

4. Tentativas de evitar o inevitável

O acaso vai me proteger enquanto eu andar distraído.

Titãs

4.1. A obra de Julio Medem

Diferentemente de Alejandro Iñárritu, que realizou somente dois longas-metragens, Julio Medem¹⁰⁰ possui uma obra mais extensa, tendo uma filmografia que já abarca seis longas.

No ano de 1992 ele dirigiu seu primeiro longa-metragem, “Vacacões”, cujo roteiro havia escrito com Michel Gaztambide.¹⁰¹ No ano seguinte ele realizou “O esquilo vermelho”.¹⁰² Seu terceiro filme, “Terra”, foi lançado em 1996.¹⁰³

Um dos temas que aparecem desde o primeiro longa-metragem do diretor é a referência a ciclos. Em “Vacacões”, Medem já remete a uma temporalidade que obedece a ciclos, mostrando três gerações que vivenciam conflitos similares, mantendo uma unidade familiar, e repetindo padrões de comportamento. Entretanto, podemos dizer que somente no quarto longa-metragem do diretor, “Os amantes do Círculo Polar” (1998), essa característica passa a afetar a própria estrutura temporal da narrativa. Se como tema a circularidade já aparecia desde o

¹⁰⁰ O diretor espanhol, nascido na cidade de San Sebastián, no País Basco, teve interesse por cinema desde muito jovem, aos 16 anos, e começou a realizar pequenos filmes com a câmera super-8 de seu pai. Apesar disso, ingressou na faculdade para estudar psiquiatria, acabou formando-se em medicina pela Universidade do País Basco, em 1985. Durante esse período, seguia realizando curtas-metragens e escrevendo roteiros. Neste momento já era crítico de cinema do jornal “La voz de Euskadi” e escrevia artigos sobre o assunto para as revistas “Casablanca” e “Cinema 2000”. No ano de sua graduação em medicina, Medem rodou seu primeiro curta em 35mm: “Patas em la cabeza”, pelo qual recebeu o Prêmio de Cinema Basco na competição internacional de cinema-documentário e curta-metragem de Bilbao, em 1986. A partir do ano de 1987, após receber o “Premio Telenorte” por seu curta-metragem “Las seis en punta”, o diretor decidiu fazer cinema profissionalmente, e seguiu realizando curtas-metragens e escrevendo roteiros. (<http://www.imdb.com>)

¹⁰¹ Com seu primeiro filme, Medem ganhou o Goya de melhor novo diretor, além de outros prêmios internacionais.

¹⁰² Esse segundo longa-metragem recebeu vários prêmios internacionais, incluindo o Prêmio da Juventude e de Público para melhor filme estrangeiro no Festival de Cannes (1993) e o Goya de melhor música para Alberto Iglesias (1994).

início da sua obra, será somente nesse filme que os ciclos passarão a ser mais que uma característica do cinema do diretor, constituindo-se no seu modo mesmo de trabalho e visão cinematográfica.

Nessa obra, o diretor narra a história de um casal que se conhece aos oito anos de idade na saída do colégio. A história, que continua por mais dezessete anos, nos é apresentada através dos olhos dos dois, ou seja, é contada e recontada segundo os diferentes pontos de vista. Dessa forma, Medem cria um roteiro que não é só circular em seus temas (os nomes dos protagonistas, as referências a gerações anteriores, o próprio Círculo Polar), mas incorpora a circularidade como princípio de construção da narrativa.¹⁰⁴

Seu próximo filme segue uma orientação parecida, apesar de não usar diferentes pontos de vista. Em “Lucía e o sexo” (Espanha/2001), Medem mistura imaginação com realidade, numa narrativa que pode ser lida de dois modos diferentes, devido a um personagem-escritor que possibilita a mistura de um romance de ficção com a vida dos personagens do filme. Esse processo é narrado de maneira não-linear, movimento metaforizado pela queda nos buracos de uma ilha.¹⁰⁵

Uma outra característica comum aos filmes de Medem é a casualidade, que frequentemente preside as relações entre os personagens. Para o diretor, esse tipo de construção aproxima suas narrativas das histórias infantis, atitude proposital através da qual ele busca conferir a seus filmes uma magia similar àquela que envolve estes contos.¹⁰⁶

Em “O esquilo vermelho”, por exemplo, acompanhamos a história de um músico que está prestes a se atirar de um precipício quando presencia o acidente de moto de uma moça e decide socorrê-la. A queda a deixa com amnésia e, chegando ao hospital, ele inventa uma identidade para ela, dizendo que é sua namorada e que vivem juntos há quatro anos. Dias depois, ele tira a moça do hospital e a leva para acampar, argumentando que seria bom para ela relaxar e tentar lembrar-se de algo. O final da trama revela que ela fingia ter amnésia, sabia

¹⁰³ “Terra” recebeu dois prêmios Goya: melhor música para Alberto Iglesias e melhor efeitos especiais para Reyes Abades (1997).

¹⁰⁴ “Os amantes do Círculo Polar” recebeu os prêmios Goya de melhor montagem para Iván Aledo e de melhor música original para Alberto Iglesias (1999).

¹⁰⁵ “Lucía e o sexo” foi o filme mais lucrativo do diretor, arrecadando um valor superior ao dos quatro filmes anteriores juntos. Entre outros, ele recebeu dois prêmios Goya: atriz revelação para Paz Veja e melhor música original para Alberto Iglesias (2002).

¹⁰⁶ <http://www.juliomedem.org>

quem era ele (ex-integrante de uma banda de sucesso) e que estava fugindo de seu ex-marido. Portanto, o acidente da mocinha acaba salvando a vida do protagonista e, apesar de ela enganá-lo depois, sua queda da motocicleta não é proposital.

“Terra” conta a história de Ángel, um personagem que afirma ser meio homem meio anjo, e sua passagem por uma região de vinícolas para fumigar os vinhedos infestados por uma praga. Segundo Ángel, desde uma experiência na qual quase morreu, ele escuta a voz de um anjo em sua cabeça a dizer-lhe o que fazer. Esse anjo é como um duplo e chega a aparecer para ele, sem que os outros o vejam, constantemente provocando-o para que siga suas instruções. Durante sua estada na vinícola, ele conhece duas mulheres de personalidades opostas: Ángela, uma dona de casa tímida, e Mari, uma jovem provocante. O curioso é que ele se apaixona por Mari e seu anjo por Ángela, criando um dilema em sua vida. Todavia, essas duas paixões dentro dele é que farão com que ao final ele se separe de sua outra metade, pois vai embora do povoado acompanhado por Mari enquanto o anjo decide ficar perto de Ángela. Nesse caso, as casualidades não orientam a narrativa, mas em dois momentos Ángel conversa com pessoas que conhecem alguém com o nome igual ao seu ou de seu pai, ou simplesmente que se parecem fisicamente com ele. Essas cenas nos remetem nitidamente às relações entre os nomes dos personagens que Medem criaria no seu filme seguinte e que também apontam para a idéia de duplicação, repetição.

Em “Os amantes do Círculo Polar”, o casal se conhece ainda na infância por eventos desencadeados pelo acaso, que nesse filme também se torna um dos temas principais. Já em “Lucía e o sexo”, um encontro casual que resulta em gravidez é o ponto inicial da trama, seja do filme todo, seja do romance escrito pelo personagem.

Outros temas constantes na obra de Medem são a natureza, o sexo, o amor e a morte. A natureza é sempre um importante pano de fundo. Às vezes é contrastante, como em “Os amantes do Círculo Polar”, onde o frio da fotografia e da paisagem se contrapõe ao calor do amor do casal protagonista. Noutras, a natureza é uma metáfora para os próprios personagens, como em “Lucía e o sexo”, quando Lorenzo sonha/escreve sobre a filha Luna e fala de segredos entre a lua e o sol. Pode ser também a força que orienta os personagens, como em “Terra”, que leva esse título por causa do gosto de terra que toma o vinho por causa da praga que infesta os vinhedos, motivo que leva o exterminador Ángel ao

povoado. A terra continua sendo o pano de fundo e dá o tom do filme desde o princípio. Pode aparecer ainda na representação de animais, como em “Vacas”, que nos mostra os conflitos entre as famílias através dos olhos de vacas que permeiam o filme, ou em “O esquilo vermelho”, que faz uma relação direta entre esse animal e as mulheres, conferindo a estas uma postura esquiva e misteriosa.

