

# Rua Americana

---

**Jorge de Carvalho**

KINO-DOC

Citation: Jorge de Carvalho. "Rua Americana." *Via Panoramica: Revista de Estudos Anglo-Americanos*, série 3, vol. 9, n.º 1, 2020, pp. 81-88. ISSN: 1646-4728. Web: <http://ojs.letras.up.pt/>.

*O KINO-DOC, núcleo de cinema de cursos de documentário presenciais e online (www.kino-doc.pt), apresenta "Rua Americana", seu segundo programa na Universidade do Porto, desta feita com filmes que retratam franjas marginais do continente americano.*

**Setembro 2020**

**Pátio do Museu de História Natural e da Ciência da Universidade do Porto**

**Dia 11, sexta-feira, 21:30**

THE EXILES (1961, 1h12), de Kent MacKenzie

KILLER OF SHEEP (1978, 1h20), de Charles Burnett

**Dia 18, sexta-feira, 21:30**

THE AGONY OF JIMMY QUINLAN (1978, 27 min.), de Robert Duncan, Janice Brown, Andy Thomson

ON THE BOWERY (1956, 1h05), de Lionel Rogosin

STORY OF A JUNKIE (1987, 1h28), de Lech Kowalski

**Dia 24, quinta-feira, 21:30**

STREETWISE (1984, 1h31), de Martin Bell

LOS OLVIDADOS (1950, 1h20), de Luis Buñuel

**Dia 25, sexta-feira, 21:30**

AGARRANDO PUEBLO (1978, 28 min.), de Luis Ospina, Carlos Mayolo

PIXOTE, A LEI DO MAIS FRACO (1980, 2h08), de Hector Babenco

Nesta rua encontramos marginais, fora da sociedade ou até da lei, e marginalizados por condição social ou rática, danação alcoólica ou psicotrópica. Testemunhamos vivências daqueles que ficaram fora do sonho do Novo Mundo. Um sonho americano, que não pertence apenas aos Estados Unidos, que idealiza a América como terra da oportunidade e prosperidade. De liberdade de ser e de fazer. Lugar de fortuna. Essa é a história do Mayflower e de Eldorados de ouro, carvão, petróleo, café, borracha e quejandos. Mas é também a história de Hollywood. Dos estúdios que assentaram arraiais na Califórnia para não pagarem direitos devidos a Thomas Edison. Uma América dentro da América.

Em “Rua Americana” a visão da rua é dura e crua. Longe do romantismo clássico dos vagabundos de Hollywood. Começando por Charlie Chaplin, que tornou icônico o “tramp” em histórias exemplares de dignidade humana e com um evidente propósito de consciencialização social, mas em que esse vagabundo de chapéu de coco e os outros miseráveis com quem se cruzava serviam primeiramente um espectáculo risível (magnífico, diga-se), e como tal estavam longe de qualquer exposição objetiva da pobreza. O realismo não era, e não podia ser, a proposta desse cinema.

Graças em grande medida a Chaplin, o burlesco foi por excelência no cinema mudo a janela para a marginalidade. Talvez Chaplin, que vivera a sua infância no “bas-fond” dos arrabaldes londrinos, tivesse já a crença que a comédia social fazia mais pelos pobres que dramas sobre miséria. Essa foi a moralidade fundamental de Preston Sturges em *Sullivan’s Travels* (1941), fita essencial sobre a relação de Hollywood com o universo da paupérie e a representação deste.

Nas películas dramáticas, a imagem do indigente vendida por Hollywood também foi recorrentemente romântica. Mesmo em dramas invulgares e com traços realistas como *The Salvation Hunters* (1925), de Josef von Sternberg, que trata com frontalidade inédita a prostituição, os abandonados (“derelicts”, como se lê no filme) são vítimas de um mundo injusto e de exploração, onde ainda assim a bonomia não deixa de surgir nas relações humanas e as dificuldades, em modo “happy end”, são superadas pelas convicções. Essa simplista e velha ideia puritana estado-unidense, tão ampliada por Hollywood, de que sair da indigência é uma questão de atitude. O credo que a salvação também terrena depende de nós.

Já no cinema sonoro, *Wild Boys of the Road* (1933), de William Wellman, que aborda agruras de adolescentes rebeldes em fuga para as grandes cidades durante a Grande Depressão, segue a mesma linha da fita de Sternberg. É outro filme histórico, também original no tema e no tratamento, mas com um final reparador distinto, conduzido pela figura de um juiz salvador que se comove com a situação malparada

dos anti-heróis do enredo. Outra vez a bondade do mundo. Passava-se a mensagem de que no final a sociedade conseguia integrar o marginal.

