

Un Oso Rojo: destilando imagens-movimento

Mestre em Literatura. Daniela Bunn (UFSC)¹

RESUMO: *A comunicação propõe uma leitura do premiado drama Un Oso Rojo (2002) de Adrián Caetano, baseado na fábula de Quiroga, “Las medias de los Flamencos”. A fábula desvenda o motivo pelo qual os flamingos têm patas vermelhas, o filme desvela as mãos sujas de sangue do protagonista. O texto parte de algumas reflexões de Deleuze em Cinema: a imagem-movimento (1985) e investiga os deslocamentos entre literatura e cinema, discutindo a potência das imagens-movimento e do novo cine argentino.*

Palavras-chave: Literatura. Cinema. Deslocamento. Imagem-movimento.

1 Entre uma selva e outra

O uruguaio Horacio Quiroga (1878-1937) foi poeta, romancista, diplomata, dramaturgo e dedicou-se também à crítica cinematográfica. Famoso por seus contos que geralmente tratavam de eventos fantásticos e macabros na linha de Edgar Allan Poe, Quiroga escreve a fábula “Las medias de los flamencos” que integra a coletânea *Cuentos de la selva*², publicada em 1918. A fábula conta a história de um grande baile dado pelas víboras que convidam muitos animais para a festa: as rãs, os sapos, os flamingos, os jacarés e os peixes. Cada um se enfeitou ao seu modo: os jacarés fumando cigarros paraguaios usaram colares, os sapos cobriram o corpo com escamas de peixes, as rãs se perfumaram e as víboras, as mais belas, estavam vestidas com roupa de bailarinas da mesma cor do seu corpo, quando dançavam, todos as aplaudiam. Mas os flamingos, que até então tinham as patas brancas, estavam tristes *porque como tienen muy poca inteligencia, no habían sabido cómo adornarse*. Sentiam inveja dos outros, principalmente das víboras. Tiveram a idéia de colocar *medias coloradas, blancas y negras*. Foram de armazém em armazém procurando as meias, em meio a uma incessante busca são chamados de loucos e pássaros narigudos. Até que um tatu, irônico, sugeriu que sua cunhada, a coruja, tivesse meias assim, mas na verdade não eram meias, eram couros de víboras, tirados das cobras que ela acabara de caçar. A coruja, porém

dá um conselho: bailem a noite toda sem parar, *no paren um momento, porque em vez de bailar van entonces a llorar*. Os flamingos não perceberam o perigo dessa atitude e foram ao baile vestindo as meias.

Todos tiveram inveja dos flamingos e queriam ver suas preciosas meias, principalmente as víboras. Até que os flamingos foram descobertos, mas já exaustos de tanto dançar não puderam voar e foram atacados pelas víboras que morderam suas patas, *hasta que al fin, viendo que ya no quedaba un solo pedazo de medias, las víboras los dejaron libres*. Deixaram os flamingos livres porque tinham certeza que iam morrer, pois as víboras eram venenosas:

Pero los flamencos no murieron. Corrieron a echarse al agua, sintiendo un grandísimo dolor y sus patas, que eran blancas, estaban entonces coloradas por el veneno de las víboras. Pasaron días y días, y siempre sentían terrible ardor en las patas, y las tenían siempre de color de sangre, porque estaban envenenadas. (...) Y ahora todavía están los flamencos casi todo el día con sus patas coloradas metidas en el agua, tratando de calmar el ardor que sienten en ellas... A veces el ardor que sienten es tan grande, que encogen una pata y quedan así horas enteras, porque no pueden estirla. (QUIROGA)

O tom mítico do relato passa pela explicação do narrador para contar a origem das patas vermelhas dos flamingos. Lendo a fábula não é difícil perceber o deslocamento que Adrián Caetano³ propõe em seu filme *Un Oso Rojo* (2002). O filme conta a história de um homem que acaba de sair da prisão depois de seis anos. Com um tom de *western suburbano*, o personagem deste melodrama, Ruben (Julio Chávez), tenta recuperar sua família e principalmente o amor de sua filha Alicia (Agostina Lage) que não o reconhece mais como pai. Sua esposa Natalia (Soledad Villamil) vive em condições precárias com Sérgio (Luis Machín), alcoólatra e desempregado. Ruben, acima das leis, não medirá esforços para o bem-estar de sua filha e aceita participar de um último assalto, para que sua esposa possa pagar a hipoteca da casa - que segundo Gustavo Remedi é também uma proposta estética, uma casa no subúrbio de Buenos Aires não muito convencional no cinema argentino acostumado com as avenidas do centro da cidade, *las confiterías y los cafés*

Ruben compra um urso vermelho e um livro para sua filha, símbolos que percorrerão toda a trama (*símbolos*, usando a terminologia de Deleuze, objetos concretos portadores de relações). A cena da compra do urso é marcada por uma ambigüidade, o diálogo induz ao

expectador que ele irá comprar uma arma, conclusão enfatizada pela cena que precede: ele saindo da prisão.

