

Universidade Católica de Pelotas

REGINA ZAUK LEIVAS

**AMORES PERROS: ARQUITETÔNICA EM ESPELHO
ESTILHAÇADO**

**PELOTAS
2013**

REGINA ZAUK LEIVAS

AMORES PERROS: ARQUITETÔNICA EM ESPELHO ESTILHAÇADO

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras na Universidade Católica de Pelotas como requisito parcial para a obtenção do Título de Doutora em Letras.

Área de Concentração: Linguística Aplicada

Linha de Pesquisa: Texto, discurso e relações sociais.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Adail Sobral – Orientador (UCPel)

Prof. Dr. Alexandre Vergínio Assunção (IFSR)

Prof^a Dr^a Letícia Fonseca Richtofen de Freitas (UFPel)

Prof^a Dr^a Fabiane Marrone (UCPel)

Prof. Dr. Hilário Bohn (UCpel)

**PELOTAS
2013**

Dedico este trabalho à Letícia,
filha querida, amor
incondicional.

AGRADECIMENTOS

À minha querida filha Letícia, amor incondicional e gratidão. Tudo é sempre por nós e este “nós” é muito importante.

A meu pai João Dib Antônio Zauk (in memoriam), garoto encantado com o cinema que fazia pequenos trabalhos, para ter o “tostão” que lhe garantiria o ingresso da matiné de domingo. Minha eterna gratidão por transmitir esse amor especial ao cinema e o apreço pelos estudos. Saudades pai!

À minha querida amiga Carmem Lúcia (Carminha), exemplo na vida e na academia pelo apoio incondicional, porque sabemos que a confiança é base para tudo e ela ressignifica constantemente a amizade. És a irmã que escolhi.

Ao meu genro Raphael. Porque as sogras podem ser queridas. Obrigada!

A querida colega e amiga Ivete! A construção cuidadosa e sólida da nossa amizade é legado precioso deste curso. Valeram tantas coisas, mas em especial a paixão comum pelas "leituras de único fôlego". Obrigada!

À querida colega e especial amiga Jenice. Entramos juntas no curso e assim ressignificamos a amizade que vai além da relação de trabalho. Teu apoio foi fundamental.

À Ana Margarites, que entrou em minha vida em difícil momento para iluminar a saída... As cuidadoras são imprescindíveis.

Aos primos queridos Milena, Fabrício e Sid, por juntos resgatarmos laços tão bonitos, que nem sabíamos existir.

Às queridas colegas e amigas da “confraria” Ivete, Veridiana, Josiane e Alícia.
Beijos gurias.

Desenvolver estudos em nível doutoral implica estar junto a outras pessoas, professores, colegas, funcionários de uma instituição por longo tempo. Em meu caso tenho a honra de pertencer ao PPGL-UCPel, instituição acadêmica de reconhecida competência que comprova a possibilidade de valorização do humano assim, muito há para agradecer.

Primeiramente, ao Professor Adail Sobral, orientador da tese, o melhor “agente da exotopia” que uma orientanda pode ter. Sua competência e notório saber foram imprescindíveis para a realização do trabalho. Mesmo com as atribuições cotidianas que o fazer acadêmico impõe, seu trato para conosco é de paciência ímpar e consideração. Muito obrigada!

A professora Maria da Glória Di Fanti, que me recebeu no curso e me apresentou a Bakhtin. Com ela muito aprendi, não só em relação aos assuntos

estudados, mas por sua competência como pesquisadora. Ademais, tem o meu afeto perene pelo modo gentil como nos trata.

Agradeço à Professora Carmen Matzenauer por muitas coisas, mas principalmente por seu apoio quando de meu estágio no exterior e, sobretudo, pela compreensão que demonstrou quando vivi momento difícil, de fragilidade em relação à saúde. Muito obrigada!

Aos professores Alexandre Assunção e Fabiane Marroni pelas valiosas sugestões e pela disponibilidade no momento da qualificação.

A todos os membros da Banca, e especialmente à Prof^a Dr^a Letícia Fonseca Richtofen de Freitas, pela aceitação do convite para participar deste empreendimento.

Ao Professor Hilário Bohn, cujas aulas sempre são tão interessantes, resultantes de seu modo peculiar de ser. Sua tranquilidade, aliada ao notório saber, tem como resultado o carinho que nós alunos/as nutrimos pelo senhor e as aprendizagens que brotam dos seus ensinamentos e dos bons debates.

Não seria possível nomear a todos, mas ao escrever gratifica saber que temos professores tão bons e dedicados. As professoras Susana Funck e Eliane Campelo, pessoas especiais, especialmente dedicadas aos estudos do feminino. Muito obrigada!

Especial agradecimento à Capes (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal do Ensino Superior), por considerarem a relevância do trabalho de investigação e à equipe de trabalho sempre sensível às necessidades de uma bolsista em viagem. O “pessoal” da Capes foi sempre muito além da sua reconhecida competência demonstrando um especial valor às relações humanas. Sempre serei grata pela oportunidade de estágio.

Aos professores e colegas do “Instituto Mexicano de Investigaciones Cinematográficas y Humanísticas” IMICH. O trabalho competente com cinema em suas várias vertentes torna o Instituto, local ímpar na América Latina. Ademais, se comprova que a amizade não tem pátria. Nomeando as professoras Doutoras Blanca Estrada Cárdenaz e Alba Estrada Cárdenaz, ficam contemplados os demais professores do curso que me permitiram compreender muito mais de latinidades e humanística. Cabe agradecer ainda ao pessoal dos registros escolares, sempre disponível para auxiliar estrangeiros. Morélia estará sempre em meu coração.

À querida colega e amiga Bárbara Estrada Cárdenas, ser humano especialmente generoso, que me recebeu de uma forma especial em minha chegada ao México. Amizade e gratidão.

Ao Instituto Federal de Ciência e Tecnologia Sul-rio-grandense (IFSr) por me permitir cursar o doutorado concedendo licença. É um privilégio trabalhar nessa instituição e contar com colegas tão competentes e dispostos a colaborar. Em especial a Clóris, Gizele e Guilherme.

Aos colegas do Programa de Pós-graduação do IFRs, pelo apoio incondicional por compreenderem minhas eventuais ausências em função do compromisso com o curso de Doutorado. Meus colegas, e amigos, constituem exemplo a ser seguido em sua reconhecida competência. Em especial aos queridos colegas do PPGEdu, Lúcia, Luiz Otoni, Marco Antônio, com os quais estou sempre aprendendo. Amo trabalhar com vocês na nossa Linha de Pesquisa 3. Aos colegas do PPG-Linguagens nomeando a colega Ana Paula, nomeio aos demais, meu carinho e amizade.

Aos colegas da COCIHTEC. Tantos anos trilhando os caminhos da educação e compartilhando alegrias e tristezas. Obrigada por tudo!

Aos muitos alunos que tive e tenho que, com suas vidas, seus sucessos nos mais variados âmbitos, demonstram que nosso trabalho enquanto educadora frutifica e que a profissão há muitos anos escolhida está entre as mais importantes para a construção do mundo de paz que tanto necessitamos. Educar é parte inextricável de mim, e nesse sentido, vocês me permitem ser eu. Em especial aos educandos que ainda fazem parte de minha vida, como amigos muito queridos.

E, como diziam, naquela aldeia ancestral, os meus antepassados: - "Que teus olhos sejam atendidos".

Quando nos olhamos, dois diferentes mundos se refletem na pupila dos nossos olhos. Assumindo a devida posição, é possível reduzir ao mínimo essa diferença de horizontes, mas para eliminá-la inteiramente urge fundir-se em um todo único e tornar-se uma só pessoa.

Mikhail Bakhtin

RESUMO

Este trabalho caracteriza-se como uma análise dialógica da arquitetônica do filme *Amores Perros* (Iñárritu, México, 2000). Tem como referencial a teoria dialógica de Mikhail Bakhtin, mais especificamente os conceitos de arquitetônica e autoria (que envolvem o cronotopo e a exotopia), bem como o de teóricos de Teoria de Cinema, notadamente, Robert Stam. De caráter prático, busca examinar de que maneira se organiza arquitetonicamente o filme na criação de sentidos, a partir da articulação de diferentes perspectivas cronotópicas. Problematicamos a maneira como a obra cinematográfica, em análise, lida com o tempo, assim como a maneira como isso revela a especificidade do projeto autoral, a fim de demonstrar em que aspectos essa obra de Iñárritu é emblemática em relação à possibilidade de criar simultaneidade em meio a uma sucessão cronológica de cenas. O trabalho recorre ao conceito de esferas-mundo que remete às ambiências em que vivem as personagens, esferas que se integram nos termos do que denominamos “espelho estilhaçado”. Quanto aos procedimentos adotados, são descritas as personagens e suas relações e vivências, considerando, mais detidamente, as três inserções de um mesmo acidente, vital para a narrativa, e avaliamos os pontos de vista de personagens-chave quando do acidente, buscando verificar as dinâmicas da arquitetônica quanto ao projeto enunciativo do autor e à produção de sentidos na narrativa fílmica em questão.

Palavras-chave: teoria dialógica, arquitetônica, autoria, narrativa fílmica, esferas-mundo.

ABSTRACT

This work is characterized as a dialogical analysis of the architectonics of the movie *Amores Perros* (Iñárritu, Mexico, 2000). It takes Bakhtin's dialogical theory as its basis, more specifically the concepts of architectonics and authorship (which implies those of chronotope and exotopy, as well as some proposals of authors from Film Theory, especially Robert Stam). Having a practical character, it aims to examine in which way the movie is architectonically organized for senses creation based on the articulation of different chronotopical perspectives. We discuss how the cinematographic work in analysis works with time, as well as the way this reveals the specificity of the authorial project, in order to show in which aspects this work of Iñárritu is emblematic regarding the possibility of creating simultaneity amid a chronological scenes succession. The work resorts to the concept of spheres-worlds, which refers to the ambience in which live the characters, spheres that join in terms of what we call "a shattered mirror". As for the adopted proceedings, we describe the characters and their relationships and existences, considering more carefully three insertions of the same accident, vital for the narrative, and we evaluate the points of view of key characters regarding the accident, aiming at revealing the dynamics of architectonics concerning the enunciatively project of the author and the production of senses in the studied film narrative.

Keywords: dialogical theory, architectonics, authorship, film narrative, spheres-worlds.

SUMÁRIO

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS	14
1.2 Identificando o problema	16
1.2 O cinema nesse universo	18
1.3 De cinema/filme em nossa vida: uma memorabilia cinematográfica imersa em latinidades	21
1.4 Objetivos de pesquisa	25
1.4.1 Objetivo geral	25
1.4.2 Objetivos específicos	26
1.5 Hipóteses	26
1.6 Distribuição dos capítulos	26
2 PELA MÃO DE BAKHTIN.....	28
3 DE TEMPOS, TEMPORAIS, DUREZAS E DURAÇÕES: RESPOSTAS A UM DESAFIO EPISTEMOLÓGICO	33
3.1 De tempos primordiais: grandiosidade que tende ao infinito	36
3.2 Tempos míticos: “o fim está próximo”	38
3.3 Tempos civilizados: tempo agrícola, tempo religioso, tempo militar	40
3.4 Idade Média – o tempo é apenas um momento da eternidade	44
3.5 Tempos filosóficos: durações, instantes, tempos de pensar e tempos de dizer	48
4 CINEMA EM QUESTÃO	49
4.1 O cinema como problema: muito além de uma rima pobre.....	56
4.1.1 Teorias fílmicas	56
5 CINEMA LATINO EM QUESTÃO: VEIAS ABERTAS OU SANGUE NOVO?	60
5.1 Uma escola de cunho epistemológico: para que se entenda o estilhaço	65
5.2 Onde estariam os “Amores Perros”? Pistas na ancestralidade mexicana.....	67
6 ENCONTRANDO “AMORES PERROS”: AS PERSONAGENS E SUAS ESFERAS-MUNDO	77
6.1 Esfera Otávio e Susana	78
6.2 Esfera Valéria e Daniel	80
6.3 Esfera “El Chivo e Maru”	82
6.4 O que nos dizem os “Amores Perros”: acidentes, e humanos-cães, e cães-humanos.....	83
6.5 Ampliando a ideia de esferas-mundo.....	85
6.6 As esferas-mundo em ação.....	101

7 ELEMENTOS SOBRE A ARQUITETÔNICA DE “AMORES PERROS”	110
7.1 Um acidente e vários pontos de vista	112
7.1.1 Primeira apresentação do acidente	112
7.1.2 Segunda apresentação do acidente	112
7.1.3 Terceira apresentação do acidente	113
7.1.4 Na confluência das apresentações do acidente	113
8 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	115
9 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	117
10 REFERÊNCIAS VIDEOGRÁFICAS.....	121

1 Considerações Iniciais

Vivemos em um mundo que tem, como principal característica, a constante e rápida transformação introduzida, notadamente, via avanços tecnológicos. O ritmo da mudança pode ser considerado frenético, se comparado a períodos anteriores, engendrando “tempos líquidos” (BAUMAN), espaços globalizados, tradições e costumes esquecidos, códigos morais sob suspeição e, mais do que nunca, uma necessidade ingente de comunicação constante, comunicação essa alicerçada em um uso hiperbólico da imagem e também do som.

Em fenômeno nunca antes visto e/ou vivido, tempo e espaço se fundem em única dimensão e transfiguram as tradicionais configurações nacionais, diluindo fronteiras, aculturando até mesmo as mais arraigadas populações. No tocante aos tradicionais aspectos, desde há muito considerados básicos para a compreensão da vida dos seres humanos em um contexto histórico, as mudanças são radicais. O político perde, em grande parte, a importância, necessitando transfigurar-se, assimilando procedimentos impensáveis até muito pouco tempo atrás. O social, desmerecido em sua dimensão mais profunda de espaço do coletivo, garantidor da sobrevivência em todos os sentidos, cede lugar ao singular e a um individualismo sem precedentes em toda a história da humanidade. E o econômico com sua inesgotável capacidade de reinvenção, continua garantindo a perpetuação das benesses a quem saiba traduzir em proveito próprio seus enigmas de esfinge.

Mundo que, como nunca antes parece ter introjetado e demonstra, constantemente, carecer de “pão e circo”, quiçá fruto da não extinta política há tanto tempo aplicada pelos romanos, quando seu império ruía diante de um contexto que, guardadas as devidas proporções, parece se repetir. Necessário manter a mega população ocupada com um espetáculo que assume as mais diversas facetas. Nunca a frase “o show não pode parar” teve tamanho significado como atualmente.

Nesse contexto, se fez/faz necessário manter uma condição de constância e simultaneidade garantidora do êxtase, para que ocorra a manutenção desta crescente espetacularização do mundo e da vida para a qual Guy Debord, já na década de 1960, chamava a atenção em sua tese 4: “O

espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social, entre pessoas, mediada por imagens”(DEBORD, 2003, p.14).

Destarte a repetição de imagem e som "ad nauseam" parece ser a ordem do dia. Não se pensa em e nem se quer educar o público para que não perceba o engodo da repetição constante; aliás, a repetição é, ela própria, também espetacular e garantidora da sensação de que o que quer que esteja sendo mostrado será compreendido, afinal é conhecido.

Como parte desse contexto, temos filmes dos mais variados matizes, mas, com certeza, os de tipo "blockbusters"¹ são os expoentes, sucesso garantido de público e de capital. Analisado sob esta dinâmica, o cinema é considerado um meio de comunicação de massa.

No entanto, em meio à avalanche de imagens despojadas de sua capacidade de gerarem um "choque perceptivo" que lhes possa guindar à condição de arte, por vezes surgem aquelas que surpreendem, causam impacto, provocam o pensar, despertam curiosidades, simplesmente, porque vêm carregadas daquela necessária potência que o mundo da mesmice não lhes conseguiu tirar.

Esse é o momento em que surge a brecha, por onde escapa o novo, o inusitado, o que merece atenção, justo porque não saiu da linha de montagem estética convencional. Em geral, obras de caráter quase artesanal, com uma ilusão de quase pureza de propósito (o que em se tratando de cinema poderia ser considerado impossível). Talvez, tenhamos aí uma obra cinematográfica a que realmente vale assistir, aquela que desafie nossos olhos a um novo olhar e que implique diferentes dinâmicas do ver e da apreensão pelo e dos sentidos.

Em se tratando de cinema, hoje, fica um tanto difícil encontrar estes filmes que valham um estudo, que nos desafiem a reconhecer neles valores maiores do que nos demais que, em geral, apenas atendem a necessidade disfuncional de consumo imediato a que os espectadores, de certa maneira, parece terem sido condenados.

¹ Blockbuster, palavra de origem inglesa que designa uma expressão artística, principalmente, filmes com forte apelo popular e que buscam, sobretudo, sucesso financeiro.

Encontramos, no filme que escolhemos para desenvolver nosso trabalho, valor que o colocou dentre os filmes do século XX que mereceram o epíteto de “obra capaz de instauração de novos sentidos”, ainda mais, por fazer parte do que podemos considerar como o “complexo cultural latino americano” ainda que, desde já, necessitemos demarcar que não desconhecemos as dificuldades a serem enfrentadas nesse âmbito das “latinidades” como fulcro de estudos.

1.1 Identificando o problema

O momento que ora vivemos pode ser caracterizado como do apogeu em relação a um processo que remonta, no mínimo, ao final do século XIX, em que os meios de informação e comunicação passaram a fazer parte das vidas da maioria dos seres humanos do planeta.

Em particular, o Ocidente fez das Tecnologias de Informação e Comunicação (TIC) as vias e veias que pretendem ligar a todos. Aquelas que foram pensadas para serem ferramentas transformaram-se em mediadoras tão potentes que o aparato tecnológico com toda essa sua potência, por vezes, desmerece a mensagem. Parece que o discurso já nem importa, importa sim tranquilizar cidadãos garantindo-lhes inúmeras possibilidades de veicular ideias, sentimentos, informação e, quiçá, conhecimento a qualquer momento através do acesso irrestrito (ou quase) a um mundo virtual, desde que se possuam as senhas corretas e uma prodigiosa memória para armazená-las. Assim, o ato de ligar a televisão e/ou o computador torna-se rotineiro, fazendo parte das vidas de muitos do despertar ao adormecer.

A imagem assume, neste contexto, um papel ambíguo, pois, por um lado, é protagonista, por outro, é estigmatizada. Num mundo marcado pela profusão de imagens produzidas perdeu-se muito de sua significação e, assim como acontece com outros produtos, a imagem tornou-se desgastável e descartável, algo consumível através de processos em que olhamos, assimilamos, porém, na maior parte das vezes, nem compreendemos devido a nossa anestesiada capacidade de contemplação. Temos, então, esta peculiar forma de iconoclastia que poderíamos chamar de “iconoclastia por excesso” ou por “evaporação de sentido”.

Por outro lado, em uma situação paradoxal, temos a imagem sendo amplamente utilizada em um fenômeno que se aproxima do religioso onde ela assume, ou melhor, reassume um papel que possuía no arcaico mundo totêmico, é ela o sinal, o símbolo e a mediadora em um novo re-ligare; o das atuais tribos urbanas de que nos fala Michel Maffesoli (2001, p.52): “Último ponto, enfim, do substrato epistemológico pós-moderno: a importância da imagem na constituição do sujeito e da sociedade”. Esta inserção profunda da imagem no indivíduo pós-moderno tem sido objeto de vários estudos, principalmente, aqueles estudos que têm na juventude o seu foco, não podem, hoje, prescindir da questão da imagem como instituinte desses sujeitos, tampouco desconsiderar que a pertença ao grupo social, tal qual ocorria em tempos ancestrais (vide comunidade clânica), ainda se faz através de uma imagem pessoal elaborada de modo a emblematizar o grupo.

Para enfatizar tal fenômeno, podemos falar de renascimento de um “mundo imaginal”, ou seja, de uma maneira de ser e pensar perpassadas pela imagem, pelo imaginário, pelo simbólico, pelo imaterial. A imagem como “mesocosmo”, isto é, como meio, vetor, elemento primordial do vínculo social (MAFFESOLI, 2000, p. 53).

Para este autor, a situação atual configura um novo momento de ruptura em que o movimento dos seres humanos e dos grupos sociais apontam para um novo renascimento e este fenômeno estaria inextricavelmente ligado à imagem. Ainda no tocante ao contexto atual acerca da imagem, cada vez mais se faz ouvir a voz de Christoph Wulf (2000, p.30) para quem o processo decorrente da criação da escrita e, posteriormente, dos novos meios de comunicação e de um novo papel da imagem é que nos permite ler o mundo e interpretá-lo.

Partindo de uma analogia com o “giro lingüístico” situamo-nos diante de um “giro imaginal” que clamaria por um aprofundamento nos estudos sobre imagem, a fim de dar conta de novos pressupostos teóricos. Se vivemos há alguns anos os tempos de um “giro lingüístico” temos, hoje, a imagem como o centro de nova virada.

Nesta nova situação, o olhar assume papel preponderante tornando-se, no dizer de Edgar Morin (1997, p. 34) “o sentido imperialista do ser

humano”. No entanto, esta importância não é reconhecida nem mesmo pela educação que tem por meta apenas a formação de leitores, como se não fosse necessário, também, educar para ver.

Como nos explica Francastel (1983, p. 89) hoje, todas as pessoas que tem uma visão normal consideram que veem bem. Podemos encontrar quem diga que não escuta bem que não tem um bom ouvido para a música, porém não encontraremos alguém que diga “eu não vejo bem as imagens”. Ver é considerado algo tão obvio e natural que não seria necessário ocupar-se disso.

1.2 O cinema nesse universo

Neste contexto, que aponta para tantas mudanças, numa verdadeira revolução que os meios de comunicação e as TIC possibilitaram, colocam-se em relevância as discussões sobre o assunto e o cinema é partícipe neste processo. No âmbito acadêmico, no entanto, apesar de ser uma tecnologia comunicacional e educacional, amplamente utilizada, ainda se ressentir de uma menor consideração, se comparada às novidades tecnológicas atuais. Se compararmos a enorme quantidade de pesquisas que foram e são realizadas sobre informática, desde seu surgimento, àquelas realizadas sobre cinema verificaremos uma diferença abissal em termos numéricos.

Mesmo não tendo como intenção precípua promover atravessamentos com o mundo acadêmico, o cinema possui caráter que o liga ao mundo do conhecimento, provocando profundos questionamentos. Porém, se, por parte dos realizadores cinematográficos, há preocupação em deixar claro que isso ocorre como uma espécie de “efeito colateral” do cinema, por parte dos pesquisadores também não há grande entusiasmo e mesmo a intenção de inseri-lo neste hermético mundo oficial da produção de conhecimento.

Todavia, o cinema, desde sua origem, revelou-se potente como objeto das mais variadas pesquisas, desvelando possibilidades que só ele, devido às suas peculiaridades pode proporcionar. Assim, vem trilhando caminho seguro, desde as teorias dos pioneiros, passando por diversas experimentações, criando "escolas" e "gêneros", proporcionando educação, fruição, encantamento e entretenimento aos espectadores, e substancial material aos pesquisadores.

Há pouco mais de cem anos, os irmãos Lumière, chegaram a afirmar:

“O cinema é uma invenção sem futuro.”, referindo-se a sua própria invenção. O tempo provou que estavam equivocados e, ainda na primeira metade do século XX, Benjamim referiu-se ao cinema como “a arte do século”. Estudar o fenômeno cinema significa lidar com perguntas para as quais não há respostas. Bernardet (1993) utiliza a pergunta “O que é Cinema?” como título de uma de suas suas obras, em cuja conclusão, diz aos leitores que, se estes não conseguem respondê-la, tampouco ele, o autor, o consegue. Afinal, é impossível responder à tão pretenciosa pergunta.

O caráter do cinema influi nas formas como trabalhamos com ele, porque é possível pensá-lo como um grande híbrido cultural, no sentido em que nos ensina Peter Burke (2003,p.23), afinal é uma invenção francesa (quicá norteamericana, dizem uns poucos), que foi sistematizada como produto da indústria cultural pelos estúdios norteamericanos, transformada em um grande fenômeno narrativo pelos russos e, também, pelos alemães. Sofreu alterações em suas estruturas por ação dos italianos e se espalhou por todo o mundo sendo apropriada de várias maneiras. Hoje, temos uma situação peculiar em que despontam dentre os maiores produtores de filmes dois países que não tiveram tradição nesta produção, a Índia e a Nigéria.

Escolher este objeto de pesquisa resulta em várias implicações teóricas e práticas para que possamos ir além das evidências e do senso comum que coloca o cinema, e seu produto básico, o filme, apenas no terreno da indústria cultural como decorrência do ato de ver tendo, por finalidade, o entreter. Mas há que se romper a carapaça e mirar o interior de uma ideia evidente; desconfiemos, pois, destas ideias.

Este hibridismo do cinema coloca um problema epistemológico em que o caráter de objeto multifacetado impede estudos fechados e, ainda que não se adote o caminho da semiótica, as ideias desenvolvidas neste campo, sobre o assunto, cabem muito bem. Há uma abertura neste objeto e, também, nestes estudos que é inquestionável. Considerar a imagem cinematográfica objeto de estudo significa estar preparado para transitar em diversos terrenos conceituais. Vários são os referenciais teóricos que se ocuparam do assunto, elaborando verdadeiras teorias da imagem fílmica: Os estudos relativos às artes com seus desdobramentos em História da Arte, Filosofia da Arte, os relativos à Psicologia (da Percepção, Gestalt) e Psicanálise (Freud, Jung, Lacan), os de

Linguagem e Linguística, de Antropologia da Imagem, os Estudos Culturais, entre outros.

Torna-se difícil estabelecer fronteiras definidas entre tais estudos, uma vez que, em se tratando do cinema, uns se tornam tributários de outros e resultam, teoricamente, imbricados. Embora seja possível perceber em alguns autores a pretensão de que em seu nicho teórico o assunto possa ser esgotado, parece que a imagem e/ou linguagem cinematográfica permanece refratária a estudos totalizantes, revelando-se por partes, explicitando muito de seu caráter, mas sempre mantendo ocultos muitos de seus elementos. A dificuldade em relação aos estudos sobre cinema torna-se evidente, quando a história, enquanto ramo do conhecimento, busca cercar este objeto, pois, ele não permite nem mesmo a mais cômoda das abordagens históricas, a linear, tributária de uma concepção de evolução, na qual insistem alguns autores.

Não é possível, por exemplo, considerar o cinematógrafo como a pré-história do cinema e o cinema digital como o ápice de um processo evolutivo, pois, o cinema desenvolveu-se no tempo e no espaço em várias dimensões. Assim, ao mesmo tempo em que surgia era transformado de invento científico em objeto espetacular e, ao mesmo tempo em que teóricos das mais diversas procedências buscavam estudá-lo, era apropriado pelo sistema de estúdios cinematográficos, retificado e transformado em mercadoria.

É possível dar conta de abordar algumas de suas faces, mas resulta numa falácia qualquer estudo totalizante sobre cinema. Há um leque de possibilidades de respostas à pergunta: O que é Cinema?, decorrente das muitas formas de enfocá-lo. Se dissermos que o cinema é linguagem estaremos corretos, assim como se dissermos que é arte, é produto cultural, é história contada em imagens, é indústria e é mercadoria. É tudo isso, mas é mais do que isso, pois a soma das partes transcende o todo.

A aposta na produção de sentidos que um filme pode proporcionar revela-se pertinente, notadamente, no âmbito pedagógico e acadêmico. Por mais que sejam díspares as diversas teorias todas concordam que o cinema/filme produz efeitos nas pessoas e que ninguém permanece intocado após assistir a um filme.

