

5. Conclusão

O tempo torna-se humano quando articulado de modo narrativo, enquanto a narrativa ganha significação se esboçam os traços da experiência temporal.

Paul Ricoeur

Buscando pensar a temporalidade na sua forma atual, mas sem pretender chegar a um conceito definitivo sobre ela, analisamos obras de dois diretores contemporâneos, Alejandro González Iñárritu e Julio Medem. Nesse exercício de reflexão sobre o que diz respeito à leitura cinematográfica do tempo, acreditamos ter abordado algumas das principais características do cinema e, por que não, da arte dos nossos dias. Acreditamos que todos os traços ressaltados nos filmes aqui abordados são sintomáticos da condição contemporânea e refletem os questionamentos de homens que, diante da falta de direção e de qualquer instância superior ou verdade que os oriente, não sabem mais ser modernos.

Para realizar essa tarefa, não poderíamos deixar de fazer uma reflexão inicial sobre as transformações sociais, econômicas e tecnológicas sofridas pela sociedade moderna ocidental e seus efeitos sobre a percepção humana do tempo. Partimos da depressão inglesa em 1846-47, passamos pelo surgimento das vanguardas e por duas Guerras Mundiais para chegar à sociedade de consumo, na qual efetivamente se estabelece o tipo de temporalidade de que tratamos.

Após traçar esse percurso, elegemos o pensamento de Paolo Virno para explicar as implicações dessas mudanças na sensibilidade e percepção humanas na concepção de tempo histórico. Acreditamos que ao fazer isso esclarecemos o que se pretendia chamar de “eterno presente”, expressão que mais nos aproxima da concepção de tempo atual, bem como do que chamamos de temporalidade descontínua.

Ao abordar os filmes de Iñárritu, procuramos relacionar os temas tratados pelo diretor com essa concepção de temporalidade, que é inegavelmente importante para compreendermos sua obra, devido à própria construção de seus

roteiros. De maneira bastante similar, as narrativas de ambos os filmes giram em torno de um acidente de automóvel. Tanto em “Amores brutos”, quanto em “21 gramas”, o diretor posiciona não só a trama em volta do desastre, mas o próprio roteiro, no sentido de que sempre retornamos àquele acontecimento antes de seguir adiante. No primeiro deles, voltamos para mudar nosso foco para outra história tocada por aquele acontecimento; no segundo, para ajudar a dar sentido a histórias diferentes contadas simultaneamente.

Seus dois longas-metragens têm um tema maior, a perda. A partir desse tema, que pode ser relacionado com sua vida pessoal e a perda precoce do filho Luciano, Iñárritu desenvolve outras questões. No seu primeiro filme, o diretor trabalha a ação do acaso sobre a vida de seus personagens – acaso que expõe o entrecruzamento de diferentes temporalidades que repartem o espaço urbano, através de um acidente de trânsito. Já no segundo longa realizado por ele, aparece mais fortemente a necessidade de crença numa ordem que pudesse conferir um sentido ao cotidiano do indivíduo – seja ela a religião ou a própria racionalidade moderna. Em “21 gramas”, a desgraça é diretamente relacionada com uma dimensão transcendente. O ressentimento dos personagens é orientado para algo localizado fora de seu controle e que, sob seus pontos de vista, diante das perdas que sofrem durante seus trajetos, parece ter se voltado contra eles.

Analizamos a obra de Medem de um outro ângulo. A quebra da linearidade ocorre de modo diferente daquele realizado por Iñárritu. Em “Os amantes do Círculo Polar”, ela é feita através da mudança da perspectiva do narrador, que se alterna entre Ana e Otto. Já em “Lucía e o sexo”, o diretor e roteirista rompe com a ordem cronológica da história, entrelaçando os fios do enredo num intrincado tecido.

Entretanto, o questionamento da temporalidade, no caso de Medem, aparece com mais força numa linha temática que está presente nos dois filmes e que nos remete para a tentativa dos personagens de escaparem da irreversibilidade do tempo. Como vimos no capítulo “Tentativas de evitar o inevitável”, o diretor faz isso de modo distinto em cada um dos filmes. No primeiro, a aproximação da narrativa de uma temporalidade cíclica mostra o desejo de retorno por parte dos personagens, numa ânsia por repetição que é conjugada com um curioso modo de pensar o acaso, que toma quase a forma de um deus capaz de resolver os

problemas da mocinha. Por outro lado, no segundo, a fuga da irreversibilidade do tempo é viabilizada pela literatura, por meio da qual há uma duplicação da história – a ficção dentro da ficção, numa narrativa em abismo, que permite diferentes níveis de leitura, de tal modo que o romance escrito pelo personagem escritor se oferece como uma possibilidade de correção dos rumos de sua própria vida.