Os temas do amor e da morte estão relacionados na obra do diretor. Em “Vacas”, por exemplo, duas famílias rivais – que, durante gerações, vivem próximas uma da outra – passam por duas guerras e acabam unidas por um amor proibido que teria como fruto seu último descendente do sexo masculino. Esse primeiro filme de Medem nos reporta ao início da Guerra Carlista em 1875, quando vemos dois homens, Carmelo de Mendiluze e Manuel de Irigibel, nas trincheiras e presenciamos a morte do primeiro. Trinta anos depois, acompanhamos a história de Manuel, seu filho Ignácio, sua nora e suas netas. A esposa de Carmelo e seus descendentes, Juan e Catalina, ainda vivem próximos dos Irigibel e há uma nítida disputa entre as famílias, expressada claramente nos desafios entre exímios lenhadores, chamados de aizkolari. Logo no início do filme há uma aposta para saber quem é o mais rápido, se Juan, filho de Carmelo, ou se Ignácio. Quem ganha a disputa é o filho de Manuel, o que afeta seriamente o juízo de seu oponente.

Nessa segunda geração, vemos Ignácio se aproximar de Catalina, coisa que os outros parentes temem, não só por ele ser um homem casado, mas porque são rivais. Todavia, os dois acabam tendo um filho, Peru. Apesar de todos saberem a verdade sobre esse menino, ele vive como bastardo até que seus pais resolvem fugir juntos para os Estados Unidos levando-o consigo. Essa relação entre sua irmã e seu maior rival acabaria levando Juan à loucura.

Todavia, durante a infância, Peru e sua meia-irmã Cristina, filha de Ignácio com sua esposa, vivem um amor platônico. Essa paixão o traz de volta a casa depois de muitos anos. Já casado e agora fotógrafo de um grande jornal americano, ele retorna para fotografar outra guerra que afeta seu povoado natal: a Guerra Civil Espanhola, o que possibilita seu reencontro com o grande amor de sua vida. Tal como seu pai, Peru foge da esposa e da filha para ficar com seu amor de infância. Nesse momento do filme, a relação entre amor e morte é explícita em duas cenas. Na primeira, Cristina e ele quase se beijam pela primeira vez quando o namorado dela, Lucas, que ambos conheciam desde a infância, cai morto ao

lado deles. Na segunda, Peru é salvo da morte por seu tio Juan, com quem tinha uma relação de amor e ódio por ser filho de quem era. O tio lutava do lado oposto, mas convence seus companheiros a não matá-lo, sem reconhecê-lo como sobrinho.

Em “O esquilo vermelho”, o protagonista que pretendia cometer suicídio não o faz em virtude do acidente de moto. Outro personagem do filme, o marido da moça que sofre o acidente de moto, torna-se um assassino depois que ela o abandona. Talvez seja em “Terra” que essa relação entre os dois temas apareça de modo mais interessante, pois Ángel só se torna (ou acredita ter se tornado) metade anjo devido a uma experiência na qual quase morreu. Além disso, é através do amor, da paixão de cada metade dele por uma mulher diferente, que sua parte homem e sua parte anjo finalmente se separam.

Em “Os amantes do Círculo Polar” a menina não se conforma com a morte do pai e o projeta no menino. Além disso, sua história de amor, razão pela qual ela foge para o Círculo Polar, termina com a sua morte. Em “Lucía e o sexo”, podemos entender que o namorado de Lucía morreu e que ela foge da morte em direção à vida, assim como o elo entre os três personagens principais seria a morte da menina Luna. Se seguirmos outra interpretação, como ficará mais claro adiante, pode-se dizer que tudo isso aconteceu somente no romance.

É neste último filme que o sexo aparece como tema maior, como expressão da liberdade dos personagens que habitam a ilha. Esse tema é tão importante que chega a ser um outro personagem, que une os envolvidos na trama com um movimento distinto da desgraça que seria o elo inicial. Assim, Lorenzo, Ana e Elena, estariam reunidos por duas forças que neste caso são opostas: a morte e o sexo.

O último filme realizado por Medem, diferente de todos os anteriores, é um documentário. Não pretendemos discutir aqui a obra documental ou de conteúdo político do diretor, mas não poderíamos ignorar sua última produção, que revela um outro lado, até então oculto, ou ao menos deixado em segundo plano, no que diz respeito a sua obra.

Em “La pelota vasca – la piel contra la piedra” (2003), Medem aborda o conflito basco, reunindo os comentários de setenta pessoas sobre essa questão. Seu objetivo era reunir o maior número de vozes possível, tentando evitar uma

posição unilateral ou um filme simplesmente antiterrorista. Mas ele já não conseguiu escutar todas as vozes que pretendia, pois os membros do Partido Popular, do grupo antiterrorista ¡Basta Ya! e ativistas do ETA se recusaram a participar do filme.¹⁰⁷ Mesmo diante das negativas de grupos que considerava importantíssimos para a realização do documentário, Medem não abandonou o projeto, tentando partir da idéia de que ninguém pode ser dono da verdade absoluta e que só seria possível definir uma verdade relativa, a partir da diversidade dos entrevistados. Pretendia dar voz a cada um deles, seguindo o princípio de que todos são donos de pelo menos uma parte da verdade.¹⁰⁸

Claro que esta é a intenção do diretor, que acredita se aproximar de uma explicação para suas próprias origens, para sua própria condição. Entretanto, é impossível separar o olhar do diretor de sua obra, mesmo num documentário que se inicia com a frase “este filme é um convite ao diálogo”. A preocupação do diretor em mostrar uma nacionalidade basca, mesmo desprovida de separatismo e de terrorismo, é muito aparente durante toda a obra. Essa característica pode ser facilmente compreendida se considerarmos a posição de Medem e os acontecimentos políticos que o levaram a realizar este filme. Em comentários disponibilizados pelo site de cinema espanhol “La butaca”, o diretor afirma que

(...) el auge del nacionalismo ultraespañol de Aznar, que se ha ido haciendo insoportable en su confrontación totalitaria contra el nacionalismo vasco, hizo que, después de Lucía y el sexo, decidiera volver a intentar escribir algo mínimamente justo a cerca del conflicto vasco.(...)

Desde entonces, la forma demoledora con que el nacionalismo español criminaliza al vasco está haciendo estragos en la imagen exterior de Euskadi. La mayoría de los vascos no confundimos nacionalismo con terrorismo, pero cuando uno viaja por España percibe que cada vez más cantidad de españoles así lo perciben.¹⁰⁹

Essa posição de Medem seria reafirmada com sua participação, em 2004, no projeto ¡Hay motivo!, que pretendia chamar a atenção para a situação política e social na gestão de 2000 a 2004 do governo espanhol. Nele, trinta e dois cineastas realizaram curtas de cerca de três minutos de duração, abordando diferentes questões dentro desse tema. A colaboração de Medem foram cenas inéditas de “La

¹⁰⁷ <http://www.juliomedem.org>

¹⁰⁸ <http://www.labutaca.net>

¹⁰⁹ idem

pelota basca”.¹¹⁰

Tendo apresentado um quadro geral da obra de Medem, analisaremos seus dois filmes de narrativas não-lineares, que contém uma forte presença do acaso nos eventos que desencadeiam os acontecimentos e permeiam as relações entre os personagens. Como dissemos, “Os amantes do Círculo Polar” e “Lúcia e o sexo” são as duas obras nas quais o diretor complexifica a temporalidade de suas histórias, através do trabalho que realiza com o próprio tempo da narrativa.

4.2. O tempo do Círculo Polar

A temporalidade da obra de Medem se caracteriza por um movimento de retomada do passado, afastando-se assim da compulsão moderna com o novo, com o futuro. Ademais, distancia-se ainda do “eterno presente” contemporâneo. Octavio Paz lembra o temor moderno de aprisionamento num presente que não permitisse divisar o futuro:

Concebemos o tempo como um contínuo transcorrer, um perpétuo andar para o futuro: se o futuro se fecha, o tempo se detém. Idéia insuportável e intolerável, pois encerra uma dupla abominação: ofende nossa sensibilidade moral ao burlar nossas esperanças na perfeição da espécie, ofende nossa razão ao negar nossas crenças na evolução e no progresso. No mundo de Dante a perfeição é sinônimo de realidade consumada, assentada em seu ser. Tirada do tempo mutante e finito da história, cada coisa é o que é pelos séculos dos séculos. Presente eterno que nos parece impensável e impossível: o presente é, por definição, o instantâneo, e o instantâneo é a forma mais pura, intensa e imediata do tempo. Se a intensidade do instante se torna duração fixa, estamos diante de uma impossibilidade lógica, que é também um pesadelo. Para Dante, o presente fixo da eternidade é a plenitude da perfeição; para nós, é uma verdadeira condenação, pois nos encerra em um estado que, se não é a morte, tampouco é a vida.¹¹¹

Claro que o que chamamos de “eterno presente” contemporâneo não pode ser confundido com a plenitude da perfeição de Dante. Entretanto, nessa passagem fica explicitada não só a importância do futuro na modernidade, mas também o pavor provocado pelo fechamento das portas desse amanhã ideal e pela possível substituição dele por um presente fixo. Concordamos com Paz quando ele afirma que esse tempo, aos olhos da modernidade, é uma impossibilidade lógica e um

¹¹⁰ O curta de Medem (bem como todos os outros de ¡Hay motivo!) está disponível no *site* <http://www.elpais.es/comunes/2004/haymotivo/>

¹¹¹ PAZ, Octavio. 1984, p. 42-43.

pesadelo.