Ademais, parece pertinente ressaltar a obra de alguns estudiosos que

buscam deixar de lado o filme como objeto teórico e/ou estético e o trazem para o cotidiano das pessoas. Nesse sentido, Guigue (2004, p. 324) afirma que:

O cinema pode ser apreendido de outra forma, como experiência de vida. O que significa que ele pode ser outra coisa ou mais do que um objeto estético suscetível de ser julgado belo ou agradável. Ele pode marcar profundamente nossa existência da mesma forma que a literatura ou a música. Uma experiência de vida põe em jogo nossa própria existência e aquilo que somos.

Parece possível pensar que o filme apresenta esta potência para uma captura visceral das pessoas, porque mexe com elementos atávicos que, desde sempre, produziram sentidos e afecções. Somos seres angustiados com a consciência de nossa finitude, sabemos que o tempo passa e nos carrega para aquilo que pode ser um fim. O filme, no entanto, lida com o tempo de uma forma peculiar dando a ilusão de que é possível vencê-lo.

Enquanto categoria de análise, o “tempo” sobressai dentre as demais no universo de um filme, já que, o cinema sempre esteve ligado a ele, desde a solução do problema de ordem técnica sobre quantos fotogramas era necessário passar em um segundo, até a duração temporal da história a ser contada. O cinema conseguiu modificar não só o tempo, mas também, o espaço; soube, através de suas imagens em movimento, estabelecer formas que reduzem a passagem do tempo a convenções imagéticas como, por exemplo, as folhas que voam de um calendário, demonstrando a passagem de um tempo cinematográfico. A noção de espaço também se altera. Uma câmera pode penetrar espaços onde jamais o olho humano poderia, transformando em paisagem aquilo em que pousa, desde um detalhe mínimo até o corpo humano, logo, tudo pode ser apropriado cinematograficamente.

1.3 De cinema/filme em nossa vida: uma memorabilia cinematográfica imersa em latinidades

Desde que éramos crianças, os filmes fizeram parte de nossa vida conforme narrado em trabalhos pregressos, com destaque para a dissertação de mestrado desenvolvida na linha de pesquisa “educação e subjetividades”. Naquele trabalho, sentimos a necessidade, e havendo pertinência em relação à

área das "subjetividades em educação", na qual nos inseríamos, de buscar nossa implicação com cinema e filme. Precisamos perscrutar nosso caminho de cinéfila num percurso que remeteu à infância e às matrizes imagéticas instituintes de nosso olhar, quando encontramos a iconografia religiosa, o tricô (aprendido na infância) e o cinema parte integrante de nosso cotidiano desde a infância como fundantes das matrizes imaginárias que operam em nós.

Isto feito, fomos em busca de entender como educadores, no caso, licenciandos em conclusão de curso, lidavam com as aprendizagens advindas de suas experiências com o cinema e, a partir de suas vozes, buscamos perscrutar o potencial evocativo do cinema na formação de professores/as.

Não caberia repetir o que lá está. No entanto, um olhar sobre nossa história parece pertinente para conferir substância à voz que sustenta essa escrita. Tomando cuidados para não cair num personalismo, buscamos subsídios em heranças epistemológicas, vivências, infidelidades e interlúdios presentes em nossa formação.

Nossa graduação em História aconteceu num momento em que a formação nesta área era bastante tributária da educação do período da recém-finda Ditadura Militar, o que implicou numa tomada de posição pessoal, profissional e acadêmica. Educadores/as da área de ciências humanas, necessitávamos, naquele momento, de transição em nosso país e de início de nossas vidas profissionais, tomar posição diante da formação que tivemos e da formação diferente que queríamos para nossos educandos. Isto significou tomar como emblema desta geração de educadores a que pertencemos, uma marca identitária latino-americana, ainda que proveniente de vários caminhos, imersa num verdadeiro cadinho cultural capaz de conduzir a diversos caminhos e múltiplos resultados. Isso nos manteve em diálogo e com o mínimo de coerência/estabilidade necessários para seguir adiante.

Foi constante esse diálogo, por vezes espinhoso, perpassado por vozes de vários matizes, sobre como fazer esta nova educação a que nos propúnhamos. Certo arrojo e destemor nos moviam, mas também, muita ingenuidade e teimosia. Leituras proibidas, mercado clandestino de filmes e livros, diálogos inflamados, planos mirabolantes e a permanente busca por respostas que só multiplicou as perguntas.

Desse modo, os estudos sobre nossas "dores e sabores" latino-

americanas tornaram-se tema recorrente para práticas profissionais que não se encontravam contempladas no âmbito das epistemologias clássicas dos estudos eurocêntricos, com suas taxonomias e padrões incabíveis em nossa vida e nossa cultura latina. Pelas mãos de Freire, Galeano, García Marques, Benedetti, Faundo Cabral, Carlos Santana, Mercedes Sosa, Canclini e tantos outros pensadores, artistas e assemelhados, fomos moldando nossas dinâmicas de ser, transitando por um mundo amalgamado em uma mescla cultural em que “nada do que é latino americano nos é estranho” e que nos levou a buscar aprender o idioma castelhano em detrimento do inglês.

Quando buscamos o mundo acadêmico foi por conta de nossas angústias de educadora, nossas curiosidades acumuladas desde o âmbito da sala de aula, que sempre está a exigir atitudes renovadas e formação contínua. Ademais, a leitura por prazer e por ofício é nosso motor de vida e o resultado, bem sabemos, costuma conduzir ao espaço da pesquisa. Assim, nos envolvemos desde sempre, com os projetos educativo-pedagógicos necessários à nossa instituição de trabalho que é uma das maiores do Brasil, no âmbito do ensino público federal. Em nossa prática docente, adotamos, sobremaneira, o uso de filmes, questionando a comum e rasa consideração a respeito de filme como mera “ferramenta” para a educação. Os desafios que a imersão constante na busca da construção de renovadas práticas pedagógicas impôs foi fio condutor para o mundo acadêmico.

A escolha do cinema/filme como tema, assunto, foco de nossas pesquisas emergiu dada nossa condição de cinéfila desde a infância. Ter como objeto de estudo uma paixão acabou por ser um caminho natural. No entanto, cabe ressaltar que, desde o início percebemos o quanto pesquisar um objeto que nos fascina pode ser e, invariavelmente será, dor e delícia. Exige, com certeza, cuidados redobrados que fomos tentando aplicar a nossos estudos desde então. Não foi sem sobressaltos que nos tornamos investigadoras nessa área que ainda podemos considerar carente de estudos, notadamente, em relação às renovadas práticas pedagógicas que uma efetiva “pedagogia da imagem” ainda está a exigir no âmbito pedagógico do espaço escolar.

As pesquisas sobre o assunto “cinema/filme” em suas relações com formação de jovens espectadores, formação de professores, bem como o ensino sobre cinema em suas dimensões de arte e de narrativas; em curso de Pós-

Graduação em Linguagens Verbo-visuais tem colaborado para que este assunto seja o foco da pesquisa e do ensino aos quais nos dedicamos, e fonte da curiosidade investigativa que nos trouxe aos estudos em nível de Doutorado.

O fato de termos formação profissional na área do ensino de História e buscarmos curso em nível de doutoramento em Linguística Aplicada encontra respaldo nas palavras do historiador Ciro Flamarion Cardoso que caracteriza o historiador como “um infiel por natureza”. Seria a permanente curiosidade dos profissionais da área da História em relação a todos os nichos de construção de conhecimento responsável por encetar diálogos profícuos com tantos resultados positivos para as ciências humanas. Assim, acostumamo-nos a transitar por certo hibridismo acadêmico que, ao invés de desmerecer, reputamos como valor em nossa vida e a escolha por tratar da narrativa cinematográfica que nos instigava há muito tomou corpo neste trabalho.

Neste nosso processo formativo, incorporamos uma herança que, calcada por paixões e/ou por escolhas, conduziu-nos ao interesse pelos estudos sobre tempo/espaço e suas dinâmicas. E, em nosso trânsito pelo âmbito investigativo do cinema/filme, é possível perceber as marcas e as dinâmicas de um tempo/espaço muito peculiar.

Destarte a união de dois interesses, duas curiosidades investigativas que possuímos, quais sejam o interesse pelos estudos acerca do tempo no âmbito das ciências humanas, assim como, pelos estudos sobre cinema em vários âmbitos, notadamente, enquanto narrativa, levaram-nos a buscar desenvolver trabalho no campo acadêmico. Foi a partir do momento em que visionamos² o filme “Amores Perros” que teve início o processo que ora se traduz neste trabalho.

Iniciados os estudos em nível doutoral, foi no âmbito dos estudos na área específica de Texto e Discurso que buscamos desenvolver nosso trabalho, tendo como autor de base Mikhail Bakhtin, um dos pensadores do século

² O termo visionar foi cunhado em Portugal e tem origem no ato de examinar um filme (diapositivos, vídeos) num aparelho ótico. O termo era usado para as primeiras vezes em que um filme era dado a ver, antes mesmo de entrar em circuito. Como o tempo, visionar assumiu o significado de ato permanente de perceber usando os sentidos e a racionalidade sem preponderância de um ou outro bem como transcende o ato de "ver" eis que agencia todos os sentidos. A ele e recorreremos por definir um âmbito abrangente em relação aos estudos e práticas de e com cinema. No entanto, sabemos que ainda no Brasil há uma opção, no tocante a documentos oficiais, pela expressão leitura fílmica.

passado de maior importância na área das Ciências Humanas. Desenvolvemos nosso trabalho, aliando autores da área específica dos estudos de e sobre cinema, bem como, autores que desenvolveram estudos sobre o tempo e suas dinâmicas em geral e na narrativa fílmica.

Desde o início, nossa aposta foi em relação à questão da problemática das temporalidades que o filme revela e demonstra. De início, pensamos em estudar de maneira mais descritiva a maneira como a ação se desenvolve em jogos de cena que podem parecer ao espectador desavisado como aleatórios, e, no entanto, provocam os olhos de pesquisadores a ver, aí, uma notável diferença em relação à maneira como o tempo tem sua existência instituída dentro do filme.

Foi através dos estudos da teoria bakhtiniana que foram sendo alterados estes primeiros objetivos de investigação até que percebemos que alguns conceitos deste pensador eram mais pertinentes do que outros. Assim, foi na ideia da arquitetônica que encontramos as maiores possibilidades para o desenvolvimento do trabalho. No entanto, esta ideia está imbricada a outras tantas do pensamento bakhtiniano como cronotopo, exotopia, autoria, excedente de visão, atitude responsiva ativa, acabamento, que, aliadas, permitiram esta investigação.

Assim destacamos nossos objetivos de pesquisa:

1.4 Objetivos de pesquisa

1.4.1 Objetivo geral

Nosso objetivo geral de pesquisa é examinar de que maneira a arquitetônica de *Amores Perros* cria simultaneidade entre cenas na linearidade da narrativa e como a apresentação tríplice de um acidente vital para essa narrativa revela distintos pontos de vista ou perspectivas que, unidos, criam um todo de sentido.

1.4.2 Objetivos específicos

Como objetivos específicos, propomo-nos a:

- Problematizar a maneira como a obra cinematográfica, em análise, lida com os eventos narrados, de modo a revelar a especificidade do projeto autoral aí realizado.

- Demonstrar em que aspectos essa obra de Iñárritu é emblemática em relação às possibilidades da obra cinematográfica de lidar com a linearidade temporal inerente ao tempo cronológico, criando simultaneidade em meio a uma sucessão de cenas.

1.5 Hipóteses

São as seguintes as hipóteses deste trabalho:

- O autor-criador do filme *Amores Perros* cria sentido ao narrar os eventos na forma de um “espelho estilhaçado”, que mostra a mesma imagem de vários pontos de vista.

- O filme *Amores Perros* produz efeitos de simultaneidade numa narrativa linear ao apresentar uma mesma cena sob 3 diferentes pontos de vista, o que é vital para a reconstituição dos sentidos do filme pelo espectador.

1.6 Distribuição dos capítulos

Este trabalho está dividido nos seguintes capítulos: no capítulo 2, tratamos do referencial teórico, que consiste em conceitos do filósofo da linguagem Mikhail Bakhtin, notadamente o de arquetônica.

No capítulo 3, abordamos o tempo dos primórdios à modernidade, quando surge a vertente que deságua nos estudos atuais sobre ele.

No capítulo 4, discutimos o cinema em geral, mencionando teorias fílmicas e tratando do cinema enquanto problema de pesquisa.

O capítulo 5 é dedicado ao cinema latino, às questões que suscita nos cenários local e global e a situação do filme objeto de análise nesse âmbito.

No capítulo 6, tecemos considerações sobre o México e sua cultura e trabalhamos de modo descritivo, desenvolvendo a ideia de “esferas-mundo”, e descrevendo as personagens e a trama.

No capítulo 7, a partir dos dados arrolados nos capítulos 5 e 6, buscamos destacar os principais elementos que constituem a arquitetura de *Amores Perros*, a fim de verificar a validade de nossas hipóteses em termos dos objetivos propostos.

2 Pela mão de Bakhtin

O contato com o pensamento dos chamados “teóricos do cinema”, notadamente franceses, permite perceber forte herança do pensamento formalista que, no caso dos estudos sobre cinema, e parece que nas linguagens em geral, viria a resultar numa perspectiva de pensamento tributária do pensamento estruturalista que se tornou dominante.

A resposta de Bakhtin a este pensamento dominante tem como resultado um projeto filosófico e literário, original e instigante, que bem serve para os estudos sobre cinema como o demonstram autores importantes. Dentre estes cabe destacar Robert Stam cuja obra, “Introdução à teoria do cinema”, tem por base o pensamento de Mikhail Bakhtin e constitui um clássico, de leitura obrigatória a todos os que se interessam pelos estudos na área de cinema. Merecem destaque, ainda, os trabalhos de autoras como Marília Amorim e Irene Machado.

As possibilidades de análise fílmica, tendo como base o pensamento de Bakhtin e seu Círculo, se comprovam graças a estes pioneiros, além do fato de o filme não ter sido objeto de estudos do Círculo não invalida sua abordagem a partir de princípios bakhtinianos. O pensamento de Bakhtin abarca um conjunto de propostas que dão sustentação a nosso trabalho, uma vez que conceitos como cronotopo, exotopia e arquitetônica, vitais para a concepção dialógica, embora não tenham sido criados para o cinema, mas tendo em vista a linguagem verbal, abrem um leque de possibilidades para abranger estudos de outros objetos, como o cinema que, do ponto de vista epistemológico, é, igualmente, um dispositivo produtor de textos, no caso, narrativas fílmicas.

Os conceitos deste autor, por serem substanciosos, permitem uma abertura que exorta a permanente construção e reconstrução em um referencial dinâmico. Com ele somos chamados à construção de ideias e não à mera introjeção, como soe acontecer com outros pensadores. Desta forma, chegamos a conceitos que conduziram à elaboração dessa tese. No entanto, é exigido um esforço de adequação ao objeto, tendo em vista a interface entre a abordagem filosófica da linguagem pelo Círculo e os estudos sobre cinema.

Segundo Bakhtin (1997, p.387), todo enunciado segue formas típicas de estruturação, surgidas em práticas sociais e históricas, no âmbito das

esferas de atividade, ou seja, ambientes sociais em que se produzem, circulam e são objeto de recepção, enunciados com vistas a alcançar propósitos enunciativos sem ter de reinventar a cada enunciação as formas de interlocução mais bem adequadas a esses propósitos.

Chamo sentido ao que é resposta a uma pergunta. O que não responde a nenhuma pergunta carece de sentido. [...] O sentido sempre responde a uma pergunta. O que não responde a nada parece-nos insensato, separa-se do diálogo.

"Pergunta" e "resposta" aqui se referem a toda e qualquer enunciação, e o trecho mostra que todo locutor, ao dispor-se a enunciar, considera o "endereçamento" de seu enunciado, ou seja, o interlocutor a quem se dirige num dado contexto. Logo, a simples afirmação é já uma "resposta", remetendo a enunciados passados e tentando antecipar-se a enunciados futuros. Assim, para Bakhtin, a linguagem é dinâmica, e é na relação do eu com o outro, num dado contexto, que o processo acontece, mas isso não se esgota, como vimos, na interação imediata, pois os parceiros do diálogo (e o diálogo não é necessariamente entendimento entre eles) são constituídos social e historicamente.

Os conceitos de cronotopo (BAKHTIN, 2003, cf. esp. p. 374) e exotopia (BAKHTIN, 2003, cf. esp. p. 383) tratam da relação tempo-espço, dimensões que Bakhtin e o Círculo consideram em suas obras inseparáveis. O cronotopo, definido a partir da narrativa literária, funciona como um centro organizador da narrativa, o que, num filme, adquire dinâmicas de funcionamento que requerem a consideração da especificidade do objeto e dos protocolos estéticos arquitetônico-autorais. Mediante o cronotopo, as personagens são situadas no tempo (cronos) e no espaço (topos), vinculando os eventos com a própria vivência concreta dos sujeitos. O conceito de exotopia tem relação com a posição de exterioridade (ou afastamento relativo), sendo definida como um excedente de visão que faz com que, tanto autores, como leitores, possam obter de uma obra um panorama mais amplo, um horizonte que lhes permita identificar elementos relevantes do todo que a permanência no restrito, criado pela obra não lhes permitiria, por situar-se demasiado próximo.

Esse conceito tem grande relevância para explicar a relação do espectador com as imagens fílmicas, assim como a situação do autor, cuja obra é, ao mesmo tempo, interna e externa a ele. Esses dois conceitos vinculam-se com o chamado acabamento estético, que é construído arquitetonicamente, a partir da exotopia, do excedente de visão, mediante a criação do cronotopo. Para Bakhtin (1993, 2003), a obra estética cria, ao mesmo tempo, um objeto externo, campo dos estudos linguísticos em geral, e um objeto estético, campo de análises literárias, que requerem um tratamento estético específico, uma vez que vai além da materialidade linguística per se e alcança o nível da construção de uma realidade estética, vinculada com o mundo concreto, mas que não é mera representação dele. Essa dupla criação vem do trabalho autoral de criação de uma estrutura arquitetônica, isto é, uma estrutura que, partindo do protocolo estético, do material linguístico e da forma de composição, reapresenta eventos e personagens com uma intensidade ausente de, por exemplo, um discurso não estético, indo, portanto, além da pura materialidade e criando uma potente forma-conteúdo.

A concepção delineada por esses conceitos implica a ideia de que todo enunciado envolve uma dada valoração social, o acento de valor ou "entoação avaliativa", em vez de restringir-se à soma das definições das palavras que o compõem. O locutor, ao dizer, atribui ao que diz um dado valor, e busca antecipar-se ao confronto com o interlocutor mediante a tentativa de, por assim dizer, responder a ele por antecipação.

Nessa concepção, à entoação avaliativa vai corresponder uma recepção ativa, definida como "A compreensão ativo-dialógica (discordância-concordância); a inserção num contexto dialógico; o elemento valorativo na compreensão e seu grau de profundidade e de universalidade" (BAKHTIN, 2003, p. 302). Dessa maneira, o dialogismo não implica uma mera alternância locutor 1 – locutor 2, mas a presença simultânea, no enunciado de, ao menos, dois pontos de vista valorativos em confronto, ou, nas palavras de Bakhtin (1998, p. 99),

O discurso vive fora de si mesmo, na sua orientação viva sobre seu objeto: se nos desviarmos completamente desta orientação, então sobrarão em nossos braços seu cadáver nu a partir do qual

nada saberemos, nem de sua posição social, nem de seu destino.

A categoria do autor foi amplamente discutida por Bakhtin em vários momentos de sua obra. Distinguindo autor-criador (aquele projetado na obra) de autor-pessoa (a pessoa em si), ele convoca a pensar o autor como aquele que age para criar a forma estética e que, por ser detentor de peculiar excedente de visão, confere acabamento à obra.

No caso de obra-filme, estes conceitos do pensamento bakhtiniano permitem contemplar as especificidades da narrativa cinematográfica. No dizer de Sobral (2009, p. 66):

A partir das formulações do Círculo, pode-se assim dizer que, tanto em termos de estilo como da própria estruturação da obra e dos discursos em geral, o autor não se confunde com o indivíduo-autor, sendo antes aquilo que o constitui como tal na própria obra; e ele o faz por meio da forma e do material, em interação com o herói e o ouvinte. O autor, o autor em geral e não só o literário, é facilmente identificável como “imagem-objeto”, mas não é parte da intenção nem do projeto do locutor; esse autor concreto não é o criador da palavra nem do discurso “enquanto autor de seu próprio enunciado” (BAKHTIN, 1997, p.336). Logo, a existência concreta do autor é pertinente porque está incorporada ao autor do discurso, ao ator que dá forma, que molda o material textual.

Considerar que o autor lida com a forma-conteúdo do discurso implica considerar duas formas (SOBRAL, 2009, p.24): uma que se refere à materialidade do texto, ou seja, a forma composicional; e outra que se refere à “[...] superfície discursiva, à organização do conteúdo, expresso por meio da matéria verbal, em termos das relações entre o autor, o tópico e o ouvinte – esta é a forma arquitetônica”.

Ao se vincular com o conceito de projeto enunciativo do autor, projeto de dizer, a arquitetônica fornece sustentação ao nosso trabalho, notadamente, em relação a como o filme se organiza e como lida, esteticamente, com o tempo na narrativa fílmica.

Bakhtin (1997), quando examina o “todo semântico da personagem”, trata da arquitetônica no início do capítulo, atribuindo-lhe valor organizacional e de partícipe na produção de sentidos:

A arquitetônica do mundo da visão artística não ordena só os elementos espaciais e temporais, mas também os de sentido; a forma não é só espacial e temporal, mas também do sentido. Até agora, estudamos as condições em que o espaço e o tempo do homem e da sua vida se tornam esteticamente significativos; mas também ganha significação estética a diretriz semântica da personagem na existência [...] a escolha de certos elementos de sentido no acontecimento determina também a escolha dos respectivos elementos da acabamento que lhe são transgredientes, o que se expressa na diversidade das formas do todo semântico da personagem (BAKHTIN, 2003, p.127).

A arquitetônica, ao abrir possibilidades de criar efeitos de sentido para o espectador, assume muita importância em relação ao filme de que nos ocupamos neste trabalho. Assim, ela tanto é continente do projeto enunciativo do autor como perpassa a produção de sentido que é tão cara no âmbito cinematográfico.

3 De tempos, temporais, durezas e durações: respostas a um desafio epistemológico

O estudo da história implica, em sua base, a tentativa de compreensão do tempo e do espaço considerados como os grandes dominantes que sustentam todas as teorias acerca da história. As indagações mais básicas acerca do conhecimento histórico estão presas a estas duas dimensões que, via de regra, resultam imbricadas, operando como se fossem uma só. Assim, às perguntas: - O quê? Quando? Como? Onde? - algo aconteceu, corresponderão respostas atreladas ao tempo e ao espaço.

Há, ou pelo menos existiu em período muito recente, um discurso tradicional (principalmente no campo pedagógico) no qual o tempo costuma ser visto como uma sucessão linear de fatos em ordem progressiva, onde o passado é desmerecido em detrimento de um presente hipervalorizado que ruma para um futuro soberbo, dado que “o homem” estaria fadado a um processo de contínua evolução rumo à perfeição, emblematicamente refletida no avanço tecnológico, por si só garantidor de inquestionáveis melhorias.

Tais afirmações, tributárias de conceitos fechados acerca da história, uma vez questionadas, fizeram ruir este arcabouço conceitual. Desnecessário afirmar o quanto este “admirável mundo novo” não passou de uma falácia. Colocadas sob suspeição, estas ideias, principalmente, a partir da constatação de que a decantada evolução tecnológica não significara melhoria para a humanidade, mas garantira, dentre outros desastres, a possibilidade de duas guerras mundiais; os estudos sobre um tempo não linear, sobre uma história que acontecia sob influência de permanências e rupturas tomam força e passam a acontecer em nosso país, ainda que um tanto extemporâneos em relação à Europa.

Novas teorias acerca do tempo foram divulgadas e, um historiador que escreveu sua principal obra dentro de um campo de concentração, enquanto prisioneiro nazista, veio a demarcar indelevelmente, novas formas de estudar o tempo histórico. Fernand Braudel em seus estudos acerca das durações temporais (longas, médias e curtas) mostrou o quanto tempo e espaço são indissociáveis, resultando no que chamou de “tempos da história”.

Na esteira de Braudel outros estudiosos debruçaram-se sobre os estudos acerca do tempo enquanto problema de pesquisa, ou, então, necessitaram recorrer a novas concepções temporais, libertas das amarrações da linearidade, a fim de desenvolver suas ideias.

Nesta plêiade, temos Gastón Bachelard, Henri Bergson, Michel Foucault, Paul Ricoeur, entre outros. Estas possibilidades novas, diante das amarras que eram impostas pelos estudos atrelados a uma concepção de tempo considerado apenas como linear, foram deveras libertadoras. Estudar a História dentro de uma dimensão temporal dinâmica e processual, com idas e vindas, descompassos, fracassos e recomeços, resultou na adoção de mudanças de atitude, onde novas posições epistemológicas desafiaram os olhares investigativos para novos ângulos e permitiram trânsitos por espaços teóricos ainda não considerados.

Estas novas e instigantes concepções de estudos sobre o tempo foram inclusas em nossas leituras e pesquisas sobre cinema o que consistiu no desafio de tentar contemplar, simultaneamente, leitura mais ou menos sistemática de autores que tratassem de tempo/espço e de cinema/filme. Todavia não eram muitos quando começamos a fazê-lo e, ainda hoje, não o são. Assim, tratamos de seguir estudando tais assuntos em separado e, na medida em que encontramos autores que abordaram dinâmicas temporais no cinema, sentimos a necessidade de traçar um percurso histórico sobre o tempo, ainda que um tanto permeado por nossa ação eletiva.

Tantas vezes ouvimos a expressão “Era uma vez”, dando início a uma história, o que em geral tem como conclusão a frase complementar “E foram felizes para sempre”. O atávico procedimento de contar uma história costuma obedecer desde as origens alguns parâmetros que remetem a onde a história se passa e em que momento acontece. Esses tempos passados são desvelados por quem conta a história agenciando uma dinâmica de memória dos tempos pretéritos, com as possibilidades de dizer do presente.

Tentar estabelecer parâmetros históricos em relação ao tempo é algo no mínimo “anacrônico”, pretensão natimorta na medida em que ele é incapturável por essência, inatingível e incomensurável por natureza. No entanto, o vemos de modo quase palpável nos ponteiros de nossos relógios, nas divisões de calendários, nos ritmos da vida, da natureza e dos sistemas de

vida, historicamente engendrados. Recorrências e repetências levaram as sociedades humanas a colocá-lo dentre os fenômenos capazes de divisão, recorte e mensurabilidade devido à ilusão de que, assim, talvez fosse possível capturá-lo.

Se hoje vivemos de modo a ver no tempo a vertigem da vida traduzida na máxima “tempo é dinheiro” havemos de atentar para o fato de que essa é uma ideia recente, construída em decorrência dos ditames de nosso sistema capitalista e das escorrências temporais de um “tempo fabril” (e para não perder a possibilidade de trocadilho, um tempo também “febril”), contraposto ao tempo, anteriormente predominante, o “tempo da natureza”.

Uma análise dos momentos considerados historicamente importantes da espécie humana permite apontar para contextos em que a humanidade usufruiu ideias muito distintas sobre o tempo. Estabelecer parâmetros sobre ele, a fim de estudá-lo conduz ao risco de colocá-lo em inúteis taxonomias que mais não fazem do que funcionar como fímbria de seda em corpo de ferro. O tempo é de per se, resistente às classificações e, somente através de artifícios podemos contemplá-lo em um texto de qualquer natureza.

