

3. A perda de um tempo

O tempo acaba o ano, o mês e a hora, / A força, a arte a manha, a fortaleza; / O tempo acaba a fama e a riqueza, / O tempo o mesmo tempo de si chora.

Luís de Camões

3.1. A obra de Alejandro González Iñárritu

Antes de discutirmos especificamente os filmes a serem abordados neste capítulo, torna-se necessário revermos a trajetória do cineasta que os concebeu, situando sua obra no contexto da produção cinematográfica contemporânea.

Apesar de curta, a obra cinematográfica desse diretor mexicano é reconhecida internacionalmente devido ao sucesso de seus dois longas-metragens: “Amores brutos” e “21 gramas”. Os dois filmes carregam a mesma marca de estilo, tanto no roteiro, como na fotografia e na música, característica reforçada pela escolha dos mesmos profissionais, em ambos os casos, para desempenhar essas funções. Por isso é possível reconhecermos as semelhanças entre as duas produções, realizadas em condições bastante diferentes, já que a primeira aconteceu no México e a segunda em Hollywood.⁶¹

No decorrer da década de 90, Iñárritu seguia uma carreira de diretor de publicidade e TV, chegando a realizar um curta-metragem para a Televisa chamado *Detrás del dinero*, em 1995. Apenas no ano de 2000, o diretor mexicano realizou seu primeiro longa-metragem: “Amores brutos”, que recebeu vários prêmios internacionais, incluindo o BAFTA (British Academy of Film and Television Arts) de Melhor Filme Estrangeiro, o Prêmio da Semana Internacional da Crítica no Festival de Cannes e uma indicação ao Oscar de melhor filme estrangeiro.⁶²

⁶¹ Iñárritu estudou cinema com o diretor polonês Ludwig Margules. Começou sua carreira como produtor e DJ na rádio WFM, em 1984, aos 21 anos de idade. O sucesso que obteve com esses trabalhos o levaria a assinar a trilha-sonora de seis longas-metragens mexicanos. Em 1990, tornou-se produtor de publicidade da rede de televisão mexicana Televisa, a maior do país. No ano seguinte fundou a Zeta Films, uma produtora de curtas-metragens e filmes publicitários e, em 1992, foi estudar direção com Judith Weston em Los Angeles. (<http://havanafilmfest.tripod.com>)

⁶² <http://www.biosstars-mx.com> / www.tribute.ca

No ano seguinte, Iñárritu participou de um inovador projeto publicitário realizado pela BMW: a série “The Hire”. Trata-se da realização de curtas-metragens cujas histórias envolvem o carro BMW, cada um com seis ou sete minutos de duração, sob a direção de renomados profissionais.⁶³ Esses cinco filmes foram colocados à disposição do público, gratuitamente, no site bmwfilms.com. Cada diretor criou uma narrativa independente das demais, mas nenhuma delas lembra a de um filme publicitário convencional.

O curta dirigido por Iñárritu, “Powder Keg”, talvez seja o que mais se distancia da propaganda tradicional, por ter um certo conteúdo político. Mostrando várias cenas de pobreza e opressão pelo caminho, ele conta a trajetória de um fotógrafo que testemunhou o massacre de fazendeiros sul-americanos por soldados rebeldes e consegue fotografar a cena, mas é ferido tentando escapar. Para salvá-lo, o motorista – vivido pelo mesmo ator (Clive Owen) em todos os filmes da série – deve levá-lo até a embaixada americana no seu BMW.

Devido ao reconhecimento obtido por seu trabalho até aquele momento, o diretor mexicano foi convidado para participar do projeto “11’09’’01”, realizado em 2002 por Alain Brigand e Jacques Perrin. Essa produção buscou diferentes interpretações sobre os atentados ao World Trade Center em setembro de 2001, reunindo onze filmes, que simbolicamente tem onze minutos, nove segundos e um frame de duração (11’09’’01).

Nos onze minutos e nove segundos que lhe cabiam, o diretor mexicano utilizou imagens de péssima qualidade, nas quais somente conseguimos distinguir por alguns instantes as imagens de pessoas caindo (ou pulando) das torres e o momento da queda dos edifícios. Como uma espécie de trilha sonora, ele usou o áudio de transmissões de rádio e televisão, também muito confusas, misturando fragmentos provenientes de vários países, em línguas diferentes, reutilizando materiais da comunicação jornalística, extraídos das mídias, mas conferindo a esses fragmentos um tratamento que aponta para a incomunicabilidade: como numa Babel de sons e imagens. A única frase compreensível durante o filme aparece escrita na tela: “Does God's light guide us or blind us?” Dessa maneira, ele representou o caos vivido naquele momento, através do próprio material com que escolheu trabalhar, isto é, imagens deslocadas e o ruído indecifrável das

⁶³ Além do diretor mexicano, fizeram parte desse projeto Jonh Frankenheimer, Ang Lee, Wong Kar-Wai e Guy Ritchie.

palavras – além dessa mensagem que questiona o poder do fanatismo religioso.

No ano de 2003, Iñárritu dirigiu sua primeira produção americana, “21 gramas”.⁶⁴ Para realizar este filme, mesmo com um orçamento dez vezes maior que o de seu primeiro longa-metragem (20 milhões de dólares aproximadamente)⁶⁵, Iñárritu utilizou uma equipe similar àquela de “Amores brutos”. Na equipe, além do mesmo roteirista, Guillermo Arriaga, o filme teve Rodrigo Prieto na direção de fotografia, Brigitte Broch na direção de arte e música de Gustavo Santaolalla.

Talvez a semelhança mais aparente entre essas duas obras esteja em seus roteiros, que de modos diferentes narram histórias unidas por um acidente de automóvel. Trataremos disso mais adiante ao discutirmos essas duas narrativas. Neste momento, queremos apenas destacar que há uma especificidade na fotografia de Prieto, a qual também é comum aos dois filmes e que é parte fundamental daquela certa “marca de estilo” de que falamos no princípio deste capítulo. Trata-se de um processo chamado bleach-bypass, e segundo Iñárritu, seus filmes são os únicos a receberem este tratamento do princípio ao fim.⁶⁶ O efeito de contraste exagerado e redução da saturação das cores, acontece graças à eliminação de um dos estágios do processamento da película chamado bleach, que retira a prata do negativo. A ausência desse estágio faz com que ela permaneça na imagem junto com as cores o que gera um resultado similar ao da superposição de uma imagem preto-e-branca e outra colorida.⁶⁷ Em entrevista ao Japan Times, Iñárritu afirmou que utilizou esse processo porque ele enriquece os tons das cores e dá um efeito mais pálido aos rostos dos atores, mais próximo da realidade.⁶⁸

Alejandro González Iñárritu é um cineasta que se caracteriza por um modo particular de trabalho, mas suas obras não ficam restritas a pequenos circuitos alternativos ou somente ao seu próprio país, como fica claro por todos os prêmios internacionais que recebeu e até pelo próprio convite da Focus Pictures para realizar “21 gramas”. Destaca-se como um dos expoentes do cinema latino-

⁶⁴ “21 gramas” é estrelado por grandes nomes de Hollywood, como Sean Penn, Naomi Watts e Benicio Del Toro. Esse filme recebeu duas indicações ao Oscar, cinco indicações ao BAFTA, e ganhou os prêmios de Melhor Ator - Voto Popular (Benicio Del Toro), Melhor Atriz - Voto Popular (Naomi Watts), e o Volpi Cup (Sean Penn), no Festival de Veneza. (<http://www.culturalianet.com>)

⁶⁵ <http://www.uwire.com>

⁶⁶ Declaração dada pelo diretor em entrevista ao site www.elcultural.es

⁶⁷ <http://www.digitalfilmtools.com>

⁶⁸ <http://www.japantimes.co.jp>

americano, imprimindo um tratamento à problemática local que transcende as fronteiras de seu país, sendo capaz de agradar a um público mundial.