Para Medem, diante desse pesadelo e da impossibilidade de resgatar a idéia de projeto, a saída estará na busca de uma temporalidade circular. Assim, em “Os amantes do Círculo Polar”, a narrativa segue um ritmo cíclico em que o fim pressupõe um novo começo. A construção do roteiro busca outros parâmetros temporais como forma de lutar contra a falta de direção, de sentido, que marca a percepção do tempo na contemporaneidade.

O diretor conta a história do casal Ana e Otto, que se conhece aos oito anos de idade através do envolvimento do pai dele com a mãe dela. Eles desenvolvem uma relação única que continuará presente no decorrer de suas vidas – mesmo quando estiverem separados. Essa narrativa é contada pelos olhos de Otto e de Ana, alternadamente, retornando a momentos cronológicos iguais, mas sob visões diferentes. Dessa maneira, acontece uma desvalorização do instante por si próprio em benefício do olhar daquele que o experimenta. Retornamos a um mesmo momento cronológico durante a narrativa, embora acompanhem outra experiência. Apesar da diferença de ponto de vista, revemos os mesmos fatos, percorremos outra vez o mesmo enredo. Esse movimento, de volta no tempo, marca também a vida dos personagens, cujas trajetórias são definidas pela tentativa de recuperar o que perderam, de lutar contra a irreversibilidade do tempo e simultaneamente contra a impossibilidade de olhar para frente e de traçar projetos.

Isso, porém, não significa que estejamos pretendendo atribuir à obra uma temporalidade mítica tal como a das sociedades tradicionais, pois não seria possível encontrá-la, em especial devido à relação do homem contemporâneo com o passado, totalmente diferente daquela existente nessas sociedades. Para recordar essa concepção, buscamos a noção de passado imemorial, presente na concepção de tempo das sociedades chamadas primitivas. Voltamos a Octavio Paz:

A relação entre os três tempos – passado presente e futuro – é distinta em cada civilização. Para as sociedades primitivas, o arquétipo temporal, o modelo do presente e do futuro, é o passado. Não o passado recente, mas um passado imemorial que está mais além de todos os passados, na origem da origem. Como um manancial, este passado de passados flui continuamente, desemboca no presente e, confundido com ele, é a única atualidade que realmente conta. A vida social não é histórica, mas ritual; não é feita de mudanças sucessivas, mas consiste na repetição rítmica do passado intemporal. (...) de um ou outro modo, o passado arquetípico escapa ao acidente e à contingência; embora seja tempo, é também a

negação do tempo: dissolve as contradições entre o que se passou ontem e o que se passa agora, suprime as diferenças e faz com que triunfem a regularidade e a identidade. Insensível à mudança, é por excelência a norma: as coisas devem se passar tal como passaram nesse passado imemorial.¹¹²

Esse passado imemorial, arquétipo fundamental das sociedades primitivas, foi substituído, na sociedade moderna, pela extrema valorização do futuro, que fazia do passado um “espelho antecipado do futuro.”¹¹³ Já na contemporaneidade, a aceleração do tempo parece ter nos levado à vivência de um eterno presente. Como afirma David Harvey, a volatilidade e a efemeridade contemporâneas tornam difícil qualquer sentido firme de continuidade. Sobre essa característica, o autor lembra Ítalo Calvino, numa passagem que explica o efeito dessa falta de continuidade na literatura:

Os romances longos escritos hoje são talvez uma contradição: a dimensão do tempo foi abalada, não podemos viver nem pensar exceto em fragmentos de tempo, cada um dos quais segue sua própria trajetória e desaparece de imediato. Só podemos redescobrir a continuidade do tempo nos romances do período em que o tempo já não parecia parado e ainda não parecia ter explodido, um período que não durou mais de cem anos.¹¹⁴

Essa afirmação de Calvino é verdadeira não somente no que diz respeito à literatura, mas também ao discutirmos qualquer forma de arte. Claro que ainda é possível encontrarmos obras que trabalham com um tempo contínuo, narrativas lineares com uma economia interna que respeita esse princípio. Todavia, essas já não são as mais representativas de nossa época, visto que tendemos a perceber o tempo de forma descontínua.

Pensando dessa forma, podemos voltar a Harvey. O autor, ao comentar o cinema contemporâneo, defende que :

(...) a experiência recente de compressão do tempo-espaço, sob as pressões da passagem para modos mais flexíveis de acumulação [de capital], gerou uma crise de representação nas formas culturais e que isso é um tópico de intensa preocupação estética (...). Essas práticas culturais são importantes. Se há uma crise de representação do espaço e do tempo, têm de ser criadas novas maneiras de pensar e de sentir. Parte de toda a trajetória para sair da condição da pós-modernidade tem de abarcar exatamente esse processo.¹¹⁵

¹¹² PAZ, Octavio. 1984, p. 26-27.

¹¹³ SANTOS, Boaventura de Souza. 1997, p.113.

¹¹⁴ CALVINO, Ítalo. Apud: HARVEY, David. 2004, p. 263.

¹¹⁵ HARVEY, David. 2004, p. 288.

A temporalidade nos filmes de Medem pode ser considerada fruto dessa crise de representação. O diretor lida com ela sem buscar apoio em um passado imemorial, mas também sem colocar a esperança num futuro a construir. O tempo que seus personagens vivem não é o mítico, do passado imemorial, nem o histórico, no sentido moderno, que seguiria uma ordem teleológica, já que o primeiro significaria a eterna repetição do passado arquetípico e o segundo traria a idealização do futuro e um tempo linear irreversível. Na tentativa de anular a irreversibilidade do tempo, ele retoma a idéia do ciclo, que permitiria um recomeço a partir de um fim. Dessa forma, ao fugir do “eterno presente”, Medem se afasta tanto da repetição mítica do passado, quanto da idéia do tempo como sucessão de etapas de um processo.

Partindo dessa premissa, poderíamos afirmar que o próprio título do filme sugere a busca de uma temporalidade capaz de garantir um mundo seguro para aquele casal. Um mundo onde o tempo não possui nem a angustiante irreversibilidade do tempo histórico, que implica uma relação causal entre ações e decisões, pressupondo uma responsabilidade individual, nem a agonia de uma descontinuidade em que todas as referências se perdem.

Podemos ilustrar essa tentativa de construção de um tempo cíclico nessa obra com uma metáfora que se repete durante o filme: o gesto de Otto ao desenhar um círculo e escrever dentro dele o nome de Ana. Noutro momento, durante uma cena que registra o trajeto do sol no círculo polar, ouvimos a voz dele em *off*: “É bom que as vidas tenham vários círculos, mas a minha só deu a volta uma vez, e não de todo. Falta o mais importante, escrevi tantas vezes seu nome dentro. E aqui, agora mesmo não posso fazer nada.”

Essa cena nos mostra como ele se aproxima da idéia de que a vida se dá em ciclos e se coloca passivo e impotente diante deles. A volta que não se completa na vida de Otto só se fecharia com a presença de Ana, mas isso nunca acontecerá. Ao final, os dois se aproximam no Círculo Polar, mas os desencontros, gerados pelo acaso, os impedem de se unirem de fato. A união só acontece metaforicamente, nos olhos de Ana refletindo Otto.

Nas últimas seqüências do filme, Medem realiza um movimento de duplicação do tempo da narrativa que se assemelha ao que faria mais tarde em “Lucía e o sexo”. Todavia, diferente do seu filme seguinte, a segunda versão da

seqüência final de “Os amantes do Círculo Polar” toma a forma de um desejo dos personagens, de uma fantasia que satisfaz a vontade de aproximar o casal que passa tanto tempo buscando reunir-se, através de uma cena imaginada por Ana antes de morrer. Nessa fantasia, na qual ela imagina não ter sido atropelada, os dois finalmente estariam reunidos no Círculo Polar como ela sempre quis.

Esse desfecho aponta para o fato de que o ciclo favorável à felicidade do casal havia se fechado. Através da morte de Ana, o mesmo acaso que os aproximou determinaria o princípio de um novo ciclo. Como assinalamos, acentua-se a impotência do ser humano para mudar o próprio destino: início e fim independem de sua ação. Pensando dessa forma, podemos concordar, fazendo as ressalvas necessárias, com o comentário de Tristán Ulloa (ator que interpreta Lorenzo em “Lucía e o sexo”) sobre a obra de Medem:

Na Espanha atualmente Julio domina o cinema trágico, talvez existam outros, mas ele domina a tragédia. Os homens vítimas de suas circunstâncias, não dominam as mesmas, há algo superior que os maneja e eles são vítimas disso.¹¹⁶

Tal como dissemos a respeito da obra de Iñárritu, não concordamos que esses filmes possam ser classificados como pertencentes ao gênero trágico. Todavia, é muito forte a idéia de que os personagens de Medem, especialmente em “Os amantes do Círculo Polar”, parecem lidar com algo transcendental que já não tem mais definição. A postura de Ana com relação ao acaso – com o qual ela passa a identificar essa instância superior e poderosa – nos mostra isso claramente.