Pelas vias da salvação por conduta própria e altruísmo dos outros, a marginalidade tem sido copiosamente moralizada ao longo de décadas em Hollywood e no restante cinema americano. Exceções encontram-se nos títulos deste programa. Filmes sem visões salvíficas e compaixões, que procuram exhibir friamente a realidade da penúria e da errância que nesta nasce.

Para além de dois documentários aqui presentes que acompanham de câmara à mão a vida na rua de velhos e novos, existem sete ficções em cartaz. Partem do real, habitadas por personagens que traduzem pessoas de verdade, quando não são pessoas que se representam a si mesmas. Umas e outras tantas vezes com semblantes marcados por uma história de vida que os levou ao celulóide. São ficções com abordagens filiadas na tradição do neo-realismo italiano e do posterior Free Cinema inglês, pelos temas sociais, recurso a atores não-profissionais, escolha da rua e de outros lugares concretos em vez do estúdio. Ou são obras que seguem a matriz da docuficção com auto-representados, que remonta a Robert Flaherty e à sua invenção do documentário moderno, utilizando a ficção para melhor refletir o real, e que se pratica hoje abundantemente.

“Rua Americana” inicia-se sem cowboys, mas com índios, designação genérica para os diferentes povos nativos do continente, os primeiros excluídos do sonho americano, que foi sobretudo um sonho europeu da América. Vítimas de massacres e abusos pelos conquistadores que se seguiram a Colombo e Cabral na América do Sul e Central, e mais tarde pelos homens da fronteira na América do Norte. Exterminados pelas armas, gripes e outras doenças do Velho Mundo. Estigmatizados pelo flagelo do alcoolismo. Alienados pela aculturação social e religiosa que o poder colonial impôs. E nem com a nova América libertada do jugo da Europa - declarada pelos pais fundadores dos Estados Unidos, jurada por Bolívar no Monte Sacro e gritada por D. Pedro junto ao Ipiranga -, o índio, o seu território e sua cultura foram respeitados. E o cinema projetou em grande esse desrespeito, como acusou Marlon Brando, antes de outros, no seu discurso de recusa do Oscar em 1973.

*The Exiles* segue um grupo de jovens índios que deixaram as reservas e se fixaram, na demanda por uma vida melhor, em Los Angeles. Como refere no filme a voz mental de Yvonne, esta procura ali para o bebé que transporta na barriga a vida que não conseguiu viver. Yvonne, o seu marido Homer e restantes protagonistas representam-se a si próprios a partir de um guião baseado em entrevistas, que o realizador Kent Mackenzie fez no final dos anos 50 do século passado, após longas

horas passadas com homens e mulheres da comunidade índia de Bunker Hill, à época um bairro degradado. A recriação das suas vidas ocorreu essencialmente de noite, belissimamente fotografada com restos de película de outras produções, como todo o filme. Uma noite americana sem efeitos, onde Yvonne tem o seu sonho americano, Homer e amigos confraternizam, ouvem “rock ‘n’ roll”, embebedam-se e brigam, acabando no topo de uma colina, com vista para a cidade iluminada, a entoar cânticos dos seus antepassados.

Na lógica colonial e pós-colonial americana, abaixo dos índios estavam os negros. No império português, por exemplo, a escravatura indígena foi abolida por Pombal no Brasil em 1758, perpetuando-se o tráfico transatlântico negreiro (de que Portugal foi pioneiro) e a escravatura das pessoas por este levadas para solo americano e seus descendentes. Para personalidades de épocas e origens distintas como o padre António Vieira ou George Washington, os índios deveriam ser tratados com humanidade e respeito, enquanto aceitavam como natural a condição dos negros como mão-de-obra escrava. Uma noção que, quando foi finalmente condenada de maneira expressiva nos EUA pelo movimento abolicionista, contribuiu para uma guerra civil, como adivinhou Tocqueville.

No país do tio Sam, a condição do negro melhorou depois da Guerra Civil Americana, mas foi longa a jornada até à aquisição de uma cidadania equitativa, conquistada pelo movimento dos direitos civis liderado por Martin Luther King. Nunca é de mais lembrar que só em 1964 caiu a segregação racial. E o cinema não deixou de refletir o racismo atávico da nação durante o longo período das Leis de Jim Crow. Como é exemplo *Birth of a Nation*, de Griffith, que glorifica os ataques do Ku Klux Klan contra negros, muitos deles interpretados por brancos com “graxa” na pele, que foi como Hollywood durante tanto tempo representou os negros.

