

1. Introdução

A condição de nossa condição é estarmos num período de transição.

Boaventura de Souza Santos

Para dar início à apresentação desta pesquisa, que tem como objeto de análise narrativas cinematográficas, é à literatura que recorreremos. Partimos de dois contos de Jorge Luis Borges, “A Loteria em Babilônia” e “O jardim dos caminhos que se bifurcam”, porque de maneira condensada – como se exercessem a função de uma epígrafe –, esses textos nos permitem delinear as idéias centrais do trabalho. O primeiro conto trata de “um país vertiginoso onde a loteria é parte principal da realidade”¹. Nesse país, a loteria governa, determinando ganhos e perdas para os habitantes da Babilônia, como um Deus onipotente. Durante o desenrolar do conto, o narrador nos fala sobre aquele sistema cada vez mais complexo, como se tentasse compreender seu intrincado funcionamento. Finalmente, especula sobre a própria existência da Companhia responsável pela loteria, dizendo que “é indiferente afirmar ou negar a realidade da tenebrosa corporação, porque Babilônia não é outra coisa senão um infinito jogo de acasos.”²

Já em “O jardim dos caminhos que se bifurcam”³, somos surpreendidos com uma estranha história de espionagem. O narrador, Yu Tsun, é um espião do exército alemão durante a Primeira Guerra Mundial que sabe que foi descoberto. Antes de ser capturado, cumpre sua última missão: matar um homem, Steven Albert, cujo nome selecionou na lista telefônica. Por coincidência, esse homem dedicou sua vida ao estudo de um livro escrito por Ts’ui Pên, um ancestral do narrador. Ts’ui Pên abandonara tudo para realizar um projeto: escrever um romance e construir um labirinto. Mal compreendido durante gerações, quase teve seus escritos destruídos por seus descendentes, que não viam sentido naquele

¹ BORGES, Jorge Luis. 1989, p. 456.

² Idem. p. 460.

³ Idem. p. 427.

romance, intitulado “O jardim dos caminhos que se bifurcam”, nem jamais encontraram o tal labirinto. Albert, entretanto, minutos antes de ser assassinado, explica ao narrador que o romance era o próprio labirinto pois se baseava numa concepção completamente nova do tempo. No romance-labirinto de Ts’ui Pên, o tempo não era uma linha absoluta e uniforme, mas uma teia que incluía todas as possibilidades. Assim, existiriam vários futuros possíveis, vários tempos a se bifurcar em outros tempos e todos ocorreriam simultaneamente.

Os dois contos de Borges nos permitem esclarecer os eixos em torno dos quais gira a reflexão sobre as narrativas cinematográficas que iremos analisar. Ao abordar os filmes selecionados, conjugaremos o estudo de uma temporalidade descontínua que se aproxima daquela construída pelo sábio de “O jardim dos caminhos que se bifurcam”, com o da presença do acaso como desencadeador das narrativas, como fator decisivo para o destino dos personagens, o que nos remete para o texto “Loteria em Babilônia”.

Pretendemos estudar, então, narrativas cinematográficas contemporâneas, da última virada de século, caracterizadas por uma temporalidade descontínua e que têm eventos casuais como desencadeadores de suas histórias. Todos os filmes a serem analisados adiante possuem, necessariamente, narrativas não-lineares e atribuem ao acaso um papel primordial no decorrer dos acontecimentos que envolvem seus personagens, especialmente nos eventos que iniciam suas jornadas.

Acreditamos que esse modo de narrar é representativo da condição contemporânea ocidental, que não encontra justificativas maiores para suas inquietações, já que, além de ter perdido a fé em qualquer instância divina absoluta que a orientasse, não pode mais se apoiar no ideal de progresso e nas utopias que alimentavam os modernos. Dessa maneira, a angústia provocada pela irreversibilidade do tempo – que acompanha o homem há séculos – não pode mais ser amenizada pela crença em um projeto. Sobre a importância do projeto na modernidade, Andréas Hyussen, em “Memórias do modernismo”, lembra que,

(...) em tal tipo de pensamento (moderno), o futuro foi radicalmente temporalizado e o movimento do passado em direção ao futuro foi relacionado a noções de progresso e perfectibilidade nos assuntos sociais e humanos que caracterizaram a era da modernidade como um todo.⁴

⁴ HUYSEN, Andréas. 1997, p.19

Concordando com a afirmação de que a própria idéia de modernidade pressupõe a existência de projetos, não importando quão diferentes sejam entre si, consideramos que a característica que distingue as obras que analisaremos é o fato de apontarem, cada uma a seu modo, para o declínio da crença num futuro construído racionalmente pelo homem, que se configuraria como lugar de realização dos objetivos traçados.