Outra característica desses personagens que aponta para a dificuldade de trabalhar com a irreversibilidade do tempo é a profunda angústia de Otto diante da finitude do tempo, que se expressa pela maneira como ele lida com a idéia da morte – sua ou de seus pais –, declarada em alguns dos diálogos. Lembremos a metáfora usada pelo pai de Otto para explicar-lhe que irá se separar de sua mãe: “Tudo caduca com o tempo. O amor também. É como a gasolina do carro.” Enquanto o pai fala, o menino escuta e discorda, fazendo que não com a cabeça. Mais tarde, ao ver a mãe sofrer pelo abandono do pai, Otto diz abraçado a ela: “Te amarei para sempre. E se a gasolina acabar eu morrerrei.” Para aquele menino, a

¹¹⁶ Comentário do ator retirado de entrevista ao canal fechado de televisão HBO.

perspectiva de que tudo acabará sempre é apavorante, o que irá provocar seu desejo de retorno, mesmo que isso não elimine a sensação de perda.

Sua relação com as gerações anteriores marca vários momentos da narrativa. O nome dele se deve ao fato de seu avô ter salvo um alemão que encontrou preso pelo pára-quadras em uma árvore durante a guerra. A história se repetirá ao revés, gerando o desencontro dele com Ana, quando Otto fica dependurado ao cair de seu avião e um finlandês o salva. Além disso, Ana conhece esse alemão quando parte para a Lapônia, encontro dado pela coincidência de, após abandonar o pai de Otto, sua mãe casar-se com o filho que Otto, o alemão, teve com uma espanhola. Filho a quem, como fez o pai de Otto, o espanhol, ele chamou pelo nome do homem que conheceu no dia do bombardeio alemão – Álvaro. Essa repetição dos nomes e situações lembra a repetição dos arquétipos nas culturas tradicionais, como afirma Mircea Eliade:

um objeto ou uma ação só se tornam reais na medida em que *imitam* ou *repetem* um arquétipo. (...) o homem das culturas tradicionais só se reconhece como real na medida em que deixa de ser ele próprio (para um observador moderno) e se contenta em *imitar* e *repetir* os gestos de um *outro*.¹¹⁷

Apesar de não haver uma repetição ritualística, Otto vive situações que claramente remetem aos seus antepassados, o que ressalta a importância que eles desempenham na sua vida. Através dessa repetição de referências do passado, torna-se possível fazermos uma relação mais clara entre a temporalidade que rege a vida do casal e aquela das sociedades tradicionais: o que Eliade chama de “vontade de desvalorização do tempo”:

No fundo, encarada na sua verdadeira perspectiva, a vida do homem arcaico (reduzida à repetição de actos arquetípicos, ou seja, às *categorias* e não aos *acontecimentos*, à repetição constante dos mitos primordiais, etc.), se bem que se desenrole no tempo, não suporta a sua carga, não se sujeita à irreversibilidade, em suma, ignora aquilo que, justamente, é característico e decisivo na consciência do tempo. Tal como o místico e o religioso em geral, o primitivo vive num presente contínuo.¹¹⁸

A tentativa de anular a irreversibilidade do tempo em “Os amantes do Círculo Polar”, que se expressa no esforço da “repetição” do passado, já não conta

¹¹⁷ ELIADE, Mircea. s/d. p. 49.

¹¹⁸ Idem. p. 100-101.

com a ordem mítica, comunitária, que fundamentaria esse tipo de temporalidade. Por outro lado, o presente contínuo da sociedade contemporânea não se confunde com uma atualização de um passado capaz de imprimir sentido à vida cotidiana. Assim, se o racionalismo baseado no encadeamento causal dos fatos já não é suficiente para explicar o que acontece, o movimento de Medem se aproxima mais do tempo cíclico que do mítico, pois busca a possibilidade de retorno, mas tenta ultrapassar a simples repetição, procurando também a renovação. Para diferenciar essas duas concepções de tempo, voltamos a Octavio Paz:

A sociedade primitiva vê com horror as inevitáveis variações que o passar do tempo implica; longe de serem consideradas benéficas, essas mudanças são nefastas: o que denominamos história é para os primitivos falta, queda. As civilizações do Oriente e do Mediterrâneo, como as civilizações da América pré-colombiana, viram a história com a mesma desconfiança, porém não a negaram tão radicalmente. Para todas elas, o passado dos primitivos, sempre imóvel e sempre presente, se desprende em círculos e em espirais: as idades do mundo. Surpreendente transformação do passado intemporal: transcorre, está sujeito à mudança e, em uma palavra, temporaliza-se. O passado se anima, é a semente primordial que germina, cresce, definha e morre – para de novo renascer. (...) É um passado que tem as mesmas propriedades das plantas e dos seres vivos; é uma substância animada, algo que muda e, sobretudo, algo que nasce e morre.

E o autor segue, afirmando que o tempo cíclico é a solução para o incômodo gerado pelo fim:

A história é uma degradação do tempo original, um lento mas inexorável processo de decadência, que culmina com a morte. O remédio contra a mudança e a extinção é o retorno: o passado é um tempo que reaparece e que nos espera no fim de cada ciclo; o passado é uma idade vindoura; o fim do ciclo é a restauração do passado original – e o começo da inevitável degradação. A diferença entre essa concepção e as dos cristãos e dos modernos é notável: para os cristãos o tempo perfeito é a eternidade – uma abolição do tempo, uma anulação da história; para os modernos, a perfeição não pode estar em outra parte, se está em alguma, a não ser no futuro. Outra diferença: nosso futuro [moderno] é por definição o que não se parece nem com o passado nem com o presente: é a região do inesperado, enquanto o futuro dos antigos mediterrâneos e dos orientais desemboca no passado. O tempo cíclico transcorre, é história; igualmente, é uma reiteração que, cada vez que se repete, nega o transcurso e a história.¹¹⁹

É nesse aspecto que relacionamos o filme de Medem à temporalidade cíclica, ou seja, pela tentativa dos personagens de retornar, de fugir da

¹¹⁹ PAZ, Octavio. 1984, p. 27-28.

irreversibilidade da História. A idéia de circularidade também está presente nos nomes dos protagonistas. Otto e Ana são palíndromos, o autor – cujo sobrenome também é palíndromo – até chama a atenção para isso: numa conversa entre as crianças, quando se apresentam, e num outro momento, num comentário de Ana: “Meu pai dizia que meu nome era palíndromo para que eu tivesse sorte”. Dessa maneira, destaca-se a principal característica de seus nomes: o que é idêntico se lido do princípio ao fim ou do fim ao início é mais confortável e menos ameaçador, pois possui uma qualidade cíclica de retorno à origem. Tal movimento representa claramente o desejo dos personagens que sofreram decepções na infância e buscam a segurança que perderam ainda cedo e que não pode ser restaurada – mesmo se esse desejo os afasta e de forma alguma conduz à solução de seus problemas e inseguranças.

A vontade de voltar no tempo se evidencia, por exemplo, no desespero da menina Ana pela morte de seu pai, pedindo que o tempo volte: “Se pode correr para trás? Algumas horas atrás, uma vida – era a vida de meu pai. E se sua filha não o fizesse, quem o faria?”

Na infância de Otto, seu pai lhe diria: “É necessário que haja ciclos na vida, tudo nasce e morre”. E sua mãe lhe dirá: “Os desgostos da vida terás que aceitá-los, porque como vêm, se vão, nada pode durar para sempre”. Começam a aparecer aí os traços de relações paternas complicadas, marcadas por abandono e insegurança. Mas a maneira como Otto e Ana lidam com situações difíceis é igual, pois o desejo de anular os efeitos do tempo se manifesta nos dois.

Pensando dessa forma, reconhecemos em “Os amantes do Círculo Polar” um roteiro estruturado para expressar a busca das personagens por outros referenciais, já que a angústia da irreversibilidade do tempo não mais pode ser aplacada pela crença num projeto, como era possível durante a modernidade. Dessa forma, Julio Medem tematiza tanto a busca pela segurança quanto a impossibilidade de alcançá-la diante de uma temporalidade esvaziada de sentido.