3.2. O acaso e o espaço urbano

Para pensar a temporalidade “nômade”, como Maffesoli a classificou, ou seja, aquela que provoca a sensação de que a vida é “uma sucessão de intervalos”, é fundamental considerar o espaço urbano contemporâneo. Será na grande cidade, especialmente na cidade transmutada em megalópole, que as “pequenas histórias” a que o autor se refere se multiplicarão.⁶⁹ Sobre a constituição da megalópole, Renato Cordeiro Gomes afirma:

É a megalópole sem começo nem fim, sem exterior, policentrada, labiríntica, difícil de ser reconhecida. Dela, não há uma margem branca, virgem, vazia: ela não se define em relação ao deserto; é um tecido (um texto) de diferenças de forças sem nenhum centro de referência presente. (...) O limite é violentado, rasura-se, perde-se. A perda é o encontro (...). O fora e o dentro se reescrevem e não se separam.⁷⁰

Esse descentramento produz o ambiente ideal para a vivência do tempo como descrevemos no primeiro capítulo. Nesse sentido, os filmes de Iñárritu demonstram a ligação entre o espaço urbano contemporâneo e a temporalidade descontínua, já que, tanto em “Amores brutos” quanto em “21 gramas”, a temática e a estrutura narrativa parecem formar um quebra-cabeça. O espaço urbano facilita os acontecimentos casuais que são fundamentais para ambas as histórias, ou seja, um acidente de automóvel desencadeia a narrativa nas duas obras e permanece o único elo entre os diferentes núcleos de personagens. Para enfatizar ainda mais essa característica, a edição dos filmes é recortada de modo a envolver o espectador na sensação de estar perdido, à mercê de algo que não se pode controlar.

Esse “elo casual” que une os personagens de Iñárritu se dá nas ruas da Cidade do México, em “Amores brutos”, e de Memphis, em “21 gramas”. Tais acontecimentos poderiam se dar em qualquer outra grande cidade, apesar de em “Amores brutos” os personagens e o modo de interação entre eles parecer muito particular daquela cultura e as diferenças sociais entre os grupos apresentados no

⁶⁹ MAFFESOLI, Michel. 2003, p. 100-101 – cf. primeiro capítulo (p.15).

⁷⁰ GOMES, Renato Cordeiro. 1994, p.57.

filme demonstrarem claramente a distância gritante entre as classes populares e as privilegiadas naquele local – como veremos à frente, quando tratarmos desse aspecto. Já em “21 gramas”, não há nenhuma referência à cidade onde se passa a história, porque ela poderia se dar em qualquer outra de mesmo porte. Aliás, em certa medida, “Amores brutos” poderia se dar em qualquer grande metrópole latino-americana.

Uma situação similar acontece no filme “Encontros e desencontros” (EUA/2003), de Sofia Coppola – um dos bons exemplos de aproximações casuais no cinema contemporâneo. O filme conta a história de um casal que se conhece num hotel em Tóquio, quando ambos estão sofrendo uma crise existencial – ele um ator de meia-idade e ela uma jovem que acompanha o marido numa viagem de trabalho.

O hotel de luxo no qual se conhecem é extremamente impessoal e parecido com qualquer outro da mesma classe em qualquer lugar do mundo. Tais características identificam essa localidade como um espaço típico do mundo globalizado, que Marc Augé chama de “não-lugar”, nos seguintes termos:

Se um lugar pode se definir como identitário, relacional e histórico, um espaço que não pode se definir como identitário, nem como relacional, nem como histórico definirá um não-lugar. A hipótese aqui defendida é a de que a supermodernidade é produtora de não-lugares, isto é, de espaços que não são em si lugares antropológicos e que, contrariamente à modernidade baudelairiana, não integram lugares antigos: estes, repertoriados, classificados e promovidos a “lugares de memória”, ocupam aí um lugar circunscrito e específico.⁷¹

Portanto, o filme de Sofia Coppola não tematiza apenas a sensação do estrangeiro que não consegue compreender uma cultura muito diferente da sua, como sugere o título original “Lost in translation”. Ele aborda também a impessoalidade dos espaços mundializados, como os classificou Renato Ortiz, e a possibilidade de estar num país estrangeiro e não precisar necessariamente ter uma experiência local.

Para esclarecer melhor as especificidades desse tipo de espaço, vale lembrar a diferenciação entre *espaço* e *lugar* feita por Michel de Certeau:

Um *lugar* é a ordem (seja qual for) segundo a qual se distribuem elementos nas relações de coexistência. (...) Aí impera a lei do “próprio”: os elementos

⁷¹ AUGÉ, Marc. 1994, p. 73.

considerados se acham uns *ao lado* dos outros, cada um situado num lugar “próprio” e distinto que define. Um lugar é portanto uma configuração instantânea de posições. Implica uma indicação de estabilidade.

E sobre o *espaço*, ele dirá:

Existe *espaço* sempre que se tomam em conta vetores de direção, quantidades de velocidade e a variável tempo. O espaço é um cruzamento de móveis. É de certo modo animado pelo conjunto dos movimentos que aí se desdobram. Espaço é o efeito produzido pelas operações que o orientam, o circunstanciam, o temporalizam e o levam a funcionar em unidade polivalente de programas conflituais ou de proximidades contratuais. (...)

Em suma, *o espaço é um lugar praticado*. Assim a rua geometricamente definida por um urbanismo é transformada em espaço pelos pedestres. Do mesmo modo, a leitura é o espaço produzido pela prática do lugar constituído por um sistema de signos – um escrito.⁷²

Sob esse viés, o *não-lugar* se torna, segundo Martín-Barbero, o espaço no qual os indivíduos somente interagem com textos ou imagens, liberando-se de sua identidade interfalante. Esse tipo de relação irá se opor diretamente aos restos e marcas do *lugar*, que ainda persistem nos imaginários coletivos e que intensificam as contradições entre velhos e novos hábitos, entre ritmos locais e globais.⁷³

Antes de voltarmos aos filmes de Iñárritu, vale lembrar uma outra obra, do cinema francês recente, que também trabalha o papel de eventos provocados pelo acaso e os profundos efeitos que podem ter na vida das personagens. “Irreversível” (França/2002), do diretor Gaspar Noé, trata da história de uma mulher que é estuprada e espancada numa passagem subterrânea das ruas de Paris, local por onde não costumava passar. Tal como Iñárritu, em “21 gramas”, Noé também altera a ordem cronológica dos fatos do enredo, narrando os acontecimentos de trás para frente. Nesse caso, até os créditos finais aparecem no início do filme. Além disso, para provocar no espectador o incômodo que pretende, sua câmera começa com movimentos frenéticos que aparentam desgoverno, acompanhando o desespero dos personagens. Quando nos aproximamos do final do filme, e do início da narrativa, os movimentos da câmera tornam-se o mais tradicional possível, enquanto acompanham aquele casal de

⁷² CERTEAU, Michel. 2003, p.201-202.

⁷³ MARTÍN-BARBERO, Jesús. 2004, p. 273.

classe média e seu amigo. A mensagem do filme fica clara no seu *slogan*: o tempo destrói tudo.

Guardadas as diferenças, mas com a desconstrução da estrutura do roteiro e a tematização do acaso em comum, “Amores brutos” e “21 gramas” se assemelham a “Irreversível”. Como o próprio Alejandro González Iñárritu ressalta, o acidente é o que desafia o poder do homem sobre sua vida, aproximando e alterando profundamente a vida de pessoas que a princípio jamais tomariam conhecimento da existência umas das outras. Segundo o roteirista Guillermo Arriaga, o acidente é uma vingança da tecnologia sobre o homem por brincar de Deus.⁷⁴

Todavia, apesar de a interação entre os personagens de “Amores brutos” assemelhar-se àquela de “Encontros e desencontros” e de “Irreversível”, na medida em que essas histórias se passam em algumas das maiores cidades do mundo, o filme de Iñárritu tem características distintas que se devem exclusivamente a sua localidade. A Cidade do México, maior metrópole latino-americana, é mais que um cenário da história, ela é parte fundamental do desenvolvimento da intriga, da própria constituição psicológica de todos os personagens e, mais do que isso, ela é uma personagem, que apesar de não aparecer identificada por sua imagens típicas e símbolos, como prédios históricos ou monumentos, influencia todos os outros durante toda a narrativa.

A própria latinidade da cidade nos faz deparar com as diferentes temporalidades que nela convivem. Como nos lembra Martín-Barbero, os materiais dos quais as cidades de hoje são feitas são

(...) suas territorialidades e sua desterritorialização, seus medos e suas narrativas, seus jogos e seu caos, seus trajetos a pé e de ônibus, seus centros e suas marginalidades, seus tempos e seus calendários. Em especial os muitos diversos tempos da sensibilidade que se amontoam em nossas cidades latino-americanas incompletas (...)

