

# Imagens estigmatizadas: margens da *História real*

Rosana de Lima Soares

Atividade marginal ou não, penso que a literatura traça internamente os seus limites – as suas margens: a da poesia, a da narrativa, a da teoria, a da crítica e mais algumas. Cada margem supõe o seu rio, o seu mar interior: a linha (a faixa) que circunda cada gênero está em correlação com o lado íntimo, com uma praia interna, com o mar infinito de suas tradições e possibilidades.

*Gilberto Mendonça Teles*

O tema proposto articula-se em torno de uma indagação sobre o que denominamos *imagens estigmatizadas*. Como na literatura, acreditamos que o cinema, de forma análoga, traça internamente seus limites, estabelece suas margens. O alargamento de tais margens e as relações entre seu “dentro” e seu “fora” dependem fortemente da produção cinematográfica que compõe o *arquivo de imagens* existente em um tempo-lugar específico.

A partir da análise fílmica, pretendemos realizar uma passagem dos “estigmas sociais” – associados a grupos ou indivíduos (facilmente perceptíveis no campo do jornalismo por meio de suas matérias cotidianas) – para uma discussão em torno de formas e imagens na cultura. Em outras palavras, buscamos apontar as formas pelas quais os estigmas se manifestam nas próprias imagens, materializando-se e transformando-as em *imagens estigmatizadas*.

É no estudo do filme *História real* (2002), de David Lynch, que trataremos o tema, procurando primeiramente definir o conceito de *estigma* para, num segundo momento, propor uma definição de *imagens estigmatizadas*, apontando no filme as formas como tais imagens se configuram e tomam corpo a partir de dois eixos

fundamentais: a sutileza e a grosseria da exclusão. O filme escolhido constitui-se, ele próprio, em um enigma que aponta para a materialidade dos estigmas a partir de um estranhamento que permeia tanto seu roteiro como os personagens que o incorporam, sintetizando e amplificando tais percepções.

Mas como realizar a passagem dos estigmas (seu trajeto na análise das relações entre cada um e os demais, entre norma e desvio) para o cinema? Como definir as *imagens estigmatizadas*? Uma primeira aproximação nos faz pensar em imagens desajustadas, desenquadradas, desfocadas; em outras palavras, *imagens estranhas*.

### **A margem da margem**

Um documentário dirigido por Evaldo Mocarzel (2003), intitulado *À margem da imagem*, relata histórias de moradores das ruas da cidade de São Paulo. Se ousássemos, como fez Gilberto Mendonça Teles em seu livro *Contramargem* (2002), substantivar o que costuma ser adverbialmente lido, diríamos do cinema de David Lynch que este se define como “a margem da margem”. Cinema de transposições e enigmas é desta filmografia – representada neste momento pelo filme *História real* (*The Straight story*, em que o nome original faz toda diferença) – que nos valeremos para tratar do tema dos estigmas e das figuras que o recobrem nas imagens estigmatizadas de Lynch.

Se abandonássemos a substantivação da margem e retomássemos sua forma adverbial – lembrando a indicação de lugar que esta representa –, teríamos o já conhecido *À margem da margem*, título que Augusto de Campos gravou em um livro de crítica literária publicado em 1989. Como sabemos, toda margem tem também uma (outra) margem, tornando-se interior a seus próprios limites. A imagem, como quadro, aponta-nos ao mesmo tempo seus recortes e suas fronteiras. A margem da margem seria, assim, aquilo que desliza a seu lado, a própria *terceira margem* de Guimarães Rosa eternizada no conto “A terceira margem do rio” (1962).

Tomada em seu sentido etimológico, a palavra *margem* deriva do latim *margo/marginis* e refere-se a “borda, extremidade, trecho de terra banhado pelas águas de um curso de água ou de um lago”. Em seu sentido dicionário, *margem* equivale à “parte em branco ao redor de uma folha manuscrita ou impressa, a qual parte pode às vezes conter ilustrações e notas”, remetendo àquilo que está vazio, àquilo que ainda não foi inscrito: a margem é o que falta, *o que não está onde deveria estar* (retomaremos esta definição ao falarmos dos *estigmas*). É o que se passa quando localizamos as referências de um livro na biblioteca, vamos até à estante e ao chegar a seu suposto lugar o livro *não está lá*: temos apenas o espaço vazio.

