



# A presença incômoda do *real* em *Amores brutos*

*The disruptive presence of the real in Amores perros*

Cláudio Rodrigues Coração

Doutorando em Comunicação Social – Meios e processos audiovisuais pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP), Mestre em Comunicação Social pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (Unesp), Graduado em Comunicação Social (habilitação em Jornalismo) pela Unesp; professor das Faculdades Integradas de Bauru (FIB) e professor/coordenador auxiliar da Universidade Paulista (Unip), Bauru, SP - Brasil, e-mail: claudiocoracao@ig.com.br

---

## Resumo

Pretende-se, com este artigo, examinar como o filme *Amores brutos* é presenciado pela ideia incômoda de *real*. A partir disso, serão identificadas as bases e as manifestações do *choque de real* (Jaguaribe), fundamentadas pela lógica da *imagem-movimento* (Deleuze) realística e pela legitimação discursiva realista-naturalista (Bourdieu), além de ser analisada a tematização em torno da violência, da marginalização e da degradação urbana. Assim, o realismo estético é, de certa forma, o referendo do nosso cotidiano pelas amarras distendidas do relato e o motor precípua não só da ideia de *constituição, fundamentação e representação* da realidade contemporânea, mas também da vivência e da experiência.

**Palavras-chave:** Real. Amores brutos. Choque. Legitimação. Violência.

## Abstract

*With the present article, it is intended to examine how the movie Amores perros is filled by the uncomfortable idea of reality. Based on that, it will be identified the bases and manifestations of the shock of real (Jaguaribe), grounded by the realist movement-image (Deleuze) logic and discursive realistic-naturalistic legitimation (Bourdieu); besides that, it will be analyzed the thematisation around violence, marginalization and urban decay. The aesthetic realism is in some ways the referendum in our daily life, the bonds of the story unfolded, and as an engine preciput not only the idea of creation, reasoning and representation of contemporary reality, but also the experience and expertise.*

**Keywords:** Real. Amores perros. Shock. Legitimation. Violence.

## Introdução

Há no debate sobre a ideia de realidade um atributo simbólico de verdade, do mundo criado e recriado pelas mais diversas culturas, em suas práticas diárias concretas. A encarnação *verdadeira* do cotidiano contribui para representações em torno de uma espécie de “fábrica de proposições reais”. A sociedade midiaticizada contemporânea parece se colocar como porta-voz de tal representação hiperrealista na medida em que desnuda (de maneira volumosa) os componentes incômodos do *real*.

A realidade (constituída pelos processos de simbolização e cultura) mostra-se essencial na vinculação com as matrizes críticas. O *projeto realista* do século XIX, no campo das artes e da literatura, sedimentado pela ficcionalização verossimilhante, transformou-se no decorrer dos anos e intensificou-se, no momento atual, em elemento estético do retrato das mazelas mais cruas, mais instantâneas.

Nesse sentido, *Amores brutos* (2000), de Alejandro González Iñárritu, mostra as carnes da fundamentação realística contemporânea, fincada em fenômenos evidenciados pelo realismo clássico literário, porém, altamente associado ao discurso midiático. Em *Amores brutos* (2000), um acidente provocado por um jovem desemboca em uma série de acontecimentos revestidos pela expansão corpórea da dor, em que a caracterização do papel atribuída a cães (*perros*) se evidencia como símbolo das mudanças de vida às quais os personagens se entregam ou são alçados. Ocorre uma fúria no pensamento do protagonista, sendo que sua atitude corrobora para os conflitos surgidos no seio da “guerra” urbana travada por gangues, e que rivaliza com o seu irmão de sangue (Ramiro) e em mundos tão díspares como a de uma modelo (Valéria), condicionada no acidente-chave da trama a se “transformar” em algo mutilado. A brutalidade ganha ainda mais sentido de “desajuste” (seja da narrativa não linear, seja do *approach* dos personagens) com a presença do ex-guerrilheiro comunista e agora matador de aluguel, que desenvolve seu código de ética fincado na morte (Chivo).

Segundo Jaguaribe (2007), o realismo de matriz crítica do século XIX se difere do realismo midiático do século XXI justamente pela demarcação de proposituras estéticas, com base nas condições estampadas pelos *efeitos de realidade*, lá e aqui. São momentos diferentes, inclusive em

relação à apreensão dos elementos descritivos. Na marcação simbólica de uma ideia desencantada de mundo (século XIX e início do XX), os elementos de verossimilhança pareciam fundamentar a realidade constituinte como marca crítica da sociedade vigente; já o realismo contemporâneo de matriz midiática escancara os elementos da própria ideia simbólica das representações (espetacularizadas e fetichizadas). Jaguaribe salienta também que o *efeito do real* é o sintoma do esgarçamento das práticas e vivificações cotidianas hoje, veiculadas pela mídia.

Ao abordar, entretanto, as vanguardas modernas durante boa parte da primeira metade do século XX (dadaísmo, surrealismo etc.), Jaguaribe esclarece o “acerto de contas” destas com os processos representativos da chamada base realística de mundo, propondo, assim, uma polarização entre os formatos fantásticos e oníricos da subjetividade humana. Mas, evidentemente, o realismo carrega em si, como projeto de evidenciação crítica, o desenlace da representação da vida, em conduta carnal com o cotidiano que se mostra fugaz e violento.