4.3. O paradoxo de esperar o inesperado

Em “Os amantes do Círculo Polar”, a idéia de um tempo circular está diretamente relacionada ao acaso como condutor da vida – e da narrativa. Essa característica se evidencia especialmente na personagem Ana, cuja fala inicial é: “Estou esperando a maior casualidade de minha vida. Porque já as tive de todas as medidas. Sim, poderia contar minha vida unindo casualidades”. Pensando dessa forma, ela parece querer entregar seu próprio destino ao acaso.

A descrença contemporânea na possibilidade de mudar o mundo, atuar sobre ele, abre espaço para que Ana aja como se pudesse deixar o próprio destino nas mãos de algo fora dela, mas sem que esse algo seja identificado com qualquer espécie de divindade ou ideologia. É nesse sentido que identificamos sua relação com o transcendental que já não tem mais definição e que ela identifica com o acaso.

Essa idéia de que uma esfera superior orienta o homem sempre existiu, e cada época encontra aquela mais adequada para si. Todavia, o que encontramos hoje é a ausência de uma crença nessa esfera como uma explicação única, aceita coletivamente, ao menos na sociedade ocidental. Podemos entender melhor essa noção de uma força externa ao próprio homem, mas que determina a sua vida, se voltarmos à concepção de destino orientada pela divina providência durante a Idade Média. De acordo com Matei Calinescu:

Durante la Edad Media el tiempo se concebía en líneas esencialmente teológicas, como prueba tangible del carácter transitorio de la vida humana y como un recordatorio permanente de la muerte y del más allá. Este pensamiento lo ilustra la recurrencia de temas mayores y lemas como *momento mori*, *fortuna labilis* (la inestabilidad del destino), la vanidad última de las cosas, y la destructividad del tiempo. Uno de los *topoi* más significativos de la Edad Media, la idea de un *Theatrum mundi*, estableció una analogía entre este mundo y un escenario, en donde los humanos son actores involuntarios representando los papeles que les ha asignado la divina Providencia.¹²⁰

A percepção do homem como um ator involuntário começa a se perder a partir do Renascimento e cai por terra durante a modernidade. Todavia, ainda segundo Calinescu, a necessidade “religiosa” humana não seria suprimida, mas substituída pelas utopias modernas:

¹²⁰ CALINESCU, Matei. 1991, p. 29.

(...) la modernidad em general, aunque intentara hacerlo, no logró suprimir la necesidad e imaginación religiosa del hombre; y separándolas de su curso tradicional puede que incluso las haya intensificado en forma de un indecible florecimiento de las heterodoxias – en la propia religión, en el pensamiento moral, social y político y en estética. El gran florecimiento del utopismo está directamente relacionado con el declive del papel tradicional del cristianismo (...).¹²¹

Se concordarmos com as afirmações acima, veremos que a explicação divina seria substituída pela utópica, ou simplesmente pelo ideal de progresso. Independente do modo como se manifeste, sempre houve algo para satisfazer essa vontade que o autor chama de “religiosa”. A necessidade da personagem Ana é exatamente essa: buscar uma justificativa para sua própria vida, mas deixá-la nas mãos de uma entidade fora de seu controle, numa tentativa de aplacar sua angústia. Sem uma explicação maior que o homem, sem uma justificativa para as angústias de um tempo irreversível e sem o conforto da repetição ritualística, na ausência de projetos, arquétipos e de qualquer divindade, a única explicação superior, que o homem não provoca ou planeja, é o acaso. Essa esfera superior, paradoxalmente caracterizada por sua própria ausência, pode aparecer também como o destino, mas não mais no sentido religioso da Idade Média, por exemplo. A noção de destino caiu no uso popular e portanto adquire diferentes significados e interpretações conforme cada um, sempre tentando explicar o inexplicável.

A opção da personagem Ana por atribuir ao acaso os rumos de sua vida nos remete a “Antes do amanhecer” (EUA/Áustria/Suíça/1995), de Richard Linklater. Nesse filme, um rapaz e uma moça se conhecem num trem que cruza a Europa e, após horas conversando, decidem descer em Viena para passar o dia juntos. Assim como Ana, que tenta seguir as casualidades da vida, James e Celine concordam em viver essa casualidade e não provocar encontro algum após aquele. Mas, ao despedirem-se, eles desistem e marcam um encontro para dali a seis meses, na mesma estação de trem. A seqüência desse filme, “Antes do pôr-do-sol” (EUA/2004), do mesmo diretor, nos revela o que aconteceu com o casal. Quase dez anos depois, os dois se encontram em Paris, quando ela vai ao encontro dele por ocasião do lançamento do livro que ele escreveu sobre a história do dia que passaram juntos.

Diferentemente, no final de “Os amantes do Círculo Polar”, Ana tenta

¹²¹ Idem, p. 71.

“ajudar” o acaso: vai até o Círculo Polar e espera por Otto. Não vai ao encontro dele. Ao contrário, senta-se e espera que ele também decida ir até lá. Através do que ela chama de casualidade, eles se encontrariam novamente. Ana, entretanto, manda um pacote para Otto, endereçado à casa do pai dele, com uma carta na qual se lê a frase: “a casualidade que estávamos esperando”. Otto, que havia se tornado piloto de avião e faz entregas para os correios, recebe a correspondência e percebe que foi ele quem a trouxe, coincidentemente. Então sai em busca de Ana, mas em vez de ir direto até o endereço, guiando-se pelas coordenadas geográficas do Círculo Polar, sobrevoando a Lapônia (onde ela estava), salta do avião, como o alemão de quem herdara o nome e, agora, a profissão.

O roteiro do filme de Julio Medem será construído de acordo com essa lógica, sempre relacionada a eventos casuais – mesmo que paradoxalmente se espere por eles. As gaivotas que Otto atira pela janela quando menino é que vão aproximar seu pai da mãe de Ana – acontecimento fundamental para a aproximação das duas crianças. A morte do pai de Ana também não passa de casualidade. Ele morre num acidente de carro porque a gasolina acabou. Esse detalhe é mais uma coincidência que os une, mesmo que não diretamente. Lembremos novamente a metáfora que o pai de Otto usa para explicar a ele que irá se separar de sua mãe, afirmando que tudo se acaba como a gasolina do carro. Esse exemplo demonstra sutilmente como a história dos dois é perpassada por casualidades e pequenas coincidências que os aproximam de tal forma que os levam a crer que o destino os une. Talvez por isso as tentativas de afastamento de cada um se frustrem, seja quando ele foge para ser piloto, seja quando ela se envolve com outro homem. Mas ironicamente, o destino, outro nome que se pode dar ao acaso, tanto pode aproximar quanto separar, como fica evidente na cena em que Ana e Otto vivem uma situação na qual poderiam ter se unido e modificado suas vidas, mas, apesar do desejo de encontro, não se vêem. Ambos sentam em um bar numa praça pública, cada um em uma mesa, virados de costas um para o outro. A ironia da situação é tamanha que será o cheiro do cigarro dele que fará com que ela peça um cigarro ao homem que está ao seu lado. Este homem, que ela reconhece como o professor de Otto na época do colégio, viverá como ela os próximos anos.

A força da casualidade e a idéia de que pequenas ações podem ter um peso enorme no curso dos acontecimentos aparece, talvez de maneira mais explícita, no filme “De caso com o acaso” (EUA/Reino Unido/1998), de Peter Howitt. Aqui, o simples fato de a heroína tomar ou não o metrô desencadeia uma série de eventos

que mudam sua vida para um caminho ou outro. Nesse caso, a narrativa é construída num paralelo que mostra cada etapa dessas mudanças conforme a opção da personagem. Mas, ao contrário do que se passa no filme de Julio Medem, o casal é reunido. Mesmo na linha temporal onde ela inicialmente não conheceu o rapaz, os dois acabam se cruzando na última cena, pegam o mesmo elevador, como se estivessem destinados a se encontrar. Podemos perceber aí que o poder do casual está a serviço do encontro, diferente do que acontece em “Os amantes do Círculo Polar”, em que o acaso marca princípios e fins.

Pensando assim, o próprio título, “Os amantes do Círculo Polar”, é ambíguo, já que os ciclos pressupõem a vida e a morte. A entrega do destino nas mãos da casualidade, retirando a responsabilidade da busca pela felicidade dos ombros das personagens, sugere a descrença no projeto e o abandono da pretensão de traçar os rumos da própria vida, ainda que, a partir de determinado momento, Ana tente fabricar o acaso – este, entretanto, não se deixa controlar e zomba da personagem. Ao cabo e ao fim, vale a lei inexorável do ciclo: tudo nasce e morre independente da vontade individual. O tempo cíclico é o tempo da natureza, do que se opõe à história feita pelo homem.