Uma segunda definição apresenta *margem* como “linha ou faixa que limita ou circunda alguma coisa; borda, beira, orla”, apontando para a idéia de inclusão, de contorno e delineamento de algo que está dentro, *entre as margens*. Finalmente,

a terceira definição nos leva às margens do rio, o “terreno que ladeia um curso de água ou que circunda um lago”.

É interessante notar que o dicionário estende-se a inúmeros desdobramentos do vocábulo *margem*: começa por seu sentido figurado, de espaço livre, oportunidade aberta (como quando se diz que tal assunto pode “dar margem” a muitos debates, que “não há margem” para realizar uma tarefa específica, ou que a “margem de lucro” de uma empresa ficará comprometida); chega a derivações preposicionadas: *à margem* (“de lado”), *à margem de* (“à beira de”, “ao lado de”), *dar margem a* (“dar ocasião”, “proporcionar”), *deitar e lançar à margem* (“abandonar”, “desprezar”), *marginação* (“ato de marginar”), *marginado* (“que forma margem”; “escrito na margem de um livro ou manuscrito”), *marginador* (“margeador”); finalmente, aponta seus termos correlatos: *marginal* (“relativo ou elaborado à margem”; “pessoa que vive à margem da sociedade ou da lei”), *marginalidade* (“condição de indivíduo marginal”), *marginalização* (“ato ou efeito de marginalizar[-se]”), *marginalizado* (“posto à margem de uma sociedade”).

Em todos eles podemos notar um núcleo comum, de algo que se forma para reunir ou separar, e variações de intensidade e conotação, do positivo ao negativo, passando pelo neutro. O jogo entre inclusões e exclusões delineado pelas margens nos abre a passagem para o tema deste texto: os *estigmas* e as *imagens estigmatizadas* que os constituem. Dissemos acima que as margens apontam para aquilo que *não está onde deveria estar*. Os estigmas, em seu jogo de oposições, definem-se como aquilo que *está onde não deveria estar*. A transposição do lugar do “não”, diferença sutil porém crucial, serve-nos de ponto de partida para pensarmos a questão dos estigmas.

Chegamos a esse tema faz alguns anos, a partir de pesquisas realizadas sobre a Aids nas mídias. Ao nos depararmos com essa estranha palavra – e estranho também é aquilo para o qual ela aponta – passamos a perseguir suas possíveis significações. Um primeiro momento nos fez chegar à idéia de marca indelével, sinal ultrajante: o estigma é aquilo que isola o diferente e, ao fazê-lo, demarca o campo do social. Sua origem remete ainda à cicatriz e àquilo que, tomado em seu conjunto, opõe-se como desvio ao que é estabelecido como norma. Na base das relações sociais e seus laços, estão os estigmas; entre cada um e todos os outros, entre um grupo e outro grupo, os processos de identificação (re)agrupam os sujeitos em lugares determinados, estabelecendo diferenças, demarcações.

Dos estigmas, dizemos ainda que se distinguem dos estereótipos e preconceitos – seus correlatos – por apresentarem uma estrutura invariante recoberta de diferentes formas em cada cultura, época, comunidade. Sua singularidade, como dissemos, está em se tornarem visíveis – saltando aos olhos, como as imagens estigmatizadas de Lynch – quando algo se encontra fora do lugar, *deslocado*. Podemos pensar os estigmas como marcas que aparecem onde não deveriam estar e, a partir daí, vão gerando preconceitos e estereótipos – como no filme *Pleasantville, a vida em*

*preto e branco*, de Gary Ross (1998), em que os personagens vão sendo invadidos por cores que os denunciam como “diferentes”.