No entanto, o desafio de partilhar o tempo em dimensões reconhecíveis pelo intelecto e de estabelecer “continuums” aleatórios é parte da vida, notadamente da vida laboral. No caso dos educadores, desde sempre nosso ofício se faz em dimensões temporais definidas e consagradas há muito. Este trânsito pelo tempo com o qual a educação, em geral, está implicada autoriza-nos a propor certa possibilidade de tratar do assunto, apontando para o fato de não ser uma taxonomia rígida e, sim, uma possibilidade de dar a ver as dimensões temporais que, antes de existirem, cada uma a partir dos estertores de outra, costumam, em geral, se interpenetrarem de modo a que novos tempos convivam com pretéritos até que se extingam e/ou ressignifiquem os períodos.

Podemos pensar em tempos primordiais, tempos míticos, tempos civilizados, tempos filosóficos e tempos pós-capitalismo. Cabe reafirmar uma ação eletiva em termos dessa classificação, no sentido de que nos parece possível, através de um olhar panorâmico sobre estes tempos, estabelecer parâmetros para as dinâmicas de relação entre humanidade e tempo. Modos de ver que não se extinguem, mas se transformam de modo a se enxertarem nas diversas maneiras de considerar o tema e, assim, chegam ressignificados até

nossos dias. Não é nossa proposta rastrear o fenômeno em caminho inverso, seguindo pistas em uma trilha demarcada pelas pegadas ancestrais, apenas buscar algumas pistas que elucidem sobre o quanto há de permanências ancestrais em nossa nova maneira de encarar os nossos “novos tempos”.

3.1 De tempos primordiais: grandiosidade que tende ao infinito

A palavra “primordial”, segundo o dicionário Houaiss significa aquilo que se organiza primeiro ou ainda, a fase da criação ou do surgimento de (algo); origem, princípio, aurora. Remete a um “in illo tempore”, expressão muito usada pelos escribas e estudiosos dos diversos textos sagrados, referindo-se a um tempo que não se pode precisar, a origens que não se pode localizar nos parâmetros de mensurabilidade temporal atuais.

Nesses tempos primordiais surgimos, como espécie e como humanidade; neles estão as diversas cosmogonias e as narrativas sobre nossas origens, contadas de tão diversas maneiras quantos foram/são os diversos grupos sociais; tempos incomparavelmente mais extensos e, em certa medida, intensos dos que hoje desfrutamos.

As mais atuais teorias sobre nossas origens, como a pesquisa sobre o DNA mitocondrial e o mapeamento genético, que possibilita, através dos estudos de seus marcadores, cuja regularidade permite saber que sofremos uma mutação a cada vinte mil anos; colocar por terra ideias tidas com verdades por milênios e que haviam resultado em conceitos e em preconceitos muito arraigados.

Estudos sobre a ancestralidade da humanidade apontam para a casa dos milhões de anos, desde o surgimento de um primata que sofreu modificação tão importante que lhe permitiu verticalizar a postura, resultando num processo artificial de bipedalização. Foram percursos de idas e vindas, errâncias, acertos e acasos que levaram uma frágil criatura desprovida de compleição física que lhe apetrechasse a dominar a natureza, a fazê-lo de forma magistral. Assim, desde uma origem africana, nossa espécie conseguiu, usando a racionalidade, espalhar-se por todos os cantos do planeta, estabelecendo seu domínio em termos territoriais, assim como, sobre as demais espécies.

Compreender estes “tempos primordiais” significa tentar transitar por dimensões temporais incomensuráveis se comparadas ao nosso tempo de civilizados. O quê são poucos mil anos de civilização se comparados a milhões de uma pré-história onde todo um lastro de humanidade se compôs? Foi, assentados sobre este lastro que, os chamados “humanos modernos” conseguiram empreender sua saga civilizatória que, paradoxalmente, criou uma humanidade que mais se move em torno da guerra do que da paz, da morte do que da manutenção da vida e que, hoje, resulta bastante afastada de sua “natureza humana”, o “paradigma perdido” de que nos fala Edgar Morin (2000); insistindo erraticamente em manter os parâmetros de ação adquiridos nos últimos tempos, ou seja, nos seis mil anos de civilização o que vem acarretando grandes problemas de nossos tempos, que ora crescem exponencialmente.

As considerações sobre este “processo de humanização”, como sendo de absoluta “evolução” vem, atualmente, sendo revistas, principalmente, quando se percebeu ser possível apontar para as descontinuidades e rupturas presentes numa análise sobre o tempo.

Nestes “tempos primordiais”, aos quais nos referimos, o mais importante era, sem dúvida, a sobrevivência e a manutenção da vida. Assentados os grupos humanos sob o signo da incerteza e da total dependência da natureza, foi através da observação e do pensar sobre os ciclos e as dinâmicas dessa natureza que foram desenvolvendo o pensamento, aliado a ações sistemáticas, com vistas à permanência do grupo nas melhores condições possíveis, engendrando os primeiros princípios organizacionais. Destarte, o desenvolvimento de uma mente racional, sistemática e organizada passou a caracterizar o ser humano, criando-se uma espécie de “matriz movente” da natureza humana.

A necessidade de vencer os desafios, colocados pelos territórios imensos e inóspitos a serem conquistados, resultou em dinâmicas de observação do tempo como necessárias para a sobrevivência. O desenvolvimento da técnica, com destaque para a domesticação de plantas e animais, exigiu estreita ligação com a natureza e seus fenômenos. Uma necessidade de observar e criar regularidades temporais que permitissem ter um mínimo de controle sobre as ações, em termos de acoplar às situações e aos acontecimentos, minimamente “previsíveis”, determinadas atitudes. Destas

ações reiteradas tiveram origem os costumes, responsáveis pela conduta social que se torna cada vez mais complexa, levando ao fenômeno da “cultura”.

A complexidade da cultura está muito além do resultado fortuito da mera interação entre os seres e convoca novas atitudes, uma vez que as informações e as regras não são geneticamente inatas. A cultura é, pois, o cadinho onde nos instituímos.

Entes socioculturais, habitantes de um mundo frágil e, ao mesmo tempo, hostil, possuem neste estar-juntos antropológico a chave para sua sobrevivência, e com a percepção de que a vida, não só a dos humanos, mas toda a vida está fadada à finitude, desenvolvem pensamento cada vez mais complexo sobre o tempo. É com o “passar do tempo”, na escorrência dos dias e das noites, do claro e do escuro, do Sol e da Lua que a vida se esvai de maneira inexplicável. Essa consciência da morte leva a condutas que demarcam o conhecimento da finitude, mas que não a aceitam como inexorável, necessitando das práticas mágicas como amortecedor emocional que mobiliza a enfrentar essa finitude.

Toda uma gama de rituais e de explicações fabulosas resulta em novos tempos; os “Tempo Míticos” que transpassam as periodizações históricas e que não se dissolveram ao longo dos milênios, mas que, ainda hoje, possuem lugar mesmo em meio à exponencial valorização do “logos” que grassa em nossos tempos.

3.2 Tempos míticos: “o fim está próximo”

A ideia de “fim dos tempos” vai, paulatinamente, sendo desenvolvida na medida em que se firmam as explicações míticas que visam, justamente, explicar o “início dos tempos”. Estas explicações cosmogônicas, presentes em todos os grupos sociais, não prescindem das previsões de fim dos tempos. Se houve um início haverá um fim, para o qual se deverá atentar. Apenas recordando os momentos mais recentes, nos anos 2000/2001 e, novamente, em 2012, tivemos ondas de ventos apocalípticos augurando o “fim do mundo”, que a bem da verdade, refletindo os valores atuais de um mundo considerado profano, mais constituíram uma grande estratégia comercial.

Na grande matriz de pensamento colocada sob a designação de “Mitologia” desde há muito se contemplam considerações profundas sobre o tempo, considerado das mais diversas formas. Apresentado e representado de modo a dar a ver à humanidade as suas diversas faces, o tempo se torna preocupação das primeiras civilizações, resultando em calendários que o mensuram com vistas a regular e projetar a vida e as dinâmicas de viver.

Na mitologia grega encontramos os mais emblemáticos relatos referentes aos “tempos míticos”. sobressaindo o de Cronos. Diz a lenda que, na origem, nada tinha forma no universo, havendo apenas um abismo nebuloso chamado Caos. Não era possível distinguir a terra do céu e nem do mar. Um deus, então, resolveu por ordem nessa situação criando o disco terrestre (concepção da terra como chata) e o mundo como o conhecemos. Céu, mar e ar foram ocupados, respectivamente, pelos deuses, peixes e pássaros, todavia a terra permanecia habitada apenas por animais selvagens.

Os deuses Urano (céu) e Gaia (terra) uniram-se, a fim de povoar o mundo. Geraram seis meninos, os Titãs, e seis meninas, as Titânides. Da união entre alguns irmãos e irmãs nasceram o Sol, a Lua, a Aurora, dentre outros e, também, nasceram Prometeu e Cronos. Além disso, tiveram como filhos os Ciclopes, monstruosas criaturas que possuíam apenas um olho no meio da testa e eram muito violentos. Urano os condenou a viverem no Tártaro, região escondida nas profundezas da terra de onde nunca podiam sair, de modo que não conheciam a luz do dia.

Gaia tinha muita pena destes filhos e apelou para seus filhos mais velhos, os Titãs, a fim de que a ajudassem a libertá-los, mas estes se recusaram, com exceção de Cronos que mata o pai. No entanto, mantém os irmãos prisioneiros e Gaia vaticina que ele também seria deposto por um de seus filhos. Temendo a profecia, Cronos passou a devorar os filhos gerados com a esposa Reia tão logo nasciam. Um dos filhos, Zeus, que veio a ocupar o protagonismo entre os deuses gregos, foi poupado por estratégia da mãe,

É na dinâmica de engolir os próprios filhos que podemos encontrar uma das metáforas mais importantes sobre o tempo que, ao fim e ao cabo, a todos devora. A desapareição por engolição e posterior reaparecimento por regurgitação está relacionada aos ciclos de estio e fertilidade da terra. É mito recorrente e se repete, ainda hoje, em alguns rituais religiosos.

De Cronos derivam muitas palavras que fazem referência ao tempo e povoam o território das linguagens, sendo sua filha mais diletta nesse âmbito, a crônica. Imersos neste mundo mítico, os seres humanos foram utilizando a técnica e um pensamento cada vez mais complexo, num processo que alterou as dinâmicas das relações sociais e, após milhares de anos, como resultado de lentas transições históricas, conseguiram engendrar um processo civilizatório, no qual permanecem os mitos, mas de maneira ressignificada, sob a égide da religião institucionalizada e de corpos sacerdotais dominantes.

3.3 Tempos civilizados: tempo agrícola, tempo religioso, tempo militar

O tempo dito “civilizado”, decorrente de uma das maiores empreitadas históricas que a humanidade já realizou, diz muito de perto à nossa atividade acadêmica e ao campo do conhecimento em geral. Demarcado via senso comum pela “invenção da escrita”, ocorrida em torno do quinto milênio antes de Cristo, coloca nesta invenção, e apenas nela, a prerrogativa de engendrar os tempos efetivamente históricos. Todavia, o processo que leva à transição entre estas eras, a Pré-História e a História, propriamente dita, é bastante complexo e implica um olhar sobre um amplo leque de acontecimentos e a uma transição de vários séculos ou milênios.

Sem dúvidas, a escrita é invenção absolutamente revolucionária e modificou, sobremaneira, a História. Permitiu que, por primeira vez, se “transportasse” o pensamento no tempo e no espaço.

No entanto, a escrita veio a acontecer em meio a um amplo processo que implicou o surgimento do Estado, da moeda, da instituição dos poderes militares e religiosos, através da religião institucionalizada e dos exércitos. É sob a égide de uma tremenda desigualdade social que se gestaram estes “tempos civilizados”, onde a propriedade privada, seja de bens materiais, seja de escravos (reduzidos ao status de “res”) passa a significar a diferença entre possuir e pertencer.

Aliados da esfera produtiva, os que exercem o mando seja religioso, seja político, seja econômico, que nesse momento resultam totalmente imbricados, exercerão tarefas que demandam outras relações com o tempo, diferentes daquelas diretamente relacionadas às atividades da natureza. A

governança se fará em tempo integral e a guerra se fará sazonalmente, mas a preparação para ela exige todo o tempo possível. Surge, assim, uma intrincada especialização de funções. O tempo das elites, partícipes das camadas sociais privilegiadas, se apartará ao das camadas ligadas, diretamente, à esfera produtiva via trabalho braçal. Nunca mais ao longo do trajeto histórico se encontrarão, aumentando a distância entre elas de maneira intermitente, mas sempre mantida em larga escala.

Há, nestas civilizações, uma abissal distância entre as altas esferas de poder (soberano, sacerdote, escriba, nobre, militar) e a população constituída pelos mais pobres (camponeses, escravos). Os “tempos civilizados” engendram uma extrema diferenciação/desigualdade social.

Os mitos sustentam o pensamento religioso e regram condutas sociais, todavia, as mudanças ocorridas e a complexidade do tecido social e político colocam estas sociedades em diferente patamar. Nas chamadas “civilizações de regadio”, que empreenderam a hercúlea tarefa de construir obras gigantescas, com vistas à agricultura em larga escala, a relação com o tempo passou por um amplo e efetivo processo, que resultou no modelo de divisão temporal mantido até os dias de hoje.

Os estudos de observação astronômica resultaram numa eficiente visão sobre o tempo. Nos observatórios astronômicos, os estudiosos astrônomos conseguiram estabelecer as divisões básicas do tempo que chegam até os nossos dias com poucas alterações. A eficácia do sistema se comprova na medida em que, em plena “pós-modernidade”, ainda se pode conservar essas divisões e classificações milenares, fruto de uma cientificidade incipiente.

A aplicação e a difusão dos calendários se fizeram através da troca cultural que, guardadas as proporções, era bastante intensa durante a Antiguidade. Ainda assim, os casos de sociedades, como as pré-colombianas, que não tiveram contato com as de outros continentes até o século XV, apontam para similaridades entre seus calendários e aqueles das sociedades europeias e asiáticas. Tais similaridades parecem apontar para atávicas relações com o tempo que seriam recorrentes e subjacentes a toda a humanidade.

Mas se o tempo pode ser demarcado e colocado em um calendário, o mesmo não ocorreu com o espaço nesse momento da humanidade. O domínio de territórios passou a ser a tônica em relação às atitudes dos povos da

antiguidade; territórios estes que, geralmente, pertenciam a outros povos. Expansão tornou-se a palavra de ordem e, domínio, aquela que legitimava as ações. Momento em que o espaço significa terra melhor para cultivo: - a fonte de vida que não possuímos em nossas terras desérticas, busquemo-la na terra vizinha. Assim, a guerra se torna permanente negócio de Estado e, de quebra, o domínio espacial/territorial significa amplo domínio também religioso e cultural. Aos vários impérios da antiguidade se exigiu um esforço de compreensão do complexo espaço/tempo que alterou para sempre as relações pretéritas com essa dinâmica. Entramos, para nunca mais sair, nos “tempos da guerra”, os tempos militares.

Para que tais tempos fossem mantidos, era necessária a conexão com o tempo religioso, uma vez que os deuses necessitavam intervir em prol da vitória, ademais porque, uma vez submetidos, os vencidos seriam novos adoradores da plêiade divina. Arranjo que, ainda hoje, mostra suas escorrências em tantas partes do mundo, ainda que a partir de novas estratégias de cooptação.

Assim, estabelecido o arranjo Estado/Religião, trata-se logo de colocar o soberano numa esfera de poder divino que justifique suas ações de maneira inquestionável. Seu poder emana de uma escala divina cabendo aos mortais obedecer e tal importância assumem que se conta o tempo através deles e de seus feitos. Para computar tempo superior a um ano, as antigas civilizações utilizavam em geral a duração de reinados (Egito), a sucessão de magistrados (Roma Republicana), a enumeração das gerações (Grécia Arcaica), ou, então, um fato memorável como, por exemplo, a fundação de Roma.

É na Antiguidade Clássica que vamos encontrar situações mui dignas de destaque em relação ao tempo, quando se engendra forma plural de consideração. Os gregos usavam pelo menos três palavras para designar tempo: aion, kairós e kronos. Cada um destes tempos tinha características próprias e se manifestava de modo a desafiar a percepção dos humanos.

“Aion” indicava o tempo de longo prazo, na verdade, de longuíssimo prazo, aion se refere tanto ao tempo passado como aquele que virá desde que esteja em uma dimensão gigantesca e longínqua.

O tempo de Cronos, o cronológico, conhecemos do dia a dia, é quantitativo, linear, sequencial. Para compreendê-lo, necessitamos medi-lo

recorrendo aos diversos mecanismos que permitem e permitiram sua mensuração desde os relógios de sol, passando pelas ampulhetas e chegando aos nossos relógios onde o tempo é medido pelo relógio em segundos, minutos e horas que nos colocam na situação de quase servidores de Cronos. É o tempo que demarca que hoje temos menos tempo de vida do que ontem e mais do que teremos amanhã.

Kairós indicava um bloco de tempo, uma ocasião adequada ou uma oportunidade. Designa períodos, como o da estação de uma fruta predileta, o período da adolescência, o tempo de viver uma experiência que se nos oferece a vida e que não viveremos em nenhum outro momento. O tempo kairós exige atenção e prontidão, pois, é o tempo da oportunidade que passa se não aproveitada, assim não se pode procrastinar, protelar ou ser displicente, visto que kairós exige a sabedoria de reconhecê-lo para não se arrepender depois.

Kairós é um “tempo entre”, descontínuo, qualitativo e fugaz, que marca quebras e rupturas na natureza das coisas. Também é concebido como um tempo circular onde se abre uma brecha para que ele aconteça, mas o que acontece tende logo a evanescer. Vem e passa, mas deixa marcas indeléveis, se se permite vivenciar aquilo que ele nos oferece.

Além dessa consideração plural sobre o tempo, os gregos também tinham hábitos diferenciados em relação a ele. Talvez a Olimpíada seja o fenômeno grego que melhor pode elucidar essa relação dos gregos com o tempo. Era um povo que não desfrutava de fim de semana de lazer, já que trabalhavam todos os dias, exceto nos mais de 50 feriados religiosos e eventos esportivos, onde se destacavam os Jogos Olímpicos ou Olimpíadas (em homenagem a Zeus) que faziam parte dos quatro grandes festivais religiosos pan-helênicos celebrados na Grécia Antiga, congregando visitantes vindos de todas as cidades-estado que formavam o mundo grego.

Era necessário um controle rigoroso em relação às datações festivas, porque estavam, sequencialmente, relacionadas e dependiam umas das outras, de modo que a preparação para o momento dos festivais era contínua.

Na outra civilização clássica, a dos Romanos, as relações com o tempo não eram tão diferentes, o que os levou a fazer referência a um tempo primordial, um marco zero a que se referiam como “Ab Vrbe Condita” ou seja, “Desde a fundação de Roma”, data arbitrada pelo historiador Tito Lívio como

sendo o ano de 753 a.C. Mais tarde, com uma prevalência do político sobre os demais aspectos passaram a demarcar períodos através da sucessão de governantes e da duração de seus governos.

Com o Imperador Júlio Cesar teve início o nosso calendário, quando foi realizada uma reforma importante que tentou corrigir as distorções acumuladas na contagem do tempo vigente, devidas à pequena defasagem entre o real número de dias do ano astronômico e os intervalos básicos de tempo (dias, meses, ano). Mais tarde, a esta reforma do calendário somar-se-ia a do Papa Gregório que chega até nossos dias.

A antiguidade caracterizou-se, então, por esta situação em que sagrado e profano convivem e se imbricam, resultando em situação de espaço/tempo convergente. Essas dinâmicas congregantes do espaço e do tempo passam a ocorrer cada vez mais amiúde, no entanto, voltam a sofrer uma dicotomia no período que se segue à Antiguidade, o da Idade Média.

3.4 Idade Média - O tempo é apenas um momento da eternidade

Demarcada, geralmente, pela divisão do Império Romano (Império Romano do Ocidente e Império Romano do Oriente), a Idade Média teve seu início no século V e assentou-se sobre um interessante tripé formado por insólita união. Assim, sob a égide das instituições romanas, do cristianismo e das tradições bárbaras se re-cria uma nova era, que dura mil anos.

Em se tratando da Europa medieval, em grande parte responsável pelo pensamento atual, no complexo judaico-cristão-ocidental ao qual pertencemos, o processo que a ela conduziu resultou em profundas mudanças que tiveram como principais características a ruralização do mundo com consequente perda de importância das cidades. No mundo agora feudal a posse da terra é corroborada pelas alianças realizadas com a Igreja.

O espaço mundano perde a importância, cedendo lugar a amplas concepções de um espaço divino disponibilizado a todos pós-morte, para onde confluíam todas as benesses, uma vez que nesta vida só se deveria esperar sofrimento.

Numa situação em que os humanos estariam à mercê de todos os perigos, mas onde os perigos terrenos preocupam menos do que os perigos

celestes, torna-se fatigante dar conta das exigências dos dois mundos e as escorrências em relação ao tempo são intensas.

A esta confusão – ou, se se quiser, a esta continuidade espacial que confunde e cose um ao outro o céu e a terra – corresponde uma análoga continuidade temporal: o tempo é apenas um momento da eternidade. Só a Deus pertence e pode simplesmente, ser vivido. Apanhá-lo, medi-lo, tirar dele partido ou vantagens é um pecado. Desviar uma sua parcela é um roubo. Este tempo divino é contínuo e linear. É diferente do tempo dos filósofos e sábios da antiguidade greco-romana, que, se nem todos propunham a mesma noção de tempo, se sentiam todos mais ou menos tentados por um tempo circular, sempre reiniciado, o tempo do Eterno Regresso (...) a sua mais evidente e mais eficaz sobrevivência – entre todos os mitos circulares – é a roda da Fortuna. Aquele que hoje é grande será amanhã humilhado e aquele que hoje é humilde será levado aos pináculos pela rotação da Fortuna (LE GOFF, 1983, p.206).

Ainda que se possa apontar para remanescentes de pensamentos pretéritos, os clérigos medievais afirmavam que o tempo é história, e que possui o sentido descendente de um declínio. As crônicas medievais tinham como obrigação iniciar pela criação do mundo, por Adão, e se constituem num discurso sobre a história universal sendo censurados aqueles que tentassem falar de uma história local. Assim sendo, não se estranhe o fato de o tempo ter sido tratado com uma quase indiferença. Quando necessário demarcar divisões num tempo faz-se por analogia aos sete dias da semana. E, mesmo a criação, é contada por analogia à semana primordial, quando Deus criou o mundo, fazendo-se cálculos aproximados ao sabor das matemáticas da época.

Num relato que, aos olhos de hoje, pode parecer pitoresco, mas que vigeu por muito tempo, temos a cronologia da queda de Adão e Eva feita por clérigos medievais.

Quanto tempo estiveram (Adão e Eva) no paraíso? – Sete horas. – Por que não foi mais tempo? – Por que a mulher, assim que foi criada, traiu logo; à hora de terça, o homem acabado de criar, impôs nomes aos animais; à hora de sexta, a mulher, assim que ficou formada, logo provou do fruto proibido e estendeu a morte ao homem, que, por amor dela, também comeu; e dentro em pouco, à hora de nona, o senhor os expulsou do paraíso (LE GOFF, 1983 p.21)

Exemplo desta concepção de tempo medieval está na obra “O Nome da Rosa”. Umberto Eco utilizou a temporalidade do manuscrito medieval, que lhe teria chegado às mãos através de publicação em antigo livro e que deu origem a sua obra que replica um tempo demarcado pelas orações, nas “horas litúrgicas”. “O manuscrito estava dividido em sete dias e cada um dos dias em períodos correspondentes às horas litúrgicas”.

Também manteve como ponto de partida a criação do mundo, ao estilo das obras medievais, sendo na Literatura ou no Teatro o início da obra sempre deveria ser o “início de tudo”, isto é, o relato adâmico.

O tempo das verdades incontestáveis geradas pela fé e pela religiosidade exacerbada, ruiu após dez séculos, dando lugar a outro, com novos arranjos sociais, políticos, econômicos, religiosos e culturais. Agonizando junto com os mortos das Cruzadas, da Peste Negra e alimentada pelas possibilidades de um Renascimento artístico e cultural, a humanidade abandonou o mundo medieval embarcando nas possibilidades de um mundo Moderno.

Burguesia, rei absolutista, viagens transoceânicas, acumulação de capital, reforma religiosa e renascimento artístico cultural permitiram uma mudança ímpar na mentalidade vigente, levando a um resgate de valores abandonados desde a antiguidade, bem como a colocaram o ser humano no centro das atenções, naquela que, talvez, seja a maior das revoluções do pensamento, constituída entre outros elementos importantes, pelo Humanismo.

Então como “medida de todas as coisas” é colocado o ser humano (homem) que passa a ser considerado seu próprio guia, e na reafirmação de sua humanidade caracterizada pela racionalidade, são engendradas novas maneiras de lidar com tempo e espaço. O espaço adapta-se às exigências dinâmicas do corpo humano e busca se adequar a este “novo homem”. A arte assume as possibilidades do belo, do desejo, e o artista assume seu papel criador através de uma marca/assinatura.

Ser “a medida” implica novas responsabilidades e desafios. O mar que era limite impossível de ultrapassar passa a ser apenas o início de nova saga da humanidade rumo ao desconhecido. No arrojado ato de navegar rumo a este desconhecido, surge um novo mundo e o “Novo Mundo”, formado pelas Américas e notadamente pela primeva, a América Latina.

O encontro de novas terras, novos seres humanos, novos animais em uma quantidade que, certamente, não caberia numa Arca de Noé, e o não encontro do “paraíso na terra”, que desmentiu as concepções edênicas, conduziu a um processo de repensar o que estava posto. Dado o acelerado processo de conquista, as dimensões de tempo e espaço tiveram de se unir. Espaço ampliado à possibilidade extrema, onde nenhuma terra restará por descobrir e tempo ligado inextricavelmente à riqueza, conduzindo à situação traduzida na máxima “tempo é dinheiro”.

Nestes “tempos modernos” passou a existir maior flexibilidade no pensar, “relativamente liberto” dos dogmas milenares. Ademais, existia um trajeto histórico, um percurso espaço-temporal que permitia olhar para todo o passado de maneira reflexiva. Pode-se dizer que este é o grande “momento exotópico” da humanidade. Assim, a inspiração renascentista, vinda da Antiguidade Clássica, demonstra a urgência em mudar e transformar. Escolas de estudos e reestudos do pensamento clássico, sob a luz de novas possibilidades de racionalidade (ainda que permeada pela religiosidade) demonstram que os “novos tempos” tinham como característica a mescla entre velho e novo, resultando em algo diferente. As Universidades surgem nesse roldão e serão fundamentais a partir deste momento. O passo seguinte dar-se-á com o “Iluminismo”.

Assim, tomando consciência do tempo passado e da gama de acontecimentos a ele ligados, bem como, reconhecendo as especificidades espaciais, onde os fatos pretéritos aconteceram, foi possível, por primeira vez, ter ideia razoável da dimensão temporal pela qual transitara a humanidade.

Referimo-nos, pois, aos “tempos filosóficos” como estes em que se coloca o próprio tempo em discussão, tomando-o como foco e permitindo que se desenvolvam estudos sobre ele. Mais uma vez, nossa classificação contempla um nicho não estanque e que, ainda hoje, vige. É, no entanto, na possibilidade de novas análises, classificações e divisões temporais que os tempos filosóficos se estabelecem.