(...) talvez o crescimento do espaço urbano não signifique tanto a expansão do espaço asfaltado, mas o crescimento de uma *experiência temporal urbana sem culpa e sem utopia*. A descentralização do sagrado e sua nomadização, sua migração de um local a outro, faz possível que a cidade se liberte da marca que a liga exclusivamente à memória da etnia e se abra à memória da espécie. Esta é uma chave crucial para entender o processo de *modernização* de nossas cidades [latino-

⁷⁴ Alejandro González Iñárritu e Guillermo Arriaga dão essa declaração durante seus comentários sobre o filme na versão em DVD.

americanas], e os conflitos e violências que comporta, além dos indicadores desenvolvimentistas: entender a modernização como *tensão entre memórias étnicas e memórias universais*.⁷⁵

Não seria possível analisarmos o primeiro longa-metragem do diretor mexicano sem considerar o importante papel desempenhado por sua cidade natal, não somente no seu modo de enxergar o mundo, mas também em todos os aspectos dessa obra. Se concordarmos com Martín-Barbero e reconhecermos as diversas temporalidades presentes na cidade, veremos que elas também aparecem retratadas em “Amores brutos”, ou seja, a diferença entre cada grupo de personagens pode ser considerada não somente sócio-econômica, mas também temporal. Enquanto Octavio e Susana vivem num bairro pobre, que ainda sustenta tradições e relações locais, Daniel e Valeria são um casal de classe alta que se comporta e tem um estilo de vida igual que qualquer outro na mesma situação econômica levaria em qualquer outra grande cidade. Já El Chivo encontra-se perdido em função da perda do seu próprio passado, vivendo à margem, num tempo que não se confunde com o tempo dos casais. Entretanto, os três grupos estão aproximados pela violência, a qual atua como uma presença que perpassa a vida de todos os habitantes da metrópole, ou, se quisermos, da megalópole.

3.3. Os três lados de um acidente

Como comentamos anteriormente, o roteiro de “Amores brutos” se desenvolverá em torno de um desastre de automóvel, evento tão importante que passa a ser o centro da narrativa, pois tudo gira ao redor dele, momentos antes ou depois, podendo partir ou resultar dele. Para enfatizar essa centralidade, os roteiristas Iñárritu e Arriaga fazem o espectador retornar à cena da batida quatro vezes durante o filme. Na seqüência inicial do filme, acompanhamos Octavio, seu amigo e seu cão baleado fugindo da gangue do bandido Jarrocho. Logo depois, como um subtítulo sobre a tela preta, lemos “Octavio e Susana” e voltamos ao princípio da história desses personagens, quando Cofi (o cachorro do rapaz) foge de casa e acaba matando o cão de briga de Jarrocho. Essa fuga desencadeia todos os eventos seguintes da narrativa “Octavio e Susana” até o momento em que Octavio esfaqueia seu rival e se envolve na perseguição de carros que leva ao

⁷⁵ MARTÍN-BARBERO, Jesús. 2004, p. 275-276.

desastre de automóvel.

Ressalte-se porém, que o roteiro não é exatamente subdividido em três partes independentes. Há a presença simultânea de todos os personagens, mesmo quando a história que se sobressai naquele momento é apenas de um deles, o que torna o roteiro ainda mais elaborado. Nessa primeira parte, por exemplo, vemos El Chivo matar um industrial no restaurante e também nos é mostrada a família de Daniel, antes que ele a deixe para ficar com Valeria. Desse modo, a simultaneidade e a ordem cronológica dos eventos vão sendo apontadas, apesar da estrutura recortada do filme. Esse tipo de construção de roteiro é exemplo do que Janet H. Murray chama de narrativa multiforme:

(...) as histórias impressas e nos filmes estão pressionando os formatos lineares do passado, não por mera diversão, mas num esforço para exprimir uma percepção que caracteriza o século XX, ou seja, a vida enquanto composição de possibilidades paralelas. A narrativa multiforme procura dar uma existência simultânea a essas possibilidades, permitindo-nos ter em mente, ao mesmo tempo, múltiplas e contraditórias alternativas. Seja a história de múltiplas formas um reflexo da física pós-einsteiniana, ou de uma sociedade secular assombrada pela imprevisibilidade da vida, ou de uma nova sofisticação no modo de conceber a narração, suas versões alternadas da realidade são hoje parte do nosso modo de pensar, parte da forma como experimentamos o mundo. Viver no século XX é ter consciência das diferentes pessoas que podemos ser, dos mundos possíveis que se alternam e das histórias que se entrecruzam infinitamente no mundo real.⁷⁶

Mesmo não se tratando de múltiplas possibilidades ou alternativas de uma mesma história, certamente vemos em “Amores brutos” múltiplos pontos de vista de um mesmo acontecimento e, mais, as múltiplas situações que ocorrem em consequência do acidente de automóvel. Portanto, a narrativa multiforme aparece aqui principalmente como o entrecruzamento de histórias que se desenvolvem através desse modo de conceber a narração com versões alternadas da realidade, na qual a “imprevisibilidade da vida” desempenha papel primordial.

Desse modo, a perda de referenciais da cultura contemporânea, que desautoriza – ou ao menos desafia – o racionalismo moderno, permite o surgimento de narrativas como essa, em que a organicidade fica comprometida. Inevitavelmente, o questionamento dos paradigmas que guiavam a humanidade – e de seu modo de pensar e narrar – contribui para a construção de uma narrativa que renega a linearidade. Paralelamente, a influência das novas formas de criar ou

⁷⁶ MURRAY, Janet. 2003, p. 49-50.

contar histórias, possibilitadas especialmente pela tecnologia de rede e do hipertexto, também exercem grande influência e provocam profundas modificações no modo contemporâneo de narrar, desafiando todas as noções anteriores da relação autor/espectador, emissor/receptor. Sobre essas modificações, Lorenzo Vilches afirma:

Tanto na literatura como no cinema, várias obras buscam centrar o interesse não na ação, nem na trama como um conflito central, e tão pouco na relação princípio-meio-fim, mas nas estruturas mentais. As obras não-lineares, tanto na literatura como no cinema, apontam para a substituição das partes ou seqüências de continuidade narrativa, para nos apresentar um *mosaico*⁷⁷, que nos devolve o tempo e o espaço numa só unidade. (...)

Na narração não-linear ou hipertextual, acontece o mesmo que na imagem-mosaico. Como pano de fundo, formas sociais e instituições narrativas que se modelam segundo um ambiente cognitivo. Passamos das dimensões coletivas da cultura de massa – regidas pela inteligência individual e que se perpetuam nos conceitos de autor e de texto – a uma nova economia de narrativas e representações geradas nos novos meios e suportes da inteligência coletiva.⁷⁸

Voltemos à narrativa de “Amores brutos”, ao ponto em que pela segunda vez o acidente é mostrado. Vemos agora uma versão editada da primeira seqüência, menor e com o áudio abafado, aparentando uma lembrança fragmentada ou um sonho. Súbito, há um corte para o programa de televisão onde Valeria, uma conhecida celebridade, dá entrevista. Sabemos que isso se dá momentos antes da briga de Octavio com Jarrocho, pois a TV ligada no quarto de Octavio antes que ele saísse nos mostrava exatamente esse programa.

Terminada a entrevista, Valeria é levada para seu novo apartamento, onde Daniel a espera. Ambos decidem comemorar a nova vida, pois ele acaba de deixar a esposa para assumir seu relacionamento com a moça. Por isso ela sai de carro com seu cachorrinho para comprar vinho. Nesse momento acontece a batida. Nessa terceira vez, a perspectiva do espectador acompanha o carro de Valeria. Após essa cena aparece o segundo subtítulo: “Daniel e Valeria”, e continuamos a acompanhar a história do casal desde que ela é levada para o hospital com ferimentos graves. Para os dois, o acidente abalou profundamente o relacionamento, pois ela era considerada uma mulher lindíssima, que ganhava

⁷⁷ Vilches utiliza o termo “mosaico” como uma referência às imagens obtidas por manipulação digital para construção de uma imagem virtual, onde diferentes movimentos (tempo) e pontos de vista de câmera (espaço) são reunidos em uma única imagem.

⁷⁸ VILCHES, Lorenzo. 2003, p.158.

milhões para aparecer em anúncios de produtos de beleza e, depois do desastre, ficou presa a uma cadeira de rodas. O enorme *outdoor* com sua foto, que se vê da janela do apartamento, é para o casal uma lembrança constante daquilo que ela perdeu. Sua única companhia era seu cão, que cai num buraco do assoalho e fica preso durante dias sob o chão do apartamento, o que a leva ao desespero. Ao mesmo tempo, Daniel não consegue lidar com a situação e, aparentemente, começa a ter um caso com outra mulher. Assim, após uma briga, ela desmaia e sua perna operada gangrena e acaba sendo amputada. A partir daí, qualquer esperança de retomar a sua vida de celebridade está perdida.