O urso, personificado pelo próprio Ruben, enfrentará situações de humilhação, raiva, satisfação e ódio. Num misto de violência e ternura, Ruben vê a menina treinando a leitura e resolve comprar um livro: *Cuentos de Selva*. A história dos flamingos é lida por ela ou pela mãe todas as noites. O vínculo entre o filme e o texto literário é claro para o expectador que conta em seu repertório com a leitura do conto. Porém não é condição *sine qua non* para estabelecer a relação, pois o filme, como já mencionado, é permeado pela leitura do conto. Cria-se o vínculo, ou seja, o deslocamento é facilmente encontrado numa rede de inferências e referências que partem do filme em direção ao conhecimento do literário.

Vermelho é cor predominante no filme, seja em uma camisa, uma bicicleta, uma garrafa térmica, na bolsa da mãe, no livro didático e no caderno de Alicia, nas cadeiras da cozinha, no amarrador do cabelo, no lenço no bolso do guarda, nas janelas da modesta casa, na sacola plástica onde é guardado o urso e o livro, no coração que Ruben pendura no carro com nome de sua filha e no próprio urso.

O filme marca uma Argentina em decomposição, a crise familiar, o desemprego, a falta de dinheiro. Segundo Remedi esse tipo de cinema apresenta de um ponto de vista ideológico e estético a crescente pobreza, marginalidade e violência:

un tipo de problemática, sensibilidad y subjetividad neo-gauchesca que nace durante el siglo XIX como una forma de protesta y de denuncia de la falta de respeto a los derechos humanos por parte del proyecto liberal de modernización e inserción de nuestras sociedades y culturas en el mercado internacional, y que de diversas maneras -más y menos evidentes- sobrevive y se extiende hasta nuestros días. (s/d , p. 75)

O urso (Ruben) na sua selva suburbana é violento por natureza e por necessidade. A vingança que aparece tanto no conto, das víboras para com os flamingos e dos flamingos para com os peixes, aparece também no filme quando Ruben volta para receber o pagamento do assalto que o colocou na cadeia e armam-lhe uma emboscada. O título do filme é ambíguo, pois nos remete tanto à imagem do urso de pelúcia comprado por Ruben a sua filha como à imagem de um urso em plena fúria marcado pela cor do sangue, sangue que suja e ao mesmo tempo limpa metaforicamente as mãos desse anti-herói justiceiro no fim do filme. Cena na qual prevalece a lei da selva, ou seja, a lei dos mais fortes, onde temos uma presença-ausência

de Ruben, que se faz notar na escola onde a filha canta o hino nacional argentino. O hino fica como pano de fundo para o assalto e para o extermínio dos bandidos no bar, onde Ruben mata dois homens com uma única bala. Nesta cena o próprio Adrián Caetano destila seu veneno, como as víboras no conto de Quiroga, evita um fim trágico ao falar de uma Argentina em crise.

Assim, a metáfora do veneno, aparece muito bem construída pela narrativa cinematográfica e mostra o deslocamento entre o filme e a fábula. As imagens da fábula mudam de suporte, mas não perdem sua potência - imagens-movimento que atuam e reagem num universo não mecanicista ou mecânico, mas segundo Deleuze, maquínico, aberto. Deleuze define o cinema como um universo maquínico cujo agenciamento de imagens-movimento engloba a tripla identidade de Bérgrson, imagem-movimento-matéria. Deleuze vê o cinema como um órgão que aperfeiçoa uma nova realidade, não por um viés filosófico como Bérgrson, pois mais do que *servir para pensar*, o cinema *pensa ele próprio*.