Esclareça-se, porém, que em nenhum momento apontamos algo genuinamente novo nessas narrativas. Como veremos no primeiro capítulo, narrativas não-lineares, bem como a utilização do acaso na arte, datam de muito antes do período analisado. Portanto, é fundamental diferenciar o que significava o uso desses recursos dentro do contexto da vanguarda e o sentido que ele toma hoje. Para esclarecer essa diferença, lembremos a definição de vanguarda, segundo Zygmunt Bauman:

Avant-garde significa, literalmente, vanguarda, posto avançado, ponta-de-lança da primeira fileira de um exército em movimento: um destacamento que se move na frente do corpo mais importante das forças armadas – mas que permanece adiante apenas com o fim de preparar o terreno para o resto do exército. (...) A vanguarda dá à distância que a separa do grosso da tropa uma dimensão temporal: o que está sendo feito *presentemente* por uma pequena unidade avançada será repetido *mais tarde*, por todas. A guarda é considerada “avançada” na suposição de que “os restantes lhe seguirão o exemplo”. (...) O conceito de vanguarda transmite a idéia de um espaço e tempo essencialmente ordenado, e de um essencial interajustamento das duas ordens. Num mundo em que se pode falar de *avant-garde*, “para a frente” e “para trás” têm, simultaneamente, dimensões espaciais e temporais.

O autor continua suas considerações, explicando por que esse tipo de movimento não seria possível na contemporaneidade:

Por esse motivo, não faz muito sentido falar de vanguarda no mundo pós-moderno. Certamente, o mundo pós-moderno é qualquer coisa, menos imóvel – tudo, nesse mundo, está em movimento. Mas os movimentos parecem aleatórios, dispersos e destituídos de direção bem delineada (primeiramente, e antes de tudo, uma direção cumulativa). É difícil, talvez impossível, julgar sua natureza “avançada” ou “retrógrada”, uma vez que o interajustamento entre as dimensões espacial e temporal do passado quase se desintegrou, enquanto os próprios espaço e tempo exibem repetidamente a ausência de uma estrutura diferenciada ordeira e intrinsecamente. Não sabemos, com toda certeza (e não sabemos como estar certos de o saber), onde é “para a frente” e “para trás”, e desse modo não podemos dizer, com absoluta convicção que movimento é “progressivo” e qual é “regressivo”.⁵

Partindo da diferenciação feita por Bauman torna-se possível esclarecer por

que acreditamos que as obras aqui analisadas representam a condição contemporânea. A impossibilidade de distinguir o “progressivo” do “regressivo” é simultaneamente sintoma e consequência da ausência de projetos. Será essa característica que permitirá o estabelecimento da relação entre a temporalidade descontínua e a tematização do acaso. Já nas manifestações artísticas modernas, a quebra das regras possuía em alguma medida um projeto de melhoria da vida em sociedade. A expressão “estar à frente de seu tempo” é fruto desse pensamento, concorda com a noção de que as rupturas vanguardistas serviriam de exemplo para quem viesse depois, ou que só seriam compreendidas pelas gerações futuras. Como nos afirma Octavio Paz:

(...) o período propriamente contemporâneo é o do fim da vanguarda e, com ela, o do movimento que desde os fins do século XVIII foi chamando de arte moderna. O que está interdito na segunda metade do nosso século [XX] não é a noção de arte, mas a noção de modernidade.⁶

Sendo assim, e relacionando esse pensamento à causalidade que o progresso da sociedade capitalista ocidental pressupunha, percebemos que, ao lado das mudanças e rupturas modernas, havia um projeto a ser seguido, um ideal a ser perseguido. É justamente a ausência de algo que se assemelhe a isso que fará com que a linha causal que em grande medida ordenava o pensamento moderno se parta, o que dá origem, hoje, a um tipo de ficção no qual a trajetória dos personagens parece estar à mercê de uma força inexplicável: o acaso.