Como fica evidente, as obras escolhidas, por seu caráter representativo da narrativa contemporânea, suscitam uma discussão que vai além das características estruturais. Não se trata apenas de narrativas não-lineares, como poderia classificar um olhar descuidado. Esses dois diretores procuram, cada um a seu modo, através da forma e também de seus temas, encontrar caminhos para expressar alguns dos impasses que acompanham o homem contemporâneo nesse momento de transição.

Assim, acreditando que é necessário pensar o tempo na narrativa contemporânea atentando para as quebras da ordem cronológica e considerando os temas abordados por ela, cabe ressaltar aqui uma outra questão. Se, por um lado, a ausência de uma temporalidade linear e causal pode nos deixar perdidos, desprovidos de direção, por outro lado, no campo da arte, pode abrir um enorme leque de possibilidades cuja magnitude apenas começamos a perceber. Nesse sentido, é importante refletir sobre a seguinte observação de Fredric Jameson:

Se o sujeito perdeu sua capacidade de estender suas propensões e retenções em um complexo temporal e organizar seu passado e futuro como uma experiência coerente, fica bastante difícil perceber como a produção cultural de tal sujeito poderia resultar em outra coisa que não um “amontoado de fragmentos” e em uma prática da heterogeneidade a esmo do fragmentário, do aleatório.¹³¹

O que Jameson chama de “experiência coerente” talvez não dê mais conta da vida nas grandes metrópoles do mundo globalizado e, por isso mesmo, o sujeito vem buscando elaborar de outra forma sua relação com o tempo. Aliás, como fizeram muitos artistas que, situados à margem das culturas hegemônicas, sempre tiveram de lidar com a existência simultânea de várias temporalidades diferentes: não é à toa que começamos esta dissertação citando Borges, seus labirintos e loterias. Vale dizer, a mudança de parâmetros para pensarmos o passado e o futuro certamente modifica a experiência humana e a sua arte, mas

¹³¹ JAMESON, Fredric. 2002, p. 52.

devemos questionar se ela sempre terá como resultado uma “prática da heterogeneidade a esmo do fragmentário, do aleatório”. O autor certamente não está se referindo às narrativas estudadas aqui e, provavelmente, tem em mente obras que se constroem reciclando algo do passado, como um mosaico de citações.

Entretanto, parece arriscado classificar a arte contemporânea como um amontoado de fragmentos. Isso fica claro ao abordamos as narrativas de que tratamos aqui, pois não cabem nessa definição e de modo algum podem ser consideradas “fragmentadas”, apesar de realizarem movimentos de retorno e cortes temporais.

Partindo um ponto de vista que não partilha o pessimismo de Jameson, David Harvey acredita que seria possível acreditar num projeto de Vir-a-Ser, diferente do iluminista, mas certamente similar àquele imaginado pelos maiores representantes do pensamento moderno. O autor afirma, em um dos últimos parágrafos de “Condição pós-moderna”:

(...) há uma renovação do materialismo histórico e do projeto do Iluminismo. Por meio do primeiro, podemos começar a compreender a pós-modernidade como histórico-geográfica. Com essa base crítica, torna-se possível lançar um contra-ataque da narrativa contra a imagem, da ética contra a estética e de um projeto de Vir-a-Ser em vez de Ser, buscando a unidade no interior da diferença, embora um contexto em que o poder da imagem e da estética, os problemas da compressão do tempo-espço e a importância da geopolítica e da alteridade sejam claramente entendidos.¹³²

Harvey acredita que uma renovação do materialismo histórico poderia promover a adesão a uma nova versão do projeto do Iluminismo. Não temos como prever se seu argumento se confirmará, mas temos dificuldade em acreditar que seria possível de alguma maneira revisitar, ainda que fazendo mudanças e adaptações, o projeto iluminista.

Partindo de Virno, poderíamos dizer que a ausência da historicidade da experiência colabora para a falta de direção do tempo histórico, corroborando o argumento de que o tempo homogêneo e vazio do progresso, além de não fazer mais sentido, não parece poder retornar. Por esse motivo é que acreditamos que seria difícil voltar a qualquer espécie de projeto que se assemelhasse ao

¹³² HARVEY, David. 2004, p. 325.

iluminista. Andréas Huyssen afirma algo parecido em “Memórias do modernismo”:

(...) nós não estamos apenas experimentando outro surto de pessimismo e crítica ao progresso, mas vivendo a transformação da estrutura da temporalidade moderna em si. Cada vez mais, em anos recentes, o futuro parece se dobrar numa volta ao passado. O desmoronamento do *status quo* pós-Segunda Guerra, que carregou com ele seu próprio registro de um sentimento mais estável de temporalidade e de zoneamento global, reviveu os espectros do passado que estão agora assolando a Europa. O século XXI se delineia como uma repetição: uma repetição de nacionalismo e tribalismo sangrentos, uma repetição do fundamentalismo religioso e da intolerância que pensávamos haver deixado para trás em algum passado mais obscuro. A crescente interpenetração nos dois sentidos entre o Primeiro e o Terceiro Mundos aponta ainda para outra dimensão desta questão. Em lugar de caminharmos juntos, mesmo que em diferentes ritmos, para o futuro, acumulamos tantas não-sincronicidades em nosso presente que uma verdadeira estrutura híbrida de temporalidade parece estar surgindo, uma estrutura que já se moveu para além dos parâmetros de dois e mais séculos da modernidade euro-americana.¹³³