2 Lendo imagens-movimento

Deleuze em *Cinema: a imagem-movimento* (1985) fala de categorias de imagens e afirma não ser difícil reconhecê-las no cinema, porém elas não independem, estão imbricadas umas nas outras. No filme, vemos tanto a **imagem-ação** marcada pelo constante duelo dos personagens como a **imagem-percepção** e a **imagem-afecção** nos rostos em primeiro plano. Deleuze afirma que “um filme nunca é feito com uma única espécie de imagens” e chama montagem a combinação das três variedades mencionadas - é o agenciamento das imagens-movimento. Temos no filme a predominância de uma imagem-percepção. Para entendermos é bom lembrar que Deleuze menciona um tipo de plano predominante em cada imagem-movimento, assim para o plano de conjunto temos uma predominância de imagem-percepção, para o plano-médio a imagem-ação e no primeiro plano, a imagem-afecção, que não precisa necessariamente ser o rosto, mas uma parte ou um traço dele - traços de rosticidade, dos quais “não temos nada a acrescentar através do pensamento” (DELEUZE, 1985, p. 124), pois a imagem fala por si só. Tomamos por exemplo a emblemática cena de Alicia rodando no carrossel enquanto seu pai é revistado pela polícia, mostra o rosto da menina em primeiro plano, na passagem de tempo, parece que Alicia reflete a cada volta sobre a situação, tentando

entender a atitude do policial, em cada volta uma nova possibilidade. A grade que separava a menina da entrada do carrossel agora a separa do pai como metáfora ao estigma de ex-presidiário – uma marca indelével.

Temos ainda um outro tipo de imagens, advindo com a crise da imagem-ação e surgido com o Neo-realismo italiano do Pós-Guerra⁴ que são as **imagens-pulsão** extraídas dos comportamentos reais, pulsantes - são atos que desarticulam e podem ser imagens “elementares” ou “brutas”. Segundo Deleuze, a pulsão é um ato que *arranca, dilacera, desarticula* - é uma relação constante de predador e presa: “o mutilado é a presa por excelência (...) mas ele também é predador, e a insaciabilidade da pulsão, a fome dos pobres são tão dilacerantes quanto a saciedade dos ricos” (1985, p. 163). Assim, “a lei da pulsão consiste em apossar-se com astúcia, mas violentamente, de tudo que puder num dado meio, e, se puder, passar de um meio para outro”, “é preciso que a pulsão seja exaustiva” (p. 164). Segundo Deleuze, a imagem-pulsão é difícil de ser atingida porque está imprensada entre a imagem-afecção e a imagem-ação. No filme temos uma imagem-pulsão já nas primeiras cenas, quando Ruben recebe a mulher na cadeia, olha para o dedo dela e percebe a ausência da aliança - num acesso de furor, numa pulsão violenta, joga-se contra o vidro que os separa. Neste ponto temos o que Deleuze denomina como uma *relação abstrata*, ou seja, uma relação causa-consequência que não é tão óbvia ao expectador, demoramos alguns instantes para cruzar as informações.

A nova forma que propõe Deleuze, essa imagem mental (que Bazin considera real) não inspira ações, mas atos, não inspira percepções, mas interpretações que remetem ao sentido, não inspira afecções, mas sentimentos intelectuais de relações: a imagem-pulsão é a combinação dos três elementos (ação, percepção e afecção). É na **relação** que a imagem mental encontra sua representação mais adequada, seja uma relação natural (passa-se natural e facilmente de uma imagem a outra, e esgota-se rapidamente seu efeito) ou uma relação abstrata, uma circunstancia pela qual se comparam imagens que não estão naturalmente unidas, como a cena da aliança.

Os **quadros** no filme apresentam informações sonoras (os tiros em oposição a uns sininhos que aparecem no fim da leitura do conto – que nos remete diretamente a imagem mental de um passe de mágica) e visuais (uma casa, um bar, um escritório, a rua) que asseguram a desterritorialização da imagem, ou melhor, potencializam a imagem. O **enquadramento** é marcado pela presença intencional da cor em determinadas cenas e

objetos, o vermelho presente principalmente nas cenas com a ex-posa e a filha e o azul nas cenas com as víboras, seus comparsas.

Segundo Gonzalo Aguilar (2006), a geração dos novos cineastas percebeu que sem uma transformação na indústria cinematográfica não existiria a possibilidade de manter um projeto pessoal - o que marca as grandes diferenças estéticas, um novo regime criativo envolvendo questões de produção e de ordem cultural, que leva ao nomeado *nuevo cine argentino* (termo usado pelo crítico Horacio Bernardes).