Dentro do universo cinematográfico, elegemos dois cineastas que trabalham tais temas para orientar nossa discussão. São eles o mexicano Alejandro González Iñárritu e o espanhol Julio Medem. Todavia, é necessário ressaltar que esta pesquisa não pretende ser um estudo da obra desses diretores, somente as utilizaremos como meio para discutir a questão da temporalidade contemporânea. Por isso, sempre que necessário, outros exemplos serão citados e acrescentados. No caso de Iñárritu, analisaremos seus dois longas-metragens, “Amores brutos” (México/2000) e “21 gramas” (EUA/2003). Quanto à obra de Medem, abordaremos somente seus dois últimos filmes de ficção, “Os amantes do Círculo Polar” (Espanha/1998) e “Lucía e o sexo” (Espanha/2001), pois é a partir desses

⁵ BAUMAN, Zygmunt. 1998, p. 121-122.

⁶ PAZ, Octavio. 1984, p. 13.

filmes que o diretor e roteirista cria narrativas que problematizam a experiência da temporalidade.

A escolha desses cineastas não é gratuita. O fato de ambos pertencerem a culturas não hegemônicas, de começarem a produzir fora do eixo do cinema comercial norte-americano, interfere no modo como o tempo é tratado em suas obras. Vale dizer: o mexicano Iñárritu situa-se na periferia dos Estados Unidos; o basco Medem pertence a um grupo étnico que luta para manter sua língua, costumes e tradições, num processo de constante resistência. No caso mexicano, especificamente, a própria condição de ser oriundo de um país colonizado abre espaço para toda uma discussão sobre o tratamento dado à temporalidade em suas narrativas. Como afirma Serge Gruzinski, o aspecto cultural da questão da mestiçagem afeta também os modos de percepção do tempo nessas sociedades:

A noção de cultura nasceu numa ótica evolucionista, que por muito tempo impregnou a história. Com frequência os historiadores tenderam a ler as épocas passadas como fruto de um movimento linear, de uma evolução, até mesmo de uma progressão ou de um progresso. Como se, a cada vez, uma nova etapa devesse supostamente desenvolver forças que estariam contidas, em gestação, nas etapas anteriores. Assim é que o Renascimento sucede à Idade Média e inaugura os Tempos Modernos. Esse tempo linear carrega a sempiterna questão das origens, que, por sua vez, implica a idéia de uma autenticidade ou de uma pureza passada a ser reencontrada.

Após esclarecer essa relação da pureza de origens com a idéia evolucionista de tempo linear, o autor segue dizendo:

Ora, as mestiçagens quebram essa linearidade. Surgindo na América do século XVI, na confluência de temporalidades distintas – as do Ocidente cristão e dos mundos ameríndios –, elas as colocam brutalmente em contato e as imbricam umas nas outras. Aqui, deixa de valer a metáfora do encadeamento, da sucessão ou da substituição, que serve de base à interpretação evolucionista, pois não apenas o tempo dos vencidos não é automaticamente substituído pelo dos vencedores, como pode coexistir com ele séculos a fio. Ao juntar abruptamente humanidades há muito separadas, a irrupção das misturas abala a representação de uma evolução única do devir histórico e projeta luz nas bifurcações, nos entraves e nos impasses que somos obrigados a levar em conta.

A idéia de um tempo linear acompanha-se em geral da convicção de que existiria uma ordem das coisas. (...) Portanto, não surpreende que a complexidade e a mobilidade das misturas e a interpenetração das temporalidades lembrem a imagem da desordem.⁷

Em vista disso, o sentido do aleatório seria ignorado pelos historiadores que

⁷ GRUZINSKI, Serge. 2001, p. 58-59.

seguem o raciocínio de uma ordem progressista. Todavia, o papel do acaso é fundamental para a compreensão de determinados eventos, o que, ainda segundo Gruzinski, coloca o pensador evolucionista europeu moderno num impasse:

Nem sempre a incerteza e o aleatório são levados em conta pelo historiador. No entanto, o papel deles é essencial em situações como a descoberta da América, em que mundos que tudo separava encontram-se brutalmente confrontados. É a presença do aleatório e da incerteza que confere às mestiçagens seu caráter impalpável e paralisa nossos esforços de compreensão. Será que a diversidade e a multiplicidade das mestiçagens poderiam se reduzir ao jogo das causalidades clássicas? (...)