Essa estrutura híbrida de que fala Huyssen se torna cada vez mais arraigada nos modos de percepção do homem contemporâneo. Diante dessa transformação, a questão da não-linearidade das narrativas e do que chamamos, ao longo desta dissertação, de temporalidade descontínua, vai se tornando parte do dia-a-dia de um público mais amplo, que cada vez mais tem a sua percepção adaptada para modos de narrar distintos do padrão clássico, que seguia o modelo aristotélico, no qual necessariamente há princípio, meio e fim, e os eventos ocorrem numa ordem causal. Como afirma Vera Follain de Figueiredo,

(...) estratégias textuais como a metanarratividade, a intertextualidade, a desarticulação da seqüência temporal, há muito deixaram de ser soluções estilísticas apenas de vanguarda – harmonizadas com um enredo romanesco atrativo, têm sido popularizadas, isto é, bem assimiladas por um público maior.¹³⁴

Além disso, segundo Umberto Eco, a televisão teria um papel fundamental na transformação dessa sensibilidade. O autor discute as implicações da transmissão direta e o papel do diretor que deve tentar construir uma narrativa “verossímil”¹³⁵, acompanhando eventos que estão se desenrolando naquele mesmo momento em que ele tenta organizá-los:

¹³³ HUYSEN, Andreas. 1997, p.20.

¹³⁴ FIGUEIREDO, Vera Follain de. 2004, p.239 in: Berardinelli, Cleonice et al, eds.

¹³⁵ Eco usa o termo “verossímil” referindo-se a Aristóteles, partindo do princípio que a narrativa verossímil é aquela que possui princípio, meio e fim ligados por uma lógica causal.

Percebemos, portanto, que o diretor de televisão se encontra na situação embaraçosa de ser obrigado a identificar as fases lógicas duma experiência no próprio momento em que ainda são fases cronológicas. (...) Deve manter a unidade de seu enredo enquanto este se desenvolve *factualmente*, e se mistura a outros enredos. Ao movimentar as câmaras segundo um interesse, de certo modo o diretor deve inventar o evento no mesmo momento em que ele de fato acontece, e deve inventá-lo de modo que seja idêntico àquilo que realmente acontece; paradoxo à parte, deve intuir e prever o lugar e o instante da nova fase de seu enredo. Sua operação artística tem, portanto, um limite desconcertante, mas ao mesmo tempo sua atitude produtiva, se eficaz, tem sem dúvida uma qualidade nova; e podemos defini-la como uma peculiaríssima congenialidade com os eventos, uma forma de hipersensibilidade, de intuitividade (...) que lhe permita *crescer* com o evento, *acontecer* com o acontecimento.(...)

O crescimento de sua narração aparece portanto metade efeito da arte e metade obra da natureza; seu produto será uma estranha interação de espontaneidade e artifício, onde o artifício define e escolhe a espontaneidade, mas a espontaneidade guia o artifício, em sua concepção e em sua realização.¹³⁶

Eco acredita que essa maneira de narrar gera uma mudança na percepção do espectador, permitindo que ele aceite outros tipos de narrativa também no cinema chamado comercial:

(...) Repentinamente – é o caso de dizê-lo – viram-se aparecer nas telas cinematográficas obras que rompiam decididamente com as estruturas tradicionais do enredo para mostrar-nos uma série de eventos desprovidos de nexos dramáticos, entendidos convencionalmente, um relato em que não acontece nada, ou acontecem coisas que já não têm aparência de fato narrado, mas sim de fato acontecido por acaso. (...)

Não se trata somente do fato desses filmes terem aparecido por decisão experimental de um diretor: o que vale é o fato de que foram aceitos pelo público, criticados, vituperados, mas afinal aceitos, assimilados como fato, talvez discutível mas possível. Cabe perguntar-se se foi apenas por acaso que esse modo de narrar pôde ser proposto a uma audiência somente depois que, há alguns anos, a sensibilidade comum se acostumou à lógica da transmissão televisiva (...).¹³⁷

É evidente que o autor não está falando especificamente do tipo de narrativa a que nos referimos. Todavia, seu argumento nos interessa por apontar uma mudança de comportamento no “espectador comum” de cinema por causa dos efeitos de outras mídias na sua percepção. O relato televisivo, como aponta Eco, “acostumou” seus espectadores a narrativas que acabam “por usar a sucessão bruta dos eventos naturais como matéria-prima”, bem como a cenas “nas quais

¹³⁶ ECO, Umberto. 1976, p. 189-190.