É importante dizer, portanto, que os motes narrativos em *Amores brutos*, elencados na ideia da visceralidade das tensões urbanas, mostram-se alicerçados às mudanças otimizadas pelo realismo tardio (e estético) e envoltos pelos níveis mais crus da realidade “desnudada” da violência, a saber: a matriz do incômodo de um mundo desajustado, discernido de componentes estéticos.

Assim, o realismo estético é a preconização, de certa forma, vicária de bases da *fluidez e estagnação* (CANDIDO, 2004), como referendo do nosso cotidiano pelas amarras distendidas do relato e como motor precípua não só da ideia de *constituição, fundamentação e representação* da realidade contemporânea, mas também da vivência e da experiência.

Cabe ressaltar, embora a realidade seja vinculada desde sempre como processo legitimador de condutas, que o estabelecimento da *modernidade* (como um processo de redefinição dos aparatos instrumentais e uma instância memorialística, presente nos apontamentos teóricos de Walter Benjamin, e trabalhados por Jaguaribe) baseia-se na desconstrução dos processos experienciais antigos e tradicionais, suscitando o debate acerca dos novos sujeitos envoltos pela instrumentalidade da vida mercantilizada (carcomida e esfacelada). O desalojamento do narrador moderno (na cidade moderna) de Benjamin

é a resenha perfeita para se entender os processos de intensificação da fragmentação e estetização do realismo do início do século XXI, em suas propostas de contato íntimo e carnal com a vida narrada pelos meios de comunicação midiáticos. Jaguaribe reforça esse tom:

o real e a realidade nos importam porque pautam nossa possibilidade de significação no mundo. Importam também porque o real e a realidade são arduamente contestados e fabricados. Num mundo de realidades em disputa, as estéticas do realismo no cinema, fotografia e literatura continuam a ser conclamadas a oferecer retratos candentes do real e da realidade, são acionadas a revelar a carne do mundo em toda sua imperfeição (JAGUARIBE, 2007, p. 41).

Nota-se que as “realidades em disputa” se sujeitam como marcas indomáveis da fabricação do ideário simbólico da fúria. Desse modo, *Amores brutos* é um exemplo do sintoma do desconforto das pulsações da morte no caldo cultural urbano atual, a explanar – pelo corpo distorcido, mutilado e arregaçado de cães e humanos – o desconsolo das perspectivas humanas. Veremos, adiante, como os conflitos no filme exprimem os desajustes da selva urbana matizada e formulada pela violência.

A representação da realidade degradada em cenário urbano reforça o aspecto de naturalização dos componentes trabalhados na decodificação do *real*. A base cientificista do *naturalismo* salienta os aspectos sugeridos em *Amores brutos*, já que define o espaço urbano em degradação como o percurso do homem, condicionado por um ambiente-meio, rumo ao seu matadouro social. Esse processo de *animalização*, degradação do humano, é sintetizado pelas figuras de cães em fúria, que se arrefecem aos cuidados cúmplices do matador profissional em códigos de vingança (o personagem Chivo). O tom das relações urbanas no sufocamento do lar, nas relações familiares e nos códigos de marginalidade, reforça as metamorfoses dos personagens pelo prisma da degradação, da agonia e da morte. O sofrimento dos personagens ante uma cidade categorizada pela violência é o emblema crucial na propalada glamorização estética e estetizante, modulada por relações frágeis entre os personagens e fundamentada por um espectro ordeiro de vingança.

## Descrição da fúria

Octávio é apaixonado pela cunhada Suzana, vítima das agressões do irmão Ramiro. Octávio não liga muito para a mãe, retratada como uma dona de casa de muitos afazeres, entediada pela condição precária em uma residência minúscula. Ramiro trabalha em uma *drugstore*, mas dinamiza a vida financeira em pequenos furtos e assaltos.

Octávio, um pouco acidentalmente, passa a ganhar dinheiro com o seu cão em brigas de rinha. A ferocidade das cenas envolvendo os cães de luta evidencia o processo de animalização do personagem. Seu objetivo é fugir com Suzana e sair das amarras do cotidiano pecaminoso e sufocante de sua família. Cada mordida do *perro* feroz representará um pouco a sua meta futura.

Suzana, no entanto, some de vista com Ramiro, levando o dinheiro dado por Octávio. No envolvimento com uma gangue violenta (na essência da estereotipia), Octávio vê seu caminho se desfigurar. É o término de sua presença no filme, no acidente sem volta, que vítima Valéria. O cão ensanguentado de Octávio cruza-se com os outros cachorros de Chivo.

Valéria é uma modelo famosa entendida como celebridade. Tem um caso com Daniel, um homem casado apaixonado pela aventura hedonista da beleza dela. Compra um apartamento a sua amada. Parece ali se configurar uma doce relação de amantes, movidos pela paz. Entretanto, o acidente automobilístico com Octávio a transformará em ser incompleto. Paraplégica, resta a Valéria visualizar incessantemente o *outdoor* de outrora (em que aparece linda e faceira). Valéria lutará contra o apartamento madeirado aterrorizante, numa apropriação narrativa de terror, aos moldes dos contos fantásticos de Edgar Allan Poe. Seu pequeno cachorrinho sumirá no assoalho, mas continuará uivando pela salvação, que não vem. A modelo aos poucos enlouquecerá, sem perspectivas de trabalho, fincada no amor dado por Daniel, mas envolta nas amarras do seu próprio destino imóvel.