Complexidade, imprevisto e aleatório parecem, pois, inerentes às misturas e às mestiçagens. (...) Por isso é que nossas ferramentas intelectuais, herdadas da ciência aristotélica e elaboradas no século XIX, não nos preparam a enfrentá-los.⁸

Essa característica atribuída às misturas, que antes era específica de algumas localidades periféricas, hoje vem se tornando cada vez mais próxima de uma realidade global, ainda que não tenhamos abandonado noções de tempo oriundas dos grandes centros econômicos ocidentais. O processo de globalização provocaria um fenômeno no qual “as misturas planetárias que invadem nosso cotidiano nos lembram que não estamos sozinhos no mundo das idéias e que certamente o ocidental não é mais o universal.”⁹

Acrescentemos a essas idéias alguns dos últimos parágrafos do artigo “O tempo e os tempos”, de Alfredo Bosi:

A cronologia, que reparte e mede a aventura da vida e da História em unidades seriadas, é insatisfatória para penetrar e compreender as esferas simultâneas da existência social.

Nos países de passado colonial como o Brasil (e isto valerá agudamente para o México e o Peru), a co-habitação de tempos é mais evidente e tangível do que entre alguns povos mais sincronicamente modernizados do Primeiro Mundo.

Talvez o nosso processo de aculturação euro-afro-americano ainda esteja longe de ser completado. E certamente os seus descompassos e sua polirritmia ferem os ouvidos afinados pelo som dos clarins e das trombetas evolucionistas. (...) Somos hoje a memória, viva ou entorpecida, do ontem e do anteontem e o prelúdio do tateante amanhã.¹⁰

Claro que, no caso de Medem, não podemos considerar a problemática da

⁸ Idem, *ibidem*, p. 61.

⁹ Idem, *ibidem*, p. 56.

¹⁰ BOSI, Alfredo. 1992, p. 32. in: NOVAES, Adauto.

mestiçagem – tema presente no caso de Iñárritu, mas sem dúvida podemos pensar que estamos diante de cineastas que vivem uma tensão entre dois mundos. A questão da nacionalidade basca sempre foi de extrema importância para a História da Espanha. Ainda hoje os nacionalistas revolucionários bascos acreditam que o melhor caminho é separar-se do resto do país. O próprio Julio Medem mostra-se preocupado com o problema, apesar de não ter na política seu tema central e de, na verdade, passar distante do assunto durante quase toda sua obra – talvez à exceção de “Vacas” (Espanha/1992), seu primeiro longa-metragem, que mostra três gerações de duas famílias bascas e tem como cenário o final da Guerra Carlista (1875)¹¹ e o princípio da Guerra Civil Espanhola (1936)¹². Entretanto, recentemente o diretor voltou-se para o assunto como nunca havia feito antes, ao realizar o documentário “La pelota vasca – la piel contra la piedra” (Espanha/2003), no qual entrevista 70 pessoas que falam sobre o conflito basco.

Para delinear melhor o que entendemos por temporalidade descontínua e como ela se reflete nas narrativas dos filmes que serão analisados, bem como sua relação com o acaso, no primeiro capítulo desta pesquisa faremos uma reflexão teórica sobre questões contemporâneas. Nele, desenvolveremos uma discussão sobre a época de transição que vivenciamos.