3.5 Tempos filosóficos: durações, instantes, tempos de pensar e tempos de dizer

Num processo em que se alia o capital aos ideais burgueses, arranjo iniciado no século XVI com a fase da chamada “acumulação primitiva de capital”, que resultaria, dois séculos depois, na tomada definitiva de poder pela burguesia, a ideia de tempo foi acoplada a dinheiro. Necessário não perder tempo com querelas não-resolvíveis, assim, pela via do Iluminismo, busca-se solucionar os antigos entraves que impediam a plena relação mercantil e as bandeiras da igualdade, tolerância religiosa.

O tempo, este potente fenômeno ao qual nossas vidas estão inextricavelmente ligadas, lança desafio permanente para que se possa encontrar dinâmicas de vida capazes de valorizar nosso estar no mundo. E é no outro, que mais se pode perceber a passagem do tempo, num processo que é dialógico por natureza. A percepção do tempo tanto um tempo do social, como um tempo dos indivíduos será tema dos mais diversos estudos destacando-se os que dão ênfase as "durações históricas". Maior exemplo desta situação está em dois autores muito importantes, quais sejam Henry Bergson e Gastón Bachelard que sobremaneira souberam estudar o tempo, ainda que em teorias que se contrapõem.

Ainda que tenhamos o maior interesse no assunto o espaço e objetivos do nosso trabalho não permitiriam aprofundamento neste âmbito, pois nossa intenção é aproximar tempo de narrativa e, no caso, da narrativa fílmica. Cabe, então, buscar o outro elemento partícipe desta tese, ou seja, o cinema.

4 Cinema em questão

O território dos estudos de e sobre cinema é, atualmente, muito amplo dado o status que os meios audiovisuais alcançaram nas últimas três décadas. No entanto, tais estudos, desde suas origens, revelaram que o cinema é fenômeno multifacetado e não se encaixa em concepções teóricas herméticas e excludentes. Por vezes, é até mais interessante partir da possibilidade de estudá-lo pelo que ele não é, do que arriscar-se a perguntar sobre o que ele realmente é.

A dificuldade, por exemplo, em escrever uma História do Cinema bem ilustra os problemas que tão amplo fenômeno colocou para os muitos estudos sobre ele, e que tiveram início desde o nascedouro. Estabelecer critérios para sua história sempre implicará em amplo recorte epistemológico. É recorrente a abordagem que toma em conta a relação do desenvolvimento do cinema com os avanços tecnológicos, entretanto, logo se revela ineficaz. Seria fácil, caso existisse uma relação direta, mas os avanços tecnológicos parecem seguir certa linearidade constituída pela via em que se vão sucedendo uns a outros e deixando por terra o material obsoleto.

Assim, poder-se-ia postular que o chamado “cinema dos pioneiros” constituiria a pré-história do cinema, enquanto o cinema digital seria a sua pós-modernidade. Não obstante, isso não se confirma, na medida em que seu processo constitutivo não se fez e não se faz de modo linear, numa concepção de evolução, como gostariam alguns autores. Assim sendo, não podemos, por exemplo, considerar o cinematógrafo como a pré-história do cinema e o cinema digital como o ápice desse processo evolutivo. Como vemos, mesmo numa abordagem que privilegiasse a técnica, em detrimento de outros elementos importantes, não se poderiam deixar de lado outras variáveis, que são tão importantes quanto os avanços tecnológicos. Teríamos as mais diversas “evoluções” do cinema, como, evolução estética, evolução tecnológica, evolução histórico-sociológica, evolução do sistema de produção e distribuição, entre outras.

Também não estaria incluso, nestes estudos, aquilo que o filme é capaz de produzir no espectador, os processos subjetivos, a mediação realizada, a sutileza do onírico, o processo de encantamento, o caráter evocativo, a

capacidade de despertar no espectador as mais variadas reações. Tudo isso fugiria aos estudos que enfocassem somente um pretenso processo evolutivo. Destarte estas abordagens, ligadas aos aspectos mais subjetivos, requisitam outras instâncias do pensamento ligadas à psicanálise, linguagem, antropologia, arte, entre outras.

Existe, no entanto, no território dos acontecimentos, na materialidade dos fatos, um momento primevo do cinema, quando da invenção da máquina denominada “Cinematógrafo”. Malgrado as muitas versões dos eventos ocorridos no final do século XIX, mesmo sendo esta uma densa história onde não faltam interessantes episódios referentes a uma incipiente espionagem industrial, chegando até a ocorrer o misterioso desaparecimento de inventores de aparatos semelhantes ao cinematógrafo. É, no entanto, com esta invenção e com as ações de seus inventores que se instituirá o que chamamos cinema. Vejamos como aconteceu.

Podemos dizer que o cinema é um dos filhos do Imperialismo do século XIX, quando as grandes potências (leia-se Europa e Estados Unidos) encetaram uma verdadeira corrida em acirrada competição em busca de novas terras para exploração. Instaurou-se, assim, um novo mapa mundial tendo, notadamente, África e Ásia sido retalhadas ao sabor da rapacidade destas nações imperialistas.

A Primeira Revolução Industrial ocorreu no século XVIII, por volta de 1750, na Inglaterra, e ficou restrita a este país. Notadamente, a partir da segunda metade do século XIX expandiu-se pelas demais nações europeias, caracterizando a Segunda Revolução Industrial. Neste contexto, cria-se um vertedouro de invenções, pois, sob a égide das máquinas, o mundo se transformava rapidamente e exigia, cada vez mais, novas máquinas para novas necessidades. Uma invenção que tivesse valor poderia fazer a fortuna instantânea de seus inventores.

A fotografia pode ser considerada como uma destas invenções, e foi, verdadeiramente, revolucionária por ser aquela que abriu caminho para as demais invenções da “visualidade técnica” ao conseguir fixar uma imagem através de meio luminoso. A fotografia está na base das técnicas de captação e veiculação de imagem, tendo como meio a captação de luz. Inspirará e servirá de base técnica para o cinematógrafo.

No entanto, há duas outras invenções que, associadas com a do cinema, mudaram para sempre as dinâmicas de ver. Como observou Antonio Costa (1987, p. 46), junto à invenção do cinema ocorreram a difusão da descoberta e aplicação dos Raios Roentgen e a da Psicanálise. Fenômenos que parecem não ter correlação, porém, juntamente com o cinema desafiam, como nunca antes, o olhar humano, permitindo a ele ver o que nunca lhe fora dado.

Com o cinematógrafo tivemos, pela primeira vez, a possibilidade da captura e posterior veiculação da imagem em movimento, sonho acalentado pelo ser humano desde tempos primordiais, quando brincava com a projeção de sombras, fosse ao redor das fogueiras, fosse com as “sombras chinesas”, ou, ainda, com as “lanternas mágicas”, aparatos tecnológicos precursores do cinematógrafo.

Os raios Roentgen permitiram, pela primeira vez, que o olhar humano perscrutasse o interior dos corpos, notadamente, o humano, vivos. Ver a constituição interna em funcionamento foi uma possibilidade revolucionária que colocou o corpo em uma situação inédita de evidência e ampliou as possibilidades do olhar.

A psicanálise, se vista sob a ótica de invenção, por tomar forma e se firmar em período coincidente com o da invenção do cinematógrafo, também permitiu que se ampliasse o olhar humano. Ao demonstrar que o ser humano é bem mais do que a alegada díade corpo/alma, oriunda de visões pregressas, colocando em discussão as possibilidades de um “inconsciente” que se revela, igualmente, por analogia com as imagens, a psicanálise desafiou os territórios tradicionais do conhecimento. Era necessária, pois, a busca de respostas em um leque mais amplo de possibilidades em relação aos seres humanos. Ademais, forçou o olhar humano (ainda que não um olhar literal) para dentro de si. Esse desafio demonstrou que há muito mais do que se pode enxergar a olho nu e, para ver, há que se fazer esforço de conjugação dos sentidos, desencadeando novas percepções.

Convivendo com tantas outras invenções, o cinema em seu nascedouro causou sensação. Ele é a única arte que tem seu início datado e esta data de nascimento existe em referência a um dos muitos episódios que demarcam seu processo constitutivo. Sabemos que há um longo processo de busca pela imagem

cinematográfica que é anterior e mesmo simultâneo à data e à situação tradicional aqui contemplada, todavia contemplamos a versão mais aceita. Ademais, não adentraremos em explicações e analogias recorrentes sobre o mito da Caverna de Platão e o surgimento do cinematógrafo.

O cinema nasce, oficialmente, em 28 de dezembro de 1895, quando seus inventores, os irmãos Lumière realizam, no subsolo do Grand Café em Paris, a primeira mostra usando a revolucionária máquina a que deram o nome de “cinematógrafo”. Foram apresentados dez filmes de dois minutos cada um que mostravam cenas do cotidiano francês. Em uma delas se vê a saída das operárias de uma fábrica, numa outra um homem regando um jardim, contudo a mais emblemática foi, sem dúvida, a que mostrava a chegada de um trem à estação “La Ciotat”. O trem se desloca em grande velocidade e avança em direção à sala, causando reações nos espectadores. Doravante, e por muito tempo, pois serão muitas as primeiras sessões para muitos espectadores, estas atitudes irão se repetir. Há vários relatos sobre a primeira vez com o cinema, em registros feitos por parte de figuras conhecidas da época, externando as suas primeiras impressões com o cinematógrafo, o qual mostra que pessoas de todas as classes estavam sujeitas a tomar por realidade as cenas a que assistiam.

A sessão de 28 de dezembro no Grand Café é, geralmente, mencionada como a estreia do cinematógrafo, no entanto, seus inventores já haviam realizado outras sessões especificamente para o meio científico, uma vez que consideravam esta sua invenção como um aparato científico-tecnológico, bem ao sabor do mencionado contexto histórico onde pululavam, a cada dia, novas e revolucionárias invenções. Esta sessão com o cinematógrafo, então, é considerada a primeira, mas de fato não foi conforme nos diz Merten (2003, p. 18).

Foram trinta e três pessoas que pagaram um franco cada uma, para assistir à primeira sessão de cinema no Grand Café. (...) aquela foi a primeira sessão pública, com espectadores pagantes, mas já era a quinta desde que os Lumière tinham criado o cinematógrafo. As exposições anteriores foram realizadas para o mundo científico, em reuniões privadas.

Talvez se possa ver no fato de ser considerada a primeira sessão, esta em que cobraram ingresso, uma marca simbólica da inextricável ligação posterior

do cinema ao capital. É interessante observar que, com receio de não ter retorno financeiro, e por não conferir maior importância ao evento e ao invento, o dono do Grand Café decidiu cobrar um aluguel. Abriu mão de participação nos lucros e recusou-se a alugar o salão principal, disponibilizando apenas o aluguel do subsolo.

Dentre os primeiros espectadores, vários registraram suas sensações e impressões sobre o cinematógrafo. Prieur (1995) fez larga pesquisa sobre estas primeiras impressões, tendo como foco figuras importantes, fazendo um percurso desde a época da invenção até a década de 1930. Um deles foi o poeta e escritor russo Máximo Górkki, que assistiu a um espetáculo do cinematógrafo Lumière, em julho de 1896, quando estava na França, em casa de Charles Aumont.

Górkki escreveu a seus amigos na Rússia, dando seu testemunho. Inicia falando de “um espetáculo grotesco no Reino das Sombras (...) onde tudo é feito num cinza monótono”. As palavras que Górkki mais utiliza para descrever a experiência são "estranho" e "estranheza", mas, à medida que segue a escrever, também fala de "vitalidade" e "potência". No entanto, prevalece seu descontentamento com o pesado silêncio neste mundo de sombras que remete a espectros e gênios. Uma cena é assim descrita:

Quando as luzes se apagam, na sala onde nos mostram a invenção dos irmãos Lumière, uma grande imagem cinza (...) Uma rua de Paris aparece na tela. Examinando-a, veem-se automóveis, edifícios, pessoas, todos imóveis; pressupõe-se, então, que nada trará de novo: vista de Paris que já vimos várias vezes? E de repente, um curioso clique parece se produzir na tela; a imagem nasce para a vida. Os automóveis, que estavam no fundo da imagem, vêm direto sobre você. Em alguma parte longínqua pessoas aparecem, e quanto mais se aproximam, mais crescem. No primeiro plano, crianças brincam com um cachorro, ciclistas passam e pedestres procuram atravessar a rua. Tudo isso se agita, tudo respira vida e, de repente, tendo atingido o limite da tela, desaparece não se sabe para onde. (PRIEUR, 1995, p.28)

Mesmo não agradando totalmente, em especial as mentes do pensamento dominante da época que sempre tinham considerações a fazer, tanto entoando loas, como tecendo as mais desastrosas críticas. O invento dos Lumière acaba sendo grande sucesso e dos primeiros trinta e três espectadores da sessão de estreia passaram, muito rapidamente, a ter milhares de pessoas

formando aquelas que foram as primeiras “filas de cinema”. Certamente, o proprietário do Grand Café terá se arrependido de abrir mão da participação nos lucros.

O contexto de criação do cinema era, pois, muito fértil sob vários aspectos. Um dos presentes na sessão do Grand Café, Georges Méliès, mágico e prestidigitador, oriundo do “Vaudeville” parisiense propôs-se a comprar um cinematógrafo, mas seus inventores não quiseram vender, alegando que ele não seria um invento para espetáculos e, sim, um aparato técnico-científico destinado ao mundo acadêmico. Louis Lumière teria dito a Méliès que: “O cinematógrafo é uma invenção sem futuro”.

Méliès conseguiu fazer, ele mesmo, seu cinematógrafo e, diferentemente dos Lumière, que faziam seus filmes captando em direto a realidade, ao filmarem cenas do cotidiano; ele aplicou seu conhecimento do teatro de variedades à nova invenção. Temos, então, a espetacularização do cinema quando, primeiro por acaso, e depois experimentando novas possibilidades, Méliès descobre a trucagem.

Muitos dos teóricos do cinema consideram esse momento como sendo aquele em que se instauram duas vertentes distintas do cinema, conforme Merten (2003, p. 22): “Criaram-se, assim, desde a base do cinema, duas vertentes: a realista dos Lumière e a fantástica de Méliès”. A este último se atribui a “base do conceito hegemônico de Hollywood com suas trucagens e voos de imaginação”, uma vez que mesmo nos filmes dos Lumière, “[...] o realismo incipiente não impede que se possa ver aqueles filminhos primitivos como a matriz dos gêneros cinematográficos”.

A partir deste ponto, o cinema percorrerá os mais variados caminhos e descaminhos com uma espantosa produção e disseminação de filmes. Em muito pouco tempo, chegaria a todos os continentes, provocando as mais diversas reações nas pessoas que, doravante, serão chamadas de “público” em função do caráter das primeiras apresentações e porque, durante pelo menos os primeiros dez anos, as sessões ocorriam em lugares públicos e mesmo em espaços em que ao arrepio da moral e dos costumes muitas pessoas se reuniam. Assim, era comum que em feiras populares, bairros pobres e prostíbulos o cinematógrafo amealhasse os primeiros adeptos deste que foi, então, considerado “espetáculo de párias”, conforme Ferro (1992, p. 83).

Além do mais, no início do século XX, o que é o cinematógrafo para os espíritos superiores, para as pessoas cultivadas? “Uma máquina de idiotização e de dissolução, um passatempo de iletrados, de criaturas miseráveis, exploradas por seu trabalho.” O cardeal, o deputado, o general, o notário, o professor, o magistrado compartilham desse julgamento de Georges Duhamel. Eles não frequentam esse “espetáculo de párias”. O filme era considerado como uma espécie de atração de quermesse, o Direito nem lhe reconhecia um autor. As imagens que se mexiam eram de autoria “da máquina especial por meio da qual são obtidas”.

Também encontramos, na já referida carta de Górkí, considerações a respeito dos espetáculos com o cinematógrafo nos lugares mais dissolutos possíveis, como a citada casa de Charles Aumont que ele descreve como um lugar de lascívia.

Mas porque achou ele que entre tantos lugares fosse justamente aquele ali o escolhido para nos mostrar a invenção dos irmãos Lumière, essa invenção que, mais uma vez, proclama a energia e a curiosidade do espírito humano, sempre ávido de tudo responder e de resolver todas as questões? Essa invenção, que toma um caminho em que será resolvido o mistério mesmo da vida, começa por aumentar, de passagem, a fortuna da Charles Aumont. Não vejo ainda qual é a importância científica da descoberta dos irmãos Lumière, mas sei que essa importância existe, que se poderá usar o cinematógrafo para fins de toda ciência: a melhoria da vida do homem e o desenvolvimento de seu espírito. Isto não encontraremos na casa de Aumont: aqui só o vício é vulgarizado e estimulado (PRIEUR, 1995, p. 31).

As palavras de Gorki sobre o cinematógrafo podem ser consideradas proféticas, ainda que ele declare não conseguir compreender, naquele momento, qual seria a sua verdadeira importância, dado o contexto insólito e o local onde estava sendo apresentado declara enfaticamente: - "Sei que essa importância existe". E os tempos provaram que sim, que foi e é importante. Nestes pouco mais de cem anos, pode-se afirmar que existiu um mundo antes do cinema e outro depois do cinema e não exageramos ao afirmar a importância deste processo, uma vez que, do cinema passam a se ocupar os mais diversos nichos do pensamento e inúmeras teorias surgiram desde então. Praticamente, não há recorte do conhecimento que não dialogue com o cinema de alguma maneira.

4.1 O cinema como problema: muito além de uma rima pobre

4.1.1 Teorias fílmicas

A partir da divisão estabelecida entre um “cinema da realidade” (Lumière) e um cinema do espetáculo (Méliès) e dos caminhos que o cinema passa a trilhar, muitas serão as teorias que surgem, colocando este novíssimo fenômeno na ordem do dia. Começa a dialogar com o cinema a mais variada gama de setores, num diálogo que, ainda hoje, prossegue. Seu caráter dialoga, sobremaneira, com a inter, multi ou transdisciplinaridade, dado que sob qualquer ângulo que o analisemos será produzido através da atividade de várias pessoas.

Permanece sem resposta a pergunta: O que é Cinema? Podemos bem mais dizer do tanto que ele pode ser e do tanto que ele não é. Como afirma Machado (2007, p.15) “Cinema não é literatura em movimento”. Por outro lado, é muitas coisas ao mesmo tempo.

Estudar o fenômeno cinema significa lidar com muitas perguntas para as quais não há respostas. Bernardet (1993) utiliza a pergunta: “O que é Cinema?” como título de uma de suas obras, em cuja conclusão diz aos leitores que, se estes não conseguem responder à pergunta título do livro, tampouco ele, o autor, consegue. Afinal, é impossível responder à tão pretenciosa pergunta.

E nós, buscamos neste trabalho os aportes teóricos de um autor russo, Mikhail Bakhtin, mesclando-os com autores das teorias do cinema notadamente da corrente francesa. Foi nas teorias de Bakhtin que encontramos a possibilidade de trabalhar a narrativa cinematográfica com aportes teóricos, especialmente, os referentes a tempo/espaço que dão conta de satisfazer nossa curiosidade investigativa.

O referido hibridismo do cinema coloca um problema epistemológico em que o caráter de objeto multifacetado impede estudos fechados. Há uma abertura neste objeto que requer referenciais teóricos compatíveis com esta sua especificidade.

Torna-se mesmo difícil estabelecer fronteiras definidas entre os estudos de e sobre cinema, uma vez que uns se tornam tributários de outros e resultam, teoricamente, imbricados. Embora, seja possível perceber em alguns autores a pretensão de que em seu nicho teórico o assunto possa ser esgotado,

parece que a imagem e/ou linguagem cinematográfica resiste a estudos totalizantes, revelando-se por partes, explicitando muito de seu caráter, mas sempre mantendo ocultos muitos de seus elementos. É possível dar conta de abordar algumas de suas faces, mas resulta numa falácia qualquer estudo totalizante sobre cinema.

Parece possível pensar que o filme apresenta esta potência para uma captura visceral das pessoas, porque mexe com elementos atávicos que, desde sempre, produziram sentidos e afecções. A ancestral “contação de histórias” em volta da fogueira, as histórias e contos que mobilizam a imaginação desde a infância. Ademais, somos seres angustiados com a consciência de nossa finitude, sabemos que o tempo passa e nos carrega para aquilo que pode ser um fim. O filme, no entanto, lida com o tempo de uma forma peculiar dando a ilusão de que é possível vencê-lo.

Para nós, importam, principalmente, as abordagens em que o cinema é visto como arte e/ou como linguagem. É, pois, no território da Estética que ele pode alcançar maior intensidade na produção de sentido.

Sabemos que é possível capturar o fenômeno cinema, lançando sobre ele um foco específico. Assim, existem estudos que contemplam suas relações com outros fenômenos visuais, com a arte em geral, com a psicanálise, filosofia, antropologia, economia e um sem fim de outras afinidades eletivas. No entanto, em nenhum destes casos o assunto se esgota e é necessário diálogo permanente entre as teorias. As teorias de e sobre cinema se instituem como plurais, eis que ele não permite captura por uma única, e tem demonstrado não funcionar sob a demanda de conceitos herméticos.

Difícil tarefa a de tentar entender o cinema tendo de contemplar estas muitas teorias existentes, que são oriundas de âmbitos gerativos díspares, passando por toda a gama de análises, a partir, de maneira especial, das ciências humanas, todavia em âmbitos variáveis como o da psicanálise, economia, antropologia, história, filosofia, linguagens, pedagogia, entre muitos outros. Pode-se afirmar que não há nicho de produção de pensamento e/ou conhecimento que não dialogue com o cinema.

Esta situação decorre da própria “natureza” do fenômeno cinema, qual seja a de cooptar variadas possibilidades de dar a ver uma situação. Um olhar sobre sua trajetória e sobre a situação atual, na qual a mudança sem precedentes

da chamada pós-modernidade, onde os meios audiovisuais são, talvez, os partícipes mais emblemáticos. Os estudos sobre cinema passam, assim, a exigir esforços abertos a diálogos interdisciplinares.

As teorias de e sobre cinema, na atualidade, acabam por transitar pelas mesmas querelas acadêmicas que as demais teorias e, também elas, se ressentem das divisões atuais destacando-se as polêmicas entre os pensamentos classificados como "analítico" (filosofia analítica) e "continental" (pós-estruturalismo).

De fato, o campo dos "estudos do cinema é relativamente recente no âmbito acadêmico, dado o largo tempo em que não foram considerados estudos sérios e de suficiente valor para adentrarem o espaço das universidades. Como ensina Bordwell (2005, p.25 e seguintes), "os estudos de cinema existem há pouco mais de trinta anos. A partir de 1960, despontam os cursos como alternativa interessante no campo das humanidades. Teoria e história do cinema integram-se à academia. Hoje – campo dos “estudos de cinema” são uma disciplina acadêmica em plena maturidade. Campo que compreende muitas escolas de pensamento".

Trazer um autor representativo do pensamento analítico para este trabalho, não significa tomar total partido de suas ideias e posições, no entanto, para expor sua própria teoria ele acaba fazendo um dos melhores estudos sobre teorias contemporâneas do cinema, seja para reforçá-las seja para execrá-las, e é esta discussão muito substantiva que serve a nosso trabalho.

Para Bordwell (2005, p. 28) existiriam duas grandes teorias, a do "Culturalismo" e a "Teoria da posição subjetiva", e ele explica porque são grandes teorias.

Suas reflexões são produzidas dentro de marcos teóricos que tem como objetivo a descrição ou explicação de aspectos bastante amplos da sociedade, da história, da linguagem e da psique. Em contraste com essas correntes, aparece uma terceira, mais modesta, que investiga questões cinematográficas mais pontuais, sem se entregar a comprometer-se com teóricos tão abrangentes. Eu concluo este ensaio com uma discussão desta pesquisa de “nível médio”.

Ao propor a teoria de nível médio, Bordwell busca colocar o terceiro pilar teórico de uma grande teoria, de tal modo que as demais teorias,

notadamente, aquelas que ele situa nas décadas de 1970, caso da semiótica, psicanálise, análise textual, feminismo; e 1980, ascensão do pós-estruturalismo, pós-modernismo, multiculturalismo e políticas de identidade (estudos gays, lésbicos e estudos das culturas minoritárias) estariam sempre situadas dentro de cada uma das três correntes mais amplas que ele apresenta.

Destarte, elegemos este estudo teórico como um dos muitos que vimos acompanhando ao longo de nossos estudos e de nossa prática pedagógica. Discussões substantivas e palpitantes em que se colocam, em territórios acadêmicos diversos, renomados teóricos em diálogo permanente. Diálogo bem ao estilo do que Bakhtin nos ensina, como sendo em geral tensionado e provocativo.

Mas estas teorias são oriundas de mundos dominantes, quais sejam o anglo-saxão e o europeu continental. No entanto, nosso trabalho tem como cenário outro mundo; o latino-americano que, bem sabemos, é tributário desse pensamento dominante, contudo, também aposta em estudos mais genuínos, onde nossas especificidades culturais possam ecoar de maneira mais efetiva, e a ele nos referiremos.

5 Cinema latino em questão: veias abertas ou sangue novo?

No já mencionado processo de mundialização gerador de uma hibridização da cultura, a tensão entre o local e o global inflama as discussões do momento perpassando os mais variados estudos. A dinâmica entre estes polos revela uma situação constelar de tensões que a dialética clássica parece não conseguir resolver.

Os estudos sobre cinema se veem profundamente afetados em função das alterações sofridas em suas dimensões mais profundas. Voltar o olhar para os “cinemas locais” não se faz mais com a tranquilidade de outrora. Permanecem plausíveis e utilizáveis algumas classificações e taxonomias e o critério “geográfico” continua a ser utilizado, ainda que profundamente ressignificado, para designar determinados nichos produtivos de filmes.

Em época não muito longínqua, o “cinema latino” possuía caráter um tanto uniforme em função da forte marca política e do caráter de denúncia social que o distinguiu na criação de importantes “escolas de cinema”, caso da tão conhecida “estética da fome”, aqui no Brasil. Hoje, no entanto, há uma diversidade de produção que dificulta a referência a um cinema latino-americano. Vivemos o tempo da “transnacionalidade da cultura” e do “cinema transcultural”.

Nessa nova etapa, uma retomada dos estudos aponta para o redimensionamento do critério geográfico, ressignificado de forma a abranger mais a diversidade que a similitude entre as obras cinematográficas. Getino (2009), com muita pertinência, refere-se às cinematografias locais, classificadas sob mesmo índice, apenas por serem produzidas num mesmo espaço. Ressalta que a América Latina teria características muito peculiares que a distinguem de outros espaços produtivos:

No caso das cinematografias de origem latino-americanas, as afinidades são muito maiores, porque representam aquelas originadas em culturas e línguas muito semelhantes entre si, articuladas por uma história mais ou menos compartilhada e por projetos nacionais, apesar de tudo, comuns. (...) ainda assim, considerando defasagens existentes seria mais adequado referir-se ao conceito de “cinematografias latino-americanas”, pois o uso do plural expressa com maior exatidão a multiplicidade de

situações em que se encontra o cinema na América Latina (GETINO, 2009, p.25).

Nesse âmbito cultural ainda demarcado por matrizes imagéticas características, sons peculiares, crenças, práticas reiteradas e dinâmicas de viver específicas, se cria o “cadinho cultural” onde vamos encontrar as “latinidades”. Fenômeno plural, mas que conserva uma maneira de existir no mundo, sem, contudo, desconsiderar o processo de globalização, tampouco as fronteiras, que existem como espaço permeável e permeado por fluxo constante.