4.4. Os buracos no tempo

Se em “Os amantes do Círculo Polar” Julio Medem constrói uma narrativa que quebra a linearidade através da retomada dos mesmos momentos sob pontos de vista diferentes, em “Lucía e o sexo” ele desestrutura a narrativa quebrando a ordem cronológica. Essa quebra se deve ao entrecruzamento dos dois eixos em torno dos quais a história se desenvolve: o da vida do personagem escritor e o do romance que ele está escrevendo. Desse modo, ao invés de construir um roteiro que parta do princípio, passe pelo meio e siga em direção ao fim, Medem trabalha rompendo essa linha, levando-nos a cair dentro da história do romance, escrita pelo personagem, isto é, deslizamos da ficção maior que é o filme “Lucía e o sexo” para a ficção menor que é o livro.

Assim, o filme se oferece a uma dupla interpretação. Numa primeira leitura, pode-se afirmar que o romance escrito por Lorenzo, o personagem principal, inspirado na noite de aniversário que ele passou como uma desconhecida numa ilha anos antes, é baseado em experiências que ele realmente vive. Sob esse olhar,

ocorre uma mistura da história de sua vida com a do livro que ele escreve. Todas as descobertas que ele faz, todas as suas novas experiências são inseridas de algum modo em sua obra. Portanto, o desenvolvimento do romance escrito pelo personagem estaria mediado pelo desenvolvimento daquilo que ele vive, tornando-se dependente do eixo biográfico.

Se seguirmos essa interpretação, poderíamos dizer que todo o desenrolar do filme surge de um encontro casual entre Lorenzo e Elena, que decidem viver intensamente esse momento, sem revelar nem ao menos seus nomes, para que fosse impossível provocar outro encontro após aquele. Ele conta que é de Madrid e que faz aniversário naquela noite. Ela somente revela que é de Valência e que é perita em fazer *paellas*. No final dessa seqüência, a imagem da lua se funde com o exame de gravidez com resultado positivo na mão de Elena. Por esse viés, cria-se um triângulo amoroso entre esses personagens. Lucía conhece Lorenzo no dia em que Pepe, seu editor, lhe sugere que escreva a história vivida com Elena e, de certa forma, estabelece uma disputa com Elena, mesmo sendo esta uma lembrança do passado.

A principal força que impulsiona as duas narrativas, a do romance e a da vida de Lorenzo, seria então a descoberta, por parte do personagem, de que tem uma filha – Luna – fruto da noite passada na ilha, seis anos antes, com Elena, a mulher sobre quem ele não sabe quase nada. Depois dessa descoberta, ele acaba encontrando sua filha, sem que a mãe dela o saiba: os encontros são intermediados pela babá da menina. Todavia, o pai e a babá iniciam uma relação, baseada em forte desejo sexual, que acaba provocando a morte da menina, fato que levaria sua mãe de volta à ilha e seu pai à depressão. Dessa maneira, poderíamos dizer que Lorenzo deixa seu romance quase como um testamento antes de sair de casa e atirar-se na frente de um carro, num suicídio provocado pela culpa de ter, mesmo sem querer, provocado a morte da filha ao realizar seus desejos e luxúrias. Se encararmos sob esse ponto de vista, é a sua atitude de levar seus desejos ao extremo que o leva à morte.

Entretanto, enquanto Lorenzo escreve seu romance, ele conversa com Elena via *internet*, sob o codinome *alsi* (*isla* ao contrário). Então, antes de morrer, escreve para ela uma versão diferente, na qual a menina não morre. Nesse novo conto, ele estaria tentando corrigir seus próprios erros, criando uma outra história passada “na ilha dos desejos e do bom-tempo”, como diz à

Luna numa história de ninar.

Seguindo essa mesma linha de interpretação, após a morte do amado, Lucía, que leu a primeira versão do romance, vai para a ilha, numa tentativa de entender a crise de Lorenzo. Chegando lá, descobre a versão da história, enviada por ele para Elena, e busca compreender a vida paralela que Lorenzo levava enquanto escrevia o livro.

Todavia, a última cena passada na ilha, quando as duas mulheres reencontram o editor, seguido por Lorenzo, que Lucía julgava morto, nos é mostrada com um movimento mareado, de tontura, vertigem, levando-nos a uma outra interpretação de todo o filme, reforçada pela inesperada seqüência final.

Assim, a possibilidade de retorno no tempo colocada pelo diretor em “Lucía e o sexo”, diferente da repetição das seqüências narrativas de seu filme anterior, é sugerida por uma outra narrativa possível dentro da narrativa. Ele retorna não para mudar a perspectiva de um mesmo evento ou para aludir ao sonho de felicidade dos personagens, mas para efetivamente duplicar a história. Portanto, anula-se qualquer possibilidade de um desenvolvimento único, ou seja, estamos de novo diante de uma resistência à irreversibilidade do tempo, ainda que de modo distinto ao de “Os amantes do Círculo Polar”. Janet Murray comenta esse tipo de narrativa que apresenta múltiplas possibilidades no espaço virtual, mas sua análise pode ser aplicada ao filme de Medem:

Uma história linear, não importa o quão complexa ela seja, caminha para uma versão única e acabada de um complexo evento humano. Até as histórias multiformes que oferecem várias releituras de um mesmo acontecimento freqüentemente desembocam numa única e “verdadeira” versão – o ponto de vista da testemunha ocular não envolvida com o fato ou a autêntica realidade na qual os protagonistas terminam após as realidades alternativas terem desmoronado. Uma história linear deve terminar em algum lugar: a última imagem de um filme nunca é uma tela dividida. Mas uma história com múltiplas linhas narrativas pode oferecer muitas vozes ao mesmo tempo sem dar a nenhuma delas a palavra final.¹²²

Apesar de a última imagem de “Lucía e o sexo” não ser a de uma tela dividida, a seqüência final vale por muitas telas divididas, pois nos lança de volta ao princípio, dividindo toda a história em duas. Percebemos nessa obra a capacidade não só de fugir da irreversibilidade do tempo, mas de desafiar a noção de que só existe um desfecho para seus personagens.

¹²² MURRAY, Janet. 2003, p.135-136.

O modo como Medem irá realizar esses movimentos de retorno que definem a narrativa fica claro em uma das conversas de Lorenzo com Elena na *internet*. Nesse diálogo virtual, que acontece antes de Lorenzo começar a contar-lhe a história do romance que vinha escrevendo, ele diz: “a primeira vantagem é que o conto, quando chega ao fim, não se acaba, cai num buraco e reaparece na metade do conto – esta é a segunda maior vantagem, que de agora em diante pode-se mudar o conto, se você me deixar, se me der tempo.”

Isso pode ser aplicado à estrutura do filme como um todo, se relacionarmos duas seqüências similares dentro da narrativa. A primeira acontece quando ele começa a escrever o romance: a câmera focaliza Elena empurrando Luna ainda bebê em seu carrinho, depois sobe e entra pela janela de Lorenzo, que está diante de seu computador. Em seguida, há o plano de Lucía na janela cantarolando uma música que será repetida em vários momentos: “um raio de sol, oh, oh, oh, me trouxe teu amor, oh, oh, oh.”. A segunda seqüência, a última do filme, é quase idêntica a esta. Partimos de uma fusão da foto de Luna, pendurada na parede do quarto de sua mãe na pensão, com a imagem de Elena tirando essa mesma fotografia em frente à casa de Lorenzo. Num movimento muito similar ao da primeira seqüência, a câmera continua subindo até atravessar a janela dele. Ele pára de escrever no computador, levanta-se e vai até a janela abraçar Lucía, grávida, que cantarola a mesma música.

Enquanto assistimos, escutamos novamente, em *off*, a explicação sobre o conto que cai no buraco e pode mudar de rumo. Assim, ao final do filme, a história não se acaba, cai num buraco e reaparece no meio do relacionamento de Lucía e Lorenzo, que não é mais o mesmo, como veremos. Dessa maneira, Medem duplica o tempo de modo diferente daquele de “Os amantes do Círculo Polar”, no qual as repetições de momentos cronológicos sofriam uma mudança de perspectiva. Em “Lucía e o sexo” ele entrecruza os fios do enredo de duas histórias possíveis para seus personagens. Nesse caso, quem escolhe a mais apropriada é o espectador, pois o diretor mescla de tal forma essas duas histórias que a liberdade para seguir um caminho ou o outro depende somente da leitura daquele que assiste ao filme.