As mídias em geral, incluindo a maior parte da produção cinematográfica, giram ao redor de discursos instituídos, reforçando certas configurações sociais. Portanto, os estigmas fazem parte de suas narrativas. Mas um aspecto ambíguo os envolve: operando a partir dos discursos estabelecidos, ao mesmo tempo se destacam – *brilham* – quando aparecem em um lugar ao qual não pertencem (discursivamente), no qual não deveriam estar (estruturalmente).

Instala-se nesse momento um paradoxo: ao buscarem o consenso, as mídias – nelas incluímos o cinema – instauram, simultaneamente, brechas, apontando para aquilo que pode romper com o senso comum. Este é um aspecto fundamental para a compreensão dos estigmas: trata-se de uma marca que irrompe, de algo que aparece quando se encontra desajustado – e aí se destaca. O estigma só se revela quando se coloca no meio de *diferentes*, quando incomoda por estar num lugar que não lhe foi destinado. Desse movimento de buscar outro lugar (realizado pelos estigmatizados), muitas vezes surge um novo processo (por parte dos estabelecidos) – uma espécie de *contra-estigmatização* – que tenta (re)colocar as coisas em seu devido lugar, anulando os estigmas e reenquadrando-os em preconceitos e estereótipos, cristalizando-os em lugares fixos.

No caso do cinema, os estigmas não precisam ser buscados nas pessoas, nos corpos, nos personagens, mas nas próprias imagens (no corpo da imagem) enquanto construções discursivas, contornando realidades. Como nas imagens vislumbradas nos filmes de David Lynch, os estigmas são algo que incomoda por aparecerem onde não deveriam estar. O filme *História real* nos traz diversos exemplos dessas imagens.

No filme de Lynch, são *deslocamentos* que vemos atravessar a tela, começando pelo próprio movimento de viagem do personagem principal (Straight). Uma passagem permanente entre normalidade e desvio, um ir e vir que aponta em seus planos, enquadramentos, cores, figurinos e cenários as marcas (estigmas) que remetem às *diferenças*. Os elementos estabilizados como “normais” encontram-se sempre parados, estáticos; aqueles que se referem ao campo dos “desvios” estão em constante movimento, extasiados. Nas margens da tela – suposto lugar de transição – podemos apontar esse duplo jogo ao observarmos os personagens que nela se configuram: pessoas tidas como “normais” aparecem geralmente paradas, sentadas, imobilizadas; os que surgem como “diferentes” colocam-se em movimento, ação, impulso.

O personagem Straight, como seu nome já diz, é justamente o que não está à margem – ainda que sua situação de viajante em um cortador de grama não tenha absolutamente nada de normal. Na filmografia de Lynch, é do bizarro de tal situação que vemos surgir a estranheza em meio à monotonia do trajeto. Em sua retidão e enquadramento, a real história de Straight produz imagens estigmatizadas naquele que, visto pelos outros, parecia tão estabelecido, normatizado.

Dos estigmas como categorias operantes nos vínculos sociais às imagens estigmatizadas, uma passagem, portanto, se faz necessária: não é mais de pessoas ou grupos que tratamos, mas do próprio estatuto das imagens enquanto lugares de estranhezas e dissonâncias, enquanto figurações (con)formadas (delineadas e acomodadas) pelos espaços vazios, pelas lacunas deixadas, pelos deslocamentos suscitados.

Em suas estranhezas, as imagens estigmatizadas nos incomodam porque aparecem onde não deveriam estar; dessa forma, tornam-se *imagens perturbadoras*. Mas por que tais imagens (nos) perturbam? O que nos é dado a ver? Como se estabelecem, como se dão a ver? Qual sua ortografia (as regras de sua grafia)?

Nas margens deste texto, as *imagens estigmatizadas* opõem-se às *imagens estabelecidas*. Por um lado, a perturbação, o rompante, a surpresa, o inesperado, o inapreensível; a intangibilidade das “imagens fora do lugar”. Por outro, a mansidão, a norma, o esperado, o ajustado, o lugar comum; a estabilidade das “imagens no lugar”. Nessa oscilação que não se pretende dual, tampouco excludente, notamos um outro modo de composição das imagens estigmatizadas. Como nos filmes de Spike Lee, a tematização dos estigmas pode atuar de forma questionadora, engendrando bifurcações e metamorfoses. No filme de David Lynch, suas margens con(formam), na tela, as imagens estigmatizadas de uma história (nada) real.