A situação de “transnacionalidade” no cinema é bem anterior ao momento atual e teve origem já nas primeiras décadas de sua existência. Foram muitos os diretores que migraram, principalmente, para os Estados Unidos, no processo que Eduardo (2008) considera como do “cinema de passaporte”, no qual, notadamente, os diretores se tornam internacionais, rompendo com os laços nacionais ou intercalando-os com o uso constante do passaporte. Alguns diretores integraram-se, totalmente, a um processo internacional, passando a pertencer ao quadro de diretores norte-americanos. E, para alguns, tornou-se mesmo, muito difícil classificar e demarcar uma identidade nacional. Caso emblemático é o do brasileiro Alberto Cavalcanti.

Nas idas e vindas desse cinema de passaporte, não é uma aberração histórica um percurso como o do brasileiro Alberto Cavalcanti, que, dependendo da década, é filiado à vanguarda francesa, ao documentarismo inglês e até mesmo ao cinema brasileiro de estúdios, respondendo em cada momento a questões cinematográficas do tempo histórico e do lugar onde filmava (EDUARDO, 2008, p.193).

As duas guerras mundiais intensificaram esse processo, gerando ampla diáspora e redistribuindo diretores. E, nas décadas de 60 e 70 do século passado, com as mudanças introduzidas, de maneira especial, pela “Nouvelle Vague”, onde os diretores visavam libertar-se das convenções hegemônicas, essa postulada liberdade foi interpretada, também, como liberdade de filmar onde existisse apoio financeiro. Essa situação persistiu, de maneira que, ao chegar aos anos 2000, o fluxo intercontinental ampliou-se muito.

Bastava um diretor brilhar em algum festival internacional ou cair nas graças dos circuitos de legitimação para receber o aceno dos dólares e depois dos euros. As consequências estéticas desse trânsito por continentes tiveram efeitos distintos (EDUARDO, 2008, p.195).

No caso da América Latina, a internacionalização ocorreu a contagotas nas últimas décadas, sendo muitos os diretores que participaram deste processo. Em um primeiro momento, esses diretores carregaram consigo as matrizes do cinema latino-americano em suas vertentes sociais e políticas. Aos poucos, as demandas foram se alterando e não faltaram momentos de avanços e retrocessos, oscilando entre retornos aos cinemas nacionalistas com posteriores avanços em busca de uma matriz mais multicultural, em que se apagam as marcas do político em detrimento de outros aspectos considerados mais importantes.

Assim, a partir da década de 1980, o cinema latino-americano passa por um processo de transnacionalização, no qual, ainda hoje, está imerso, bem ao gosto das novas dinâmicas de produção de filmes que agenciam talentos sem se importarem com a nacionalidade e, sim, com as competências pertinentes à elaboração da obra que se pretenda. Esta maneira de “fazer cinema” alterou profundamente as dinâmicas produtivas precedentes e colocou desafios para o “cinema latino-americano”. Alguns teóricos importantes vêm se debruçando sobre esta situação, a fim de analisá-la à luz dos estudos de e sobre cinema e cultura latino-americanas. Os resultados destes estudos variam, desde as interpretações que auguram uma morte do cinema na América Latina até aquelas que veem, nesta situação, a única possibilidade de enfrentamento ao cinema dominante, o chamado “mainstream”.

Em Eduardo (2008), está contemplada a ideia de que a transnacionalização se faz através da migração constante dos trabalhadores latino-americanos da área do cinema que sempre tiveram importância pelas suas reconhecidas habilidades e competências. No entanto, chama atenção para o fato de que, desde as primeiras décadas do cinema, este já exigiu uma transnacionalização que gerou um deslocamento constante, por meio de ampla migração de mão de obra criativa, sobretudo na rota Europa-EUA. Com muitos caminhos e descaminhos, esta situação se manteve ao longo do tempo de modo

que, não é novidade no território da produção cinematográfica “os deslocamentos entre, aeroportos, aduanas e culturas”. Referindo-se à situação atual, este autor nos diz que são os “diretores” que possuem o protagonismo neste processo.

Novos projetos internacionais para diretores latino-americanos têm surgido, com dinâmicas distintas de trabalho e de controle do material, em alguns o realizador entra como contratado para uma encomenda, em outros, imprime sua visão e seu estilo e há aqueles em que deixa sua marca, mesmo não tendo autonomia sobre cada detalhe. Não se trata de uma internacionalização do cinema latino-americano, com ampla circulação de filmes nacionais da América Latina por vários mercados do mundo, mas da internacionalização de diretores específicos, que, por sua versatilidade ou por atenderem a demandas, mesmo segmentadas, tornaram-se realizadores sem uma única nação, mas cidadãos da transnacionalidade cinematográfica (EDUARDO, 2008, p.210).

Ainda que a situação de transnacionalidade seja algo intensamente presente nos dias de hoje, interessa-nos demarcar um momento relativamente recente e importante para nosso trabalho. A partir da segunda metade da década de 1990, filmes que tinham uma forte aposta em contextos locais, como, por exemplo, “Central do Brasil” (Walter Salles) e “Buenos Aires, vice versa” (Alejandro Agresti) foram responsáveis por uma “nova onda do cinema latino-americano” colocando-o, novamente, na cena mundial. É nessa esteira que o nome de Alejandro Iñárritu se projeta. Naquele momento, cerca de 95% da produção na América Latina estava concentrada na Argentina, Brasil e México. E, ainda hoje, não se alterou muito a situação com estes países mantendo a liderança.

Imediatamente após esse efeito de revalorização das nacionalidades latino-americanas” do cinema’, viu-se uma nova internacionalização de filmes e diretores da América Latina nos anos 2000. Em movimento quase simultâneo, os brasileiros Walter Salles e Fernando Meirelles, os mexicanos Alejandro Gonzáles Iñárritu, Alfonso Cuarón e Guillermo Del Toro, e o argentino Alejandro Agresti tornaram-se transnacionais, ao passo que, em movimento contrário, viu-se uma “renacionalização” dos transnacionais dos anos 1980, com os retornos de Arau,

Mandoki, Puenzo e Barreto para filmar em seus países e idiomas de origem, depois de fracassos comerciais nos EUA (EDUARDO, 2008 p.204).

Observa-se que esse trânsito dos diretores obedece às regras de mercado e que o retorno a seus países de origem, após exaustão de potencial, ou mudança de regras em função de novas demandas do cinema hegemônico, é bastante comum. A ida de Alejandro Iñárritu para os Estados Unidos foi muito importante para sua carreira, permitindo dar continuidade ao seu trabalho em outro patamar. No entanto, há indagação permanente sobre esse caso da migração de talentos no tocante a uma descaracterização de seus trabalhos.

Ao referir-se aos “internacionais da América hispânica” Iñárritu é considerado como o mais importante diretor transnacional.

Alejandro Gonzáles Iñárritu talvez seja o mais influente e o mais reconhecível dos diretores latino-americanos transnacionais. Suas narrativas com quebra da organização cronológica, sua câmera instável, sua enorme quantidade de cortes, assim como seus materiais de intensidade dramática e estruturados sobre tipos variados de perdas e traumas, com especial interesse para o ambiente familiar, criaram uma grife para o cineasta (EDUARDO, 2008, p. 208).

Este processo de transnacionalidade, hoje, se sustenta no fato de estar *pari passu* com as exigências de um mundo “trans” e o fato de os diretores se deslocarem costuma atingir outras instâncias da produção, de tal forma que se tornou identificar um filme, a partir da marca da nacionalidade. É tão amplo o leque de participações, tanto de instituições de toda a ordem (financeiras em especial), quanto de indivíduos oriundos dos mais diversos lugares para integrar as equipes de produção, que a marca da feitura de um filme mais se faz a partir da figura do diretor, todavia não há garantias de que isso permaneça. Nesse âmbito de verdadeiro hibridismo cultural, as exigências em relação aos diretores e sua atuação também mudaram, chegando a um ponto em que somente se exige deles que sejam realizadores sem, necessariamente, emitir sinal de origem. Apesar desta exigência, na maioria das vezes, é possível manter as marcas de sua autoria. No caso de Iñárritu, iniciado com “Amores Perros”, permanecem as marcas de uma efetiva autoria e de um projeto estético substancial.

5.1 Uma escola de cunho epistemológico: para que se entenda o estilo

Neste nosso trajeto constitutivo foi, primeiramente, no campo epistemológico dos estudos de e sobre cinema que buscamos estudar e compreender o fenômeno cinema e a obra-filme. Quando das leituras iniciais, foi possível perceber que tínhamos diante de nós uma plêiade de teorias e que escolhas necessitariam ser feitas. Assim, passamos por considerações a respeito da produção e distribuição dada nossa formação em história, onde os aspectos político-econômicos, por muito tempo, sustentaram a episteme. Buscamos conhecer ainda os aspectos de cunho psicológico e os estudos advindos da psicanálise que reputamos como muito relevantes.

Algumas explicações modelares com suas respostas embebidas no líquido das certezas conseguiram sustentar nosso trabalho por breve tempo. No entanto, sentíamos falta de buscar, na própria narrativa fílmica, os elementos que responderiam à nossa curiosidade no tocante ao território do não-modelo; aquele local da pesquisa onde despontam dúvidas que nos seduzem por um caráter que, a priori, parece fugaz e que, no entanto, vai provocando, de maneira sutil e sistemática até que nos coloca em situação em que sentimos que não mais podemos postergar a satisfação desta curiosidade investigativa.

Destarte, foi necessário buscar outros caminhos e contemplar novas possibilidades. A escolha necessária foi a de considerar cinema/filme em sua dimensão de arte. Isto porque é onde mais resulta aproximado do campo das ciências humanas. Tal escolha acarreta, como imediata consequência, um problema bastante complexo, qual seja o da autoria. A obra de arte implica, em geral, um autor singular, alguém que assina a obra como sua, que coloca nessa obra uma “marca autoral”. Todavia, o fenômeno cinema produz uma obra/filme que, geralmente, não permite determinar facilmente a atribuição de autoria eis que é trabalho de equipe a exigir grande quantidade de pessoas envolvidas. Sendo obra de arte o cinema passa a exigir seu/sua autor(a).

Dada tal exigência, cabe considerar que, em relação à obra de arte-filme, por sua ontogênese dinâmica e pulsante de vida o que nos diz Bakhtin (1993 p. 175).

Tudo isso define a obra de arte não como objeto de um conhecimento puramente teórico, desprovido de significação de acontecimento, de peso axiológico, mas como acontecimento artístico vivo – momento significativo de um acontecimento único e singular do existir: e precisamente como tal ele deve ser entendido e conhecido nos próprios princípios de sua vida axiológica, em seus participantes vivos, e não previamente amortecido e reduzido a uma nua presença empírica do todo verbalizado (o que é acontecimento e tem significado não é a relação do autor com o material, mas com a personagem). Deste modo se define a posição do autor, portador do ato da visão artística e da criação do acontecimento de existir, único ponto em que, em linhas gerais, qualquer criação pode ser ponderável em termos sérios, significativos e responsáveis.

Ao considerar “Amores Perros” como obra de arte, a questão é ainda mais polêmica quanto à autoria onde surgem dois nomes de peso na cinematografia latino-americana e mundial. São eles Alejandro Iñárritu e Guillermo Arriaga.

Iñárritu, o diretor, e Arriaga, o roteirista, conheceram-se na época em que eram jovens estudantes e iniciaram uma parceria muito exitosa que durou até a realização seu terceiro longa metragem Babel, em 2008, quando a parceria foi rompida, justamente, pela disputa entre ambos em relação à atribuição de autoria. Seu segundo filme, “21 Gramas”, é igualmente considerado como um ótimo filme pela maioria dos críticos. Lamentável ocorrência, para aqueles que encontram tanto valor nestes três filmes, o rompimento entre ambos.

No entanto, ao seguirem seus rumos em separado, Iñárritu e Arriaga forneceram pistas através de seus trabalhos posteriores que nos permitem eleger, com razoável tranquilidade de consciência, Alejandro Iñárritu como o autor, sem diminuir a importância do trabalho de Guillermo Arriaga (que se aventurou como diretor em 2009, num filme intitulado “Vidas que se cruzam”).

Apenas apontamos que não desconhecemos os fatos posteriores à feitura de “Amores Perros” e retornamos a ele como nosso foco. Também conhecemos as críticas negativas que o filme recebeu e, de fato, muito mais as críticas foram feitas em função da obra a posteriori, do que em relação ao próprio filme que, na época do lançamento, foi sucesso de crítica e público. Hoje, a crítica dita “especializada” prossegue, sendo, por vezes, implacável com Iñárritu. Ademais, no campo cinematográfico, é bem comum que alguns

cinastas permaneçam sob suspeição, e mesmo sob forte ataque por algum tempo. Alguns retornam e outros não. Talvez o caso de Quentin Tarantino seja um dos mais emblemáticos, quando, depois de vários sucessos, amargou anos de duro ostracismo, até voltar para um novo período de brilho.

O tema da autoria fílmica é sempre muito polêmico. Para Bakhtin (2003), a autoria assume grande importância, de tal forma que trata deste tema no capítulo “O autor e a personagem na atividade estética” que ocupa a maior parte de sua obra, “Estética da Criação Verbal”. Para Bakhtin (2003) não somente há o autor como sua relação com a personagem necessita ser profundamente analisada eis que é uma “relação de profundidade”. Não existe nunca entre autor e personagem uma relação rasa, ela é sempre profunda no sentido de uma criação que “confere um corpo e o recheia com carne”.

Um ponto importante para nosso trabalho encontra-se nas considerações feitas por Bakhtin (2003, p.11), ao tratar do autor-criador e, também, do autor-pessoa, colocando com muita profundidade a questão:

O autor não só enxerga e conhece tudo o que cada personagem em particular e todas as personagens juntas enxergam e conhecem, como enxerga e conhece mais que elas, e ademais enxerga e conhece algo que por princípio é inacessível a elas, e nesse excedente de visão e conhecimento do autor, sempre determinado e estável em relação a cada personagem, é que se encontram todos os elementos do acabamento do todo, quer das personagens, quer do acontecimento conjunto de suas vidas, isto é, do todo da obra (Bakhtin, 2003, p.11).

5.2 Onde estariam os “Amores Perros”? Pistas na ancestralidade mexicana

Amores Perros foi um filme que nos capturou visceralmente quando, em 2001, assistimos ao seu “trailer” num programa de televisão sobre lançamentos cinematográficos. “Captura visceral” é expressão que bem serve para descrever o ocorrido. Na época, estávamos concluindo nossa dissertação de mestrado que também tratou de cinema, mas em outro âmbito e referencial, todavia tínhamos olhar e ser impregnados dos estudos sobre cinema e muita curiosidade investigativa por conta deste nosso contexto.

O que vimos na tela da televisão foi uma cena que, na época, não sabíamos faria parte de nossa vida em futura escolha de tema para nosso doutorado (duas vezes adiado por motivos pessoais). O que pensamos naquele momento é que tínhamos de assisti-lo, mas diante das dificuldades existentes em nossa cidade que nos restringem a ver apenas o cinema hegemônico, somente no final do ano de 2003 conseguimos assistir a “Amores Perros”. Repetida e ampliada a experiência visceral, foi tomada a decisão de trabalhar com esse filme em nível da pesquisa acadêmica.

Justifica-se ter “Amores Perros” como objeto de investigação por este valor que introduziu e pela permanente provocação que faz. Assim, começamos perguntando: as dinâmicas de tratamento tempo/espço constituem um diferencial em termos de narrativa fílmica? Com o tempo, percebemos que não era essa a nossa questão de pesquisa, pois, se assim não fora, sequer teríamos feito nossa escolha por ele. O desafio de fazer uma única pergunta nos colocou diante de uma situação em que percebemos que era na própria análise da “narrativa fílmica” que as perguntas se instituiriam. Deste modo, nos ancoramos na importância de desvelar os elementos peculiares que engrandecem o filme e o tornam tão singular. Escavar esse terreno requisitou um referencial teórico substancial.

Uma crítica recorrente ao filme é sobre o fato de ser um filme que se passa na Cidade do México, portanto “chilango”³. Todavia, faz questão de não demarcar isso. É possível reconhecer a atmosfera, o ambiente, mas o diretor evita mostrar monumentos ou prédios conhecidos, apostando no contraste entre os ambientes internos e externos. Em relação ao espaço externo, é apresentada uma urbanidade que se constitui em ritmo alucinante. Uma das maiores cidades do mundo é, ela própria, um mundo à parte. Ao projetar nosso olhar investigativo sobre o filme, que lança as pistas do que seja a cidade pós-moderna, verificamos que é, justamente, a ancestralidade que define alguns dos parâmetros por onde a história desse filme acontece.

México é um país muito interessante. Consiste em uma profusão de sons, cores, odores, paisagens, um povo de variados matizes onde sobressaem

³ Termo que designa os habitantes da Cidade do México, bem como a âmbito cultural referente à cidade.

as faces fortes, todavia harmônicas com marcados traços "mexicas". Mulheres e crianças muito lindas com seus cabelos lisos e negros.

Um passeio pelas ruas de uma grande cidade mexicana pode proporcionar surpresas das mais variadas. A apenas duas quadras de uma autopista é possível encontrar homens que passam montados em seus cavalos, portando os tradicionais sombreiros, numa cadência bem marcada que se anuncia em manhãs e tardes. Não sabemos aonde vão e indagar acabaria com o ar de mistério dessa cena bucólica, tantas vezes mostrada como característica da cultura mexicana, como se ela própria fosse um filme.

Curiosos sobre a impressão que seu país possa causar em outrem a pergunta "Que lhe parece México?" é o bordão de quase todo cidadão mexicano que dialoga com uma pessoa estrangeira. A perder a conta de quantas vezes se responde essa pergunta. E a imediata surpresa ante uma resposta positiva: - "Parece muito bem". O sorriso imediato à resposta, logo deixa de existir, para que ocupe o centro do diálogo, o assunto que lhes parece mais importante, dito em tom de confiança. A pessoa estrangeira passa a ser uma amiga, pois, apesar do que lhe vai ser confidenciado é uma admiradora do país.

Seguem as admoestações quanto aos muitos cuidados que alguém deverá ter diante da criminalidade e esse é um discurso repetido à exaustão, mesmo nos meios de comunicação e mega ressignificado pelos média. Os jornais não se pecham de estampar fotos que evidenciem a violência e as manchetes são, em geral, fortíssimas. A apropriação desse discurso parece realimentar as dinâmicas das ações políticas onde o combate à criminalidade é o primeiro ponto de pauta para todos os candidatos postulantes a ocupar um cargo político. Mencionados o narcotráfico, os desaparecidos, as gangues, enfim, o assunto criminalidade ocupa cabeças e mentes, traça regras de convivência, limita espaços, envolve os mexicanos em um lamento único, em uma multiplicidade de vozes, que repetem o mesmo discurso e pensam o mesmo sobre seu próprio país, ao ponto de se desculparem com quem vem de fora, sempre esclarecendo que esses são os maus mexicanos e que não se tome esses poucos como exemplo de todos.

O que mais se vê é um povo muito trabalhador que desperta cedo para trabalhar e trabalha até bem tarde. A maior parte sorri em situações

cotidianas e tem uma linguagem plena de gentileza, sempre a desejar: “Que le vaya bien” ao se despedirem. Impossível não se deixar conquistar.

A intensa religiosidade atravessa essas vidas num perene culto à Virgem de Guadalupe e nas muitas Lupitas que tem esse país, tais quais as nossas Marias, de Brasil e Portugal. Essa madona vigilante traz junto a si as dores e os anseios desse povo valoroso.

Mas nem só o temor à violência e à religiosidade alimentam essas vidas. No México, há enorme importância o mundo do espetáculo, sobressaindo a Televisão como a fonte gerativa de um gosto popular muito peculiar, calcado nas suas famosíssimas novelas. O mote é, sem dúvida, o romance, o amor em todas as suas formas. Assim, sobressaem figuras arquetípicas muito fortes e é frequente o foco no amor materno, posto à prova em variadas situações. Os jovens apaixonados e de bom coração, cujo amor é posto à prova em situações de perversidade e inveja alheia. Esse mundo do espetáculo coloca as “celebridades” televisivas em uma situação quase análoga à religiosa, onde se cria um culto a essas personalidades.

A essas dinâmicas de viver, a essas maneiras de ser do povo mexicano, alguns autores se referem como “El Ser de mexicano”, entidade sócio antropológica que representa os aspectos tradicionais conjugados à vida contemporânea. Cremos que haja várias escorrências desse “Ser Del Mexicano” no filme *Amores Perros*.

Hoje, mesmo nas grandes cidades, a figura do “charro”⁴ pode ser encontrada com suas roupas apertadas em corpos nem sempre em forma para tal uso. Homens envelhecidos de olhar melancólico que esperam a abertura de restaurantes onde trocarão suas canções por moedas, complacentemente doadas por mãos pós-modernas.

Assim, esses “charros de espetáculo” esvaziados do glamour que um dia tiveram, permanecem como miasmas de uma figura antropológica que foi o símbolo de um México rural e patriarcal, ancorado na força masculina, tendo

⁴ O charro é uma das figuras centrais da cultura mexicana, o praticante da charrería que se constitui dos rodeios, música, dança típicas do México e praticada com algumas variações em todas as províncias. É a figura histórica do mexicano da zona rural com suas roupas e costumes típicos.

como coadjuvante a mulher mexicana onde, todavia, a grande força feminina é a Madona de Guadalupe.

Desse México mais arcaico permanecem traços, hoje, ressignificados, todavia, nas roupas, ora padronizadas via globalização, na concessão à música dos gringos, mas que não chega a ser dominante, porque as canções nativas são elixir que alimenta as consciências e o sentimento pátrio. Também na festa (la fiesta), a ancestralidade permanece e dialoga, permanentemente, com os sujeitos da atualidade, espalhando cores, música e a boa e muito picante comida típica.

No mosaico pós-moderno que nos traz Iñárritu com o dispositivo de visibilidade que criou, nos parece esteja contemplado desde um México ancestral que mostra suas marcas muito fortemente até o México de hoje, inclassificável por ser um cadinho onde se mesclam as mais variadas influências. Ainda que alguns autores mexicanos atuais insistam na ideia de que os mexicanos de hoje não são, nem de longe, os mexicanos do passado, uma vez que as civilizações pretéritas estão extintas, cremos importante considerar a validade de tais teses, mas cabe postular que um passado tão potente, tão pleno de substancial história não se apaga de imediato e, sim, permanece ressignificado, sendo possível rastrear suas marcas.

Civilizações como a dos toltecas, marcada pelo estudo e pela prática de uma espiritualidade libertadora do indivíduo numa busca da vida plena; a dos maias com o tremendo desenvolvimento no campo do conhecimento, capaz de desenvolver estudos da mais diversa ordem (sobressaindo os matemáticos e astronômicos), que o ocidente só veio a ter condições de fazer muitos séculos depois, demonstram que seu desaparecimento não ocorre com um final historicamente demarcado. As marcas dessas culturas assentam-se em um arcabouço que, ainda hoje, enseja movimento a esse povo.

Cabe mencionar alguns desses elementos arcaicos com os quais encontramos pertinência, em relação ao que buscamos. Assim, trataremos adiante dos múltiplos sentidos que a palavra “perro” possui na linguagem e na cultura mexicanas. No momento, cabe mencionar três elementos arcaicos importantes que são muito emblemáticos: O xoloitzcuintl (o perro mexicano), o quinto ponto cardeal e a noção de morte como princípio.

O Xoloitzcuintl é um cachorro de origem mexicana, sem pelo e sem molares. Durante a época pré-colombiana, era uma raça muito apreciada e foi considerada a imagem terrena do deus Xoloctli, o gêmeo monstruoso de Quetzalcoatl. Aos cachorros em geral se chamava na língua náhuatl (astecas), “ytzcuintl” e é sabido que eram criados e preparados para consumo humano. Entretanto, estes exemplares eram bem cuidados e mantidos vivos, porque eram os encarregados de levar seu amo, quando de sua morte, ajudando a chegar em Mictlán (espécie de paraíso), da mesma maneira que Xoloctli ajudava o Sol, durante a noite, a ludibriar o “inframundo”, a fim de retornar à superfície.

A ideia de cão como guia, como aquele animal que transita por dois mundos merece ser destacada, além de que, a responsabilidade de guiar o dono pós-morte, coloca este cão em um status importante. Esse mito mostra que, pelo menos, um “perro” foi guindado à categoria de herói e, no que tange à mitologia, vários outros exemplos existem. Elegemos este por ser o mais conhecido e significativo. Ademais, saber que os cães, em outros tempos, serviram de alimento permite pensar na relação que possa ter com as rinhas de cães de que trata o filme.

De fato, a história registra que este cão, verdadeiro símbolo, do México, pois somente lá existiu/existe, quase foi extinto e, somente, um feliz acaso permitiu que, ao serem encontrados alguns exemplares se retomasse a criação.

Outro assunto mítico é interessante, o das concepções espaciais ancestrais. A maneira como o espaço era considerado por estes povos era bastante peculiar. Os pré-colombianos demonstraram ter interessantes concepções do espaço e do tempo, em especial, sua consideração em relação ao “quinto ponto cardeal”. Para os maias, exímios astrônomos e matemáticos, os estudos cósmicos eram permeados por riquíssimas explicações mitológicas, no entanto, esse aspecto inextricável de sua cultura não eximia de uma exatidão que, mesmo hoje, com os avanços científicos que temos, nem sempre conseguimos alcançar.

Seus estudos sobre pontos de referência e padrões geográficos, balizados pelos estudos de astronomia, levaram a uma concepção análoga àquela que temos dos quatro pontos cardeais. No entanto, na confluência

destes formava-se o quinto ponto, remetendo a uma situação constelar diferente da nossa maneira de situar em cruz as possibilidades de localização. Não estaríamos fabulando ao encontrar, nessa concepção, uma analogia aos atuais conceitos das teorias da complexidade, onde o todo é sempre maior do que a soma das partes, pois, os maias defendiam que das confluências sempre se gerava algo mais, neste caso, um quinto ponto, nascido da confluência dos demais.

Esta e outras tantas concepções espaciais distintas das nossas do mundo ocidental (tributário do pensamento cristão) permitem pensar que a espacialidade em “Amores Perros”, assim como a fragmentação narrativa de que tratamos em nossa tese possam ter atávicas ligações com essas diferenciadas concepções de espaço, onde predominava outra concepção cósmica. A ênfase recai em espaços circulares, bem como, as concepções de outros espaços, além do da superfície terrestre sendo importante, para nosso caso, a concepção de “inframundo”⁵, que é recorrente entre os povos pré-colombianos e que, seguramente, carrega intensa carga simbólica.

Com tantas concepções bem características, estes povos encaravam, e ainda encaram, a morte de maneira muito peculiar. Portanto, a ideia de “morte como princípio”, é bastante diferente da nossa e propõe outras interpretações sobre o que seja início e fim, tanto para a vida de um indivíduo, quanto para o próprio grupo social.

Ainda hoje a relação dos mexicanos com a morte assume características muito peculiares. Que o diga uma das mais representativas festas daquele país a de “Noche de Muertos”, que é única no mundo.

Para as civilizações anteriores, notadamente, para os toltecas, a quem já nos referimos como sendo o povo mais voltado para a espiritualidade e a maneira como encaravam a morte inverte o eixo de compreensão a que estamos acostumados em nossa cultura onde, ainda que existam crenças sobre

⁵ A ideia de “inframundo” perpassa quase todas as civilizações pré-colombianas. Com especial interesse sobre o que aconteceria embaixo da terra por ser um espaço impenetrável e do qual dependia a manutenção da vida para estes povos agrários as práticas no âmbito religioso davam conta de agradar aos deuses e espíritos encarregados do “inframundo”, garantindo que o Sol que para lá ia ao final do dia sempre retornasse garantindo as estações e os períodos de plantio e colheitas.

vida após a morte, essa é vista como um final. Para eles, a morte é princípio e o fim é viver bem, destarte se pode perceber que não separam a morte da vida, e a vida se impõe como uma “ética de vida”, pois, buscar viver bem é exercício cotidiano para estes povos. Ética que se traduziu em modos de viver que são incomparáveis em relação a outros povos da mesma época, inclusive os futuros colonizadores europeus.