Durante os anos noventa, como afirma Aguiar, fazer um filme era parte de uma aventura, hoje se pode filmar com o mínimo indispensável e usar o computador para montá-los digitalmente, por exemplo. O meio segmentado de produção de um filme hoje perde espaço para a financiamentos completos do filme (caso de Caetano), muitos tornaram-se produtores executivos de seus próprios filmes. *Un oso rojo* é um exemplo bem sucedido do novo cinema argentino, numa aposta estética da produtora Lita Stantic. Uma das grandes diferenças desse cinema com a geração de sessenta de acordo com Aguiar, é que esta última fracassou em conseguir inserção institucional para continuar a produção. Mas não se trata só de mera inovação tecnológica, mas uma *reutilização estratégica*, novos critérios de qualidade de som e imagem, até mesmo nos critérios de recrutamento de atores. Outra diferença é que a leitura política e identitária (antes pressuposto dos filmes, juntamente com as alegorias) agora é de responsabilidade do expectador, como a leitura feita da cena final já mencionada.

Ruben é um flamingo ferido pelas cobras. A fábula desvenda o motivo pelo qual os flamingos têm patas vermelhas, o filme desvela as mãos do protagonista sujas e ao mesmo tempo limpas pelo/de sangue. *Un Oso Rojo* destila assim, remetendo ao título desta comunicação, imagens-movimento. Não é um urso *ni celeste, ni blanco... rojo*.

NOTAS DE FIM

¹ **Daniela BUNN**, Mestre em Literatura (Teoria Literária) e Doutoranda em Literatura (Teoria Literária) pela Universidade Federal de Santa Catarina, Curso de Pós-Graduação em Literatura. (**danibunn@yahoo.com.br**)

² O livro apresenta mais sete fábulas: *El loro pelado*, *El paso del Yabebirí*, *Historia de dos cachorros de coatí y de dos cachorros de hombre*, *La abeja haragana*, *La gama ciega*, *La guerra de los yacarés*, *La tortuga gigante*.

³ Uruguaio residente em Buenos Aires. O drama *Un Oso Rojo* foi premiado no *Festival de Cine de La Habana* e no *Festival de Biarritz*, em 2002, é o terceiro filme do diretor, entre eles: *Pizza, birra y faso* (para muitos o primeiro passo na busca de uma renovação do cinema argentino) e *Bolivia*.

⁴ Deleuze nos dá um panorama das antigas películas até a crise da imagem-ação que aconteceu primeiramente na Itália no final da Segunda Guerra, em processo de "libertação" do regime fascista (1922 a 1945), como veículo estético-ideológico da resistência. No neo-realismo, prevalece a imagem da "cidade em demolição", do povo desprovido de ilusão, de um país vencido, da proliferação de espaços quaisquer, do "câncer urbano". Os filmes de Rossellini, segundo Deleuze, configuram o marco inicial, principalmente *Roma, città aperta* (1945). Nasce uma nova espécie de imagem no cine americano do pós-guerra, fora de Hollywood. Deleuze cita cinco características aparentes: a imagem remete a uma situação dispersiva, personagens múltiplos oscilando entre principais e secundários; ligações frágeis: rompimento com a linha dos acontecimentos, a elipse deixa de ser modo de narração; a perambulação, a fuga dos personagens substituem a ação; clichês (físicos, óticos e sonoros), imagens flutuantes e a reprodução mecânica da imagem e do som.

Referências Bibliográficas

[1] AGUILAR, Gonzalo. **Otros Mundos**: ensayo sobre el nuevo cine argentino. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor, 2006.

[2] DELEUZE, Gilles. **Cinema**: a imagem-movimento. Tradução Stella Senra. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1985.

[3] MARTÍN-BARBERO. Jesús. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. Tradução Ronald Polito e Sérgio Alcides. 2 ed. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2001.

[4] QUIROGA, Horacio. **Cuentos de la selva**. México: Editores Mexicanos Unidos, 1998.

[5] REMEDI, Gustavo. *De Juan Moreira a Un oso rojo*: crisis del modelo neoliberal y estética neo-gauchesca. In: CAMPOS, Javier; MORANA, Mabel. Coletanea de textos. Pittsburgh: University of Pittsburgh/Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, s/d.

[6] UN OSO ROJO. Argentina e Espanha. 2002. Dirección y guión: Israel Adrián Caetano. Producción de Lita Stantic. Duración: 94 minutos.