Num primeiro momento, apoiando-nos principalmente nas obras de Octavio Paz, Zygmunt Bauman, Bruno Latour, Stuart Hall e Matei Calinescu, faremos uma breve reflexão sobre o conceito de moderno e a importância da ideia de projeto nesse período. Para esclarecer as implicações dessa noção, seguimos o

¹¹ O movimento carlista tinha mais força no País Basco e em Navarra. Nas guerras de secessão carlistas de 1839 e 1876, os bascos estiveram ao lado dos secessionistas (os carlistas). Após perderem o conflito, perderam também privilégios. Depois da primeira, em 1839, os estatutos especiais que Madrid concedia aos bascos desde a invasão castelhana no século XVI foram confirmados, mas com uma ressalva essencial: "sem prejuízo da unidade constitucional". Depois da segunda, que é cenário da primeira parte do filme de Medem, foi proclamada a Lei da Abolição dos Estatutos, significando a abolição dos "fueros", leis e privilégios tradicionais, o pagamento de impostos a Madrid e a obrigatoriedade de cumprir o serviço militar sob a bandeira de Espanha. Neste momento nasce a ideia moderna de nacionalismo basco, sob a inspiração de Sabino Arana y Goii, fundador do Partido Nacionalista Basco. É Arana que cria o neologismo "Euskadi" para designar o conjunto dos bascos e fala da Euskeria, uma confederação dos povos bascos de Espanha e de França, fundando um nacionalismo baseado na ideia de "raça pura". (<http://historiaeciencia.weblog.com.pt>)

¹² Durante a Guerra Civil Espanhola a maioria dos bascos ficou do lado republicano, mas ao perderem a batalha para os franquistas, tornaram-se alvo de uma pesada e violenta repressão da oposição política. Além disso, foram impostas pesadas restrições como, por exemplo, a proibição do ensino da língua basca nas escolas. (<http://historiaeciencia.weblog.com.pt>)

argumento de Calinescu, que destaca, na modernidade, o contraste entre sua face burguesa e a face artística.

Em seguida, focalizamos o contexto do último século, dando ênfase à virada do século XIX para o XX, momento em que ocorrem mudanças que nos trouxeram à condição contemporânea. Para isso, tomaremos como referências principais as idéias de David Harvey, Andreas Huyssen e Walter Benjamin.

Discutiremos também o papel da sociedade de consumo, especialmente no que diz respeito à circulação de imagens e seus efeitos sobre o homem contemporâneo. Finalmente, retomando o argumento de Michel Maffesoli sobre a quebra da linearidade na temporalidade contemporânea, nos debruçaremos sobre a idéia de *déjà vu*, segundo a interpretação de Paolo Virno, que questiona o papel da História. Através desse conceito pretendemos esclarecer a importância do “eterno presente” contemporâneo. Essa reflexão nos ajudará a pensar a temporalidade do cinema contemporâneo, mais adiante.

Tendo discutido aspectos da condição ocidental nos dias de hoje, e seus efeitos sobre o modo como percebemos o tempo atualmente, partiremos para uma análise específica das obras que elegemos para representar esse processo. No segundo capítulo da pesquisa, abordaremos filmes de Alejandro González Iñárritu e no terceiro, de Julio Medem.

Antes de analisar especificamente os filmes de Iñárritu, faremos uma breve exposição de sua trajetória profissional e de seus trabalhos como cineasta. Em seguida, discutiremos o papel da cidade em seus filmes, especialmente no primeiro, “Amores brutos”, que se passa na Cidade do México. Nesse momento, apontaremos as especificidades das relações humanas nos grandes centros urbanos contemporâneos, as quais, nesse caso, são orientadas pelo acaso e mediadas pelo dinheiro. Durante essa primeira discussão, nos apoiaremos nas obras de Renato Cordeiro Gomes, Marc Augé, Jesús Martín-Barbero e Michel de Certeau.

Após essas reflexões iniciais, analisaremos o filme “Amores brutos”, apontando principalmente como seu roteiro foi construído, objetivando narrar três histórias diferentes ao mesmo tempo, e uni-las por um acidente de automóvel.

Ainda com relação a esse primeiro filme, falaremos sobre a importância da temática da perda, que se repetirá no trabalho seguinte do diretor. Essa discussão será fundamental para compreendermos como a questão da perda da fé estará presente na obra de Iñárritu e como isso se articula com o argumento central desta

pesquisa: a ausência de projetos na contemporaneidade e seus desdobramentos sobre a percepção do tempo.