Trazer estes elementos arcaicos para nosso trabalho tem como propósito lançar um olhar sobre elementos potentes que, de certa maneira, lançaram bases para a sociedade e a cultura mexicana contemporânea.

É em Bakhtin (2003, p. 364) que nos apoiamos, pois, ele assim se refere a esta questão nos seus últimos escritos do início da década de 1970, ainda que esta fosse ideia recorrente em sua obra.

Contudo, a cultura de uma época, por mais distante que esta esteja de nós no tempo, também não pode ser fechada em si mesma como algo pronto, plenamente acabado, que se foi de uma vez por todas, morto. As ideias de Splenger acerca dos mundos culturais fechados e acabados até hoje exercem grande influência sobre os historiadores e os estudiosos de literatura. Entretanto, essas ideias necessitam de corretivos substanciais. (...) A unidade de uma cultura é uma unidade aberta.

A aposta nessa possibilidade de abertura, tônica do pensamento do próprio Bakhtin (2003), possibilita pensar em uma ponte que permita a esse passado tão vivo e intenso permanecer em diálogo com o presente. No entanto, o contexto em que se passam as histórias de “Amores Perros” é o da Cidade do México contemporânea, repleta de personagens que refletem e refratam as vicissitudes de viver em uma das maiores cidades do mundo. Mas, antes de abordarmos o filme, necessitamos justificar porque mantemos o título original, “Amores Perros”, e não adotamos a tradução brasileira “Amores Brutos”.

5.3 A palavra “perro” na cultura mexicana

Nossa escolha por manter a palavra “perros”, no título de nosso trabalho, sustenta-se na intenção de ser fiel à cultura mexicana, bem como, evitar as dificuldades que o sistema de tradução dos títulos de filmes, em geral e, notadamente, no nosso país, implicam. A bem dizer, no tocante aos títulos de

filmes não se poderia sequer considerar como tradução e, sim, como uma prática em que, ao sabor das exigências do mercado e da presunção de que o público possa ser limitado em sua capacidade de compreensão de títulos originais, coloca um título presumivelmente interessante e pertinente às intenções comerciais.

Usar a pobre tradução brasileira, “Amores brutos”, ainda que considerada tradução quase literal, se comparada às mencionadas adulterações rotineiras significaria, comprometer as possibilidades de sentido que o filme pode suscitar. Assim, mantivemos “perros” e buscamos os sentidos que se pode apreender relativamente a essa palavra.

No contexto atual, vive-se uma especial situação na qual os animais domésticos vêm sendo considerados de maneira inédita. Chamados de “pets” (ao que parece, numa forma apocopada da palavra francesa “petit”) cumprem o papel de companheiros dos humanos, especialmente, da população que, por contingência e/ou opção, vive sozinha. Sem dúvidas, os cães ocupam protagonismo neste processo. Em geral, mobilizadores de nossos afetos, dada a fama que possuem de serem fiéis e amigos, além da bela aparência. Existe, hoje, uma multiplicidade de raças, graças a séculos de manipulação genética. No entanto, a mesma manipulação que permitiu a existência dos dóceis e belos cãezinhos do tipo “pet”, causou diversos problemas em umas tantas raças de cães, levando a intensificar nestes, os traços ferozes que, atavicamente, todos os cães possuíam. Ademais, como são animais inteligentes e capazes de treinamento por parte dos humanos, este treinamento será para o bem ou para o mal, conforme a intenção de quem treina, assim como no caso do cão Cofi, personagem do filme.

Essa temática é da ordem da medicina veterinária, da biologia e da cinofilia. Todavia, não podemos desconsiderar a importância que estes animais tiveram desde nossa mais remota ancestralidade, chegando até os dias de hoje onde se encontra ressignificada e adaptada às exigências do mundo atual.

Nosso interesse, igualmente, é o de buscar os sentidos múltiplos, as conotações que esta palavra possui, principalmente, na cultura mexicana. Assim sendo, cabe mencionar alguns dos significados e as acepções em que a usam cotidianamente os mexicanos, bem como seu uso na literatura. Em pesquisa desenvolvida por Cárdenas (2008), encontramos interessante

classificação. Adverte-nos a autora que, com exceção da expressão “ser perrón”, nas demais situações a palavra “perros” possui carga semântica negativa.

Estas conotações são: - “Sou bem “perrón”, é uma expressão que utilizam principalmente os jovens para dizer que são muito bons em alguma coisa ou atividade. “Levar vida de perros”, se utiliza para dizer que se vive brigando, é uma expressão que remete à vida familiar.

“É um perro”, se utiliza para designar alguém que é mau ou agressivo e/ou não possui sentimentos, expressão com a qual, sem dúvida, o “perros” se sentem ofendidos.

“Andar de perro” é não ter nenhum centavo na carteira, não ter recebido o salário. É uma situação momentânea.

“É uma “perra”, se refere a uma mulher que é prostituta. “Perra” também se utiliza para designar a mulher que abandona seus filhos.

“Andam como “perros”, é uma alusão a um casal que não dissimula seu desejo sexual em público, ou que vive brigando. Remete à pobreza, em todo sentido.

“Parecem “perros”, é brigar, falar gritando, etc.

“Levamos uma vida de perros” significa viver na pobreza absoluta.

“Tens cara de “perro”. Este se usa para ofender a alguém por todas as conotações negativas que a palavra possui (CÁRDENAS, 2008, p.312).

No estudo mencionado, cabe destacar ainda as referências feitas pelos colonizadores em relação aos colonizados, chamando-os “perros” em diversas situações. No âmbito de uma colonização executada sob a égide de um poder armado, num duro processo de conquista, a marca de um poder sexual esteve presente todo o tempo e “perro”, passa em uns tantos momentos, a ser marca de virilidade e potência do dominador. Traslado para a literatura assume as mais diversas significações, representando, metaforicamente, os conquistados, em situações que, por sua forte carga ideológica, não se poderiam expor diretamente aqueles que tinham sua voz calada.

Justificamos, assim, nossa escolha pela manutenção do título no original “Amores Perros” ademais, no filme os “perros” ocupam, também, situação de protagonistas.

6 Encontrando os “Amores Perros”: as personagens e suas esferas-mundo

Uma história urbana que coloca em cena pessoas comuns e seus cães. Elas são confrontadas através de acontecimentos que lhes retiram da rotina de suas vidas, algumas tranquilas outras violentas, conduzindo-as ao inesperado.

Primeiramente, este filme nos remeteu à metáfora da colcha de retalhos, eis que pareceu um “patchwork” narrativo. Mais tarde, nos demos conta de que era bem mais que isso. É como se o autor mostrasse a história através de um espelho que se estilhaçou, sendo dada aos espectadores a possibilidade de ver os reflexos da história nos pedaços/estilhaços escolhidos de forma, aparentemente, aleatória. Mas que, de fato, resultam de elaborada arquitetura.

Um acidente mostrado logo no início do filme é o mote para a história. Acidente da vida que permite que aconteça a erupção das personagens. Como se o velho Popocatépetl⁶, ao entrar em erupção, carregasse em meio à sua lava essas pessoas que permitirão ao espectador ver/participar de suas histórias.

É este acidente, mostrado quando “começa” o filme que parece dar início a toda a história fílmica, pois, o tempo passado anterior a ele e o tempo futuro a ele se vão interconectando e, também, com os personagens, tanto humanos, como caninos. O acidente une frações temporais e personagens. Neste filme, o espectador não tem como não ser partícipe, é ele que está num tempo presente (o da contemplação espectral) que podemos dizer que completa o jogo a que nos instiga a obra/filme. Utilizando as categorias de pesquisa de Mikhail Bakhtin podemos dizer que este acontecimento reflete e refrata os elementos dessa história fílmica numa dimensão arquitetônica muito peculiar.

Três personagens, no entanto, formam uma tríade de humanos com vidas entrelaçadas, através do “acontecimento acidente”, ainda que sequer venham a saber uns dos outros. Estão juntos apenas nesta circunstância que vai mudar a vida de todos, nesse “momento explosão” e, depois, saberemos de suas histórias através do que poderíamos considerar como “esferas de vida”, ou

⁶ Vulcão próximo à Cidade do México, apelidado Popo, cuja imagem é simbólica da região.

“esferas-mundo” como passamos a denominar a peculiar ambiência, o contexto em que vivem em que ocupam, senão uma posição central (exotopia), ao menos um lugar (cronotopo) que permite a eles nomearem e conduzirem com suas atitudes partes importantes da ação na narrativa fílmica. É no espaço/tempo destas esferas-mundo que a narrativa acontece e na tangência entre elas que os acontecimentos existem.

Consideramos necessário descrever cada esfera com as respectivas personagens. Descrevê-las para depois mostrá-las em cena o que será importante para que possamos buscar acompanhar as relações entre elas e entre elas e nós.

6.1 Esfera Otávio e Susana

Otávio é o jovem da megalópole contemporânea filho de típica família humilde da Cidade do México. Vive com a mãe, o irmão mais velho, Ramiro, e com a esposa deste, Susana. Quer o melhor que a vida lhe possa dar, no entanto, vive em um contexto de pobreza, em um bairro pobre e criminal. Não é uma má pessoa, demonstra uma índole afetuosa para com a mãe e para com Susana por quem se apaixona, no entanto diante desse contexto adverso necessita criar estratégias de sobrevivência. A maneira que encontra para conseguir seu objetivo é através das rinhas de cães, onde o cão Cofi demonstra ser imbatível. Com o truculento irmão possui uma relação tensa de constante disputa, seja pelo amor (e sexo) com Susana, seja pela propriedade do cão Cofi ou, ainda, pelas estratégias de sobrevivência; quando em competição um tanto ritualística colocarão em prova suas forças. Nessa dinâmica de “prova do herói” tudo vale e não há regras. Assim como nas rinhas de cães, nessa rinha humana a regra será lutar até a morte.

Susana é uma jovem que, muito cedo, engravidou do namorado Ramiro, o irmão de Otávio. Em sua entrada em cena, vemo-la chegar a casa, trajando uniforme escolar. Filha de mãe alcoólatra, teve sua vida marcada por brutalidade. Ramiro a maltrata fisicamente e ela vê no afeto de Otávio uma possibilidade para mudar sua vida, todavia seus freios morais e a introjeção das regras sociais a colocam em conflito.

Cofi é o cão fera, que acaba por ser o campeão das rinhas. Um rotweiler que mata um cão de rinha para se defender, demonstrando grande capacidade para vencer. Ensinado a lutar contra os outros cães demonstra possuir mordida certa, capaz de matar rapidamente o outro cão, tirando a possibilidade de qualquer defesa. Esse belíssimo cão negro demonstra ter “personalidade”, buscando a liberdade da rua como se a casa o aprisionasse. Cofi passa a representar a dimensão do mal banalizado, do matar como fruto de um estado visceral, quase uma “pureza assassina” que, no filme, é canalizada para ele. As ações de Cofi estão no cerne da história desde quando escapa da casa e mata o outro cão, passando pelo momento do acidente e nos desdobramentos posteriores que conduzem à conclusão do filme.

Ramiro, irmão de Otávio, é o jovem intempestivo e agressivo que casou com Susana, quando esta ficou grávida. Trabalha em um supermercado, mas pratica assaltos a mão armada, geralmente, em farmácias. É violento, principalmente, com a esposa e tem péssimo relacionamento com o irmão. Revoltado com a vida que leva, com o peso da responsabilidade de jovem pai e do casamento forçado pela gravidez de Susana. Constantemente, usa a força bruta para resolver situações. Suas ações confluem para uma simbiose doentia com as de Otávio, uma vez que, ambos competem entre si em atitudes quase fratricidas e tem Susana como a mulher/objeto de disputa constante.

- **Dona Concha** - Mãe de Otávio e Ramiro é a típica mulher de classe pobre latino-americana. Vive pelos filhos, demonstrando na aparência descuidada e no olhar sem nenhum brilho que a vida dela se esvaiu há muito. É possível perceber nela um acúmulo de ressentimento e tristeza que parece desaguar no ressentimento pela nora que repete ações que conduzem a um inexorável da condição feminina. Sua fala mais emblemática ocorre num diálogo com ela – Eu já criei meus filhos, agora crie você o seu. Vive como presa de parâmetros morais que lhe foram inculcados e nesse sentido representa uma espécie de “válvula moral” diga-se da moral do cotidiano, na história. Em suas falas, encontram-se refletidos ditames sociais os quais ela sequer pensaria contestar como,

por exemplo: - “Não se queixe de seu marido, afinal ele casou com você quando ficou grávida”.

- **Jorge** – Amigo de Otávio, é o típico jovem que transita pelas gangs de uma cidade grande. Sua aparência traduz a miscelânea de influências e atitudes presentes em sua vida. Cabelo com um corte radical, pintado em duas cores onde sobressai um tom forte de amarelo, brincos e correntes completam o visual. Carrega seu skate, enquanto frequenta as rinhas de cães. No entanto, apesar do visual carregado demonstra possuir virtudes, é leal ao amigo, chegando a enfrentar o temido Jarocho por causa de Otávio. Perderá a vida no acidente.
- **Jarocho** – chefe de uma gang de jovens é muito violento e acostumado a ser obedecido pelos demais membros da gang. Quando seu cão campeão é morto pelo de Otávio ele exige que Cofi lhe seja entregue por conta do prejuízo. Tem início uma competição entre ambos, que se transforma em uma verdadeira “rinha” o que acontecerá, tanto entre os cães, quanto entre os dois jovens.
- **Maurício (O Gordo)** – agenciador de lutas de cães. Essas rinhas são extremamente violentas e só terminam quando um dos cães morre. As apostas vão desde uma pequena quantia até quantias vultosas quando envolvem cães campeões. Além da atividade da rinha, possui influência nos grupos criminais da região. A pedido de Otávio será ele quem fará contato com marginais para que deem uma surra em Ramiro.

6.2 Esfera Valéria e Daniel

- **Valéria** – É a mulher belíssima do mundo do espetáculo, modelo fotográfico da mega campanha do perfume "Enchant" que é visto em enormes painéis publicitários, onde aparece sua foto, em um fundo vermelho, em posição sensual, com as pernas a mostra, usando um vestido curtíssimo e esvoaçante. Ela se envolve amorosamente com o

publicitário Daniel e, quando assumem a relação, sofre o acidente, resultando muito ferida.

- **Daniel** – publicitário de sucesso, casado com Julieta com quem sustenta um casamento tradicional, visivelmente desgastado, e pai de duas meninas a quem ama. Apaixonado por Valéria, sente-se pressionado a deixar Julieta e assumir a nova relação e quando o faz acontece o acidente com Valéria.
- **Richi** – É o cãozinho de Valéria, do tipo “pet” com pelo longo e lindo. É sempre carregado no colo por sua dona por quem tem veneração e quando esta sofre o acidente ele cai no buraco que se abriu no piso do apartamento e de lá não consegue sair. Esse é o mote para a história de Daniel e Valéria. Com forte carga simbólica, essa situação vivida por Richi está fortemente ligada à situação vivida por sua dona. Como se ambos penetrassem no cronotopo do “inframundo”, do qual só é possível sair renascendo.
- **Julieta** – a esposa de Daniel é a típica mulher que vive para a família e o casamento. Ostenta um visual conservador com cabelo preso e corpo escondido por trajes clássicos. Percebe que o marido tem uma amante, através dos constantes telefonemas em que a pessoa que faz a chamada só fala quando é Daniel quem atende. Essa situação é dolorosa para ela, mas fica clara a sua atitude de não enfrentá-la, como se considerasse inexorável o fato de o marido ter uma amante.
- **Andrés Salgado** – típico galã de meia idade do mundo televisivo, com um ar já decadente. Assume estar namorando Valéria, a fim de que ela possa despistar as fofocas midiáticas, mas o faz em troca de um favor prestado por Daniel, qual seja o de aparecer na capa da revista que ele dirige.

6.3 Esfera “El Chivo e Maru”

- **El Chivo (O Bode)** - é um homem de meia idade, que vive numa condição de marginalidade. Aparência de alguém que há muito abandonou a vida em sociedade. Vive sujo, possui o cabelo grisalho e comprido, unhas grandes e enegrecidas, o olhar enigmático de alguém com passado nebuloso. Passado que se vai desvelando ao longo do filme. Primeiramente, nos é dado vê-lo como um sicário, um assassino a soldo que mata sem pestanejar. Ao longo do filme, se explicita a ligação com a filha Maru, que ele abandonara no passado, quando se tornara guerrilheiro e caíra na clandestinidade. O que confere muita potência a essa personagem é, justamente, o fato de ter se tornado um habitante do “mundo da invisibilidade”, daqueles que estão evidentes no cenário das grandes cidades, mas que não são vistos, justamente, por sua condição de párias, de pessoas que os demais não querem enxergar. Assim, a sua fraqueza torna-se sua força e é justamente essa possibilidade de transitar por uma grande cidade sem ser realmente visto, o que lhe dá salvo-conduto para cometer os assassinatos por dinheiro.
- **Maru** – é uma bela jovem com promissora carreira que conhecemos muito mais através das fotos que compõem o mosaico do passado de El Chivo, e em uns poucos momentos quando é mostrada em ação, no funeral da mãe, saindo de sua casa e fechando a janela para o homem que acena da rua. Não sabemos dela mais do que é dado saber pelos movimentos de El Chivo, que a colocam em cena.
- **Leonardo** – é o típico policial corrupto que tem dentre uma de suas atividades agenciar sicários para alguém que queira mandar matar a outrem. Foi ele quem prendeu El Chivo no passado e depois financiou sua transformação em bandido.
- **Gustavo** – rico empresário que decide mandar matar o meio-irmão e sócio, Luís, sob alegação de que este estaria roubando da empresa em

que tinham sociedade. Quando encomenda a morte apenas diz que é seu sócio, omitindo a informação de que seriam irmãos.

- **Luís** – é o protótipo de executivo jovem, belo e bem sucedido. Ostenta a riqueza através dos bens que possui, carro de luxo, roupas de grife e uma bela amante, também, jovem e bonita.
- **Cofi / El Negro** – quando encontrado quase morto por El Chivo, o cão Cofi é levado para a casa deste que cuida de seu ferimento até sarar. Mata todos os demais cães de El Chivo, pois, era isso o que sempre fazia. O cão permanece sem nome, no entanto será através do reconhecimento de seu próprio reflexo nas atitudes desse cão que El Chivo empreenderá uma jornada reversa rumo ao cronotopo dos humanos.

6.4 O que nos dizem os “Amores Perros”: acidentes, e humanos-cães, cães-humanos

Como tudo começa; ou não...

Inicia com a tela em negro, faixas de luz que vão se transformando em uma paisagem que se desvela sob a marca da alta velocidade em que está o carro. O diálogo tem início antes mesmo que apareça o contexto da cena: – Ele já morreu? Vemos dois jovens dentro de um carro em um tenso diálogo. O jovem que está no banco do carona tem as mãos ensanguentadas e tenta limpar o sangue de alguém que, a primeira vista, não temos como saber quem é. Uma cena em plano geral nos mostra a rua e um carro, uma camionete com cores vermelha e amarela, que vem em perseguição ao primeiro.

Avançam em altíssima velocidade, sendo perseguidos pela camionete que cada vez mais se aproxima. Num cruzamento quase colidem com um ônibus. Aí, conseguimos ver que é um cão que está no banco traseiro, totalmente ensanguentado. O cão cai do banco e é erguido novamente pelo jovem de cabelo amarelo e cheio de “piercings”. Este o recoloca no banco e tira sua camiseta com a qual busca estancar o sangue do animal ferido. A camionete perseguidora se aproxima e o jovem fica desesperado, pois vê que

os que perseguem possuem pistolas. São disparados tiros até que na caótica cartografia do trânsito, com uma manobra radical, pensam ter se livrado dos perseguidores e até comemoram. Mas dura muito pouco a alegria. Logo os perseguidores reaparecem e, desta feita, numa posição de tiro mais favorável. Em completo desespero, o jovem avança com o sinal fechado e o acidente acontece.

Nestes minutos que decorrem desde o início do filme, nós espectadores temos a sensação de ter estado todo o tempo dentro do carro. Isto porque muito apropriadamente as tomadas foram feitas de modo a mostrar, da maneira mais engenhosa possível, múltiplas visões desde o interior do carro, alternando com o exterior. Cria-se uma situação em que interior e exterior parecem entabular um diálogo de vida ou morte. Nessa contenda urbana, só um automóvel restará e quanto aos humanos e aos cães saberemos, logo depois, que também vivem, permanentemente, nessa situação de vida ou morte.

O carro deixa de ser apenas um automóvel para ser um corpo. E nos é permitido ver desde o seu interior o que se passa, tanto que o acidente é previsível, afinal, segundos antes quase acontecera, quando em altíssima velocidade cruzaram com o ônibus. Ainda assim, esperado e previsível o acidente, a cena consegue nos surpreender pela engenhosidade com que tudo é narrado/ mostrado.

No quase acidente com o ônibus é possível perceber quanto esse carro parece carregado de uma corporeidade, pois, não são mostrados os humanos, é o cronotopo do exterior do carro que para a uns poucos centímetros do ônibus. Eles quase se tocam, mas isso acaba não acontecendo e vemos a lateral amarela do ônibus passando quase como se deslizasse, contrastando com o ritmo alucinado do automóvel de Otávio.

Quando os perseguidores retornam à cena, no momento de quase euforia em que os perseguidos já se viam livres deles, é através do espelho retrovisor que os vemos. E os vemos como se estivéssemos, nós mesmos, conduzindo o automóvel.

Essa posição exotópica, uma espécie de “jogo exotópico”, é construída de modo a propiciar ao espectador uma peculiar possibilidade de “visionar” o que está acontecendo.

A perseguição é mostrada de vários pontos de vista com destaque para quando podemos vê-la, através do espelho retrovisor que passa a emoldurar a cena, mas é mais do que moldura, é cronotopo que permite ver de uma maneira que somente a personagem consegue.

O carro de Otávio fica destruído e entra em cena o outro carro com o qual se chocou. Dentro deste vemos uma mulher ensanguentada, pedindo socorro, enquanto um homem que tenta ajudar grita para que ela abra a janela do carro. Até aí, nos é mostrado e, num corte abrupto, aparece na tela o título: “Otávio e Susana”. A partir daí e, de várias maneiras e em vários momentos, penetraremos nas situações das personagens, num processo que revela suas dinâmicas de vida, parecendo revelar ao espectador bem mais do que sabem de si as próprias personagens. Tomados como cúmplices, os espectadores se transformam em quase reféns. É quando surgem as “esferas-mundo”, onde habitam nossas três personagens. Cada um em sua esfera que parecem não-comunicantes, no entanto, se tangenciam, violentamente, no acidente e se modificam, profundamente, e de maneira inexorável.

6.5 Ampliando a ideia de esferas-mundo

A ideia das esferas-mundo surgiu ao longo do trabalho quando buscávamos dar conta de conhecer como e onde viviam nossas personagens e os efeitos produzidos sobre elas, a partir destas vivências. Pensamos dar conta deste desafio de modo bastante conceitual, ligando as dinâmicas discursivas ao mundo da vida das personagens. Na medida em que tentávamos por este trajeto, percebemos que havia no filme e nas relações entre personagens algo de inapreensível a priori. No entanto, percebemos uma possibilidade que nos capturou através de um olhar que necessitou ser duplamente dinâmico (visionar o filme junto às leituras das teorias). Assim surgiram as “esferas-mundo”.

Concebemo-las como “ambiências”, espaço agregador de personagens envolvidas em/por “tensão dialógica”. Nesta ambiência, espaço e tempo formam amálgama que sustenta a vida e as relações entre elas. Não há limites pré-definidos, mas fronteiras delimitativas, fluidas e difusas, que existem como espaço permeado e permeável em relações com outras esferas, por onde vivem/transitam outros personagens.

A natureza da esfera-mundo é dialógica e nem poderia ser diferente, mundo aqui é o mundo da “atividade”, “relações eu-outro”, “produção de sentidos”. No entanto, após assistir ao filme “Amores Perros”, muitas vezes, como soe acontecer quando se necessita estudar um objeto, tentando capturá-lo sobre diversos prismas, foi possível perceber claramente que este agenciou conceitos e determinou novas condutas de pesquisa. Nesse ponto, conseguimos entender que mais do que pensávamos estar produzindo uma “tese teórica” nossa tese assume o caráter de “tese prática”.

O diálogo necessário para a feitura de nosso trabalho passou a dar pistas sobre personagens e esferas-mundo numa dimensão que remete a dinâmicas hologramáticas. Já sabíamos que o todo era maior do que a soma das partes, mas examinando as esferas-mundo percebemos que qualquer uma das partes remete sempre ao todo.

Assim, após termos descrito as esferas nas quais conseguimos penetrar, através dos personagens que as nomeiam, cabe analisar à luz dos conceitos de Bakhtin.

Pensamos uma esfera-mundo como um espaço de vida, portanto, um espaço totalmente dialogizado, uma ambiência dialógica, onde cada uma das três personagens Otávio, Valéria e El Chivo vivem e para onde conduzem nosso olhar de espectador, a fim de revelar suas histórias. É no choque entre as esferas que o acidente promove a destruição de cada uma delas e os estilhaços passam a ser mostrados. A partir do acidente, então, nos é dado conhecer a vida de Otávio, de sua família e amigos, e dos atos e acontecimentos que conduziram ao acidente.

Ainda que possa parecer como caminho mais fácil seguir discorrendo sobre o que acontece no próprio filme da maneira como o autor/diretor concebeu, cabe lembrar que esta não é, em absoluto, uma narrativa linear e, tampouco nesta tese, poder-se-ia seguir os mesmos passos da narrativa fílmica, sob pena de transformarmos em linear uma narrativa fílmica que buscou, justamente, romper com qualquer linearidade. Logo, optamos por fazer os recortes necessários ao atendimento dos reclamos de nosso trabalho investigativo.

A narrativa fílmica introduz a esfera Otávio e Susana com a chegada da jovem estudante Susana à casa e no episódio que parece fortuito da

escapada do cão Cofi, que ganha a rua e não obedece a Susana que vai atrás dele, chamando pelo nome, a fim de que retorne a casa. Essa cena, segundo nos diz o próprio Iñarritu (*Amores Perros*, 2000, sessão: extras) seria o verdadeiro início do filme, pois, o que acontece depois dela é consequência das ações de Cofi e das reações humanas e caninas diante disso.

Em seguimento à entrada de Susana em casa, nos é dado conhecer esse ambiente interno. Uma típica casa de família humilde, ainda que se possa perceber que, um dia, teve melhor aspecto. Nela estão Dona Concha e o bebê. O diálogo entre as duas demonstra o desagrado da sogra com a situação da família e com a nora, considerada imatura para ser mãe.

Quando Otávio chega, conversa com Susana e, buscando ser divertido, conta piadas; Mas a chegada de Ramiro remete à situação oposta, pois, ele é agressivo com Susana por motivo fútil e, ainda mais, com Otávio, quando este tenta defender a cunhada. A situação fica mais tensa, quando Ramiro pergunta pelo cão e acusa Susana de tê-lo deixado escapar. Sem saída diante das admoestações de Ramiro, Otávio acaba por dizer que ele próprio deixou o cão escapar.