No momento da batida, portanto, se aproximam os dois tempos: o da pobreza do primeiro casal e o da fama e dinheiro do segundo. O desejo de Octavio de mudar de vida e a falta de recursos financeiros para realizá-lo desencadeiam um comportamento arriscado, que culmina no desastre de automóvel e na desgraça que se abate não somente sobre ele, mas também sobre Valeria. Assim, os diferentes tempos existentes na maior metrópole latino-americana – como é mostrada em “Amores brutos” – só se entrecruzam devido ao espaço que são obrigados a dividir e, apesar disso, de modo acidental, casual e violento.

Ironicamente, talvez seja sobre Valeria e Daniel que as conseqüências do desastre sejam mais cruéis, especialmente no caso dela, que sofreu danos irreversíveis. Na primeira parte, toda a trajetória de Octavio leva ao seu amadurecimento e resignação diante da própria realidade, atitude simbolizada pela cena na qual ele vai até a rodoviária mas desiste de tomar o ônibus e sair da cidade. No caso de El Chivo, ele apenas passava na rua no momento do acidente, por isso foi o menos afetado pela batida, ficando somente com o dinheiro de Octavio e pegando o cachorro Cofi para cuidar, gesto que, mais tarde, irá afetar seu modo de pensar.

El Chivo é o personagem protagonista da outra narrativa de “Amores brutos”, “El Chivo e Maru”, na qual se conta a história desse ex-guerrilheiro, agora mendigo e assassino por encomenda, e da sua busca pela filha a quem abandonou. Testemunhamos seu primeiro assassinato logo no princípio do filme, fato que ocorre simultaneamente ao primeiro confronto entre Octavio e Jarrocho, ainda na primeira parte. O acidente acontece antes que ele capture seu próximo alvo, num dia em que o observava sair do trabalho.

A transformação que ocorre na vida desse personagem parece começar no

momento em que vemos seu desespero quando Cofi mata todos os outros cachorros de que ele cuidava. Nesse momento, El Chivo parece ver a si mesmo no comportamento bestial daquele cão condicionado a lutar. A partir de então, é possível perceber como ele vai se libertando de seu comportamento de assassino. Por exemplo, no modo como ele lida com seu último “trabalho”: acompanhamos todo o desenrolar da captura daquele homem e o confronto que El Chivo provoca entre ele e o mandante do crime, seu meio-irmão. Nesse momento, a referência à passagem bíblica que conta a história de Caim e Abel é explícita, pois o personagem chega a tocar no assunto enquanto conversa com sua vítima algemada ao poste.

Somente depois de deixar os dois irmãos, ele decide realmente fazer contato com a filha, entrando em sua casa quando ela está ausente e deixando debaixo do travesseiro dela todo o dinheiro que roubou de Octavio e o pagamento pelos assassinatos. Na sequência final, ele deixa o carro no desmanche e segue em direção ao horizonte acompanhado do cão Cofi, como se abandonasse seu passado de assassino e buscasse uma outra vida.

3.4. Também somos o que perdemos

Como dissemos antes, em “Amores brutos” não se tem três histórias independentes colocadas no mesmo filme. Além da presença simultânea de todos os personagens, há temáticas comuns às três narrativas. Todas as relações entre os personagens, dentro de seus próprios núcleos estão mediadas pelo dinheiro, não pela ambição de enriquecer, mas por um papel fundamental exercido por ele em função das mudanças que pode provocar. Vale dizer, Octavio quer ganhar dinheiro para fugir com Susana, para livrá-la da tirania de seu irmão; Valeria perde seu modo de vida junto com sua beleza e Daniel enfrenta sérios problemas financeiros para tentar manter seu padrão original; e El Chivo acaba deixando o dinheiro que ganhou para sua filha junto com seu pedido de perdão e desaparecendo novamente, sem levar os frutos de sua vida de assassino consigo.

Além disso, os cães aparecem como a alegoria mais significativa da cidade, perambulando por suas ruas, afetando de um modo ou de outro todos os personagens profundamente. Para Octavio, Cofi será um meio de ganhar dinheiro, com as brigas de cães organizadas no lado pobre da cidade, mesmo que ao final

isso só lhe traga tristezas. Para Valeria, será Richie que lhe fará companhia nos momentos de recuperação, mas também será ele que representará todo o seu desespero de estar presa sem poder voltar à vida, quando o cãozinho fica preso debaixo do assoalho. Para Richie, um frágil cãozinho, de raça, o contato com o mundo de baixo será tão fatal quanto foi para sua dona. Já para El Chivo, os cães se tornaram seus filhos e sua família, mas será vendo em Cofi seu próprio comportamento que ele decidirá mudar de vida.

Outro tema comum às três histórias é a ausência paterna. Na primeira parte assistimos à luta entre Octavio e seu irmão Ramiro para ocupar o papel de um pai que já não está mais presente. Nessa disputa há novamente uma referência a Caim e Abel, tal como na terceira narrativa. No caso de Valeria e Daniel, ela certamente tem problemas com seu pai, pois pede ao marido que não conte a ele nada sobre o acidente. Além disso, o próprio Daniel abandona esposa e filhas para ficar com ela. Na terceira parte, El Chivo aparece quase como um “pai pródigo”, se seguirmos com as metáforas bíblicas que permeiam o filme, pois décadas após sua partida ele se arrepende daquela decisão e busca o perdão da filha, e também o seu próprio.

Entretanto, o tema maior de “Amores brutos”, que retornará em “21 gramas”, como discutiremos mais à frente, é a perda.⁷⁹ A perda da inocência no caso de Octavio, a perda de um passado, da juventude, da beleza, no caso de Valeria, e a perda da utopia, no caso de El Chivo.

Assim, cada um deles passa por um processo que lhes tira algo. O jovem Octavio, que ainda tinha figurinhas de carros coladas na parede de seu quarto, torna-se capaz de negociar lutas ilegais e até de esfaquear seu rival. No final da jornada, ele percebe a própria incapacidade de controlar seu destino e desiste de sair da cidade. A bela e jovem Valeria, que tinha fama e era admirada por todos, perde tudo isso e é forçada a amadurecer rapidamente para lidar com sua nova situação, ainda que de forma extremamente dolorosa. No caso de El Chivo, fica claro que ele havia perdido seus ideais utópicos há muito tempo e se tornado alguém que vagava pela vida e pelas ruas da Cidade do México sem importar-se com nada. Na sua história, vemos o personagem dar-se conta da realidade à qual se permitiu chegar e acompanhamos sua busca por redenção, não somente pelas

vidas que tirou, mas principalmente pela família que abandonou em nome de um sonho frustrado.

3.5. O sentido do trágico

Considerando que os personagens de Iñárritu, cada um a seu modo, acabam cedendo a uma força maior que eles, poderíamos dizer que cada uma de suas jornadas carrega um certo *sentido do trágico*. Certamente não aquele verificável nas tragédias gregas, até porque, como afirma Raymond Williams, é necessário diferenciar o uso cotidiano da palavra “tragédia” de seu significado original:

Tragédia, nós dizemos, não é meramente morte e sofrimento e com certeza não é acidente. Tampouco, de modo simples, qualquer reação à morte ou ao sofrimento. Ela é, antes, um tipo específico de acontecimento e de reação que são genuinamente trágicos e que a longa tradição incorpora.⁸⁰

Desse modo, não seria possível termos ainda no século XX muito menos no XXI, uma tragédia nos moldes gregos, como explica Gerd Bornheim, em “O sentido e a máscara”. O primeiro motivo seria a própria estrutura que ela pressupunha: um conflito entre o homem e o cosmos onde estava inserido. Portanto, podemos afirmar que

Toda tragédia quer saber qual é a medida do homem. Toda tragédia pergunta se o homem encontra sua medida em sua particularidade ou se ela reside em algo que o transcende; e a tragédia pergunta para fazer ver que a segunda hipótese é verdadeira.⁸¹

Buscamos a referência à tragédia não para aproximar a obra de Iñárritu desse tipo de obra, mas principalmente para, com o auxílio da referência a esse gênero, compreender uma das principais questões levantadas pelo diretor em seus dois longas-metragens, ou seja, a ausência de um poder ou ordem transcendental que oriente os personagens. Sob esse viés, vale lembrar a noção de intriga que Paul Ricoeur constrói apoiado na obra de Aristóteles, segundo a qual “compor a intriga já é fazer surgir o inteligível do acidental, o universal do singular, o

⁷⁹ O filme é dedicado ao filho de Alejandro, que morreu precocemente. Na dedicatória que aparece ao final, lê-se: “Para Luciano, porque também somos o que perdemos.”

