

Personagens solitários trafegam em *Amores Brutos* e *Brother*

por Humberto Pereira da Silva

Amores Brutos e *Brother* - *A Máfia Japonesa Yakuza em Los Angeles*, do mexicano Alejandro Gonzáles Iñárritu e do japonês Takeshi Kitano, respectivamente, foram concebidos no mesmo ano (2000), tiveram trajetórias pelos grandes festivais (Sundance, Veneza, Cannes), abordam a crueza da violência e da solidão e têm uma grande metrópole como pano de fundo. Num primeiro momento, trata-se de filmes bastante distintos.

Amores Brutos possui uma narrativa tensa, seus personagens são acometidos de freqüentes explosões de violência, a narrativa é vibrante e as cenas de violência são angustiantes (nas seqüências de ação, a câmara, quase documental, se movimenta de modo frenético), os adornos que compõem os diversos cenários não deixam dúvida quanto ao perfil social de cada personagem, visto que são apresentados em campos sociais opostos. *Brother*, em contrapartida, possui uma narrativa quase que completamente destituída de elementos de tensão e repleta de hiatos (o que dá à trama e a composição dos personagens uma complexidade incômoda para um filme pautado pelo confronto de gangues). A silhueta dos personagens é pouco reconhecível (em muitos enquadramentos, rostos são exibidos de modo totalmente oblíquos), as ações são lentas, quase estáticas; nas cenas de violência - muitas despontam de modo abrupto e praticamente sem relação com a seqüência anterior -, o enquadramento é praticamente fixo. Contudo, guardadas as diferenças, ao abordarem questões como a violên-



cia e a solidão em grandes conglomerados urbanos, esses dois filmes despertam a atenção, uma vez que - da enxurrada de filmes sobre violência desde *Pulp Fiction* - parecem exigir do espectador um olhar mais aguçado para alguns matizes da violência nas metrópoles globalizadas. Mais especificamente: para o modo como a violência é retratada na Cidade do México e em Los Angeles. Um

ponto que merece destaque, com isso, é que tanto em *Amores Brutos* quanto em *Brother* são exibidos personagens solitários que trafegam violentamente pelas ruas dessas cidades.

Amores Brutos é narrado a partir de um acidente que vai alterar a vida de três pessoas. Nas agitadas ruas da Cidade do México, um modelo e dois jovens de periferia têm um encontro fatal, encontro esse presenciado por El Chivo. A modelo estava feliz, pois, momentos antes, saíra de uma entrevista televisiva e tivera a notícia de que seu amante comprara e decorara um apartamento para ela (com a janela da sala diante de um *outdoor* que cobre a parede de um prédio e exhibe suas belas pernas). Depois do acidente, ela cai em desgraça. Já os dois jovens de periferia, responsáveis pelo acidente, estão numa desabalada fuga. Um deles (Octavio), perde todo o dinheiro que ganhou em rinhas de cães quando Coefi (um rottweiler que é uma máquina de matar cachorros), origem da grana, é alvejado pelo dono do cachorro com o qual está brigando. No desespero, Octavio perfura o algoz de Coefi

com uma faca e foge. Ainda que nesses personagens se revelem facetas interessantes para que se possa, por exemplo, tratar de diversos conflitos sociais e sentimentais do México moderno, por conta do que se propõe aqui, é El Chivo que chama a atenção. Ex-guerrilheiro, El Chivo abre mão da família e ingressa na luta armada. É preso e vê seus ideais de mudança social ruírem. Depois de algum tempo na prisão, entra em liberdade, mas perde o sentido da vida e passa a perambular com uma matilha pelos becos da cidade. Entrega-se, então, ao seu algoz e, sem muitas justificativas, passa a viver como assassino profissional de empresários.

Enquanto a crueza da violência em *Amores Brutos* está presente principalmente nas rinhadas de cães, em *Brother* ela ganha intensidade com a limpeza da honra pelo haraquiri (interessante, a esse respeito, ver que o código de honra Yakuza – a máfia japonesa – ao contrário dos ocidentais do *ancien regime*, consiste na danação do próprio corpo, tanto quando alguém comete uma falta, como quando a alguém paire qualquer suspeita sobre sua conduta). Kitano segue a idéia de código de honra para contar a história de Aniki Yamamoto, um gangster da Yakuza que percebe o perigo que ronda seu chefe, mas não consegue evitar que uma conspiração resulte em sua morte. Como se recusa a aceitar um pacto com a “família” inimiga, vê-se obrigado a escolher entre a morte de acordo com os códigos de conduta da máfia (seu “Irmão” é indicado para executá-lo) e o exílio. Escolhe a segunda alternativa. Então ele vai para Los Angeles, ao encontro de um meio-irmão que, à primeira vista, foi educado nos Estados Unidos justamente para ficar distante da violência que cerca o mundo da máfia. Ocorre que seu meio-irmão é um pequeno traficante – junto com alguns negros e chicanos – que é explorado por uma pequena gangue da área. Numa seqüência



de acontecimentos aparentemente casuais, Yamamoto vê-se obrigado a dizimar a gangue que ameaça seu meio-irmão (mesmo nos Estados Unidos ele não escapa ao destino que lhe cabe) e, com isso, tem de prestar contas ao bando que está numa hierarquia superior e que, efetivamente, detém o poder na região. É quando, com a ajuda de um “Irmão” Yakuza que abandonou o Japão para juntar-se a ele em Los Angeles, usa de sua astúcia para controlar o poder e estabelecer o controle total da região. Não sem antes selar acordo com uma possível rival: a *Little Tokio* de Los Angeles.