O destino é ingrato, também, para Chivo, o ex-guerrilheiro que procura redenção nos assassinatos pagos de figurões do grande centro urbano. Sonha em “reconstruir” seu passado, na angústia concomitante de empreender o acerto de contas com a filha. Enquanto isso, paira pelas ruas da cidade, como um modelo da mendicância, visualizando os processos de degradação (seu e da urbe).

Encontra-se com os jovens transgressores (a gangue que persegue Octávio), cuida do cão vitimado de Octávio e faz da vingança da irracionalidade seu objetivo maior, ou seja, o da transgressão de sua própria individualidade. Nesse sentido, Chivo parece ser o componente ético alicerçado dos realizadores de *Amores brutos*. Ele é companheiro dos cães. Sua atitude *perro* é o emblema maior de um código moral heterodoxo, no mais: é assassino, mas é “digno”, suas aspirações são movidas pela instância mais racional possível, ao contrário, portanto, da paixão que move Valéria e Octávio.

Chivo perdeu as esperanças e as ilusões nesses anos todos. É um fantasma de si mesmo. Preso em sua própria consciência, vê o acidente envolvendo Octávio e Valéria com olhos *completos*, enquanto estes esvanecem.

### Amores e corpos em decomposição

Vimos que os cães ressignificam em *Amores brutos* o processo de violência. É fácil notar, ademais, que as relações amorosas são, em última instância, a decomposição de restos. Nesse sentido, a carne e o corpo se situam como o invólucro cultural da realidade.

O corpo é a máquina representativa da identidade dos personagens. Seus corpos são dilacerados pela dor e pelo destino. Octávio se metaforiza no cão louco na rinha. Valéria se mutila na sua própria condição. Chivo se “fantasia” de mendigo para construir algo lógico em uma vida sem sentido, no mais.

É importante salientar que a ambientação é a síntese maior dos processos de degradação e decomposição dos personagens. Nesse sentido, os cômodos desconfortantes de uma residência precária sufocam Octávio, o apartamento enorme aterroriza Valéria em seus pesadelos reais e o muquifo de Chivo é uma espécie de quartel general do submundo. Não sabemos ao certo em que ponto da cidade se encontra, mas, ali, no seio da podridão urbana, a moral transitória do destino fragmentário da narrativa estampará o clímax.

Os corpos são vaticinados pela dificuldade de reconhecimento e, portanto, agem, aos olhos cúmplices do espectador, com os níveis candentes de identificação. Desse modo, a ideia de pulsão preconizada como elemento naturalista por Deleuze (na

caracterização da *imagem-movimento*) evidencia a lógica da estruturação da *verdade audiovisual*. Assim, faz todo o sentido a construção do corpo como componente indissociável da cultura e da ambientação. Segundo Kehl (2003, p. 249):

a plasticidade da pulsão é o que permite que a satisfação pulsional varie de acordo com as possibilidades que a cultura oferece as interdições que cobra dos sujeitos. Cada cultura produz o corpo que lhe convém, assim como produz os sintomas que tentam dar conta do resto pulsional impossível de se satisfazer.

Ora, a interdição cobrada dos “mutilados” Octávio, Valéria e Chivo é representativa da pulsão possível das amarras caninas preconizadas em *Amores brutos*. É pela *possibilidade* e *potência* que a pulsão se demonstra no processo de ação dos personagens, como Deleuze salienta. Suas condutas são impulsionadas pelo amor decomposto, fraturado, como potencialidade de morte. A Cidade do México é ambientação maior dessas dores. A descida ao inferno se dá nas ruas, e os lares, ao que parece, são espaços de maior agonia, pois sintetizam os desassossegos aterrorizantes da brutalidade do destino, da vida e dos amores. Assim, Octávio e Suzana se amam copiosamente como cães, Valéria engatinha à procura do cão mordido pelos ratos do assoalho aterrorizante, e Chivo cura as suas feridas depois de um dia “duro” de trabalho.

O corpo cultural, portanto, obedece a outro tipo de marcação em *Amores brutos*: a evidenciação interna e clara dos personagens em composições incômodas e *reais*.

### Análise das marcas estéticas da violência em *Amores brutos*

#### O funcionamento do naturalismo

Alejandro González Inárritu mostra em *Amores brutos* o *status* de saturação da incorporação cidadina. O naturalismo é pregado pelo escrutínio das vidas colocadas no caldeirão das tensões urbanas. É a partir da cisão dos cenários citadinos arbitrários que o mosaico de *Amores brutos* é construído. A fragmentação não linear da narrativa evidencia, de forma

*sui generis*, a apropriação do discurso moldado pela divisão (conflitos e desajustes) e união (o acidente que une os personagens). É nesse sentido, portanto, que a noção de estagnação da vida cotidiana se rivaliza com o viés da diluição e da fruição de uma cidade dominada por códigos de violência. Desse modo, o ambiente naturalizado se insinua como código incontestado das relações ensejadas na brutalidade.

A cidade, o lar e a rua são vistos pelo prisma da desordem. É na rua que o acidente desenvolverá seu papel de ruptura e de conflito (a modelo fraturada e o assassino ex-guerrilheiro com seus serviços letais). Há, portanto, a localização do lar como ambiente de sofrimento e dor, tanto o lar madeirado da modelo paraplégica, como o lar sujo dos quartos escondidos de dois jovens amantes.