O movimento realizado pelo diretor e roteirista nos remete para a oposição entre o *flashback* que reforça a linearidade da narrativa, e aquele que provoca a bifurcação do tempo descrita por Gilles Deleuze em “A imagem-tempo”. Sobre a

primeira forma de utilização desse recurso, o filósofo dirá:

É sabido, no entanto, que o *flashback* é um procedimento convencional, extrínseco: ele se insinua, em geral, por uma “fusão”, e as imagens que ele introduz são freqüentemente, superexpostas ou tramadas. (...) Ele pode, pois, indicar, por convenção, uma causalidade psicológica, mas ainda análoga a um determinismo sensório-motor, e, apesar de seus circuitos, só assegura a progressão de uma narração linear. (...) ¹²³

Já o *flashback* como possibilidade de bifurcação é explicado por Deleuze da seguinte maneira:

Não se trata mais de uma explicação, causalidade ou linearidade que deveriam ultrapassar-se enquanto destino. Trata-se, ao contrário, de um inexplicável segredo, de uma fragmentação de qualquer linearidade, de constantes bifurcações, cada uma das quais é uma ruptura da causalidade. (...) não é o espaço, é o tempo que se bifurca (...). É aí que o *flashback* encontra sua razão: em cada ponto de bifurcação do tempo. A multiplicidade dos circuitos ganha portanto um novo sentido. ¹²⁴

Se concordarmos com as afirmações acima e as aproximarmos de “Lucía e o sexo”, poderemos relacionar o movimento temporal ao final dessa obra com essa segunda forma de *flashback*. A partir do momento em que voltamos no tempo, mas temos outra possibilidade de vivência para aqueles mesmos personagens, estamos diante de um outro tempo, que acontece simultaneamente ao que nos foi narrado, mas completamente diferente dele, como se fosse uma espécie de “realidade alternativa”, onde outras opções são feitas e a vida daqueles indivíduos toma rumos totalmente distintos.

Partindo dessa diferenciação, perceberemos que o movimento de retorno, em “Lucía e o sexo”, abre espaço para uma correção dos rumos do enredo, para um encaminhamento alternativo da história. Sendo assim, com um *flashback* no qual é o tempo aquele que se bifurca, a irreversibilidade está anulada, permitindo aos personagens caminhar de outro modo – o que aponta para a mesma busca por renovação existente em “Os amantes do Círculo Polar”.

¹²³ DELEUZE, Gilles. 1990, p. 64.

¹²⁴ Idem, p. 64-65.

4.5. A saída pela ficção

Como dissemos, a seqüência que mostra Lucía grávida é a última do filme. Portanto, não é um recomeço da história de Lucía e Lorenzo, é somente um *flashback* que nos mostra outra possibilidade para a mesma narrativa. O curioso é que essa segunda maneira de ler o filme, que as cenas finais reforçam, se oferece ao nosso olhar desde o início sem que necessariamente a percebamos. Desse modo, a estrutura narrativa de “Lucía e o sexo” nos faz lembrar aqueles jogos de ilusão de ótica, nos quais somos obrigados a desabituar o olhar para perceber uma outra figura que a princípio não víamos.

Assim, podemos considerar que tudo o que é relacionado ao romance escrito por Lorenzo é somente fruto de sua imaginação de autor, sujeita à influência de seu editor e à crítica da leitora Lucía. Vale dizer, a ficção criada pelo personagem escritor buscaria satisfazer as exigências do editor e a necessidade de fantasia de Lucía: sua companheira e maior leitora. Por esse viés, em vez de privilegiar o triângulo amoroso Elena-Lorenzo-Lucía, privilegamos outro triângulo, existente na dimensão metalingüística da obra – Pepe-Lorenzo-Lucía –, isto é, editor, autor, leitora.

Essa característica dúbia da narrativa nos remete para a seguinte observação de Ismail Xavier sobre a simulação no cinema:

Toda leitura de imagem é produção de um ponto de vista: o do sujeito observador, não o da “objetividade” da imagem. A condição dos efeitos da imagem é esta. Em particular, o efeito da simulação se apóia numa construção que inclui o ângulo do observador. O simulacro parece o que não é a partir de um ponto de vista; o sujeito está aí pressuposto. Portanto, o processo de simulação não é o da imagem em si mas o da sua relação com o sujeito.¹²⁵

Concordando com Xavier, percebemos que a duplicação da narrativa em “Lucía e o sexo” depende em grande medida do espectador, que pode ou não enxergá-la, seguindo vias de interpretação diversas, acreditando numa ou noutra, ou ainda, aceitando ambas.

Esse tipo de narrativa que coloca vários níveis de ficção dentro de uma mesma obra, obviamente, não é uma inovação da obra de Medem, nem mesmo do cinema ou da ficção das últimas décadas. Talvez um dos exemplos

¹²⁵ XAVIER, Ismail. 1988, p. 379. in: NOVAIS, Adauto.

cinematográficos no qual essa estrutura fique clara seja o filme “*Vertigo*” (EUA/1958) de Alfred Hitchcock.¹²⁶ Nele, o ex-detetive John Ferguson, que sofre de acrofobia, recebe um pedido de investigação de um antigo colega de escola chamado Elster. Ferguson começa a vigiar a esposa do colega e é levado a acreditar que ela está sendo possuída pelo espírito de sua bisavó, que cometeu suicídio décadas antes, e, nesse processo, os dois se apaixonam. Ele acaba presenciando o suposto suicídio da mulher, que vê cair do alto de uma torre, pela janela das escadas da própria torre. Entretanto, ele descobrirá, anos depois, que tudo não passara de um plano engendrado por seu colega para matar a esposa. A mulher que conheceu nem era a verdadeira Madeleine, nem havia se matado: era uma moça que se parecia com ela, contratada por Elster para enganar o detetive que sofria vertigens por causa da altura. O plano era perfeito, pois seu idealizador sabia que o detetive seria incapaz de subir até o alto da torre e ver o corpo já sem vida ser atirado do alto.

Ele só descobrirá que estivera envolvido num esquema de assassinato porque, tempos depois, ainda atordoado pela perda de sua amada, reencontra uma moça que é extremamente parecida com ela, sem saber que se trata de mais que uma coincidência, e que, de fato, está novamente ao lado da mulher que conheceu e que se fazia passar pela esposa que morreu. Essa moça, também apaixonada, tenta manter um relacionamento com ele, agora sob sua verdadeira identidade. Contudo, ela comete o deslize de usar o mesmo colar pertencente a tal bisavó, o que o leva a descobrir todo o esquema e a confrontá-la no mesmo alto da torre de onde supostamente a esposa havia se atirado. Ela acaba se jogando de lá assustada, morrendo exatamente da maneira como foi forjado o suicídio da esposa verdadeira.

Seguimos com Ismail Xavier, que faz uma bela análise do filme de Hitchcock:

Vertigem, título original, é a palavra que condensa as idéias-força do filme em sua tematização do olhar, do ponto de vista. A apresentação de *Vertigo*, criação de Saul Brass, nos traz a imagem do rosto feminino em *close-up*, tratado como máscara enigmática, imóvel. Uma aproximação maior e um passeio da câmara examinam esta máscara em seus detalhes até que, isolado, o olho ofereça os sinais de vida. Os seus movimentos, no entanto, não criam uma expressão definida, uma

¹²⁶ O título adotado no Brasil, “Um corpo que cai”, perde muito do simbolismo que teria se seguisse a tradução literal “Vertigem”. Por isso utilizamos o título original.

intencionalidade do olhar. Preparam apenas o cenário para um movimento em espiral, na profundidade. Mergulho na interioridade onde nunca atingimos o fundo sempre em recesso.¹²⁷

Sendo assim, fica claro que o ponto de vista é fundamental na construção de “*Vertigo*”. Num primeiro momento, acompanhamos o olhar de Ferguson, guiado pelas ações de Madeleine, que apesar de orientá-lo, não interage com ele. A partir da cena em que ela se atira no rio e ele a salva, Ferguson passa para o plano da interação enquanto o espectador permanece no puro olhar. Somente após seu encontro com Judy/Madeleine teremos outra mudança de perspectiva. Depois da discussão dos dois, em que ela jura não ser quem ele pensa mas aceita seu convite para jantar, deixamos de seguir o detetive e ficamos no quarto com Judy, para descobrir quem ela realmente é.¹²⁸ Dessa maneira,

Pensando ser sujeito ativo na cura de Madeleine/Carlota, Scottie [Ferguson] tentou resgatar e se apaixonou por um simulacro, por uma imagem construída para seu ponto de vista. (...) O diagnóstico do suicídio que absolve Scottie é a consumação do crime perfeito. A posição de Elster – aquele que sabe – corresponde à posição do dispositivo narrador da estória no cinema clássico (permanece à sombra e orquestra as imagens). Portanto, no enredo que coloca em cena, *Vertigo* espelha o próprio mecanismo deste cinema que, via de regra, se constrói segundo a lógica do crime perfeito: define o meu ponto de vista, dá corpo ao simulacro, é monitor do meu desejo, tal como o dispositivo Elster-Judy-Madeleine-Carlota em relação a Scottie.¹²⁹

Analisando desse ângulo, existe um ponto em comum entre as duas narrativas, a de Hitchcock e a de Medem: cada uma a seu modo chama a atenção para a possibilidade de ler a mesma história de maneiras diferentes. No caso de “*Vertigo*”, após determinado momento do filme, o espectador percebe que foi enganado junto com o detetive durante toda a primeira parte, e passa a ver os acontecimentos de forma completamente diversa. No caso de “*Lucía e o sexo*”, dependendo do olhar que lançamos para a tela, podemos, durante toda a película, optar por um dos eixos narrativos ou deslizar entre os dois.