Personagens solitários e a cidade ao fundo

Tanto *Amores Brutos* quanto *Brother* têm como pano de fundo uma metrópole. Cidade do México, Los Angeles e, em alguns momentos de *Brother*, Tóquio. Mas é preciso guardar as diferenças entre os modos como Iñarritu e Kitano apontam a câmera para a cidade. Na Cidade do México a sujeira, a poluição e a miséria convivem com a elegância e o requinte. Iñarritu capta tudo isso com ritmo intenso e crueza exemplar, ao lançar luz sobre uma metrópole que, ao mesmo tempo, é requintada e terra de ninguém. Por isso, é nessa metrópole agitada e confusa que se pode notar um terrível contra-senso da modernidade: o trânsito é caótico, há uma espécie de convivência forçada entre as pessoas, uma cumplicidade inevitável. Dessa cumplicidade pode-se buscar elementos para explicar como El Chivo assassina um executivo à luz do dia num restaurante sofisticado e, mesmo assim, continue a transitar calmamente pelas vielas da cidade e a traçar planos para emboscar sua vítima futura. Entre um caso e outro, os acontecimentos se dão como se nada tivesse ocorrido. É que na metrópole focalizada por Iñarritu a violência não escapa à luz do dia. Tudo é visível (jogos ilegais, agiotagem, assassinatos, desmanche de carros e assim

por diante), mas como numa espécie de pacto surreal, isso pouco importa. A ruptura com as regras de conduta parece se inscrever naturalmente na ordem das coisas. Assim, quando há o disparo providencialmente acidental de uma arma numa rinha de cães (aliás, fato esse freqüente nas mais diversas esquinas), ou quando um executivo contrata um assassino pouco convencional para matar um sócio inoportuno (El Chivo, o contratado, seria apenas um instrumento, contudo, para espanto do espectador, ele rompe de forma inaudita o pacto estabelecido), o que se observa é que essas sucessões de acasos afetam apenas quem está diretamente envolvido nos acontecimentos, pois neles não há qualquer controle dos ímpetos e um sentimento mais forte, por assim dizer, de suas conseqüências. É cada um por si. O organizador das rinhas de cães, depois que Coefi é alvejado, simplesmente lava as mãos e sai de cena; o policial corrupto que faz a intermediação nos assassinatos de El Chivo não está presente no momento em que ele rompe um trato. Ou seja, na urbe de Iñarritu, cada qual, jogado à própria sorte, convive de modo resignado com a violência e a quebra das regras de conduta: não há voz de comando. Se cada um sabe dos perigos que rondam cada esquina, se cada um sabe quem são os suspeitos de sempre, todos sabem, igualmente, que os efeitos esperados da violência são como os de uma roleta russa. A conclusão a que se chega é que na Cidade do México, por conta da diluição das expectativas de conduta, ricos e pobres estão inevitavelmente expostos à insegurança. Cruzar uma esquina não deixa de ser uma aventura errante.

Em oposição à Cidade do México, Tóquio e Los Angeles são cidades metálicas. A arquitetura imponente sempre ao fundo exhibe-se como monumento à funcionalidade. As ruas dessas cidades são amplas e quase vazias. Há uma espécie de assepsia geral. O que mais chama a atenção em *Brother*, no entanto, é que em apenas três seqüências – quando Yamamoto está no hotel em que se hospeda logo que chega a Los Angeles, quando procura seu meio-irmão numa pastelaria e no momento

da festa de aniversário da mãe de Denny, um negro estiloso que se afeiçoa a Yamamoto –, em um ou outro tique de Denny e num insólito jogo de basquete (trata-se de num jogo entre negros e japoneses em que há um monólogo desconexo do “Irmão” Yakuza de Yamamoto e no qual é feito um enquadramento em que não é possível destacar a cesta com nitidez), não há cenas que se liguem à violência das gangues. Ou seja, ao contrário de qualquer outro filme de gangster (e em forte contraste com *Amores Brutos*), em *Brother* praticamente não há cotidiano com pessoas trafegando pelas ruas, nem convivência social ou cultural na multicultural Los Angeles. Se a Cidade do México de Iñarritu é convulsionada por encontros e desencontros amorosos e afetivos (todos têm mãe, família e congêneres), na Los Angeles de Kitano há apenas a família de Denny e a intromissão pouco definida de uma prostituta que se torna amante de Yamamoto. É que, na metrópole focalizada por Kitano, não há agito, não há transe, não há fumaça (quando o líder da *Little Tóquio* recebe uma reprimenda de Yamamoto porque está fumando um charuto, parece que Yamamoto está querendo dizer que o ambiente em que estão não deve ser poluído). Destaca-se ainda que, enquanto os pequenos traficantes de Los Angeles são limpos (nada dos rostos engordurados dos personagens de Iñarritu) e vestem-se como skatistas ou descomprometidos jogadores de basquete, os grandes traficantes vestem-se em ternos alinhados e exibem cabelos bem cortados. Sem que a harmonia arquitetônica da cidade seja ferida, é assim que, nas ações violentas em que são protagonistas, não é possível pensar em uma área que não esteja sob um comando.