O realismo estético, altamente midiaticizado, elaborado nas críticas de Jaguaribe, insinua-se, fundamentalmente, como elemento de prática naturalista. Essa prática se formula em componentes estéticos da pregação realista de mundo (na conduta dos personagens jovens, no modo de vestimenta da modelo, e na criação do assassino de aluguel). Grosso modo, nas arestas do chamado “jornalismo verdade”, nos fenômenos da narrativa literária documentada, nos documentários-perfis de personalidades, nos *reality shows*, tais fenômenos de evidência realista são associados a *Amores brutos*. No entanto, o *naturalismo* se constrói como emblema das fraturas dos quadros das produções culturais atuais. Nesse sentido, os temas da violência tratados por muitos filmes do chamado “cinema da retomada”, no Brasil, dialogam com a produção inglesa de Mike Leigh e Ken Loach, mas também com o desconforto dos temas trabalhados por Michael Haneke, Abbas Kiarostami e Alejandro González Iñárritu. Ou seja, as demandas levantadas por tais produções reforçam a ideia vinculada do *real* com a vida violenta da urbanidade, demarcando jogos de identidade e localizando atores díspares da globalização e da chamada “nova ordem mundial”. Ou seja, estabelecendo demarcações entre incluídos e excluídos ou, nas palavras de Elias e Scotson (2000), estabelecidos e *outsiders*.

O naturalismo é demonstrado, essencialmente, portanto, pela sujeira e degradação, na marcação que se formula na (e pela) cidade: centro e periferia, cosmopolitismo e desagregação, arranha-céus límpidos e favelização. É sobre essas dualidades cidadinas que a produção contemporânea

audiovisual (e metajornalística) se encaixa: no filme aqui citado e em égides jornalísticas cumpridas na matriz metalinguística da realidade em programas como *Profissão-repórter*, *A liga*, *Conexão repórter* etc. O documental se dramatiza na evidência da ideia naturalista do componente das tensões em determinados ambientes, assim como o drama do espírito dos matizes do realismo crítico, instalados na literatura do século XIX, se utiliza dos elementos estéticos de uma modernidade não mais envolta pela técnica, mas agora dinamitada pelos signos “cortantes” da necessidade de evidência de sentido e urgência do *real*.

As preconizações levantadas pelo enredo de *Amores brutos* permitem visualizarmos, a partir da demarcação entre estabelecidos e *outsiders*, no cenário urbano, uma estética da violência, em certo sentido domesticada pela raiz da sociedade de espetáculos midiáticos. Nesse sentido, a *estética da violência* entendida no debate que Xavier (2007) faz a partir das formulações epistemológicas de Glauber Rocha e do *Cinema Novo* parece diferir com a estetização da violência hoje. A fome e o debate anticolonialista talvez simbolizassem a própria urgência das demonstrações da realidade, na crítica de Glauber. A violência proposta pelo cineasta baiano, na visão de Xavier, está instada no modelo simbólico de *resistência* da condição de um país pobre latino-americano (no caso, o Brasil dos anos 1950/1960): “Essa convocação à violência no plano simbólico não apenas se faz nos moldes de convocação a uma violência real, mas também opera a partir do mesmo pressuposto: a situação colonial” (XAVIER, 2007, p. 184).

Nota-se que o debate em torno da *estética da fome* (no manifesto empreendido por Glauber Rocha) instala a violência como marca indelével das condições vis de vida subjugada do subdesenvolvimento. É evidente, no mais, que a *estética da violência* adquire, em filmes como *Amores brutos*, outra significação, na medida em que formula enredos mais nuançados pela esquematização dos conflitos e choques ditos *pós-modernos*. Xavier nos alerta, no entanto, para o estabelecimento do choque entre ordem e carência terceiro-mundistas, o que ainda é caro para a produção audiovisual latino-americana atual:

a violência inscrita na própria forma dos filmes de Glauber se apresenta menos como metáfora articulada à experiência social da fome e mais como uma experiência de choque que se apóia

na tensão entre vontade e ordem, equacionamento, e a acumulação incontida dos dados da crise (XAVIER, 2007, p. 196).

### O choque é outro: marginalização, pobreza e urbanidade

Instala-se, no debate sobre os valores do *Cinema Novo* e da *estética da fome* de Glauber, o novo arcabouço da discussão da violência. Há outro tipo de choque, envolvido pelos desajustes de uma nova forma de visão da cidade e de seus atores. O choque é mais intenso porque a banalização das condutas da violência também o são. Há, pois, a elucidação do *real* incorporado aos “choques” brutais da vida costumeira dos grandes centros urbanos, locais sobremaneira condicionados à prática da violência e da marginalidade.

O *choque do real* (nas palavras de Jaguaribe), no registro de uma fabricação do realismo contemporâneo, apropria-se das marcas do realismo estético trabalhado e retrabalhado pelas experiências e vivências de cada indivíduo. Com isso, a degradação estampada, pela naturalização do urbano sujo e carcomido, insinua a ordem do *real* contemporâneo como figuração do choque (do contato brutal), em nível mais profundo e avassalador: “defino o ‘choque do real’, como sendo a utilização de estéticas realistas visando suscitar um efeito de espanto catártico no leitor ou espectador” (JAGUARIBE, 2007, p. 100). A autora defende, ainda, a ideia do choque aos modos de operação da urbanidade: “em termos contemporâneos, o habitante da grande cidade pode ser visto como um consumidor entediado que procura revitalizar emoções mortas por meio do choque e do risco da cidade” (JAGUARIBE, 2007, p. 101). Percebe-se, aqui, um elo com as inquietações moventes dos personagens de *Amores brutos*: sobretudo o jovem Octávio, a modelo Valéria e o “mendigo” Chivo.