Mais tarde, Susana vai ao quarto de Otávio agradecer por ele ter assumido a culpa e ele fica indignado por ver que ela está ferida pelos golpes de Ramiro. Ela até o defende, alegando que não é sempre que o marido age assim. Porém, os desdobramentos pela fuga de Cofi estão apenas começando. Batem na porta e Dona Concha chama por Otávio, não sem antes ficar muito brava por Susana estar no quarto dele. Quem chama por ele é o amigo Jorge.

Jorge conta a Otávio que Cofi acabara de matar o cão do temível Jarocho e que o fizera com um golpe certeiro em que, simplesmente, arremessou sobre o outro cão mordendo o pescoço. Então, chega Jarocho, furioso pela morte do cão, alegando que era um animal que valia muito dinheiro e exige que Otávio pague vinte mil pesos, o que ele se nega a fazer. Jarocho exige receber Cofi como ressarcimento pelo prejuízo e, quando Otávio volta a recusar, é ameaçado de vingança. O cão morto é deixado para Otávio como aviso de que uma guerra foi deflagrada.

Otávio segue cuidando de Cofi e sua relação com Susana se transforma em paixão. No entanto, ela revela que está novamente grávida de Ramiro e que ele ficará furioso quando souber. Desesperado com a situação e

querendo Susana para ele, Otávio intensifica a participação de Cofi nas rinhas de cão promovidas por "Gordo". Essas rinhas são lutas de vida ou morte entre os cães e os campeões conseguem render muito dinheiro a seus donos. Otávio ganha muito dinheiro com as sucessivas vitórias de Cofi, enquanto isso Ramiro segue praticando assaltos.

Pensando em fugir com Susana, Otávio planeja ir para outra cidade e iniciar nova vida. O dinheiro que ganha entrega para que Susana guarde numa maletinha escondida no roupeiro para que o utilizem quando forem embora. Mas a situação entre ele e Ramiro fica cada vez mais tensa, na medida em que Otávio vai abandonando as atitudes de garoto e tenta penetrar no que seria um mundo adulto, ainda que de maneira equivocada. Depois de várias agressões mútuas, inclusive agressões físicas, a situação chega a um ponto crítico e ele acaba por pedir a Gordo que consiga, através de seus contatos com o mundo criminal, alguém para dar "um corretivo" em Ramiro.

Enquanto Ramiro está sendo surrado violentamente, Otávio e Susana fazem planos de fugir para a cidade de Juárez. Susana explica que verificou os horários e que os ônibus partem da estação ao meio dia de domingo. Ela observa que deveriam poupar Cofi, pois, o cão está bastante desgastado pelas rinhas, mas Otávio garante que será a última luta. Ele pergunta sobre o nome do bebê e ela diz que se for menina se chamará Susana ao que ele pergunta se for menino, então, será Otávio? Ela simplesmente não responde.

Enquanto se desenrola a história de Otávio nos são apresentados, ainda que não nomeados, o sicário "El Chivo" e o publicitário Daniel.

El Chivo, o vemos olhando a foto de um belo homem de cabelos grisalhos e logo depois na rua, em frente à janela de um restaurante. Quando mostrado o interior do restaurante, lá está o homem da foto conversando, animadamente, enquanto almoça e, novamente, o homem de costas para a janela. El Chivo mira e acerta o homem com um tiro, saindo em desabalada corrida.

No momento seguinte, veremos El Chivo lendo uma notícia de jornal sobre o assassinato cometido por ele, quando encontra a participação de falecimento de uma mulher, ficando visivelmente perturbado. Logo depois, observa de longe os funerais e segue uma jovem até sua casa. Quando são mostradas suas reminiscências descobrimos que ele teve uma família com

esposa e filha e que as abandonou por questões políticas que o levaram à situação de clandestinidade.

Daniel nos é mostrado pela primeira vez no carro com a família, a esposa ao seu lado, enquanto as filhas, duas meninas, brigam por um diadema. A mãe, Julieta, bastante aborrecida adverte as meninas, a fim de que parem de brigar. Quando o carro para no sinal, Daniel olha intensamente para um grande painel publicitário, o do perfume “Enchant” que mostra a bela modelo Valéria.

O filme retorna à esfera de Otávio e Susana, pois, uma reviravolta acontece quando Ramiro, muito machucado, vai embora levando a esposa e o filho. Otávio decide juntar todo o dinheiro que consegue para uma luta do tipo “tudo ou nada” entre Cofi e o cão de Jarocho. Cofi está já desgastado por tantas lutas seguidas, ainda assim, combinam uma grande luta exclusiva e em local fora da arena de Maurício.

É quando está planejando esta luta, em uma atitude desesperada, que se introduz a personagem Valéria e a vimos, por primeira vez, após a cena do acidente, através de um programa de televisão a que está assistindo Jorge, em casa de Otávio. No programa, ela apresenta seu namorado, um ator mais velho e também famoso e declara que ambos já têm um filho, apresentando o belo cão Richi. Jorge comenta sobre o quanto a artista é linda.

Otávio combina com Gordo aquela que seria a derradeira luta. Encontram-se numa antiga mansão, onde a piscina vazia serve de arena para a rinha dos cães. Cofi sai em vantagem em relação ao cão de “Jarocho”, que, dando vazão a sua raiva, repentinamente, dá um tiro no cão. Otávio, apavorado, leva o cão para o carro, mas, antes de partir, retorna e esfaqueia “Jarocho”. Sai, então, em desabalada corrida, sendo perseguido pelos comparsas de Jarocho. Só então, se encaixa no filme a cena mostrada inicialmente.

O filme retorna à cena inicial que é, novamente, mostrada de maneira um pouco diferente da que vimos no início do filme, é mais curta, tudo é mostrado mais rapidamente e com uma música de fundo entrecortada por sons metálicos. Temos um novo cronotopo, onde a intenção não é mais mostrar a situação desde o carro de Otávio. A cena sofre um corte abrupto, retornando ao programa de televisão, agora mostrado na estação de TV onde nos é dito o nome da segunda personagem, Valéria Amaya, que comparece, junto a Andrés Salgado, ao programa de fofocas televisivas “Gente de Hoje”, em que assumem

estar namorando e ainda fazem uma brincadeira ao dizer que já tem até mesmo um filho, e apresentam o lindo cãozinho, Richi. Quando os dois saem do estúdio de TV, Andrés insiste para que ela o acompanhe num jantar; reticente ela aceita e o acompanha. Ele estaciona o carro e, quando ela toma o rumo do restaurante em frente, ele diz que a convidou para jantar, mas que não disse que seria num restaurante. Entram num edifício e quando chegam ao apartamento ela comenta que o sofá que ali está é idêntico ao dela e Andrés lhe diz que não é idêntico e, sim, que é o próprio sofá dela. Diz, também que, se buscar um pouco mais encontrará seus pertences no apartamento. Cada vez mais confusa, ela ameaça ir embora, alegando que o colega está exagerando. Ele então lhe mostra a vista desde a grande janela do apartamento, e defronte está um enorme painel com a propaganda do perfume “Enchant”. É quando se escuta a voz de Daniel que dá as boas-vindas ao seu apartamento. Ao ver Daniel, ela corre para abraçá-lo, mas uma parte do assoalho cede e ela quase cai. Esta é uma cena por demais emblemática, uma vez que, aí se abre o cronotopo do subsolo que terá grande importância na esfera-mundo de Valéria e Daniel.

Uma vez sozinhos, Daniel informa que se separara da esposa e que, dali em diante, estariam juntos. Para que comemorassem estava fazendo o jantar. Valéria se dá conta de que não há vinho para a ceia e se propõe a buscar, enquanto Daniel termina de preparar tudo. Sai levando Richi e, assim como estivéramos cronotopicamente no carro de Otávio, embarcamos no carro de Valéria. Ela parte calmamente em um carro luxuoso. Enquanto Richi é mostrado com a cara ao vento na janela traseira ela dirige escutando “Corazón, mi corazón” conhecida música de tipo comercial. Tranquilamente, para no sinal e até retoca o batom, mas quando dá a partida acontece o acidente. Desta vez, o vemos sob outros pontos de vista e, na esquina do cruzamento onde ocorre o acidente, estão vários cães de rua, os cães de El Chivo.

O título que vemos agora é “Daniel e Valéria”, estranhamente o nome de Valéria não aparece por primeiro, uma vez que sua personagem, a nosso ver, acaba por assumir o protagonismo dessa esfera.

A primeira cena após esse título mostra Daniel no hospital onde recebe a notícia de que Valéria sobreviveu por milagre. Indagado sobre familiares dela, ele informa que sua família vive na Espanha, todavia não caberia avisá-los e que ele próprio assumiria a responsabilidade. Quando

consegue ver Valéria esta lhe pede que não avise ao seu pai, pois seria provável que este dissesse que ela mereceu sofrer o acidente.

Ainda no hospital Valéria confessa estar com muito medo, verdadeiramente aterrorizada. Passado um tempo, voltam para casa e encontram Richi, tudo parece estar bem, ainda que Valéria esteja com a perna imobilizada e presa a uma estrutura metálica, necessitando usar cadeira de rodas. Mas a vida se torna ainda bem mais difícil.

De início ela tenta manter o ânimo, mas numa tarde, quando Daniel retorna ao apartamento após o trabalho, encontra-a desesperada porque Richi caiu no buraco que há sob o assoalho. Ele a acalma e coloca pedaços de chocolate num prato dentro do buraco, a fim de atrair o cãozinho de volta.

Daí por diante, a vida de ambos assume uma dimensão de dor e horror. Valéria, cada vez mais, se desespera com a ausência de Richi de quem se escuta algum grunhido desde o subsolo, mas ele não reaparece. Quando tentam abrir ainda mais o buraco, acabam por encontrar ratos e o desespero de Valéria é total, temendo que os ratos tenham devorado o cãozinho. Ademais, a relação mostra sinais de que está se desgastando. O telefone toca sem parar. Daniel atende, mas desliga, afirmando não saber quem fez a chamada. Valéria fica ainda mais irritada, indagando como pode não saber, pois, quando era ela quem ligava ele sempre sabia quem era.

Em outro momento, no escritório, Daniel chega a ligar para a casa da ex-mulher e, quando ela atende, não ouve mais do que um grande silêncio. Ela chega a perguntar se é ele, mas Daniel nada fala e logo desliga.

Em uma tentativa ensandecida de buscar ela própria o cachorrinho, Valéria chega a tentar caminhar até que, finalmente, cai da cadeira de rodas. Após brigarem por telefone, Daniel chega em casa e chama por Valéria, a porta do quarto está trancada e ele pensa que ela não quer abrir por estar zangada com ele. Mas como o tempo passa e ela não dá sinal de vida decide arrombar a porta encontrando-a caída e sem sentidos, no chão do quarto. Quando a leva ao hospital já é muito tarde, e os médicos acabam por amputar a perna.

Sentindo-se extremamente mal com toda essa situação, enquanto Valéria está no hospital após a amputação, Daniel, munido de formão e martelo, vai arrancando as tábuas a esmo, tentando acompanhar o grito já desesperado

do pobre cãozinho. Em dado momento, coloca a mão e encontra Richi, muito sujo e enfraquecido. Finalmente, o retorno à superfície.

Quando retornam ao apartamento ela e Daniel encontram Richi e parecem apaziguados, no entanto, desapareceu aquela alegria oriunda quase que exclusivamente da sensualidade.

Valéria faz lembrar uma Tristana pós-moderna. Não é mais a mesma mulher. O corpo que lhe valera como sustentáculo na vida está agora mutilado. Ela retorna para o apartamento onde, recuperado da experiência no inframundo, o cão Richi também retornara. Tentam recuperar em meio à imensa fragilidade o relacionamento dela e de Daniel. Os buracos no chão, feitos na angustiante busca pelo cão estão lá, contudo Valéria passa por eles com a cadeira de rodas sem cair, ao contrário do que acontecera na cena inicial em que, mesmo caminhando com a característica leveza das modelos havia caído, quando o assoalho rompeu por primeira vez. O telefone que toca demarcando a presença quiçá da “outra” é o verdadeiro fundo musical nessa situação.

A nova Valéria olha, chorando, para o espaço comercial defronte, onde agora se lê a palavra disponível e um número de telefone. Antes ali estava o painel publicitário, em que aparecia sua imagem naquele que considerava seu verdadeiro mundo. Era o painel o seu estilhaço, de onde refletia e refratava a vida. Vivia nele e através dele, pois só conhecia o mundo de celebridade. E, ao que parece, a vida no apartamento também só existia porque existia uma Valeria de “outdoor”. Olha através da janela e vê, pela primeira vez, um mundo que ela necessitará ocupar de outra maneira, do qual terá de se apropriar com a alma, pois, que o corpo deixou de ser o vínculo principal de ligação com os outros. Valéria passa a habitar o que antes era reflexo, isto é, o apartamento em frente ao “outdoor”.

Ela que de certa maneira habitava o cronotopo celeste no mundo das celebridades, foi forçada ao contato com o cronotopo do inframundo para finalmente enfrentar uma dura realidade no cronotopo da superfície terrestre. Esse é outro estilhaço mundo e reclama novas atitudes e uma nova pessoa para habitá-lo. Ao que parece, ela e Daniel conseguirão, prosseguirão numa vida acordada, em que os liames de uma moral latina impõem que não se abandone o outro numa situação de doença, ou, ainda, porque talvez se muda de estilhaço-mundo, mas não se muda o mundo, pois, a dinâmica das relações

tende a se repetir, e se reproduzem os arranjos com reflexos e refrações, para que tudo se mantenha e que o espelho pareça inteiro ainda que, no fundo, se saiba que está partido.

Essa nova Valéria mostra a que veio, ao fazer ouvidos moucos para o telefone que mais uma vez toca, insistentemente. Não sabemos o que está pensando, ela apenas olha com olhar enigmático. E nós, espectadores, não mais a veremos.

Temos, então, outro corte narrativo e o último título nomeando a terceira “esfera-mundo” que recebe a denominação de “El Chivo e Maru”. Só então ficamos sabendo o nome do sicário que já vimos matando e em outras tantas situações. El Chivo, ou seja, “O Bode”.

Mais uma vez é o cronotopo do automóvel que nos conduz a esta esfera-mundo. Em uma estrada de uma zona periférica, vemos dois homens neste carro e o motorista atendendo ao telefone celular umas tantas vezes, fala sobre dinheiro e dá instruções para que depositem em sua conta particular. O homem que lhe acompanha avisa que, quando chegarem a casa, deverá desligar o celular, pois o dono da casa não gosta destas tecnologias.

No caminho, conta a história de El Chivo um ex-professor universitário que abandonara a família, mulher e filha pequena, para ingressar na clandestinidade da luta armada como guerrilheiro. Chegou mesmo a colocar uma bomba em um centro comercial. Decepcionado em seus ideais, perdera tudo e fora preso por esse policial corrupto, ficando preso por 20 anos. Ao sair, fora cooptado pelo mesmo policial que o prendera e acabara se tornando um sicário, matando por dinheiro no que o policial classifica como “trabalhinhos” sob encomenda.

Chegam à casa de El Chivo, que é uma espécie de depósito de lixo, levam, como presente, quarenta sanduíches o que lhe alegra muito e, imediatamente, comparte o presente com os cães. Indagado sobre seus óculos e porque não os está usando simplesmente responde: “Não uso mais, se Deus quer que eu veja embaçado, então eu vejo.” Ao conversarem, o policial diz que o homem que está com ele necessita dos “serviços” de El Chivo ao que ele contesta dizendo que não faz mais isso e que agora vive apenas de seu trabalho na recolha de lixo. Mostra um relógio de boa marca que encontrou no lixo e diz que há muitas coisas valiosas para serem encontradas. Por fim,

decidem realizar a transação e o preço é combinado. A oferta de cinquenta mil pesos no ato e cinquenta mil quando do assassinato não é aceita por El Chivo que exige cem mil pesos antes e cinquenta depois. É mostrada a foto de Luís Solaris, um belo homem jovem que é sócio de Gustavo e o está roubando. Ao ouvir o nome do bairro de luxo onde fica o escritório da futura vítima, rindo, sarcasticamente, nosso personagem comenta que deve ser um proletário. Fica tudo acertado para que pareça um acidente e não um assassinato.

Em seguida El Chivo toma uma atitude quase ritualística. Vai até uma cabine de fotos automática e, nessa cena, vemos Ramiro, muito machucado, e Susana com bebê no colo, que passam por El Chivo na mesma calçada. É interessante observar que tais cenas servem como um recado do autor, explicitando que pessoas que não se conhecem em absoluto têm e terão, ao longo desta história, relações invisíveis todas elas ligadas ao contexto e ao acidente que, neste momento, ainda não aconteceu.

Ao regressar a casa coloca um recorte de sua própria foto, substituindo a cabeça do padrasto da filha na foto roubada do apartamento da filha e que colocou num antigo álbum de fotos. Esse jogo com as fotos assume real importância no tocante a El Chivo, pois são as fotos o único elo de ligação com o mundo humano, não por acaso um elo imagético. Quando mata, ele não está matando outro ser humano, está matando o homem da foto. É assim que as encomendas de trabalho lhe chegam, através da imagem na foto de alguém que será a próxima vítima. No entanto, estranhamente, necessita tirar a sua própria foto para reconectar com o mundo humano.

Começa, então, a observar os hábitos de Luís, o homem que deve matar e o vê saindo com Gustavo o mandante do crime de um prédio de luxo, e em outro momento saindo com uma mulher, colega de trabalho com a qual, nitidamente, há um envolvimento de ordem afetivo sexual. Ele os segue até um restaurante empurrando sua carrocinha de coleta de lixo. O carro de Valéria passa devagar e escutamos a música e sua voz, ordenando a Richi que pare de latir. Quando El Chivo está observando Luís e a amante pela vitrine do restaurante acontece o acidente.

É a segunda vez que vemos El Chivo diante da janela de um restaurante e da primeira vez o vimos em ato de matar, com um tiro, um homem. De fato, é mais uma estratégia que joga com o espectador, pois, é

semelhante, mas não é a mesma. Teríamos aí um dos cronotopos mutantes a que nos referimos.

Desta vez não vemos a perseguição, pois, El Chivo não estava dentro de um carro e, sim, na calçada executando seu trabalho investigativo sobre os hábitos da futura vítima. O ponto de vista (exotopia) é outro, e outro é o cronotopo.

El Chivo caminha rumo ao cenário em que estão os carros, sendo que o de Otavio com a parte dianteira destruída e incendiando. Um homem tenta abrir a porta e não conseguindo vai em busca de ferramenta. El Chivo aproveita para arrancar a porta e examina o carro. Otavio está muito ferido e Jorge está morto. Ele rouba o dinheiro do bolso de Otavio e faz um movimento para ir embora, é quando vê Cofi ferido no banco traseiro. Permanece, então, e ajuda a retirar Otávio que estava com a perna presa e gritando de dor, de dentro do carro.

Agora é mostrado também o resgate de Valéria e sua retirada de dentro do carro. No entanto, El Chivo não parece nada preocupado com os humanos e sim com Cofi que é retirado do automóvel por dois homens e deixado como morto no meio fio. Ele leva o cão para casa e cuida de seu ferimento. Examina a carteira que roubou de Otavio sem grande entusiasmo

Esse tempo em que recebe a encomenda da morte de Luís e do encontro com Cofi é marcado por profundas mudanças em El Chivo. Compra uma camionete, o que podemos considerar como um passo rumo a uma possível reconexão com o mundo Vemo-lo em frente à casa da filha tomando coragem para acenar, e ela fechando a janela, amedrontada com a visão daquele homem que mais parece uma fera.

Enquanto isso, Ramiro ainda bastante ferido decide fazer novo assalto, desta vez em um pequeno posto bancário, onde está sendo atendido no caixa o policial corrupto já conhecido pela relação com El Chivo. Ramiro acaba sendo morto com um tiro. Seu funeral abre nova dimensão cronotópica, pois Otavio comparece ainda muito alquebrado com braço ferido e se apoiando em muletas. É a primeira vez que o vemos após o acidente. Susana agora parece ser outra pessoa; seu olhar de garota que dialogava intensamente com o olhar de Otávio se transformou, e parece muito mais dialogar com o da sogra. Ela diz a Otávio que nada mais será possível entre eles diante do que se passou com

Ramiro. Inquirida sobre os planos que fizeram juntos ela alega que os planos eram apenas de Otávio e recorre a um provérbio que sua avó sempre mencionava: - “Se queres fazer Deus rir, conta-lhe teus planos”. Otávio rebate dizendo que fora enganado por ela, mas ela afirma que ambos se enganaram. Para Otávio, uma decisão está tomada, ele não ficará na Cidade do México e, sim, irá para a cidade de Juarez, a fim de recomeçar. Então, informa a Susana que mesmo que Deus ria, ele seguirá com seus planos e que se ela quiser estar junto a ele deve comparecer na estação rodoviária às 11 horas de domingo. Ela chora muito e diz que se o filho for menino vai se chamar Ramiro como o pai.

El Chivo segue cuidando de Cofi que melhora, consideravelmente. Ao sair, deixa-o com os outros cães, e é quando volta para casa que, estarecido, percebe que Cofi matou a todos. A cena é pungente, pois, El Chivo chama os cães por seus nomes, abraçando-os e verificando se estão vivos como se fossem da sua família: “Flor, Feijão. Respondam, por favor”. Saca a arma para matar o cão assassino que, simplesmente, olha para ele com um olhar de quase candura. Ele bate em Cofi, dizendo que isso não se faz e segue chamando os cães mortos pelos seus nomes até que vê a pequena Gringuita muito ferida, mas ainda respirando, e a toma nos braços, a fim de buscar ajuda, mas a cachorrinha morre dentro da camionete e ele chora, desesperadamente.

Queima os corpos dos cães, enquanto Cofi permanece a seu lado impassível. A noite que se segue é de insônia e ele acende e apaga a luz do quarto, enquanto repete, algumas vezes, o gesto de tirar e recolocar os óculos.

Excedente de visão e exotopia, nesse caso, passam a ser instituintes de uma nova subjetividade para El Chivo. É como se o mundo que lhe condenara à invisibilidade dos excluídos, daqueles que ninguém quer ver nas grandes cidades, também tivesse sido relegado à invisibilidade, por ele. De lá, do mundo dos “perros” conseguia sair pela via dos atos de matar e de recolher lixo. É através da sua “visão borrosa” que ele volta a tentar uma reconexão com o que seja para ele o âmbito de um “humano possível”. Como se tivesse introjetado a visão dos cães que passaram a ser a sua família, como se enxergasse da maneira como um cão enxerga. Com a perda dessa família canina, não mais tinha alibi para lá permanecer, eis que um retorno se colocava como inexorável. Mas como fazer isso, se nesse mundo humano há que enxergar para existir. A foto, ainda que rasgada e colocada com saliva em cima

de outra foto substituindo a cabeça do homem que tomara seu lugar junto à sua família humana, marca o início de seu retorno. Quiçá, o flash disparado numa cabine automática de fotos seja a marca desse reinício. Assim, acender e apagar a luz, bem como tirar e colocar os óculos, são atos de reconexão. Tentativa de restabelecer o diálogo perdido com o cronotopo da superfície que abandonara para mergulhar no mundo da invisibilidade do cronotopo do inframundo.

No dia seguinte, sequestra Luís sob a mira do revólver, fazendo com que a vítima se algeme ao volante do próprio carro. Enquanto se encaminham à casa de El Chivo, ele conta a Luís que pagaram para matá-lo e, quando chegam, deixa-o algemado, sentado no chão. Os diálogos que se seguem são deveras interessantes. Da parte de El Chivo, há uma dinâmica de diálogo que bem demonstra o quanto ele está, ou esteve, ausente do mundo; oferece a Luís rum, água ou leite. Luís responde com outra pergunta:

Luís - O que vais fazer comigo?

El Chivo - Isso o que significa? Rum, água ou leite?

Luís - Minha pergunta significa o que significa.

El Chivo – Escute, seu idiota, estou te oferecendo algo para beber e, se você fosse só um pouquinho mais perspicaz perceberia que agora, nesse instante, eu não vou te matar. Rum, água ou leite?

Luís – Água.

Coloca, então, o copo d'água aos pés de Luís que não tem como tomar por estar amarrado a um pilar.

Tem início um verdadeiro jogo em que El Chivo incita Luís a tentar adivinhar quem, dentre as pessoas de suas relações, teria pago para que fosse morto. Lança várias charadas sobre se seria a amante, a esposa ou o marido da amante, mas é quando o cão vem lambe suas mãos que ele faz um jogo, tendo em conta o nome que deveria dar ao cão.

El Chivo – Não sei que nome dar ao meu cachorro, eu o encontrei na rua.

Luís – Não sei, Solovino?

El Chivo ri e comenta que o nome é estranho e que Luís deve ser publicitário para sugerir esse nome. Segue conversando: _Não sei, pensei em algo mais familiar, assim como Gustavo? Conheces algum Gustavo?

Assim, Luís descobre que foi seu sócio e meio-irmão o mandante e El Chivo segue com o jogo: - Abel, Abel, que fizestes para que teu irmão te queira matar? Luís indaga sobre quanto o irmão teria pago e El Chivo, muito sarcástico, lhe diz que foram cinco mil pesos. Luís fica mais indignado:

Luís – Cinco mil “putos” pesos!

El Chivo - Bem, e também uns ingressos para os “Rolling Stones”.

Luís continua alterado e gritando, esbraveja, pergunta que mal terá feito ao irmão para que esta queira matá-lo. El Chivo diz que não sabe, mas adverte que ele pare de gritar, pois, do contrário terá de atirar. E pergunta: - Então, ao cão que nome lhe daremos? Luís responde ainda alterado: - Que se dane o teu cachorro!

A fala que se segue é fundamental para que se possa compreender o processo pelo qual passa El Chivo. Enquanto dobra um lenço, ele admoesta Luís e lhe diz: - Não digas isso, recorda que todo o dono se parece com seu cachorro e, ademais, se não fosse por ele já estarias morto “cabrón”.

Em seguida coloca o lenço na boca de Luís e, mais sarcástico que nunca, lhe diz que vai dormir, mas que Luís grite, caso necessite algo.

É, contudo, nesta última fala de El Chivo, que está a chave para que se possa compreender o processo que ele está vivendo. Ao dizer que “todo o dono se parece a seu perro” El Chivo explicita uma situação exotópica que parece estar invertida em relação ao que o senso comum coloca, ou seja, todo o cão se parece a seu dono. Ora, ele que vivera como nenhum outro humano, talvez, que havia formado uma família com seus cães num cronotopo muito particular, agora se via refletido no cão, sem nome, sem família, sem lugar. Assim, se coloca em compasso de espera, parecendo estar preso entre dois mundos. No entanto, o fato de, talvez, por primeira vez, dialogar com uma de

suas vítimas ainda que mantendo um nível de tremenda tensão e só conseguindo se comunicar pela dinâmica da crueldade, parece revelar que ele não mais será o mesmo.

Quando acorda, alimenta Luís colocando-lhe uma banana na boca, e Luís pergunta o que será feito com ele. El Chivo diz que ainda não sabe, todavia, que pensará em algo. Luís faz uma contraproposta para que ele mate a seu irmão que lhe dará o quanto queira. Ele mostra um maço de notas, dizendo que não necessita de nada. Sai, deixando Luís numa situação terrível, ainda algemado e tendo feito as necessidades fisiológicas no local em que estava. Vende o carro de Luís e liga para Gustavo, dizendo que traga o dinheiro, porque ele cumpriu a tarefa. Quando Gustavo chega a casa, El Chivo recebe o dinheiro, manda que entre e o leva até Luís. Gustavo fica assustado por encontrar o irmão ainda vivo e reclama porque não fora esse o combinado e que ele deveria ter feito seu trabalho. Mais uma cena muito tensa em que os diálogos são preciosos:

El Chivo – Trato? Que trato?