As imagens estigmatizadas de Lynch – presentes também em outros de seus filmes (*Véludo azul*, *Cidade dos sonhos*), embora de forma não tão explicitamente apresentada nas margens da história – são definidas, assim, como *imagens estranhas*, tornando interior o que antes era margem na imagem do cortador de grama e suas figuras correlatas no filme. São *formas estranhas* o que vemos surgir à medida que viajamos com Straight em linha (nem tão) reta.

## **As margens da História real**

A *história real* contada por David Lynch tem sua origem na viagem de um senhor viúvo chamado Alvin Straight, que vive em uma comunidade rural no estado de Iowa (Estados Unidos), com sua filha Rose. Após receber um telefonema com a notícia de que seu irmão mais velho, Lyle, havia sofrido um derrame, Alvin passa a refletir sobre os motivos da briga de uma década com o irmão e decide visitá-lo. É nesse momento que a narrativa – da qual somos avisados estar baseada em “fatos reais” – se desenrola: com a visão prejudicada e sem dinheiro, Alvin resolve fazer a viagem de quase 500 km de forma original. Aquilo que parecia *real* e justo começa a expor sua estranheza e desajuste: a estrada será percorrida em um cortador de grama.

No título original – que nos remete à *história de Straight*, protagonista do filme –, a palavra em inglês introduz um jogo de oposições das imagens estigmatizadas que veremos, uma vez mais, formarem-se diante de nossos olhos ao assistir a um filme de Lynch. Esta palavra traduz em seu sentido a história pura, direta, certa, correta,

adequada, comum, normal, ajustada, instituída, enquadrada – finalmente, o *real* do título em português – do personagem (que viaja, também ele, em linha reta).

Os estigmas, da forma como os concebemos, seriam o contrário (ou o avesso) desse real que escapa pelas margens da narrativa. Mas as estranhezas estão todas presentes na viagem retilínea de Straight. Nesse filme, o estigma é aquilo que rompe o estabelecido e irrompe no desviante – desvios que são marcados pela própria trajetória do personagem que, a cada momento, é interrompido em sua viagem, desviado de sua rota, retirado de sua meta por uma seqüência de pequenos acontecimentos (a menina grávida, os gêmeos não-idênticos, a família feliz).

Em sua viagem, todas as vezes que o personagem Straight se depara com alguma coisa que evoca sua própria história, é lançado para fora da estrada, perde o rumo para, aparentemente, retornar às margens (ainda que nelas encontre traços de uma certa normatização). Mas se olharmos os detalhes perceberemos que *straight* é a própria estrada, a linha reta; o *estigma* é o que está à margem, sinuoso – algumas vezes o Straight-personagem pára o cortador de grama e vai para a margem para nela presenciar o estranho, invertendo novamente as posições entre estrada e margem. Entre um ponto e outro dessa *straight line* – entre ele e o irmão – há sempre o retorno à estrada, ainda que com desvios pontuais. No final, uma surpresa: a casa do irmão aparece fora da estrada – à margem – como uma última parada consentida.

O cortador de grama – objeto utilizado às margens de uma estrada, de uma rua, de um quintal, geralmente com o propósito de tornar a grama mais bela, simétrica, adequada – transforma-se em meio de transporte na longa viagem de Alvin; de *marginal*, passa a *interior*. É no ritmo lento do cortador de grama que Lynch nos propõe acompanhar a viagem do personagem, observando seus detalhes, seus desvios, suas brechas. Sem nos darmos conta, somos jogados no interior dessa jornada de um herói ao avesso e quando menos esperamos estamos viajando com Alvin. A lentidão do percurso possibilita ao personagem – e também ao espectador – deslocar seu olhar, mudar sua posição e familiarizar-se com a estranheza da proposição lançada por Lynch.