Por essa perspectiva, o *choque do real* seria o sintoma maior das organizações do realismo estético, trabalhado para dar vazão e representação simbólica às cidades brasileiras, no entender de Jaguaribe (2007, p. 120): “As estéticas do realismo aparecem tanto como resposta de choque como conexões entre experiência e representação na tentativa de produzir vocabulários de reconhecimento na incerteza tumultuada das cidades brasileiras”.

Percebe-se que o “reconhecimento na incerteza tumultuada das cidades” se estabelece, como vimos, pelo prisma da ordenação representativa de atores distintos na cidade. O reconhecimento é confuso sob vários aspectos, entre eles o desassossego urbano, a dor, o sofrimento e a transposição simbólica da violência e da própria realidade. Soares e Liesenberg (2007) esclarecem os pontos de fuga em filmes brasileiros de temáticas da pobreza urbana, o tom das identidades e os discursos entre grupos (estigmatizados ou não):

conseguir ser visto de outra forma sem perder sua identidade – sua marca – parece ser uma questão colocada a grupos excluídos da lógica predominante de organização social. Nas relações estabelecidas pelos discursos, nem sempre a mera citação a um grupo excluído torna-se fato de inclusão; em outros momentos, mencionar a diferença pode incluir outro grupo de rede simbólicas da sociedade (SOARES; LIESENBERG, 2007, p. 45).

Estendendo o debate do *choque do real* manifestado nas barbas urbanas, deparamo-nos com as ordenações discursivas e com a legitimação simbólica da ideia incômoda de *real*.

### A legitimação discursiva do real

A legitimação da urgência do *real* se fundamenta, antes de tudo, por uma instância simbólica no aspecto legitimador de sua própria práxis. Ou seja, é pelo reconhecimento do motor discursivo da *verdade* que o *real* se mostra intenso como retrato do mundo, da vida. *Amores brutos* escancara essa ordem representada no signo da brutalidade por se permitir, é claro, inserir-se em uma espécie de sistema de ordem simbólica veraz.

Para Bourdieu (2010), o *poder simbólico* é o poder regente do acúmulo materialista, que age nas camadas das relações de classes e que, por isso, é legitimante dos complexos sistêmicos: “o poder simbólico é, com efeito, esse poder invisível, o qual só pode ser exercido com a cumplicidade daqueles que não querem saber que lhe estão sujeitos ou mesmo que o exercem” (BOURDIEU, 2010, p. 7-8).

Ora, depara-se, aqui, com a legitimação em estado bruto. Se for pensado na lógica discursiva em torno da realidade, ou do *real*, são percebidas as nuances da retórica da *verdade*, em contraste – ou oposição – aos mitos, às fantasias, às falseações e às ilusões. Entretanto, a verdade realística do mundo se instala na sistemática estruturante (como produção midiática, como arte e, até, como política). Assim, segundo Bourdieu (2010), os *especialistas*, *intelectuais* e *artistas* referendam, pelo aporte do *poder simbólico*, as sínteses estruturadas pelos sistemas estruturantes. Nesse sentido, o *poder simbólico*, ou a *simbologia do real*, fundamenta-se na base da discursividade. A realidade se insinua chocante e violenta porque é entremeadada pela ideia de um mundo decadente e fugidio, em que as características do urbano, como se viu anteriormente, mostram-se profundamente movidas pelo sentido torpe de vida ou de experiência.

Para Foucault (2009, p. 35), “é sempre possível dizer o verdadeiro no espaço de uma exterioridade selvagem; mas não nos encontramos no verdadeiro senão obedecendo às regras de uma ‘polícia’ discursiva que devemos reativar em cada um de nossos discursos”.

Essa polícia discursiva (de vigília, sobretudo) é base motora do que Bourdieu entende como a manifestação do *poder simbólico*, pois há a tendência “invisível” de legitimar-se a ordem das coisas na preconização sistêmica do mundo estruturado. Nesse contexto, a realidade bruta – modulada pela estética e com os aportes das premissas naturalistas – só evidencia o estado de tensão ao qual o *poder simbólico* está inserido. Esse poder é fundamentado pelo reconhecimento e pela legitimação, que Foucault empreende – em sua análise no jogo em que se verifica a vontade cognitiva de apreensão do mundo – nas bordas do discurso ao falar da *vontade de verdade*.

Percebe-se, no diálogo entre o *poder simbólico* elucidado por Bourdieu e a ordem discursiva de Foucault, um processo operado pela legitimação, ou reconhecimento de bases identitárias, ou seja, determinada fatia de vida é entendida por demarcações de lutas entre campos de força distintos. Para Bourdieu, “as diferentes classes e frações de classes estão envolvidas numa luta propriamente simbólica para imporem a definição do mundo social mais conforme seus interesses” (BOURDIEU, 2010, p. 15). Ora, essa luta simbólica é formulada, portanto, também por individualidades, que atingem,

para Foucault, paradigmas ordenados nos *comentários*, nas *autorias* artísticas e nas *disciplinas* científicas, todas fincadas no cerne da apropriação social do discurso. A legitimação discursiva se estabelece, portanto, pela evidenciação de sua práxis:

o discurso nada mais é do que a reverberação de uma verdade nascendo diante de seus próprios olhos; e, quando tudo pode, enfim, tomar a forma de discurso, quando tudo pode ser dito a propósito de tudo, isso de dá porque todas as coisas, tendo manifestado e intercambiado seu sentido, podem voltar à interioridade silenciosa da consciência de si (FOUCAULT, 2009, p. 49).