Podemos lembrar também um outro exemplo, contemporâneo, de narrativa cinematográfica com vários graus de ficção no próprio cinema espanhol. No último filme de Pedro Almodóvar, “*Má educação*” (Espanha/2004), o espectador é

¹²⁷ XAVIER, Ismail. 1988, p. 379. in: NOVAIS, Adauto.

¹²⁸ Idem, p. 380-381.

¹²⁹ Idem, p. 381.

levado a entrar numa espiral que parte de uma realidade enganosa: entra num filme e vai para um conto. Logo na primeira cena, o personagem principal se apresenta como Ignacio a Enrique, um famoso diretor de cinema. Nessa conversa disfarçada de reencontro (pois Enrique foi o primeiro amor de Ignacio quando estudaram juntos num colégio de padres), ele lhe entrega um conto intitulado “A visita” e diz que está em busca de emprego como ator. Esse conto, que se tornará filme, tem dentro dele um conto de mesmo título, ou seja, Almodóvar parte da realidade dos personagens do filme, para o filme produzido por eles, o qual possui dentro de sua narrativa um conto. O que torna as coisas ainda mais interessantes nessa história é que, em certo ponto da narrativa, descobre-se que o personagem apresentado como Ignacio é na verdade seu irmão caçula, Juan. Na última parte do filme, revela-se que o irmão mais jovem, junto do padre pedófilo que assombrava a infância dos dois meninos (Ignacio e Enrique), assassinou o mais velho forjando uma overdose. Com o irmão travesti morto, Juan então tomou o conto escrito por ele e assumiu sua identidade, para viver seu papel nas telas e ser dirigido pelo famoso diretor.

Assim podemos dizer que estes dois filmes se assemelham a “Lucía e o sexo” porque apresentam diferentes graus de ficção dentro de uma mesma história: se Medem coloca um romance dentro de um filme, Almodóvar, por exemplo, coloca um conto, dentro de um filme, dentro de outro filme.

Voltando a “Lucía e o sexo”, o papel do editor é fundamental porque ele parece orientar os passos de Lorenzo durante toda a narrativa. Dessa maneira, será ele quem indica os caminhos a serem seguidos, revelando a existência da filha, a localização do parque onde a babá a leva para brincar e o hábito de Elena de conversar pela *internet*. Essas indicações serão seguidas pelo autor do romance e alimentarão suas fantasias.

Segundo esse modo de interpretação, a ilha torna-se o lugar da ficção, o lugar do desejo, que não está preso à realidade e que possui vários buracos por onde cair e recomeçar. Essa metáfora torna-se clara em dois momentos distintos. A primeira se dá entre Lucía e Carlos – homem que ela conhece ao chegar à ilha. Na primeira conversa entre os dois, ele lhe diz: “Na realidade isso não é uma ilha. É como um pedaço de terra flutuante, como uma balsa, nos dias de mar agitado, as pessoas têm tonturas e não sabem por que. Já mergulhei por debaixo da ilha toda, ela está totalmente solta. Há milhares de cavernas e nada mais. Não há uma única

rocha que a ligue ao fundo do mar.” A segunda descrição da ilha aparece numa fala de Lorenzo para sua filha, na forma de uma história de ninar. Ele lhe fala sobre uma ilha, “onde a lua está mais baixa, a ilha do bom tempo e dos desejos. Nela, quando se quer alguma coisa, as rochas o conseguem e te dão de presente, mas é preciso tomar cuidado com os buracos. Mas se você caísse num dos buracos não importava, porque lá era a ilha onde ninguém morre, então quem caía podia escolher entre a vida que quisesse ou ser seu peixe preferido.” Nessa fala de Lorenzo, é possível perceber como esse local torna-se reconfortante, pois nele é possível escolher a vida que se quiser e realizar tudo o que se deseja, tal como na ficção.

Levando em conta essas duas descrições é possível compreender melhor a narrativa de Medem. A ilha é o lugar da ficção, está completamente solta em relação à realidade já que não está ligada ao fundo do mar e é cheia de buracos onde se pode cair e recomeçar. Nela é possível realizar todos os desejos, sendo um lugar onde ninguém morre, mesmo se cair no abismo dos buracos. Por isso o conto de Lorenzo “quando chega ao fim, não se acaba, cai num buraco e reaparece na metade do conto”. Sob esse olhar, a cena final passada na cozinha da pensão de Elena na ilha, para a qual retornam Pepe e Lorenzo, se realiza no eixo da ficção, até por conta do movimento de vertigem da câmera que oscila de um lado para o outro. Mais uma vez, tal como fez durante todo o filme, Pepe, o editor, interfere na história, modificando o final que o escritor escrevera.

Portanto, numa segunda interpretação possível, toda a história do encontro com sua filha, das orgias com a babá e sua família e da própria morte da menina é somente parte do romance. Nesse caso, o livro de Lorenzo seria a ilha onde se pode exacerbar os desejos e onde o tempo pode ser controlado pelo homem. Lucía, a leitora, e Lorenzo, o autor, alimentariam suas fantasias sexuais com a história narrada no romance, acrescentando excitação e emoção à sua relação monogâmica, na qual Lucía engravida, como revela a sequência final.

Sendo assim, como vimos, a ilha é uma metáfora da ficção e seus buracos aludem à própria construção da narrativa fílmica – os buracos também permeiam a estrutura do enredo de “Lucía e o sexo”. Medem duplica sua história, criando uma ficção dentro da ficção e permitindo o constante deslizamento entre ela e a realidade. Nesse sentido, a negação da irreversibilidade do tempo se expressa por uma temporalidade elaborada da mesma forma que essa “ilha dos buracos”, que é

cenário e estrutura narrativa simultaneamente e que possibilita a fuga de Lorenzo e Lucía através da ficção.

4.6. A fuga do irreversível

Analisando a maneira como Julio Medem estrutura a cronologia em seus dois últimos filmes de ficção, fica claro que ele tenta abrir outras possibilidades de temporalidade para seus personagens, construindo narrativas que quebram o esquema de um tempo linear. De um lado Ana (e, conseqüentemente, Otto), que vive “esperando casualidades”, carregando tanto a tranqüilidade de não se responsabilizar por seus problemas quanto a angústia de não controlar sua vida. De outro, os “buracos” da ilha da ficção, onde a história pode “cair”, abrindo todo um mundo de possibilidades de desdobramento, em “Lucía e o sexo”: filme que suporta duas leituras possíveis, colocando o espectador numa posição de liberdade para escolher qual linha da narrativa seguirá, ou para aceitar ambas e perceber a duplicação da vida das personagens através da ficção.

O cineasta, então, imprime a essas obras um movimento de fuga da irreversibilidade, seja valendo-se de uma temporalidade circular através das referências ao passado e às gerações anteriores, como no caso de Otto, ou de metáforas como o título “Os amantes do Círculo Polar”, e os nomes palíndromos dos personagens, seja criando histórias dentro de histórias de tal modo que elas se misturem aos olhos do espectador, bifurcando a narrativa.

Acreditamos, enfim, que os dois últimos filmes de Medem buscam “encaixar” seus personagens em seu próprio tempo, ou melhor, amenizar a sensação de “desencaixe” típica do contemporâneo. Como afirma Zygmunt Bauman,

Os projetos de vida individuais não encontram nenhum terreno estável em que acomodem uma âncora, e os esforços de constituição da identidade individual não podem reificar as conseqüências do “desencaixe”, deter o eu flutuante e à deriva. (...) o sentimento dominante, agora, é um novo tipo de incerteza, não limitada à própria sorte e aos dons de uma pessoa, mas igualmente a respeito da futura configuração do mundo, a maneira correta de viver nele e os critérios pelos quais julgar os acertos e erros da maneira de viver.¹³⁰

¹³⁰ BAUMAN, Zygmunt. 1998, p. 32.

O tempo retilíneo e teleológico moderno já não orienta a obra de Julio Medem, mas o tempo cíclico tradicional está muito distante dela. Entre os dois, o diretor tenta lutar contra a impossibilidade de retorno e o próprio eterno presente contemporâneo. Assim, o tempo que resta a Ana, Otto, Lorenzo, Elena e Lucía traz algo de ambos, seja a falta de habilidade de projetar, que leva Ana a entregar-se ao acaso, seja a vontade de retorno que todos eles, em maior ou menor medida, manifestam.