No filme de Lynch, um estranhamento – ainda que a história seja *real* em seu nome – nos é dado desde o início: um *road movie* em um cortador de grama. E o que é um cortador de grama? Algo que opera na margem, e não na estrada, é escolhido como figura central da narrativa. Esse deslocamento é o que há de mais estranho, de mais *fora do lugar* em *História real*, pois não se trata simplesmente de um cortador, mas de sua inesperada inclusão. É então que a estrada se torna margem (inlui/exclui) para os gramados que a cercam (e não o contrário), recolocando o cortador de grama onde ele (supostamente) deveria estar (na margem). Outras imagens espalhadas ao longo do filme operam o mesmo estranhamento. Nelas está o estigma.

A fim de compreendermos melhor aquilo que definimos como *imagens estigmatizadas*, tomamos como exemplo um filme de Robert Altman. Altman e Lynch têm

em comum o fato de serem usualmente tomados como estando “fora” do circuito de um certo cinema tido como “comercial” (e este fora, em vez de os excluir como estigmatizados, os inclui em um certo campo de diretores consagrados como *outsiders*, numa simplificação das diferentes formas narrativas e diferenças de produção presentes no cinema).

No filme *Dr. T. e as mulheres* (2000), assim como em *História real*, Altman e Lynch foram estigmatizados pela crítica por supostamente conceberem filmes que não faziam jus à sua (positiva) estigmatização. Tais filmes foram tomados como estabelecidos demais, normalizados demais – a ponto de perguntar-se, à primeira vista, onde teriam ficado as margens de suas imagens. Altman reserva para o final deste filme um acontecimento inesperado; Lynch vai espalhando ao longo de seu filme pequenas *esquisitices*, como a cena em que acompanhamos os contrastes entre os carros e o cortador de grama dividindo a mesma estrada.

Podemos afirmar que os dois filmes foram estigmatizados por serem vistos como senso comum e apelarem ao bom senso. Mas se os observarmos, é nas suas imagens – e não em sua narrativa – que encontraremos os traços (marcas, estigmas) de cada diretor. Dentro dos filmes vemos imagens estigmatizadas: o parto-furação de Altman e a mulher de cabelo vermelho de Lynch sinalizam essas figurações. Algo estranho coloca-se à nossa frente; resta-nos perguntar: por que está ali? No caso de Altman e Lynch, as imagens estigmatizadas neles presentes atestam a presença dos próprios diretores.

As *imagens estigmatizadas*, assim concebidas, tornam-se presentes em duplo sentido: naquilo que o diretor já carrega como estigma (a marca de ser sempre incomum, diferente) e no sentido das próprias imagens-figuras ali colocadas, rompendo os limites do filme. Nos filmes perturbadores de Lynch, vemos passar à nossa frente aspectos sombrios da natureza; criaturas doentes, disformes; atmosfera lúgubre; situações bizarras.

Em *História real*, Lynch nos remete à metáfora derridiana das *margens* – o que acontece em torno e cria, nas suas combinações, margens outras; em seu filme, todos os estigmas apresentados nas imagens – todas as estranhezas – estão à margem. Não podemos esquecer que uma margem pode sempre ser o “dentro” de outra margem. O filme *História real* é, sobretudo, um filme sobre as margens e suas transposições; dessa forma, podemos afirmar que se compõe, ele todo, de puras *imagens estigmatizadas*.

Os estigmas sociais, como apontamos acima, são algo que não faz parte das regras estabelecidas; assim também as imagens estigmatizadas em relação ao cinema. Acreditamos ser possível chegar a elas pontuando o que de mais estranho há em um filme, o que aparentemente *não deveria estar ali*.

Mas o que *não seria* estigma em um filme? A imagem na qual a *esquisitice* esteja colocada em seu lugar, como algo *de fato* ex-tranho. Afinal, o desvio também possui seu lugar assegurado nos discursos instituídos; quando a estranheza está colocada

em seu devido lugar passa a compor o senso comum (preconceitos, estereótipos). Ainda que permaneça *estranha* (como nas histórias fílmicas de Stephen King), não se trata de uma imagem estigmatizada, pois não há desestabilização da norma. É por isso que podemos afirmar que o estigma (por estar na margem) aponta, ao mesmo tempo, para o reforço e para a brecha, para o que pode ser diferente, para os espaços de dissidência.