⁸⁰ WILLIAMS, Raymond. 2002, p. 30-31.

⁸¹ BORNHEIM, Gerd. 1975, p. 80.

necessário ou verossímil do episódico.”⁸²

O episódico de que fala o autor se refere a seqüências de episódios que podem acontecer “um após o outro” e não “um por causa do outro”. Para Ricoeur, como para Aristóteles, essa diferenciação é fundamental, pois nela está inserida a separação entre o verossímil e o inverossímil. Vale dizer,

uma depois da outra é a seqüência episódica e, pois, o inverossímil; uma por causa da outra, é o encadeamento causal e, pois, o verossímil. (...) o tipo de universalidade que a intriga comporta deriva de sua ordenação, a qual constitui sua completude e sua totalidade. (...) A intriga engendra tais universais quando a estrutura da ação repousa sobre a articulação interna à ação e não sobre acidentes externos.⁸³

Segundo esse pensamento, a passagem da fortuna ao infortúnio que ocorre na tragédia seria o que determina o tempo e a extensão da obra. Essa “inversão”, como a chamou Aristóteles, se dá a partir da “discordância primordial”, que seriam os “incidentes aterrorizantes e lamentáveis”. Será na construção verossímil desse tipo de narrativa que reside o que Ricoeur chama de “concordância discordante”, na qual o “efeito surpresa”, o discordante, é apresentado de modo que o inteligível surja do acidental. Então, “A concordância discordante é visada mais diretamente ainda pela análise do efeito surpresa. (...) O surpreendente – cúmulo do discordante – são então os golpes do acaso que parecem acontecer de propósito.”⁸⁴ Dessa forma,

O lamentável e o aterrorizante são qualidades estritamente ligadas às mudanças da sorte mais inesperadas e orientadas para a infelicidade. São esses incidentes discordantes que a intriga tende a tornar necessários e verossímeis. É assim que ela os purifica, ou melhor, os depura. (...) É incluindo o concordante no discordante que a intriga inclui o comovente no inteligível.⁸⁵

Todavia, o infortúnio do herói trágico jamais deve ser confundido com uma falha fundamental de seu caráter. Apesar da ordem de “um por causa do outro”, de uma causalidade que seria intrínseca da intriga verossímil, o que o impede de “atingir a excelência na ordem de sua virtude e da justiça” será uma “falta” que

⁸² RICOEUR, Paul. 1994, p. 70.

⁸³ Idem, *ibidem*.

⁸⁴ Idem, p. 72.

⁸⁵ Idem, p. 74.

não se deve ao vício ou à maldade.⁸⁶ O discordante não é punição. Ele é, como afirmamos acima, o surpreendente, o golpe do acaso que parece proposital. No caso da tragédia, esse golpe se abaterá sobre o herói grego, aquele cujo destino é o destino da *polis*. A diferença entre esse herói e os personagens dos filmes de Iñárritu é principalmente essa. Seu destino e as consequências de seus erros e acertos não dirão respeito a mais ninguém que não esteja de alguma forma relacionado com eles. Nesse sentido, o surpreendente de que fala Ricoeur se aproxima dos acidentes de automóvel que desencadeiam as narrativas nos filmes de Iñárritu.

Pensando assim, a busca da tragédia pela “medida do homem” de que Bornheim falou, já não pode mais ser tomada da mesma forma, especialmente devido ao peso da subjetividade sobre o trágico, que reprime o papel do transcendental. Ainda segundo Bornheim, quanto mais o indivíduo se dobrar sobre si próprio, quanto mais enfraquecidos se tornarem a família, o Estado, o senso de unidade de geração, mais enfraquecida estará a experiência trágica, pois cada indivíduo estará abandonado à sua própria sorte.⁸⁷

Portanto, numa cultura fundamentada na subjetividade e desprovida de uma crença única que a organize, o gênero trágico fica impossibilitado. Já desprovida da orientação transcendental dos deuses, a sociedade contemporânea perde também a fé no maior dos paradigmas modernos, que de certo modo ocupava o lugar deles: a razão. Vera Follain de Figueiredo aborda essa questão ao analisar o livro de contos “Pequenas criaturas”, de Rubem Fonseca, da seguinte maneira:

O autor evoca o gênero trágico para virá-lo do avesso, isto é, em maior ou menor grau, cada conto se aproxima do que se poderia chamar de uma “antitragédia”, na qual questões fundamentais para o espírito humano serão postas em cena, não por nobres heróis, acima da condição do homem comum, como na tragédia grega, mas pelas pequenas criaturas(...) Não apenas os pobres, os excluídos ou a classe média mergulhada no anonimato. São todos que, tendo ou não riquezas e fama, vivem num mundo onde a figura do herói, tal como tecida pelos poetas gregos não é mais possível, embora o cotidiano das grandes cidades, a crise contemporânea de valores, os coloquem diante de impasses, em certa medida tão dolorosos quanto os sofridos pelos antigos heróis – só que reduzidos à escala da banalidade, enfrentados num contexto que não extrapola a esfera doméstica.⁸⁸

⁸⁶ Idem, p. 75.

⁸⁷ Idem, p. 87.

⁸⁸ FIGUEIREDO, Vera Follain de. 2003, p. 164.

Desse modo, isolados na sua condição de pequenas criaturas, os personagens de Iñárritu, tal como os de Rubem Fonseca,

vivem numa sociedade em que, ao eclipse da ordem transcendente, seguiu-se o eclipse da crença no fio condutor da razão. As ações das pequenas criaturas não repercutem no mundo e, se já não podem ser vistas como reflexo das determinações divinas, também já não são explicadas a partir de uma causalidade histórica, de tal modo que a decisão de atuar ou não atuar tem de se realizar em meio a um vazio ético e político.(...) suas “tragédias” particulares não contaminam nem ameaçam a cidade, que as ignora: o conflito não é público, não rompe o isolamento imposto pelo anonimato massificador. (...)

Se a dimensão propriamente trágica advém da tensão entre o homem e as forças supra-humanas, na ausência destas últimas, enquanto potências religiosas, o homem contemporâneo se debate com um sistema anônimo e onipotente, diante do qual continua tentando definir o espaço que lhe é reservado, a responsabilidade que lhe cabe por seus atos.⁸⁹

Essa condição estabelece uma diferença fundamental entre a falha do herói grego e o erro do herói moderno, pois o primeiro afeta a própria relação entre deuses e homens, a vida pública como um todo, enquanto o segundo deixa-o sozinho com as conseqüências de seus atos, afetando no máximo um restrito grupo de pessoas ao seu redor.⁹⁰ Sendo assim,

A experiência “trágica” fundamental do século XX é que a tragédia se transfere da esfera humana, ou da *hybris* do herói, para o sentido último da realidade, confundindo-se, assim, com uma objetividade ontológica esvaziada de sentido – qualquer coisa como uma ontologia do nada. (...) Digamos que a ordem, o cosmo, é deslocado a favor do caos. E esse transporte do trágico para o cósmico ou objetivo paralisa o trágico em uma dimensão própria e especificamente humana. Poderíamos dizer que o conflito trágico deixa de existir ou se torna imperceptível para o homem (...) A personagem é apenas um átomo, um fragmento dentro da tragicidade cósmica: ela se perde em sua insignificância e todo o seu esforço para saber qual é a sua culpa resulta em absurdo. (...) É como se a injustiça estivesse instalada no próprio Deus, desfazendo-se, em conseqüência, qualquer critério ou medida que possa aquilatar a injustiça.⁹¹

É esse *sentido de trágico* que vemos na obra de Iñárritu. Apesar da impossibilidade de identificar o gênero trágico nas suas narrativas, pelos motivos já apontados, o conflito continua presente, mas de tal modo que o indivíduo se vê em impasses que não estão mais relacionados com uma ordem transcendental desafiada pelo homem. Nesses dois longas-metragens, se seguirmos o pensamento

⁸⁹ Idem, p. 165-166.

⁹⁰ BORNHEIM, Gerd. 1975, p. 75.

⁹¹ Idem, p.89-90.

de Bornheim, o erro é identificado com a (in)justiça instalada no próprio Deus, que, independente das crenças dos afetados, se manifesta através do acaso, o que deixa os personagens à mercê de algo totalmente fora de controle e que não pode ser mudado – não importa o que façam. No caso de “Amores brutos”, segundo o diretor, os personagens buscam algum tipo de redenção, que ele acredita ser alcançada ao final.⁹² Todavia, eles “se perdem em sua insignificância”, deparam-se com uma profunda sensação de impotência que segue suas perdas; incapacidade de dirigir os rumos de sua vida e de conseguir a mulher amada, no caso de Octavio; incapacidade de manter-se linda e famosa, que se expressa na própria incapacidade de andar, no caso de Valeria; e, finalmente, incapacidade de seguir acreditando em algo que já não faz sentido, no caso de El Chivo.