¹³⁷ Idem, p. 193.

também é possível não acontecer nada por um longo tempo”.¹³⁸

Se é possível afirmar que esses efeitos provêm da influência da televisão, o que dizer então das chamadas novas mídias? Quais seriam as conseqüências do uso da *internet*, com seus *links* e hipertextos na percepção do espectador? Ou mesmo dos videogames e jogos interativos? Mesmo considerando que, no caso destes últimos, na maioria das vezes, as narrativas desenvolvidas sejam bastante tradicionais, eles possuem uma linguagem própria e muito ágil, que exige extrema atenção por parte daquele que joga. Seria no mínimo duvidoso achar que essa influência não transcende para outras mídias. Somente no cinema, poderíamos citar inúmeros exemplos nos quais a referência ao virtual é explícita, como no caso da trilogia Matrix, de “Minority report: a nova lei”, de “Corra, Lola, corra” e tantos outros.

Não pretendemos afirmar que os filmes de Iñárritu e de Medem são tributários dos formatos das narrativas digitais, mas acreditamos que, tal como a transmissão televisiva afeta a percepção do espectador, as mídias digitais também o fazem. Assim, não haveria um estranhamento da parte do espectador comum quando, por exemplo, em “Amores brutos”, o roteiro retorna várias vezes à cena de um acidente de automóvel para mostrar ângulos diferentes e passar a focar a narrativa noutra história. Nesse sentido, fica clara uma diferença importante entre esse tipo de narrativa contemporânea e as narrativas modernas, que, de um modo geral, pareciam, aos olhos de um público mais ampliado, como obras cifradas, incompreensíveis, como lembra Vera Follain de Figueiredo:

Se a obra de arte moderna era, por definição, uma obra difícil de interpretar, despertando um sentimento de estranheza, causando um choque no leitor, a obra pós-moderna quer fazer-se passar como algo familiar, cabendo ao público mais refinado desconfiar dessa familiaridade e recuperar sua dimensão complexa, encoberta por aparente simplicidade. Para recuperar o desfrutável, a dimensão do prazer que, de certa forma, fora relegada à cultura de massa, a arte moderna vai recorrer às repetições e às semelhanças, características do jogo, mas também trabalhar com sutilezas que deixem espaço aberto para o discurso interpretativo que resgatará seus aspectos diferenciais, nem sempre percebidos pelo leitor ingênuo. Evidencia-se então, o caráter conciliatório dessa arte – não se trata, agora, de desafiar as exigências do mercado de bens culturais, de heroicamente rechaçar o sucesso comercial.¹³⁹

¹³⁸ Idem, *ibidem*

¹³⁹ FIGUEIREDO, Vera Follain de. In: Semear. 2004, p. 246.

Finalmente, percebemos ao longo desta pesquisa que a reflexão sobre a temporalidade através dos filmes que elegemos ultrapassa a discussão sobre a fragmentação. Além disso, a questão tratada não diz respeito somente a um pequeno grupo, capaz de compreender seus desdobramentos e especificidades, mas de todo um público que convive com estruturas narrativas utilizadas pela vanguarda, mas já absorvidas por um mercado mundial. Portanto, acreditamos que essas narrativas devem ser encaradas não só como produtos da sociedade de consumo contemporânea, mas como exercícios de reflexão e tentativas de compreensão do momento na qual se inserem. É esse momento que inspira em Harvey o sonho de retomada de uma espécie de projeto iluminista revisitado, “buscando a unidade no interior da diferença”; é ele que também leva Huyssen a pensar a temporalidade híbrida por seu viés mais negativo, encarando o século XXI como uma repetição de nacionalismo e tribalismos sangrentos, do fundamentalismo religioso e da intolerância, ainda que negue a existência de “um surto de pessimismo e crítica ao progresso”.

Diante de inúmeras interpretações e leituras possíveis, e ainda sofrendo essas transformações, seria impossível definir com certeza o que se pode afirmar dessa temporalidade que não está completamente constituída. Acreditamos que o impulso de classificar a arte contemporânea como fragmentada, apesar de tentador, é extremamente perigoso, como vimos durante este trabalho. Paralelamente, a vontade de voltar a uma ordem que acompanhou a humanidade durante séculos, ainda mais sedutora, tem cada vez menos espaço para realizar-se. Por isso é fundamental considerar diversas opiniões, aqui expressas nas palavras de Jameson, Harvey e Huyssen, pois somente dessa maneira poderemos delinear alguma noção dos vários caminhos que se podem seguir, abrindo espaço para uma reflexão que seria impossível fechar nesta pesquisa.