Por sua vez, as imagens estigmatizadas, ainda em esboço, são formas que se impõem como aquilo que está fora do padrão, como uma marca que surge e destaca algo, colocando em evidência, distinguindo dos demais, isolando em recorte, apontando para o destoante. Como algo que se encontra – ao mesmo tempo – “dentro” e “fora”, as imagens estigmatizadas podem ser consideradas como *brechas*, que abrem-pulsam para algo que não está visível, para o vazio enquanto possibilidade de experimentação.

Rosana de Lima Soares  
Professora da USP

### Referências bibliográficas

- AUMONT, J. et al. *A estética do filme*. Campinas, Papirus, 1995.
- CASTORIADIS, C. *A instituição imaginária da sociedade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- CERTEAU, M. *A cultura no plural*. Campinas: Papirus, 1995.
- COSTA, A. *Compreender o cinema*. 2ª. ed. São Paulo: Globo, 1989.
- COSTA, J. F. *A inocência e o vício*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.
- DERRIDA, J. *Margens da filosofia*. Campinas: Papirus, 1991.
- ELIAS, N. *Os estabelecidos e os outsiders*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.
- FOSTER, H. *Recodings*. The New Press: New York, 1999.
- FOUCAULT, M. *Microfísica do poder*. 7ª. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1988.
- FREITAS, J. M. M. *Bemaldivida*. São Paulo: Edusp, 1992 (col. campi).
- FREUD, S. Além do princípio do prazer, psicologia de grupo e outros trabalhos. In: *Obras completas de Sigmund Freud*. V. XVIII. Rio de Janeiro: Imago, 1974.
- GOFFMAN, E. *Estigma*. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1978.
- HALL, S. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- LYOTARD, J. F. *A condição pós-moderna*. 2ª. ed. Lisboa: Gradiva, 1989.
- SAID, E. *Reflexões sobre o exílio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- ZIZEK, S. The truth arises from misrecognition. In: *Lacan and the subject of language*. New York: Routledge, 1991.



## Resumo

Este artigo articula-se em torno de uma indagação sobre o que denominamos “imagens estigmatizadas”. A partir da análise fílmica, pretendemos realizar uma passagem dos “estigmas sociais” – associados a grupos ou indivíduos – para uma discussão em torno de formas e imagens na cultura. Em outras palavras, buscaremos apontar as formas pelas quais os estigmas se manifestam nas próprias imagens, transformando-as em “imagens estigmatizadas”. É no estudo do filme *História real* (2002), de David Lynch, que trataremos o tema, procurando primeiramente definir o conceito de *estigma* para, num segundo momento, propor uma definição de “imagens estigmatizadas”, apontando no filme as formas como tais imagens se configuram e tomam corpo a partir de dois eixos fundamentais: a sutileza e a grosseria da exclusão. O filme escolhido constitui-se, ele próprio, em um enigma que aponta para a configuração de estigmas a partir de um estranhamento que permeia tanto seu roteiro como os personagens que o incorporam, sintetizando e amplificando tais percepções.

## Palavras-chave

Cinema; Estigmas; Margens; Imagens; Forma; Cultura.

## Abstract

This paper aims to discuss the relations between images production and stigmas. Through the analysis of films, we intend to establish a link from “social stigmas” to a discussion concerning the cultural forms and images. In other words, we pursue to point out the ways that stigmas can be present in cinematographic images, transforming these images in stigmas themselves. The David Lynch’s movie *The Straight history* (2002) will be the subject of our paper, in which we try, first of all, to define the concept of “stigma”. Second of all, we will propose a definition of “stigmatized images” presenting how these images take place in the movie. In order to do so, we will discuss the movie considering the subtle and rude ways of exclusion presented on its images. We believe that the movie itself is a conundrum in its screenplay as well as in its characters and scenes, revealing the “stigmatized images” we are looking for.

## Key-words

Cinema; Stigmas; Borders; Images; Form; Culture.