A reverberação da *verdade* se ordena pela *inversão*, pela *descontinuidade*, pela *exterioridade* e pela *especificidade* (FOUCAULT, 2009). Na perspectiva de tais circunstâncias, o discurso se instaura como poder “cambiado” e “interconectado”. Se a verdade é a mola mestra de operação dos discursos e o sentido, o seu fim, é prudente que se verifique o estatuto do *real* como modelo a ser legitimado.

Segundo Bourdieu, “o poder simbólico é uma forma transformada, quer dizer, irreconhecível, transfigurada e legitimada, das outras formas de poder” (BOURDIEU, 2010, p. 14). O pensador francês também ratifica que “essas outras formas de poder” estão localizadas no discurso que se ordena:

o poder simbólico como poder de construir o dado pela enunciação, de fazer ver e fazer crer, de confirmar ou de transformar a visão do mundo e, deste modo, a ação sobre o mundo, portanto o mundo (BOURDIEU, 2010, p. 14).

É evidente, contudo, que a transformação de um determinado mundo se contextualiza na sua prefiguração discursiva. Se o mundo é constituído pelo discurso, as vocações da verdade em torno da *vontade de verdade* foucaultiana, como Soares (2009, p. 62) pontua, “é o desejo da verdade, ou a vontade de saber que faz surgir a verdade”. Na deslocação que Soares faz das premissas de Foucault, verifica-se a realidade como baliza de verificação social, cultural e simbólica. A lógica do *real* se faz presente pelo estatuto da verificação realística. Voltando-se ao debate em torno das propostas realísticas do século XIX (sobre o qual Jaguaribe lança a propensão crítica),

entendem-se os seus fundamentos a partir do que se pratica no tecido social.

Nesse leque de apropriações, a comunicação massiva – que ganha força no século XX – irá desempenhar, pelas faturas preconizadas da *verdade*, o seu desenlace mais cruel, ou seja, a estetização das marcas legitimadas da verdade. Ou, nas palavras de Foucault, do discurso da verdade. Se for verificada a preocupação de Soares em relação aos funcionamentos da base discursiva, é percebida a sedimentação, na produção audiovisual contemporânea, de níveis “absurdos” de realidade, estetizados pela ideia de veracidade.

Há, portanto, um ordenamento de caráter previsivelmente ético, a partir do conhecimento do mundo, pelo olhar viciado da ideia de verdade, de realidade, ou seja, o *real* é algo instintivo de apreensão. Nas representações de qualquer narrativa, ou na ordem dos discursos, sua prática se exterioriza de maneira cruel e visceral nas mídias.

É por essa perspectiva que o *poder simbólico* envolvido em *Amores brutos* se constrói na essência da visceralidade, a emoldurar um discurso afeito à tensão do choque, da violência, da degradação e dos desajustes. Quando a proposta da realidade crítica do realismo artístico se canoniza, a noção de *modernidade* se associa ao seu funcionamento técnico e comunicativo (principalmente, na virada do século XIX para o XX, com os folhetins e a expansão da narrativa jornalística). É pela percepção da realidade (mostrada na tela do cinema e da televisão) que o receptor não demarcável, do início do século XXI, se vira e se revira. Como um canhestro ventríloquo, tenta dar conta dos sinais emitidos em profusão estética, sinais estes revestidos, em intensa voltagem, pela presença combustiva do *real*.

Nota-se, portanto, que a cidade urbana da modernidade bejaminiana ainda é o grande emblema da *Cidade do México* de *Amores brutos*, no que tange às suas indefectíveis arenas de luta. A realidade vislumbrada pela modernidade, com as ruas, e o *flâneur* lírico descendo os infernos constituem o condicionamento extemporâneo da crise ética das relações (familiares, sociais e políticas). Desse modo, o mendigo Chivo, o jovem Octávio e a modelo Valéria se situam como zumbis desconsolados ante suas próprias figurações temáticas, como se encarnassem as marcações perfeitas para o *doce veneno dos fatos*, em um tempo localizado pela lógica realística, tempo este durável, que tanto Gilles Deleuze (1985a, b) como Maria

Rita Kehl (2009) verificam à luz do pensamento de Bergson (no conceito de duração):

a percepção dos fatos de nossa existência como corpos contidos no espaço é muito palpável do que a percepção de nossa existência ao longo do tempo. O tempo é tão abstrato que praticamente só conseguimos representá-lo sob uma forma especial (KEHL, 2009, p. 145).

Ao discutir as funções utilizadas no (e pelo) corpo, Kehl descreve a construção de uma realidade de um tempo que dura em determinados espaços demarcados pela memória. Essa é a característica principal do ideário da construção narrativa cinematográfica. É evidente que a veracidade da literatura realista naturalista do século XIX e do cinema clássico realista até os anos 1960 entroniza o discurso do tempo ordenado como paradigma maior de realidade.

O problema é notarmos que *Amores brutos* está inserido tanto pela ordem de duração realista do cinema clássico quanto pela fragmentação das ideias vanguardistas (cuja ruptura, aliás, é do cânone da representação realista linear). Deleuze (1985a, b) irá polarizar a questão em duas imagens simbólicas: a *imagem-movimento* e a *imagem-tempo*.