É possível que esses personagens não atinjam exatamente a redenção de que fala um de seus criadores, mas submetem-se a uma realidade que compreendem ser inevitável. Isso nos leva a questionar a posição do diretor, pois talvez o que ele entenda como redenção possa ser lido nos filmes como resignação, como aceitação do que está fora do controle. Ainda que quiséssemos identificar o processo vivido por esses personagens como um “aprendizado”, ficariam algumas questões: o que eles aprenderam? de que forma isso será útil para suas vidas? Não podemos responder a essas perguntas, mas definitivamente essas indagações são necessárias se quisermos compreender a trajetória descrita no filme. Por esse ponto de vista, aproximamo-nos mais do olhar do roteirista Guillermo Arriaga, que ao contrário de Iñárritu, declara-se ateu. Essa contradição entre o pensamento de ambos talvez nos ajude a compreender por que os filmes analisados deixam entrever, em meio à idéia de gratuidade do acontecimento, uma certa nostalgia de um princípio qualquer que permitisse a redenção de que fala Iñárritu.

Como veremos em “21 gramas”, a referência a Deus e a passagens bíblicas, não tão fortes em “Amores brutos”, aparecem de modo mais significativo, reafirmando a tensão entre a crença e a ausência dela. Por isso, nesse segundo longa-metragem, a dinâmica entre o catolicismo de Iñárritu e o ateísmo de Arriaga se manifesta de modo mais claro.

⁹² Alejandro Iñárritu afirma essa posição ao comentar o filme na versão em DVD. O diretor segue a religião católica e chega a afirmar que essa sua crença afeta seu modo de trabalho. A redenção que ele enxerga nos próprios personagens se assemelha muito à noção cristã de que a resignação do homem diante da vontade de Deus é necessária para chegar ao paraíso.

3.6. O quebra-cabeça “21 gramas”

Nesse filme, tal como em “Amores brutos”, acompanhamos a história de três vidas que se aproximam devido a um acidente de automóvel. Cristina Peck, uma dona de casa, mãe de duas meninas, alcoólatra e viciada recuperada; Paul Rivers, um professor de matemática que precisa de um transplante de coração; e Jack Jordan, um ex-presidiário e ex-viciado que acaba de sair da prisão e que involuntariamente atropela e mata o marido e as filhas de Cristina. Nessa narrativa, diferente daquela de “Amores brutos”, suas vidas realmente se entrelaçam, pois Paul recebe o coração do marido de Cristina e decide procurá-la, encontro que acaba se transformando num caso amoroso. Uma vez juntos, Cristina pede a ajuda de Paul para matar o assassino de sua família. Assim, ao final, os dois seguem em busca de Jack.

Entretanto, se no primeiro filme havia alguma separação entre cada narrativa, mesmo que não fosse completa como dissemos, por conta dos subtítulos, ou até da repetição da cena do acidente, em “21 gramas” há uma espécie de dissolução de uma história dentro da outra, mesmo enquanto os três personagens principais ainda não estão mutuamente envolvidos. Há a repetição de alguns momentos que dão “pistas” para o espectador sobre em que ponto cronológico se encontra aquela parte da história. Mas, a princípio, nada fica muito claro, pois o roteiro é um verdadeiro quebra-cabeça que vai fazendo sentido aos poucos, enquanto os acontecimentos se revelam.

O momento do acidente não é revelado ao espectador. Somente ouve-se o barulho da batida enquanto a câmera se fixa no rapaz que limpava um jardim próximo com um soprador de folhas. Dessa maneira, sempre que o roteiro retorna a esse acontecimento, será voltando a momentos imediatamente anteriores e posteriores ao desastre, como quando Jack entra em seu carro antes do atropelamento, ou quando Cristina recebe um telefonema do hospital, por exemplo. Portanto, embora não haja uma volta explícita ao momento do acidente, como no primeiro filme, fica clara a importância desse evento que parece assombrar a narrativa como um todo, e em torno do qual o tempo recua e avança, fragmentando a cronologia da história, que se constitui como uma costura aleatória de cenas entrecortadas, embaralhando os fios do enredo.

3.7. A presença do divino

Como mencionamos, a referência a Deus não está ausente em “Amores brutos”, mas se intensifica quando Iñárritu realiza “21 gramas”. Isso aparece especialmente no personagem Jack, o ex-viciado e ex-presidiário que abandonou o vício através da fé, mas que se tornou obcecado por ela. Essa característica fica clara no seu primeiro diálogo, quando ele mostra a caminhonete que ganhou numa rifa para um rapaz e diz: “Não foi sorte, foi Jesus que quis que a caminhonete fosse minha. Jesus me deu aquela caminhonete. É Ele que dá e é Ele quem tira.”

Todavia, após atropelar as duas meninas e o pai delas com sua caminhonete que leva escritos os dizeres “Fé” e “Jesus salva”, ele irá se desiludir aos poucos de suas crenças. Quando chega em casa após o acidente e sua mulher pede que ele não se entregue, que fique em casa com seus filhos, pois acabara de sair da prisão, ele diz que é seu dever se entregar. Ela responde que a obrigação dele é com sua família, ao que ele replica: “Minha obrigação é com Deus.”

Após entregar-se para a polícia, já preso, uma conversa com seu amigo da igreja reflete toda sua decepção e desespero com o que até o momento do acidente era o que o mantinha sóbrio e são. Seu amigo lhe diz que ele devia pedir perdão a Jesus, e Jack responde num acesso de raiva: “Perdão?! Eu fiz tudo que Ele me pediu que fizesse! Eu mudei! Dei-Lhe minha vida, e Ele me traiu! Pôs a caminhonete na minha mão para cumprir Sua vontade e matar aquelas pessoas, mas Ele não me deu a força para ficar e salvá-las!” Esse desapontamento chega a levá-lo a tentar o suicídio ainda na prisão e também a abandonar a família quando é libertado, pois lhe parece impossível seguir vivendo normalmente quando deixa de existir algo que possa ajudá-lo a suportar seus problemas. Na sua última conversa ao telefone com a esposa, que lhe implora que retorne para casa, ele só consegue dizer frases desconexas sobre como deve viver sozinho com suas escolhas, que suas escolhas são quem ele é e que não se pode apagar o passado.

A cena que demonstra essa desilusão de Jack mais claramente se passa quando ele já foi libertado da cadeia e, sentado no quarto onde vive, queima com uma faca quente a tatuagem da cruz que leva no braço. É assim que ele tenta apagar seus vínculos com a religião, mas a cicatriz que ficará marcada em sua pele

é também a prova de todo o seu sofrimento. Esse processo de perda da fé o levará a pedir a Paul que o mate, pois sua vida miserável já não fazia mais sentido, e seu Deus não podia mais salvá-lo.

3.8. A ausência do divino

Se por um lado Jack acredita que foi traído por Deus, por outro Cristina e Paul não demonstram nenhuma relação mais forte com a religião. Enquanto Jack buscava explicar o mundo através de Deus, Paul tentava fazer o mesmo através daquilo que ele entendia melhor: a matemática. Numa de suas primeiras conversas com Cristina ele diz: “números são uma porta para entender um mistério que é maior do que nós. Como quando duas pessoas, desconhecidas, acabam se encontrando.” E depois cita o poeta venezuelano Eugenio Montejo: “A Terra girou para nos aproximar. Girou ao redor de si mesma e dentro de nós. Até que finalmente nos uniu neste sonho.”

Essa fala de Paul, que atribui à matemática uma explicação para o modo de funcionamento do mundo, remete claramente à Teoria dos Fractais, ou Teoria do Caos. Na física, essa teoria detecta a extrema sensibilidade de um sistema às condições iniciais, que se alteradas, mesmo que por pouca diferença, geram um resultado completamente diverso no mesmo sistema.⁹³ Seguindo o mesmo argumento, Edward Lorenz, meteorologista do MIT, criou o termo “efeito borboleta” em 1963, sugerindo que o bater de asas de uma borboleta pode gerar um tufão do outro lado do mundo após alguns anos. Para ele, no tempo (meteorológico) ou em qualquer sistema não-linear sempre haverá um efeito borboleta.⁹⁴

Essa idéia, que se desenvolveu nos anos 70, vem despertando o interesse de alguns cineastas contemporâneos. Não que a idéia de filmes que envolvem viagens no tempo e mudança da realidade seja recente, pois desde o princípio o final do século XIX já havia obras que abordavam esse tema. O romance de ficção científica “A Máquina do tempo”, de H. G. Wells, publicado em 1895⁹⁵, teve sua primeira adaptação para o cinema em 1960, realizada por George Pal.