*Killer of Sheep* capta a vida num bairro pobre de afro-descendentes, pela mão de um deles. Como *The Exiles* passa-se em Los Angeles. Foi rodado em 1972 e 1973 por Charles Burnett, apenas a uns anos de distância dos assassinios de Malcolm X e Luther King. Sem um “plot”, o filme acompanha um homem intranquilo de rosto triste, Stan de seu nome, que trabalha num matadouro (daí o título). Através de episódios mais ou menos fragmentários da vida de Stan e daqueles que o rodeiam é ilustrado o ambiente social difícil e precário, mas humanamente fértil, que cobre a vida de afro-americanos guetizados em bairros suburbanos. E há a beleza de certos planos sem preocupação narrativa (como os que registam a liberdade dos mais novos na rua) e o diálogo poético entre canções da banda sonora e as imagens, que permitem leituras várias.

Comumente na História da América, à margem da sociedade, acompanhando negros, mestiços, índios e outros não-caucasianos - um agrupamento que tristemente ainda hoje em grande medida se verifica -, têm estado aqueles de raça branca que foram atirados para a rua pela pobreza, bebida e estupefacientes.

*The Agony of Jimmy Quinlan* é um documentário de 1978 do National Film Board canadiano, fundado pelo histórico John Grierson, o homem que cunhou na língua inglesa a palavra “documentário”, e que definiu a “voz de Deus”, conhecida por voz off, que também por aqui se escuta. Foi do National Film Board, no final dos anos 1950, que a câmara portátil partiu para a epopeia do Direct Cinema e do Cinéma Vérité. E foi com ela ao ombro que se segue Jimmy Quinlan vagueando nas ruas de Montreal, sem-abrigo que anda bêbado há muitos anos, e outros que tais. Despacham vinho barato, furtam bebidas alcoólicas e em dias maus, como aqui se diz, bebem loções “aftershave”. Após a introdução a este submundo “skid row”, acompanhamos a agonia de Jimmy na tentativa de se libertar da sua dependência, com apoio de ex-alcoólicos de uma louvável missão cristã.

Em *On the Bowery* também assaz se bebe. E é noutra missão religiosa, noutro tempo (22 anos antes do documentário sobre o Sr. Quinlan), que se ouve um “preacher” referir-se à Bowery nova-iorquina como a rua mais triste do mundo. É lá que, com fâcies indisfarçavelmente transformados pela bebida, encontramos trágicos goliardos que se representam mais ou menos a si mesmos, como o protagonista Ray Salyer. Pela sua performance neste filme e fotogenia, Salyer recebeu um convite para um contrato de milhares de dólares em Hollywood, o qual recusou de forma impenitente, por não querer deixar a vida de alcoólico na Bowery. Vida essa que acabaria por conduzi-lo a uma morte precoce. Gloriosamente o filme casa documentário e ficção, representando de maneira singular a verdade do lugar e das suas gentes. Excepcionais e comoventes os planos documentais de Rogosin dos corpos parados pelo sono à laia de esculturas humanas no raiar da manhã de um dia, que para aqueles homens seria mais um para beber até cair. Memoráveis as cenas verídicas de bar captadas pela câmara oculta do director de fotografia Richard Bagley, também ele alcoólico. Lembrando o método utilizado por Walker Evans anos antes nas míticas fotografias de passageiros do metro de Nova Iorque. Ao que consta, a “hidden camera” de *On the Bowery* inspirou por sua vez Shirley Clarke em *The Cool World*, “docufiction” à volta da vivência de um gangue do Harlem, que podia também morar na “Rua Americana”.

Com *Story of a Junkie* a história é outra e o vício também. A vida de rua aqui faz-se atrás da heroína, cujo consumo viveu o seu apogeu nos anos 1980, década em

que se rodou esta fita. Lech Kowalski, grande retratista do movimento punk e de heroinómanos (Sid Vicious, Johnny Thunders, Dee Dee Ramone), fez a sua “mise-en-scène” a partir do real, como noutros filmes de “Rua Americana”. Também como estes, registou uma dura realidade sem moralizar. Recriou sem pudores o dia a dia de John Spaceley, a.k.a. Gringo, figura mítica das ruas de Nova Iorque e da vida noturna da cidade, atingindo o dispositivo de auto-representação deste “junkie”, e dos seus pares, passagens profundamente gráficas em cenas de chutos reais com heroína. Traduzindo em bruto a realidade da toxicodependência anos antes de Pedro Costa também o fazer nas Fontainhas em *O Quarto da Vanda*. Como *On the Bowery, Story of a Junkie* dá-nos uma Nova Iorque que já não existe. Como tantos núcleos de cidades contemporâneas, a Bowery e o Lower East Side, por onde caminhava Gringo, são hoje artérias profundamente gentrificadas. Sem miséria, mas também sem a riqueza humana das épocas fixadas nestas películas.