### A lógica do real: o movimento

A imagem cinematográfica é regida pelo movimento, pela ação que se desencadeia, dando sustentação, portanto, à situação que se apresenta em cena. Deleuze (1985a, b) estabelece um percurso da ideia de movimento que se associa, evidentemente, à elaboração da narrativa realista do cinema. Nesse sentido, o movimento é o emblema encarnado no funcionamento do audiovisual. Todavia, Deleuze finca três diretrizes do movimento a partir do pensamento desenvolvido pelo filósofo Henri Bergson: (1) o espaço percorrido é passado, o movimento é presente, é o ato de percorrer; (2) o movimento exprime uma dialética de formas e possibilidades; (3) o movimento exprime algo mais profundo que é mudança na duração ou no todo.

Nota-se, nessas três perspectivas, a determinação baseada no percurso de um fio de realidade, dando ao suporte audiovisual as condições necessárias para o desenvolvimento de uma matriz alicerçada no

discurso do *real*: lógico, ordeiro e sustentado pela experiência e memória, já que o passado e o presente são ideais orgânicos de um tempo racional desenrolado no espaço percorrido, de um passado que se moldurou, levando as possibilidades de apreensão pela duração e pelos códigos dialéticos de narratividade. Ainda nessa perspectiva, é interessante notar que o *enquadramento*, para Deleuze, sustenta-se no conceito amplo do “universo” visual que aparece, em que o *quadro* demonstra os níveis da realidade que se cria. Em outro polo, a *decupagem* e o *plano* são medidas *macro* e *micro* da apreensão do campo de representação dos atributos do *real* circundante.

Para o estabelecimento dos saltos temporais e espaciais, na lógica do audiovisual, Deleuze (1985a, b) pontua quatro tipos de montagem do cinema clássico realista: (1) a montagem *orgânico-ativa* do cinema americano; (2) a montagem *dialética* do cinema soviético; (3) a montagem *psíquica* da escola francesa realista; (4) a montagem *espiritual* do expressionismo alemão. Nesses quatro tipos de edição da matéria-prima da imagem, o movimento se sustenta pelas evidenciações do suporte audiovisual, na medida em que cria a estética pungente do *real* que se apreende a partir de narrativas que evidenciam os desconsoles da realidade que a câmera capta e o autor edita.

A partir das configurações que Deleuze estabelece sobre o movimento – e, portanto, do imaginário e da ilusão da apreensão audiovisual –, a constituição da *imagem-movimento* se dá por um percurso de ordem estabelecida na realidade apreendida pela técnica cinematográfica: (1) a *percepção* como sedimentação do *todo* em cena, da amplitude das relações que se estabelecem na narrativa e no enredo; (2) a *afecção* dos gestos, o trabalho candente das técnicas que se desenrolam na acepção da cena que transcorre; (3) a *pulsão* que evidencia os suportes de tendências naturalistas, na realidade dos *close-ups* – e do primeiro plano íntimo – para, em seguida, dar o salto à (4) *ação*, que se materializa na relação com a *situação* entre pequenas (comédias de costumes) ou grandes (*western*) manifestações do *movimento*.

Trata-se, pois, da descrição do movimento da imagem como significação de sua essência imaginária, lúdica, mas também realista-naturalista, dos afetos e da percepção de mundo. Tanto D. W. Griffith como Sergei Eisenstein são os pilares da ideia, construída pela *montagem*, do estabelecimento do cinema como apreendedor do *real*. É evidente que as proposituras

do realismo francês de Jean Renoir e a interpretação visceral presente nos filmes de Elia Kazan sugeriram – e fundamentaram tempo depois – o que viria a ser chamado de *o cinema realista clássico*.

Contudo, para Deleuze (1985a, b), há uma crise da *imagem-ação* pelos suportes de evidenciação do nível *mental* a reconfigurar a própria ideia de realidade. Nesse sentido, as vanguardas europeias do cinema, no pós-guerra, são os paradigmas de ruptura da tradição alicerçada e fundamentada pela *imagem-movimento*: *Nouvelle vague* francesa, Cinema Novo alemão e, principalmente, o *Neorealismo* italiano. Há nos planos da autonomia da imagem significativa do Neorealismo, em todas as suas funções críticas e ideológicas (de cineastas como Luchino Visconti, Vittorio De Sica e Roberto Rossellini), a ilustração de um tempo *uno*, fincado no presente, utilizando-se de sua autonomia para escancarar os níveis do registro documental. Assim, a ideia realística anterior (da imagem condicionada ao movimento) é, no Neorealismo, o fruto das transgressões de *urgência do real* – como demonstra Zizek (2003; e ensaios recentes) – durante o século XX.

### Considerações últimas: marcas da violência, estigmas e processos de exclusão

*Amores brutos*, portanto, nos sugere que a violência praticada na cidade grande vitima atores distintos: a modelo bela, o jovem indomável suburbano e o “intelectual” assassino. São representações, ademais, de resistência ao *status quo* mais padronizado da vida aparente da “ordem social” e da norma.

Voltando à discussão sobre o poder, percebe-se que o *poder simbólico* faz das instâncias estruturadas o mote da significação da realidade. Nesse sentido, a figuração dos três personagens principais é baseada no *estigma*. É por essa trilha que os cineastas empreendem o jogo claro de conflito na Cidade do México contemporânea. Os estigmatizados são ainda mais marcados pelo acidente que os deteriora (interna e externamente). Como uma marca indelével, Valéria perde os movimentos dos membros inferiores, Octávio perde seu ideal e Chivo acerta a projeção do futuro pelo passado. Porém, todos eles estão marcados figurativamente pela violência que se instala. São, pois, marcados pela violência bruta

do cenário em degradação, isto é, a urbe degradada contemporânea, que vitima seus atores no intenso jogo de decomposição (da vida, dos amores e dos corpos).