⁹³ <http://www.unimonte.br/news>

⁹⁴ <http://www.brazcubas.br>

⁹⁵ <http://www.online-literature.com>

Recentemente, no ano de 2002, estreou nos Estados Unidos uma nova adaptação do romance, realizada pelo bisneto de Wells, Simon.⁹⁶ Poderíamos ainda citar outros exemplos, como a trilogia “De volta para o futuro”, cujo primeiro filme foi realizado em 1985, que já utiliza a idéia de que pequenas mudanças no passado podem alterar radicalmente o futuro. Essa relação já o aproxima mais do chamado “efeito borboleta”.

Tal interesse pode ser explicado de várias maneiras, até a curiosidade humana pode ser usada como argumento. Entretanto, a crescente liberdade que o artista contemporâneo tem de construir a estrutura temporal que quiser, especialmente no caso do cinema, torna muito atraentes as idéias e possibilidades que a Teoria do Caos oferece. Além disso, conjugada com a sensação de falta de direção que freqüentemente aparece nesse tipo de obra, a questão passa a abarcar não somente questões físicas ou éticas, mas justamente o significado de tais possibilidades num mundo onde a ordem parece cada vez mais distante.

Talvez o exemplo mais literal seja o filme “Efeito borboleta” (EUA/2004), de Eric Bress e J. Mackye Gruber, no qual o personagem principal desenvolve a capacidade de voltar no tempo e reviver situações importantes da sua vida. Desse modo, os diretores constroem uma narrativa que vai revelando ao espectador, aos poucos e de modo fragmentado, os efeitos e conseqüências que cada mudança feita por ele no passado tem sobre as vidas dos personagens envolvidos. Esse é o conceito do efeito borboleta, então aplicado ao homem: cada pequeno gesto pode alterar drasticamente o rumo de uma vida. Segundo Bress, a questão central dessa obra é que todos têm um dia que querem reviver, mas se pudessem fazê-lo, será que deveriam? Devemos ou não brincar de Deus?⁹⁷

Essa noção de “brincar de Deus”, que se torna possível em “Efeito borboleta” através da viagem no tempo, nos remete à fala de Susana em “Amores brutos”: “Se quiser fazer Deus rir, conta-Lhe seus planos.” De maneiras diferentes, ambos discutem a mesma questão, ambos questionam a (in)capacidade humana de controlar seu próprio destino. Se Susana não busca mudar essa condição e acredita que Deus agirá sobre sua vida, não importa o que ela faça, Evan, protagonista de “Efeito borboleta”, tenta corrigir o que ele acredita ter sido errado na sua vida e na de seus

⁹⁶ <http://www.webcine.com.br>

⁹⁷ Declaração dada pelo diretor nos comentários extras disponíveis na versão em DVD.

amigos, supondo que desse modo irá diminuir o sofrimento de todos. Todavia, cada mudança feita por ele no passado altera completamente a sua realidade bem como a de seus amigos, e geralmente para pior.

Finalmente, na sua última tentativa, ele parece conseguir “consertar” suas vidas, mesmo que para isso tenha tido que se afastar da mulher que ama. Após chegar a uma realidade onde todos parecem estar bem, ele decide parar de voltar no tempo, ou deixar de “brincar de Deus”, pois percebe através de sua dolorosa jornada os riscos que correria se continuasse. Portanto, apesar de possuir o poder de mudar a realidade, de alterar o passado e, conseqüentemente, o futuro, Evan Treborn não suporta o sofrimento que os fatores imprevisíveis podem gerar. Por isso ele abdica dessa capacidade que tantos gostariam de possuir.

De maneira diferente, outro filme que utiliza essa idéia é “Corra, Lola, corra” (Alemanha/1999). Nele, o diretor e roteirista Tom Tykwer desenvolve três possibilidades para a mesma situação, repetindo o mesmo período cronológico, mas com resultados diferentes. Para salvar seu namorado de bandidos aos quais ele deve cem mil marcos, a mocinha tem vinte minutos – período que é repetido três vezes, de maneiras diversas. Essa construção não envolve viagens no tempo, pois a narrativa se aproxima de um jogo de videogame no qual a personagem principal realiza quantas tentativas forem necessárias para atingir o objetivo final do jogo: salvar seu namorado.

Será no desenrolar de cada uma das “tentativas” de Lola que identificamos o princípio presente em “Efeito borboleta”. Pequenas alterações no trajeto da personagem modificam completamente o resultado final de sua corrida. A princípio, ela passa pelos mesmos lugares e pessoas de modo ligeiramente diferente. Na primeira vez o resultado é a sua morte, depois a de seu namorado e, na última tentativa, o final feliz no qual eles se encontram e ficam com o dinheiro. Além disso, as escolhas feitas por Lola alteram mais que seu próprio destino ou de seu namorado. Ela passa pelas mesmas pessoas durante sua corrida desesperada pelas ruas. Cada vez que ela passa por essas personagens, de maneira um pouco diferente, percebemos os diferentes rumos tomados por suas vidas, revelados em pequenos cliques – tudo depende do simples fato de ter passado por uma estranha na rua. Vale dizer, desde o princípio, um simples tropeço pode modificar toda a sua trajetória. Assim como o que ocorre no chamado efeito borboleta, qualquer alteração nas condições iniciais modifica completamente o comportamento do

sistema, ou seja, qualquer mudança no comportamento de Lola modifica a vida de todos à sua volta. Todavia, a diferença fundamental entre “Corra, Lola, corra” e “Efeito borboleta” é que no primeiro a personagem pode continuar tentando até chegar ao seu objetivo e ter um “final feliz”, ou “ganhar o jogo”, se quisermos aproximar a narrativa de Tykwer aos jogos eletrônicos. Já no segundo, o personagem se ilude com o poder de modificar o passado, mas acaba descobrindo que essa capacidade pode se virar contra ele e tornar sua realidade pior do que antes, o que o leva a desistir de tentar alterá-la depois que chega a uma situação mais próxima do ideal.

Diferentemente de Lola e de Evan, os personagens de “21 gramas” Cristina e Paul não têm a opção de tentar mudar o passado ou revivê-lo, buscando acabar com seus problemas. Para esses dois personagens, é impossível encontrar uma explicação para a morte da família dela. Perdida, ela entra em depressão, acaba tendo uma recaída e volta a beber e a usar drogas. Ele recebe o coração de que precisava, abandona seu casamento falido e envolve-se com uma nova mulher. Mas isso não o fará feliz, pois seu corpo rejeita o coração que recebeu e ele decide não passar por todo o sofrimento de esperar por outro.

Essa decisão o levará ao suicídio na mesma situação limite ao final da narrativa, quando Jack pede a ele que o mate. Nesse momento, os três personagens estão reunidos num quarto de motel e parecem atingir o ápice de sua tristeza e desespero. Cristina vinha se drogando constantemente e fez da busca por vingança o único motivo para seguir em frente, enquanto Paul tentava dar a ela um pouco de paz, sabendo que este seria seu último gesto. Ao mesmo tempo, Jack, que seguia vivendo como um fantasma, volta para o local onde está o homem que iria matá-lo para pedir-lhe que o faça. Nessa cena, vemos finalmente essas três pessoas reunidas e no seu pior retrato: a drogada, o moribundo suicida e o assassino suicida.