*Streetwise* é o encontro com adolescentes que fazem a sua vida nas ruas da cidade de Seattle nos 1980s. É um documentário que nasceu de uma reportagem da revista Life. Como esta foi concebido como um mosaico, reunindo cenas de diversos jovens, muitos deles sem-abrigo, que sobrevivem mendigando, fazendo biscates, enganando, roubando, aproveitando restos do lixo ou prostituindo-se. Eles e elas vivendo na perdição e gozando de alguma forma o voo da liberdade, que acaba sempre por descer cruelmente de volta ao mundo, pegando no que diz Rat, um de vários rapazes imberbes que aqui vemos. São todos filhos de famílias destruídas, como Tiny, rapariga de 14 anos cuja mãe alcoólica interpreta a prostituição da filha como apenas uma fase. Ou Dewayne, trágico adolescente de 17 anos, que acompanhamos em visita ao pai na prisão. Filho e pai que inspiraram a ficção da década seguinte *American Heart*, também realizada por Martin Bell.

Seguimos agora para sul neste vago trajeto topográfico pelo continente. Acima ficaram os vencidos da vida da Anglo-América. Descemos de seguida dessa América rica para a homónima latina e mais pobre. A separação dessas duas Américas já é antiga, mas faz-se também hoje com um muro, que contraria a ideia fundadora da América como terra de imigrantes. Definindo, por consequência, todo o território do norte do México ao cabo Horn como uma América excluída. Uma América fora da América.

Pelos excluídos e esquecidos continuamos. Em *Los olvidados*, de Buñuel, o pobre é olhado no avesso da tradicional clemência católica, tipicamente latina, que o vê, antes de tudo, como um pobrezinho, um pobre coitado, bondoso na sua essência. Aqui a miséria social, das franjas marginais da Cidade do México, convive com outra

miséria, que a torna mais pesada, a miséria moral. O pobre apresenta-se muitas vezes ruim, mesquinho e maldoso. Visão fundada na realidade, sem otimismo, como se diz no prelúdio documental do filme. Com eco anos depois em *Viridiana*, outra obra fundamental do mestre espanhol. Como nesta os olvidados do título percorrem tortuosos caminhos da vileza e do crime. Explícitos ou aduzidos pela arte buñueliana da sugestão, como na habilidosa cena de pedofilia insinuada, em que a câmara é colocada atrás de um vidro de uma loja, e o espectador com ela. Ficamos fora da rua onde acontecem iniquidades como esta, que nos questionam sobre as zonas mais escuras da condição humana. Numa reprodução dramatizada da indignação nas metrópoles modernas ainda hoje brutal, quanto mais em meados do século XX, quando esta película lendária estreou.

*Agarrando pueblo* é um falso documentário que denuncia o miserabilismo de tantas reportagens e documentários desonestos sobre o massacrado povo colombiano. Uma “porno-miséria”, nas palavras dos realizadores Luis Ospina e Carlos Mayolo num manifesto que acompanhou esta obra cruamente sardónica, na sua estreia em 1978 (“Catálogo Doclisboa’18” 265). O filme segue uma suposta equipa de filmagens que capta de forma repugnante e sensacionalista diferentes exemplos da miséria terceiro-mundista, assaltando pessoas como vampiros (aliás, o filme também é conhecido por *Os Vampiros da Miséria*). Mas a esses oportunistas em rodagem está reservada uma lição no final do filme, transformando-se este seguidamente de ficção em documentário, para se falar que o cinema americano não tem de ser apenas “gringo”.

Em *Pixote, a Lei do mais Fraco* estamos no Brasil de há 40 anos. Porém, sentimo-nos no mesmo país entrópico e violento de 2020. Todo um subcontinente esgarçado por calamidades. Onde reina o abuso, a impunidade e a infâmia do sinistro regime bolsonarista e seus cúmplices. Mas também reconhecemos no filme um Brasil de uma pobreza antiga, endémica, e de um antagonismo social elevado, que o cinema denunciou em obras anteriores como *Rio, 40 Graus*, de Nelson Pereira dos Santos. Contudo, *Pixote* é de outra estirpe. Poucos serão os filmes tão perturbadores e radicais na exposição da natureza humana e suas abjeções como este. Pensando noutros filmes igualmente viscerais e provocadores que tratam da maldade extrema, como *Salò*, de Pasolini, as monstruosidades observadas são amiúde mais do domínio do simbólico. Aqui, pelo contrário, sentimo-nos no território do real. Não fossem os garotos do filme na realidade crianças e adolescentes de rua.

E foi na rua que Fernando Ramos da Silva, que encarnou a personagem Pixote, foi abatido. Um trágico prolongamento do filme de Hector Babenco na vida real. Aconteceu na mesma rua americana contundentemente retratada em cada um dos

filmes que fazem este programa. Rua dos excluídos do sonho americano, que tanto nos diz sobre o Novo Mundo e todos os mundos onde habita a raça humana.

### **Obras Citadas**

Ospina, Luis e Carlos Mayolo. "¿Qué es la pornomiseria?" Manifiesto de 1978, in "Catálogo Doclisboa'18", 2018.