Embora apresentem visões distintas da violência nas grandes cidades, Iñarritu e Kitano trabalham com um tema caro à modernidade: a solidão na multidão. El Chivo e Yamamoto trafegam pelas cidades do México e de Los Angeles acompanhados de muita gente, com as quais estabelecem laços afetivos. É inegável, pois, que o misantropo El Chivo se com-



padece com o empresário desgraçado que está em sua alça de mira; é inegável igualmente que o melancólico Yamamoto mantém uma relação paternal com Denny; mas é igualmente inegável que ambos estão sozinhos. Fracassaram e, com o fracasso, optaram pela reclusão. Para El Chivo a exclusão se explicita na danoção física e na convivência com cachorros. O corpo sofre as conseqüências de ter optado pela mendicância. Porque continua vivo, recolhe-se a mais abjeta condição de vida e torna-se um matador profissional. Nesse sentido, um ponto efetivamente fraco no filme de Iñárritu é a reconciliação final de El Chivo. Na medida em que ocorre a reconciliação, não há como negar que ele acaba por assumir a derrota de seus ideais e adota o modo de vida burguês. O problema não está no modo de vida burguês propriamente e sim que a narrativa deixa a sensação de que visa contestar as instituições da ordem burguesa. Com isso, o início do filme assume algo como uma falsa premissa e, pelas declarações de Iñárritu, fica claro que ele não queria, justamente, usar o cinema para consumo burguês.

Não é essa a saída do personagem de Kitano. O que se pode notar em *Brother* é que para Yamamoto a exclusão se explicita no modo repleto de alheamento e sarcasmo com que encara a vitória ou a derrota de seu empreendimento, após sua saída do Japão. Yamamoto não tem o menor interesse em montar um grande império do tráfico. Desde o momento em que chega aos Estados Unidos, ele sabe que está fora do jogo; sabe que perdeu, que não há qualquer acerto de contas (ele não volta para o Japão para punir os que eliminaram seu chefe, algo que, às avessas, El Chivo faz com os executivos). Yamamoto é um estranho nos Estados Unidos, um expatriado que apenas espera o seu fim. Se entre El Chivo e Yamamoto há algo em comum é que ambos são renegados e, ainda, que se pode pensar que, da mesma forma que não faz sentido para El Chivo ter se tornado matador profissional, também não faz sentido para Yamamoto ter escolhido morrer no Estados Unidos e não

no Japão. De qualquer forma, com ambos é possível pensar – a partir do cinema – em alguns contrastes da cidade moderna; é possível pensar que o invisível não esconde muita coisa (no desenlace de *Brother*, não é o acaso que avisa a máfia italiana que Yamamoto está à espera dela, pacientemente, num boteco na beira da estrada), ou que o visível esconde muita coisa (quando El Chivo, ao mesmo tempo em que quebra o pacto e não assassina o executivo, confronta-o com o mandante do crime, ele não deixa, no entanto, nenhum indício que revele o absurdo da situação), que a identificação funciona como um jogo de cartas que, dependendo do contexto, pouco importa que estejam marcadas. El Chivo se identifica apenas pela fotografia. Em cada foto está a sua condição social e, porque não, seu caráter. Já Yamamoto não tem como entrar nos Estados Unidos senão com um número que permita a sua identificação. El Chivo é e sempre será um pária; Yamamoto é e sempre será um samurai.

Enfim, à metrópole convulsionada de Iñárritu, se opõe a metrópole *cool* de Kitano. Essa forma de retratar a cidade pode ser um modo interessante para pensar na oposição entre a urbe rica e a pobre na sociedade global, pois o que se pode notar é que, independentemente do realismo com que flagram a violência em duas metrópoles globais, Iñárritu e Kitano exibem implicações diferentes dessa violência. Em oposição à Cidade do México, a violência em Los Angeles está separada do dia-a-dia das pessoas, de modo que – chamando a atenção para a metáfora canina de Amores Brutos –, enquanto no filme de Iñárritu é cada um por si e, com isso, a matilha se destrói pela ausência de regras, no filme de Kitano todos os cães conhecem perfeitamente seus lugares, inclusive os que integram as gangues. Como na Cidade do México, em Los Angeles tudo é visível, mas nada de acidente inoportuno no meio do caminho, nada de ruptura desmedida das regras; os acidentes ocorrem na urbe pobre, onde os cães se confundem e não há voz para estabelecer o comando.