Nesse ponto, aproximaremos as narrativas do diretor de um dos aspectos da tragédia, partindo da idéia de que o destino dos personagens depende de algo que transcende as suas vontades. Todavia, no caso dos filmes analisados, o transcendental torna-se sinônimo de aleatório, de nada. Daí toda a angústia retratada nessas histórias. Ao fazer essas considerações, procuraremos diferenciar, apoiados nas idéias de Gerd Bornheim, Vera Follain de Figueiredo, Raymond Williams e Paul Ricoeur, o conceito de trágico, tal como o compreendemos a partir da tragédia clássica, de uma outra concepção que se aproxima do trágico, sem igualar-se a ele, que, talvez, possamos apontar nessas obras.

Seguindo com essa interpretação, abordamos o filme seguinte, “21 gramas”, apontando como a presença e/ou a ausência de Deus orienta os personagens. Nossa análise dessa narrativa discutirá a metáfora título do filme, que remete para o peso que um corpo perde ao morrer. Essa medida representaria tudo o que não é tangível na vida de uma pessoa, todas as experiências e emoções vividas por ela, sintetizadas em vinte e um gramas perdidos no momento da morte.

Finalmente, fecharemos esse capítulo relacionando o sentimento de perda com o mesmo *sentido do trágico* que apontamos anteriormente e o modo como Iñárritu trata esse tema em seus dois longas-metragens. Para tanto, abordaremos a noção de reconciliação trágica segundo Raymond Williams e as diferenças entre aquela existente na tragédia grega e o que ele chama de tragédia moderna.

Já no terceiro capítulo, no qual analisaremos dois filmes de Julio Medem, apontaremos características presentes em sua obra como um todo, lembrando seus primeiros trabalhos, para em seguida dar início à leitura de “Os amantes do Círculo Polar” e de “Lucía e o sexo”, narrativas que nos interessam especialmente, porque nelas o diretor e roteirista desestrutura a ordem cronológica, coisa que não fazia anteriormente.

Em “Os amantes do Círculo Polar”, num primeiro momento da análise, discorreremos sobre uma temporalidade circular, que busca retomar o passado, fugindo da irreversibilidade do tempo. Para auxiliar-nos nessa discussão, buscaremos novamente as obras de Octavio Paz, David Harvey, bem como a de Mircea Eliade. Já numa segunda parte abordaremos a enorme importância do acaso nessa narrativa, durante a qual nos são mostrados personagens que pautam

suas vidas pela casualidade. Trataremos também do papel do destino, que tanto pode ser compreendido como um outro nome dado ao acaso, quanto pode ser visto como a negação do casual – para tanto, voltaremos a Matei Calinescu.

Partindo para “Lucía e o sexo”, veremos como Medem constrói uma narrativa com dois diferentes eixos de interpretação, através de um personagem-autor. Nesse caso, pode-se separar o romance escrito por esse personagem da realidade ou acreditar que os dois se confundem. Para melhor esclarecer como se estrutura esse tipo de narrativa, nos apoiaremos nas obras de Janet Murray, Gilles Deleuze e Ismail Xavier.

Tendo discutido os dois filmes, encerraremos o capítulo conjugando as duas análises, demonstrando como em ambos os casos o movimento realizado pelo diretor é o de fuga da irreversibilidade do tempo, já que a angústia gerada por esse tipo de temporalidade não pode mais ser aplacada pela crença nem em Deus, nem nos projetos humanos. Nessa última parte, recorreremos uma vez mais a Zygmunt Bauman.

Finalmente, no último momento da dissertação, colocaremos em diálogo todas as reflexões feitas anteriormente. Destacaremos a relação que se pode estabelecer entre os dois modos diferentes de trabalhar a temporalidade, configurados nos filmes de Iñárritu e Medem. Dessa maneira, pretendemos analisar um tipo de temporalidade que não se restringe às obras aqui estudadas, mas que acreditamos estar bem representado nos filmes que selecionamos. Enfim, buscaremos traçar um quadro de algumas das possíveis representações cinematográficas de uma temporalidade que ainda está se constituindo, típica de um período de transição, em que os paradigmas da modernidade entram em declínio e uma outra maneira de perceber o mundo se descortina, mas ainda não se deixa divisar com clareza.