Assim, se for pensado na dualidade que Elias e Scotson empreendem entre estabelecidos e *outsiders*, notamos que a tensão se fundamenta, justamente, por esse confronto, emoldurado pelas instâncias de poderes distintos e pelos respectivos propósitos de lutas: “Um grupo só pode estigmatizar outro com eficácia quando está bem instado em posições de poder das quais o grupo estigmatizado é excluído” (ELIAS; SCOTSON, 2000, p. 23).

A exclusão é, pois, a consequência da corporificação da violência estigmatizada pelo *choque de realidade* de vidas desconfortáveis. Se o *naturalismo* como emblema importante da arte se fundamenta na dualidade entre *fruição* e *estagnação* (CANDIDO, 2004), não se pode esquecer que Octávio, Suzana, Ramiro, Daniel, Valéria, Chivo etc. são movidos por aspirações outras. Seus objetivos são a *mobilidade* e, portanto, vinculam-se ao *estigma* ensejado na dualidade entre estabelecidos (os donos do poder) e os excluídos *outsiders* (os marcados pela exclusão). Soares e Liesenberg sintetizam: “Se tomarmos como pressuposto a definição de estigmas como relacionados à ideia de estagnação e mobilidade, podemos dizer que os estigmas aparecem justamente nos lugares em que há tentativas de deslocamento” (SOARES; LIESENBERG, 2007, p. 43-44).

Ora, ocorre, portanto, em *Amores brutos*, o deslocamento justaposto das ações empreendidas pelos personagens excluídos. O momento do encontro entre eles é um acidente que os vitima em um jogo de transposição, obviamente, idealizado pela mobilidade.

A apropriação do realismo crítico só reforça essa marcação simbólica do corpo, da morte e da decomposição (também como um exemplo de estetização do realismo). O filme, ao mostrar a violência dos cães mortos em rinha, coloca em desconforto suas intenções pelos níveis da pulsão naturalista: seja na ideia do projeto de degradação no ambiente singular (do homem que se transforma pelo meio), seja na ideia da *imagem-movimento* condicionada pela percepção do meio (pela afecção dos sentidos, pela pulsão encadeada na situação e ação audiovisual).

É por esse encadeamento lógico realístico que *Amores brutos* evidencia o *choque do real* pautado

pelos marcas estigmatizadas da marginalização. A legitimação discursiva desse choque naturalista, fundamentada pela lógica realista, dá-se pelas simbologias colocadas na película, a saber: os poderes inerentes da legitimação da verdade como fratura do caos social e da violência praticada.

Nesse contexto, o discurso acerca da realidade parece repetir – *ad nauseam* – a urgência e a “paixão pelo real”, com instrumentos narrativos para isso. Assim, os cães de Octávio, Valéria e Chivo estão amarrados até as últimas consequências a eles.

A presença do *real* em *Amores brutos* é sustentada pelo incômodo e pela violência, tanto nas marcas discursivas quanto nas mutilações dos personagens, reforçando, desse modo, o *poder simbólico* legitimado das produções audiovisuais e a utilização das camadas mais torpes da degradação social e política para referendar o estado de coisas que nos cerca: estado desconfortável e incômodo, como o *real*.

## Referências

- AMORES brutos (Amores Perros). Direção: Alejandro González Iñárritu. México: Altavista Films e Z Films, 2000. 1 DVD (153 min).
- BOURDIEU, P. **O poder simbólico**. 13. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.
- CANDIDO, A. Degradação do espaço. In: CANDIDO, A. **O discurso e a cidade**. 3. ed. São Paulo: Duas Cidades; Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004. p.55-93.
- DELEUZE, G. **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 1985a.
- DELEUZE, G. **A imagem-movimento**. São Paulo: Brasiliense, 1985b.
- ELIAS, N.; SCOTSON, J. L. Ensaio teórico sobre as relações estabelecidos-outsiders. In: ELIAS, N.; SCOTSON, J. L. **Os estabelecidos e os outsiders**: sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000. p. 19-50.
- FOUCAULT, M. **A ordem do discurso**. 19. ed. São Paulo: Loyola, 2009.
- JAGUARIBE, B. **O choque do real**: estética, mídia e cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

KEHL, M. R. As máquinas falantes. In: NOVAES, A. (Org.). **O homem máquina**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

KEHL, M. R. **O tempo e o cão**. São Paulo: Boitempo, 2009.

SOARES, R. de L. **Margens da comunicação**. São Paulo: Annablume, 2009.

SOARES, R. de L.; LIESENBERG, C. Figurações simbólicas da pobreza: transposições de estigmas sociais em filmes brasileiros. **LÍBERO - Revista do Programa de Pós-Graduação da Faculdade Cásper Líbero**, São Paulo, v. 10, n. 19, p. 41-50, 2007.

XAVIER, I. **Sertão-mar**. São Paulo: Cosacnaify, 2007.

ZIZEK, S. **Bem-vindo ao deserto do real**. São Paulo: Boitempo, 2003.

Recebido: 01/05/2011

*Received:* 05/01/2011

Aprovado: 09/06/2011

*Approved:* 06/09/2011