Por esse viés, podemos conjugar essa separação entre os pontos de vista dos personagens Jack e o casal Cristina e Paul, com a seguinte passagem de Raymond Williams, em “A tragédia moderna”, sobre a possibilidade da existência da tragédia no mundo contemporâneo, na qual ele ressalta a diferenciação entre o que já foi visto como desígnio e passou a ser considerado simples acidente:

Destino ou Providência antes estavam além do entendimento humano, de modo que aquilo que o homem via como acidente era de fato desígnio, ou um tipo de evento especialmente limitado fora desse desígnio. O desígnio de qualquer modo estava incorporado em instituições, por meio das quais o homem podia esperar chegar a um acordo com ele. Mas quando há a idéia de um desígnio, sem instituições específicas ao mesmo tempo metafísicas e sociais, a alienação é tal que se enfatiza e amplia a categoria de acidente até que essa venha a incluir quase todo o sofrimento real, especialmente o que é efeito da ordem social não-metafísica existente.⁹⁸

Aqui nos interessa essa diferença fundamental entre conflito apresentado pela tragédia e aquele presente na obra de Alejandro González Iñárritu. O primeiro se dá entre o homem e o transcendente, entre o mortal e o absoluto, onde o que gera o conflito, aquilo que Ricoeur chamou de “discordante”, é compreendido como desígnio. O segundo parece se dar entre o homem e o nada, ou melhor, entre o mortal e o vazio deixado pelo imortal, nesse caso, o “discordante”, o “surpreendente”, é somente acaso, simplesmente acidente. Se o herói grego debatia-se com questões éticas que tinham uma solução vinda “de cima” e o herói moderno tinha uma ordem racional a seguir, pois acreditava que através dela todos os seus problemas se resolveriam, os personagens de Iñárritu, como tantos outros do cinema e da arte contemporânea em geral, vêm suas perguntas ecoarem no vazio, ficando sem respostas.

Apesar disso, o final de “21 gramas” traz uma esperança de recomeço, ao menos no caso de Cristina e de Jack. Quando eles chegam ao hospital, a notícia de que está grávida de Paul fará com que ela abandone seus vícios novamente e possa então realmente recomeçar sua vida. Assim, o desejo dele de fazê-la feliz, de tornar menos insuportável a perda de sua família finalmente se torna realidade mesmo após a sua morte. Talvez possamos dizer algo semelhante a respeito do ex-presidiário, que finalmente volta para sua família, após ser liberado pela polícia, que não encontra evidências para sustentar sua confissão de que havia atirado em Paul. Ele parece ter compreendido que aquele era seu lugar e, apesar de desiludido, percebe que tinha uma obrigação para com sua esposa e filhos – e não somente com Deus como havia dito no princípio. Tal como El Chivo em “Amores brutos”, ele precisava alcançar o próprio perdão para voltar a viver com sua família.

⁹⁸ WILLIAMS, Raymond. 2002, p. 75-76.

3.9. O peso de vinte e um gramas

Somente na última cena do filme, na qual Paul morre na cama de um hospital, o espectador compreenderá o significado do título da obra. Os vinte e um gramas representariam o peso que o corpo humano perde após a morte. E, de acordo com o discurso na voz de Paul em *off* nos seus últimos momentos de vida, e com a edição de imagens que reconta toda a narrativa em pequenos *flashbacks*, nessa pequena medida está escondido o peso de tudo o que fizemos em nossas vidas. Ele diz: “Quantas vidas vivemos? Quantas vezes morremos? Dizem que todos nós perdemos 21 gramas no momento exato de nossa morte. Todos. Quanto cabe em 21 gramas? Quanto é perdido? Quando perdemos 21 gramas? Quanto se vai com eles? Quanto é ganho? Quanto é ganho? 21 gramas. O peso de cinco moedas de cinco *cents*, o peso de um beija-flor, uma barra de chocolate. Quanto pesam 21 gramas?”

Todas essas perguntas refletem a questão discutida em “21 gramas”: todo o sofrimento, todas as alegrias, as pessoas que passam pela vida de alguém, quanto vale tudo isso? Através dessa narrativa dolorida e muitas vezes incômoda, encerrada por esse discurso final, podemos entender que, pelo menos de acordo com Arriaga e Iñárritu, não se sabe o valor dessa vida. Sabe-se, porém, que sua importância pesaria somente 21 gramas.

3.10. O sentido da perda

Retomando a idéia de que a perda é um tema recorrente na obra de Iñárritu, tal como “Amores brutos”, “21 gramas” também fala de perdas. A maior delas talvez seja a de Cristina, que perde sua família e com ela não apenas a sobriedade mas também toda a vontade de viver. Já o ex-presidiário Jack perde a sua fé e o pouco de compreensão que ela lhe garantia do mundo e dos motivos por que as coisas eram como eram. No caso de Paul, poderíamos dizer que ele perde a esperança de viver, que para ele estava depositada na ciência. Ele acaba morrendo, mesmo tendo conseguido o transplante que deveria salvar sua vida. Seu corpo rejeita o coração do homem cuja morte é a razão para o sofrimento da mulher que ele ama. Isso o leva a perder a própria vida.

Portanto, essa temática, conjugada com a presença/ausência do divino, é a

base de “21 gramas”. Nesse filme, fala-se muito mais da religião. Na verdade, a intervenção divina está sempre sendo questionada na sua possibilidade de explicar o acaso durante toda a narrativa, mas desta vez ela aparece diretamente relacionada com a falência da religião cristã, de sua capacidade de imprimir sentido à vida. Esse é o motivo pelo qual acreditamos que a obra de Iñárritu não é trágica, mas, de um certo modo, carrega um *sentido do trágico*. Por esse viés, concordamos com Raymond Williams quando afirma que já não se pode mais chegar à resolução de conflitos éticos que digam respeito a toda uma sociedade. Assim, identificamos nas narrativas de Iñárritu algo muito similar ao que ele aponta como a possibilidade de reconciliação na tragédia moderna:

Na tragédia antiga não há apenas a derrocada de pessoas e finalidades em conflito, na realização da justiça eterna. Um indivíduo pode renunciar parcial, sob um comando mais alto, ou, de modo mais interessante, pode atingir a totalidade e a reconciliação dentro de si mesmo. Na tragédia moderna, a questão toda da resolução é mais difícil, porque as personagens são mais individualizadas. A própria justiça é mais abstrata, mais fria, podendo até mesmo aparecer como a mera contingência de circunstâncias externas, promovendo simplesmente, dessa forma, o choque ou suscitando a piedade. A reconciliação, quando acontece, ocorre, de forma freqüente, no interior da personagem, e será mais complexa e muitas vezes menos satisfatória, porque é a personagem em si, e desse modo o destino individual, que são enfatizados acima da substância ética que a personagem representa.⁹⁹

Apesar de não pretendermos classificar os filmes do cineasta mexicano na categoria de tragédia moderna utilizada por Williams, acreditamos que essa forma de reconciliação interior em certa medida está presente nessas obras. Em “Amores brutos”, esse movimento se deixa entrever em todos os personagens principais. Octavio e Susana são obrigados a aceitar sua realidade, percebendo que não devem seguir juntos. Especialmente no caso dele, a reconciliação ou resignação diante da realidade se dá quando ele compreende que não deve abandonar a cidade, mesmo estando insatisfeito com a vida que levava. Já Daniel e Valeria, ainda que com muita dificuldade, ultrapassam a dor da perda de suas vidas como as conheciam e permanecem juntos, seguindo adiante da maneira que é possível. Na trajetória de El Chivo, sua reconciliação consigo mesmo só poderia acontecer após seu pedido de perdão para a filha, que acontece nos minutos finais do filme. Somente então ele compreende que errou ao deixá-la e tenta torna-se alguém melhor.

⁹⁹ WILLIAMS, Raymond. 2002, p. 56.

Em “21 gramas” o processo não será diferente. A reconciliação de Cristina acontece especialmente através de sua gravidez, que a faz perceber que, a despeito da desgraça que se abateu sobre ela, a vida deve seguir. No caso de Jack, acompanhamos a perda de sua fé e o modo como ele se torna um homem descrente de suas antigas convicções. Ainda assim, ele retorna à família, talvez o único motivo para continuar vivendo. Já Paul alcança essa reconciliação através da morte, como acontece tantas vezes nas tragédias clássicas.

Todo esse processo de perda, de conflito, de resignação, é mostrado na obra de Iñárritu através de uma cronologia que estará em consonância com a dispersão que caracteriza a vida de seus personagens. Nesse sentido, suas narrativas não seguirão uma linearidade, marcada por uma lógica que justificasse de maneira totalizante o encadeamento dos fatos. O aleatório, o gratuito, contamina a estrutura da narrativa diante da crise de uma ordem, religiosa ou profana, que consiga imprimir sentido aos acontecimentos. Resta aos personagens de Iñárritu a resignação diante de um poder desconhecido, inexplicável, e que, ironicamente, joga com seus destinos. Nesse quadro, suas vidas não são determinadas por um projeto pessoal, mas decididas pela força do acaso. Por isso, os enredos giram em torno de acidentes. O acidente é o que nega a causalidade da razão ordenadora, é o que escapa do controle dessa razão. Assim, podemos dizer, voltando a Paul Ricoeur que, no cinema de Iñárritu, o acidental ameaça o inteligível e a desordenação da intriga, a desarticulação da sequência temporal refletem o peso que os incidentes discordantes assumem na sua obra.