Gustavo – De que tu ias ... bem... Era teu trabalho?

El Chivo – Trabalho? Tu querias apagá-lo do mapa, não? Então apaga tu mesmo é todo teu, maldito Caim. Mata-o é todo teu, não sejas maricas.

Gustavo (trêmulo com a arma na mão) – Mas eu te paguei. E começa a chorar. – Esse era o trato.

El Chivo, tomando a arma – Queres que eu o mate? Coloca a arma na cabeça de Luís. Eu mato? Responde? Mato? Ou é melhor matar você? Irritado com as atitudes de Gustavo, El Chivo acaba por dar uma coronhada derrubando-o.

Na cena seguinte, El Chivo está procedendo a um verdadeiro ritual. Corta a imensa barba, barbeia-se, corta unhas e, principalmente, coloca os óculos e se olha no espelho como se fosse a primeira vez. Decididamente, é outro homem, não mais o sicário, não mais o militante subversivo. Coloca roupas limpas, a arma na cintura e arruma uma valise onde coloca a foto da filha quando criança, o álbum de fotos e uma grande quantidade de dinheiro. Sai

do quarto e então vemos Luís e Gustavo ambos amarrados e amordaçados. El Chivo lhes dá bom dia e pergunta se dormiram bem. Segue falando aos dois:

- Penso que tenham muito para conversar, mas é uma pena que eu não possa ficar, porque seria interessantíssimo. Mas, como vocês compreenderão, necessito sair da cidade, assim é esse negócio.

Retira as correntes das mãos de Gustavo e depois as de Luís mantendo os pés de ambos amarrados. Prossegue dizendo-lhes:

- Tomara que conversem e oxalá consigam acertar suas diferenças, mas caso conversando não se entendam, deixarei isto aqui para que se compreendam melhor. E coloca a arma no chão, equidistante dos dois irmãos. Pega o celular de Luís e diz que depois ligará para saber como estão. O que se segue é uma tentativa desesperada, mediante ameaças e xingamentos, de ambos os irmãos para alcançar a arma sem que se saiba o desfecho. Dali somente um sairá vivo.

Como um reflexo da atitude de Cofi que atingiu, profundamente, El Chivo, ao que parece, faz com que agora ele considere que não mais é possível irmãos matarem irmãos. Assim, bate a porta deixando os dois irmãos inimigos entregues à própria sorte. Retorna à cabine de fotografias, tira outras fotos, e coloca uma no lugar da anterior. Agora é a foto de um homem diferente que até consegue esboçar um sorriso. Quando sai com o carro passa pelo local de onde estão retirando a enorme propaganda do perfume Enchant, como um pano que cai, deformando a imagem da belíssima Valéria. Mas já sabemos o que aconteceu com ela.

El Chivo vai, novamente, ao apartamento da filha onde coloca a foto composta com sua nova figura em um porta-retratos e deixa um recado gravado na secretária eletrônica. Faz um pungente relato do que fora sua vida, explica que é um “fantasma que, todavia segue vivo” e sobre o quanto fora idealista ao querer mudar o mundo, prescindindo de estar com ela e vê-la crescer. Chora, copiosamente, e diz que voltará para buscá-la, quando encontrar coragem para olhar em seus olhos.

Vai, então, ao mesmo local em que vendera o carro de Luís e vende o de Gustavo. Quando o dono do “desmanche” vê o cão latindo, pergunta:

– Qual é o nome do teu cão?

Ele responde:

- Negro.

Cofi era o cão de Otávio, Negro é o cão de Martim. El Chivo sai da oficina, para e observa o horizonte, sente o vento no rosto e se põe a caminhar, tendo Negro ao seu lado. Nada poderia ser mais clichê do que esta cena “chaplíniana”, em que um homem e seu cão viram as costas para o espectador e partem rumo ao horizonte. No entanto, este pode não ser o fim, assim como a cena inicial que nos foi mostrada por três vezes, não era realmente a primeira. Essa é apenas a última cena do filme, mas não o final dele.

6.6 As esferas-mundo em ação

Apresentamos e descrevemos as esferas-mundo, no entanto, cabe olhar para as dinâmicas da vida de seus personagens e a maneira como se relacionam à luz de nosso referencial teórico. Também, é importante visionar como após o acidente estas esferas se desintegram nesse choque, ponto máximo de tensão. É aí que encontramos o espelho estilhaçado e nos estilhaços que refletem e refratam as vidas destas personagens, vamos encontrando as possibilidades de (re)-união das partes. Assim, as esferas-mundo acabam por se transformar ao sabor das novas relações e das mudanças profundas acontecidas nas personagens.

Há uma conhecida frase da qual não podemos precisar a autoria, que diz que “todos os filmes deveriam tratar de amor”. O amor e/ou sua ausência é o tema recorrente na imensa maioria dos filmes, seja em um filme de sucesso, como Avatar, onde ele transcende à espécie biológica e aos limites do corpo, apontando para possibilidades transgredientes ao tempo e espaço. Território da ficção mais vanguardista, aliada à tecnologia mais atual, no entanto, são as relações imersas em amor aquelas que são vistas como as capazes de salvar os seres humanos, que se digladiam contra as relações despojadas deste sentimento que conduzem às atitudes mais equivocadas, e que colocam os mundos (no caso outro planeta) em risco de iminente extinção. Ao fim e ao cabo, a arena vai conter aqueles seres capazes de amar, em luta contra os incapazes

de amar. Por enquanto, ao menos no cinema, os resultados tem sido favoráveis aos que sabem amar.

Em “Blade Runner: o caçador de andróides” outro filme sobre o qual também desenvolvemos estudos, há uma delicada situação em que os “replicantes”, seres criados através de engenharia genética à total semelhança dos humanos, mas com maior força física se revoltam contra sua situação. O fato de saberem que possuem apenas quatro anos de vida faz com que busquem reverter tal condição. É muito digno de atenção que, a possibilidade de sentir “emoções”, acrescida de um mecanismo de memórias atávicas foram colocadas nestes seres, para funcionarem como um amortecedor para a intensa situação de suas vidas. No entanto, o que não estava previsto era que conseguissem potencializar as emoções e que chegassem a amar, o que acaba sendo um dos motes do filme.

Se, em dois filmes destacados do território da chamada “ficção científica”, este sentimento chamado amor está tão presente, que dirá nos demais onde se constitui o foco, colocando na tela todo o tipo de relações amorosas. É o amor o tema mais recorrente nos filmes, desde o surgimento do cinema.

No caso de Amores Perros, a princípio, não demos maior importância à palavra amor, talvez por termos visionado muito mais os aspectos fortes do filme, as cenas do acidente e dos assassinatos. Todavia, com o avançar da pesquisa, passamos a considerar que esta palavra, “amor”, não está aí por eufemismo e, sim, porque é ele (ou sua ausência) quem ocupa o centro da narrativa. Assim, buscamos suas pistas nas esferas-mundo, examinando-as sob nosso enfoque teórico, trazendo à cena o amor e/ou sua falta.

Percebemos, à medida que nos dedicávamos a visionar/analisar o filme que uma situação atravessa as três esferas e permeia toda a narrativa, qual seja a da “ausência do pai”, a figura paterna (patriarcal) é, totalmente, ausente na esfera Otávio/Susana, é um inimigo na esfera de Valéria e é alguém que abandonou conscientemente na esfera de El Chivo. Assim, se nos revelou uma posição exotópica de seres ausentes, não identificáveis em um cronotopo, no entanto, sua ausência implica uma pesada ausência do amor. Essa questão, buscamos contemplar em paralelo às demais ao penetrarmos nas esferas.

A esfera-mundo, Otávio/ Susana, é uma ambiência de onde o amor se esvaiu há muito. Isso se revela pelo olhar esvaziado e opaco da mãe, pela luta

fratricida de Otávio e Ramiro, e pela maneira de Susana ser e estar na esfera-mundo. Essa personagem penetra na esfera pela via do corpo, do corpo precocemente fertilizado, que se encarrega da reprodução, que é também reprodução das forças que mantêm a esfera-mundo. Parece seguir os ditames deste corpo, porque aprendeu que, colocar filhos na esfera-mundo, é uma forma de garantir a vida. Nesse sentido, Susana ainda não é mãe, é a mulher-corpo, aquela que se vale do corpo por considerá-lo como a única via de contato com os demais, e garantia da permanência entre eles, seja gerando os filhos de Ramiro, seja seduzindo Otávio.

Ramiro, ainda que tenha assumido a paternidade, não tem possibilidades de dar amor a ninguém, nem mesmo a uma criança. Nesse caso, o jogo posto remete, fortemente, à ausência do pai, uma vez que somente morrendo, ou seja, estando para sempre ausente assumirá a condição da paternidade, inclusive legando seu nome ao filho que nem conhecerá e que, portanto, nascerá sob o forte estigma do pai ausente, alimentando o círculo vicioso. Será esta morte um rito de passagem, e num certo sentido todos os da esfera morrem. Dona Concha já assumira uma dimensão de morte ao ser e estar na esfera como um miasma de mulher, quase invisível, a quem ninguém ouve e que, num certo sentido, sequer é vista. Encerra-se com a morte de Ramiro a sua evanescente existência. Susana se tornará, finalmente, mãe, numa situação pungente, em que procede a um réquiem do corpo e morrerá como a mulher-corpo para se tornar a mulher-sogra-mãe, a portadora das melancolias e que aceita como inexorável seu destino, o que se traduz na admoestação que faz a Otávio sobre os planos não serem dela, e sim, dele. Ela não pode ter planos para si e, acaso os tivesse, também não adiantaria, porque Deus os boicota e destrói. Quanto a Otávio, que buscara de maneira vertiginosa o amor, parece perdido sem este amor que, ilusoriamente, projetara e é o único de quem não se sabe se descobriu ou virá a descobrir o desejado amor. Ao que parece, consegue manter as possibilidades deste acontecer.

Quanto ao cão Cofi, imenso, pesado e feroz; o cão de rinha é aquele que circula pelos espaços de ausência de amor, seja na casa de Otávio, seja na arena ou, depois, na casa de El Chivo. Reflete e refrata a total falta de sentimento que existe nas esferas-mundo, seja na de Otávio, seja na de El Chivo. Um animal que se nutre do espaço vazio, do vácuo de afeto do mundo dos humanos e que

tem, no fato de ser matador, a única possibilidade de existir. É o cão habitante da rua, que não quer a prisão do interior da casa, o que se revela logo de início com suas saídas para a rua, na primeira oportunidade, quando Susana se descuida ao abrir a porta.

Na esfera-mundo de Valéria/Daniel, o amor parece existir desde o início, abundante e glamoroso, assim como a ambiência impecável de um belo apartamento para um belo casal, que vai, a partir de então, conseguir viver a pleno este seu amor. Todavia, é no sacrifício da paternidade de Daniel que se institui a nova relação, ao abandonar as filhas ainda meninas para ficar com Valéria.

Valéria é a mulher que vive para a exuberância, a beleza e a perfeição da imagem. Aquela que pode usar as melhores roupas e desfrutar de tudo o que a beleza pode proporcionar a quem pertence ao mundo das celebridades. Sabe que pode ter o homem que queira, mas ama a Daniel. É também uma mulher-corpo.

Ao contrário de Valéria, a esposa de Daniel, Julieta, é a mulher-mãe, correlata à Dona Concha da esfera anterior. Julieta apresenta-se despojada de toda a sexualidade, com os cabelos presos e usando roupas que anulam o corpo, escondendo-o e retirando-lhe as formas femininas. Ela é a responsável pela estabilidade do lar e, também, a mediadora quando se manifestam os traços do fratricídio, ainda que muito atenuados, na disputa das meninas em relação a uma tiara, da qual ambas se arvoram proprietárias. Rapidamente, acaba com a discussão, mas esse será o único âmbito em que parece ter capacidade de interferir, uma vez que não luta pelo marido e parece considerar como inexorável a sua saída de casa. Casa, na qual ela permanece, e que tem no crucifixo, estrategicamente colocado acima da cama do casal, um forte reflexo simbólico da esfera-mundo em que vivia Daniel antes de decidir viver com Valéria.

Contudo, o sacrifício de Daniel, para que ambos possam ter uma relação parece ser pesado demais e as consequências, já sabemos, acabam sendo desastrosas. Mais uma vez, a mulher-corpo precisa ser destruída porque ele, o corpo, não consegue garantir a sobrevivência e acaba por ser comprometido. Esta situação exotópica que o filme coloca permite ver por vários prismas.

Em relação à Valéria, ela e o pai romperam tão definitivamente que, mesmo diante de um acidente grave, permanece a necessidade da ausência do pai, e Daniel que deixou suas filhas passa a refletir a condição paterna para Valéria. Nesse ponto, ao contrário de Susana que passou a ser a “mulher-mãe”, com Valéria sucede um movimento contrário, ela passa a ser a “mulher-filha”, que exige de Daniel que abandone a posição de parceiro sexual, assumindo novamente a de pai. Valéria não tem mais como ser a mulher-corpo-sexual, e Daniel, que fizera o esforço de romper com tudo, projetando uma nova vida na qual abdicava, justamente do pesado papel de pai, para assumir o de amante da bela mulher, se vê, agora, instado a reassumir, a retornar aquela que parece ser a única condição que lhe é exigida, ou seja, a da paternidade. A cena em que ele telefona para a ex-esposa e permanece em silêncio, tal qual fazia Valéria quando ainda era sua amante, reflete a visceral necessidade que ele tem de ser amante e não pai. Ao repetir o gesto de Valéria, Daniel evoca a condição cronotópica que reivindicara para si, qual seja a de homem e amante.

O cãozinho Richi também reflete a situação da esfera-mundo. O cão de raça pura, de pedigree, que necessita ser alimentado de afeto, assim como o relacionamento “amoroso” de sua dona reproduz toda a situação que Valéria e Daniel vivenciam. Quando ela sofre o acidente e o mundo da superfície (cronotopo do apartamento) continente do amor falacioso começa a ruir, Richi é tragado pelo cronotopo do inframundo. Nesse caso, ele é um cão que, ao contrário de Cofi, não tem defesa contra os perigos externos e, enquanto Cofi ganha a rua, Richi some num mundo abissal, povoado por outros seres animais, os perigosos ratos. O fato de Richi permanecer no cronotopo do inframundo, mesmo com as buscas de Valéria e de Daniel reflete e refrata as condições da relação deles, mas faz ainda mais, na medida em que lhe é dada a possibilidade de passar de coadjuvante a principal ao chegar a conduzir a trama que fica fortemente ligada a sua possibilidade de retorno à superfície.

Na esfera-mundo de El Chivo, temos situações que parecem remeter à ausência total do amor, seja paterno, seja de qualquer outro tipo. A condição exotópica de El Chivo, no entanto, reflete todas as figuras paternas ausentes, na medida em que sua ausência pode ser considerada, dentre todas, a mais profunda. É uma figura presa entre dois mundos, o da visibilidade conferida aos que vivem no mundo das coisas, que podem ser aceitas e vistas, e aquele mundo

para onde ele se transferiu, o mundo que criou para viver entre seus cães-irmãos, ali onde ele desaparece a cada vez, porque se condenou a uma invisibilidade, perante os demais humanos que passam por sua figura abjeta sem enxergá-lo. É a mais profunda exotopia, aquela que remete a um mundo onde todos os limites foram transpassados, do qual não parece haver retorno, mundo pior do que o da morte, pois, a consciência que, a princípio, parece inexistir coloca esse “humano” num embate constante contra uma sua humanidade que pode entrar em erupção a qualquer momento, eis que talvez apenas esteja em estado latente. Cria-se um dilema, pois, são dois potentes cronotopos, cada um solicitando a El Chivo uma parte de si.

A morte fora seu ofício, mas uma “morte inócua”, numa atividade de matar pessoas que, de certa maneira, pertenciam a outro mundo, um mundo paralelo no qual ele não habitava. Essa morte promoverá uma “virada exo-cronotópica” ao transformar-se, transmutar-se a apresentar-se a El Chivo em sua face mais potente qual seja a da impossibilidade total de amar, quando do assassinato dos cães-irmãos por parte de Cofi. Aquele ponto (cronotopo) que, uma vez ultrapassado, não mais permite qualquer viver (mesmo o inócuo).

Esta virada cronotópica exige que abandone cronotopo e exotopia do assassino, do agente da morte, e ele, finalmente, pode enxergar a morte em sua plena potência, contemplá-la como espetáculo, deixando de ser agente para ser espectador. Agora, El Chivo representa o próprio espectador do filme que se faz carne-personagem e, nós, expectadores participamos de toda esta situação dada nossa impossibilidade de não responder. Somos seres dotados de uma inexorável capacidade de “atitude responsiva ativa”.

El Chivo entrará, novamente, no mundo dos humanos ao saber que a filha, que possuía a âncora da presença da mãe, agora está sozinha. Esse clamor pela presença e, quiçá pelo amor paterno vai tirar El Chivo do torpor em que mergulhara, mas não pode devolver a esfera-mundo pretérita, que ele mesmo destruíra, pode, no máximo, permitir seu próprio retorno ao mundo humano, a fim de reconstruir uma outra, que, no entanto, só o tempo dirá se é possível. Quanto ao amor que ele deixara de sentir na anestesia profunda de toda e qualquer possibilidade de um “sentir humano”, a que se condenara, este demonstra que, qual fênix, talvez possa sempre retornar, pois, se retorna para alguém com as mais profundas marcas dos sentimentos mais abissais de que um homem pode

ser presa, como no caso de El Chivo, poderá retornar para qualquer outro humano.

Os cães da esfera-mundo de El Chivo se dividem em dois grupos. Há os cães anteriores à chegada de Cofi/El Negro e, depois que todos estes são assassinados, resta somente o cão fera. Suas vivências na esfera-mundo são bastante diferentes. Os cães dóceis e passivos da primeira fase são tal qual Cofi, cães de rua, todavia eram dóceis e reconheciam a autoridade do dono. Em sua docilidade e atitudes afetivas, acabaram por substituir a família de El Chivo, portanto, aquela situação a que nos referimos de um amor em estado latente e com possibilidade de retorno foi mantida por uma transferência para a família dos cães, dos quais parecia se sentir um pouco pai, tanto que seu pranto é intenso, quando do assassinato dos cães, tal qual um pai que perdesse seus filhos.

Quanto a Cofi, mesmo na esfera de El Chivo segue manifestando atitudes em relação à única vivência que sempre lhe coube, ou seja, a de matar seus semelhantes, pois assim fora ensinado e instigado pelos humanos. Ao ficar em casa com os demais, o que faz é eliminá-los. E, nesse caso, passa a refletir o próprio El Chivo, o homem que também mata de maneira inócua, sem nada sentir. Por não aguentar seu reflexo escancarado no ato de Cofi não tem mais como habitar o cronotopo da invisibilidade. Resta-lhe, apenas, retornar ao mundo de antanho.

Nos casos destas esferas-mundo e, do que nelas acontece, das histórias que refletem os enredos de folhetim, e do uso de clichês conhecidos, parece que Iñarritu, intencionalmente, não tenta escondê-los, mas, ao contrário lhes confere visibilidade (cronotopo e exotopia) e os ressignifica, contando com nossa presença de “vedores”, atribuindo àquilo que parece já visto e bem conhecido outros aspectos que emergem e necessitam ser descobertos pelo espectador. Esse é, sem dúvidas, um traço de sua arquetônica na qual não cabe apenas reinventar algo e lhe conferir dinamismo, há que tornar fonte de atribuição de novos sentidos, considerando aquele que é o mais importante partícipe, o espectador (detentor da responsividade). Afinal, ninguém escreve para si, no horizonte sempre há um leitor, e no horizonte fílmico um espectador que, no caso de Amores Perros, não tem como escapar de ser partícipe através de sua “atitude responsiva ativa”.

Aqui temos um dos grandes valores do filme, é como se nos convidasse a movimentar-nos a assumir papel neste jogo de dar/não dar a ver, num ritmo que nos captura, vórtice que nos transporta e que, quando nos devolve à posição anterior, descobrimos que ela não mais existe e que teremos de ocupar outra posição, ou, talvez, reinventar nossa própria esfera-mundo.

O final em relação a Otávio, ou seja, a última vez que o vemos em cena ocorre quando ele está na estação rodoviária. Tenso, espera até o último momento por Susana que não vêm. O motorista do ônibus lhe pergunta se, afinal, vai ou não embarcar. Assim, Otávio em uma estação de ônibus decide não partir, e vira as costas para o espectador, retornando para a cidade numa atitude de recomeço. Não vai embora, tem um caminho a seguir nessa que é uma das maiores cidades do mundo. Tem coisas por fazer em sua vida, pois, há uma vida além de uma adolescência sofrida de garoto pobre. Tornou-se um homem e quiçá saberá amar como homem e não mais como um garoto equivocado. Só, pela primeira vez sem a sombra do irmão, sem Susana que deixa de ser a mulher desejada e desejável, para se tornar uma viúva amarga e sem Cofi, sem o cão fera, sem a força em vórtice que alimentava e sustentava a vida desse jovem.

Parece amainada a força incontrolável da rinha em um corpo comprometido pela rinha da vida. As energias que alimentavam o Otávio de antes do acidente possivelmente se extinguíram no episódio acidente, no transpasse da fronteira entre vida e morte. O espaço e o tempo da rinha eram um tempo de “quase morte” em que Otavio sempre vivera. Assim, fora, por viver numa das cidades considerada como das mais violentas do mundo, por pertencer a uma família disfuncional, por ter um irmão, cuja brincadeira consistia em ameaçá-lo com uma arma.

El Chivo/Martin e Cofi/Negro rumo ao horizonte é muito mais do que um final clichê. Seria uma mensagem para o espectador neste “diálogo mix” em que tudo e todos parecem dialogar sem que, por vezes, saibam sequer que dialogam, sem que sequer se conheçam, sem que saibam que estiveram juntos no acontecimento explosão o “big-bang” narrativo que originou toda a história.

O espelho parece estar inteiro novamente, tudo flui para ele que reflete as coisas como são, ou não. Amores Perros nos mostra, todavia, que, provavelmente, não seja da natureza do espelho estar inteiro, que a inteireza do espelho, no contexto atual, está interdita pela fragmentação, pela liquidez, pela

volatilidade que vicejam e servem de alimento para a estranha atmosfera que amalgama o mundo atual. Não há mais espaço para a inteireza. Do espelho oráculo da rainha má, ao espelho porta para o psicodélico, na estória de uma estranha menina, os espelhos inteiros não darão conta do processo reflexão-refração no imenso mosaico contemporâneo. Num universo onde a fragmentação se impôs há muito, os inteiros parecem carecer de sentido e as partes que há muito transcenderam o todo, multiplicam as possibilidades do sentir.

7 Elementos sobre a arquitetura de “Amores Perros”

Nosso trabalho caracteriza-se como uma análise da arquitetura do filme “Amores Perros”, segundo a concepção estética de Bakhtin, levando em consideração o tratamento do tempo na narrativa. Descrevemos o filme e organizamos os elementos fílmicos em termos das esferas-mundo, dada a necessidade de trazer para o texto escrito aquilo que o filme apresenta. Feita essa descrição geral, nos capítulos anteriores, cabe resgatar nossas questões norteadoras e nossa hipótese e verificar até onde conseguimos chegar quanto a alcançar os objetivos propostos.

Tendo como objetivo geral do estudo verificar questões de temporalidade na narrativa fílmica “Amores Perros”, sabíamos que estavam presentes nesse filme formas de relação cronotópica e posições exotópicas diferenciadas e relevantes. Também sabíamos que o que foi feito nesse filme, e da maneira como o foi, em termos de mostrar o mesmo acidente por três vezes, era algo inédito, por não recorrer ao uso de flashback e, sim, por rerepresentá-lo sob nova inscrição, a cada vez, permitindo-nos contemplá-lo, sob novos pontos de vista, sob novas posições exotópicas.

No entanto, à medida que o trabalho foi sendo desenvolvido, tornou-se mais evidente que o conceito de arquitetura seria necessário e, talvez, continente das demais questões. A arquitetura consegue dar conta de explicitar as dinâmicas de vida das personagens, que criam conjuntos bastante específicos (esferas-mundo), como microcosmos, onde as personagens se encontram em constante interação num todo de sentido mais amplo.

Com relação ao tempo, que foi o que primeiramente nos provocou a investigar, fomos transformando nossa curiosidade sobre o assunto, à medida que percebíamos que o tempo que, de fato, nos interessa é o “tempo na narrativa fílmica”, ainda que os estudos pregressos sobre o tempo em sua dimensão histórica tenham sido os que nos permitiram chegar a esse aspecto específico do trabalho.

Assim, encontramos nosso âmbito no tratamento estético do tempo e nas escorrências deste na narrativa fílmica.

Vimo-nos, então, diante de outras questões que nos provocaram novas indagações: Como o tempo é tratado na narrativa? Como a narrativa cria

temporalidades? Como na linearidade narrativa se pode criar a sensação de simultaneidade?

Em “Amores Perros” há o tempo do enunciado, ou seja, o filme tem um início, que é ponto de partida, e tem um final quando a última imagem evanesce na tela, ou seja, tem início, meio e fim na sequência do narrado. No entanto, o tempo da enunciação começa em outro momento do filme. É na ruptura narrativa, mas não temporal, que o acidente provoca, que ele tem início. A trama em si perde importância, e ganha importância o modo como no filme se articulam os diversos pontos de vista em torno do acidente. Mais do que tudo, passa a importar o fato de que a articulação desses pontos de vista resulta em mais um ponto de vista, que é o do espectador em seu papel de interlocutor do autor-criador.

Esse espectador necessita realizar o trabalho de articular as partes para criar, em parceria com o autor, o todo de sentido que este último lhe propõe. Aí reside uma dificuldade, no sentido de que são “coisas” que parecem e, ao mesmo tempo, não parecem ser simultâneas. Esse jogo com o espectador foi e ainda é considerado algo nunca antes realizado, não do modo como feito ali. E a solução que o filme coloca pode parecer anacrônica, mas na verdade é inusitada no mundo cinematográfico.

Para criar um todo harmônico, o autor necessita articular as cenas. E aqui voltamos a ressaltar que a primeira imagem que nos inspirou, em relação ao trabalho investigativo, a imagem de mosaico, não dá conta de representar o que acontece nessa narrativa fílmica. De fato, necessitamos do “espelho estilizado” e das possibilidades reflexivas que ele oferece.

Tentar provar que esse estilização criada pelo autor-criador é instaurador de sentidos, é estruturador da narrativa fílmica, é nossa atribuição. E aonde vamos buscar as possibilidades de corroborar nossas ideias é nas esferas-mundo, já descritas, e já vistas em atividade, e que são continentes dos estilos e das personas. A arquitetura do filme tem momentos privilegiados na inter-relação entre as esferas-mundo e na relação entre as vozes e pontos de vista postos em contato pelo filme.

A partir das esferas-mundo, faz-se necessário examinar essa inter-relação que se faz pelo contato entre esferas e personagens, a partir do acidente, apresentado três vezes ao longo da narrativa, recorrendo aos reflexos

entre estilhaços, pelos breves momentos em que as personagens se encontram sem se reconhecerem, mas, principalmente, pelo antes, durante e depois do acidente e pelas mudanças que ocorrem nas personagens.

Pudemos verificar que o objeto exige que se busque analisar como o acidente organiza o projeto enunciativo do autor. Há um acidente físico que explode com tudo, mas este, como recurso autoral, permite que o espectador o veja de várias perspectivas articuladas, sendo parte vital da arquitetura.

7.1 Um acidente e vários pontos de vista

A cada vez que o acidente é mostrado, temos um ponto de vista de uma personagem. São diferentes pontos de vista sociais, desvelando maneiras distintas de ver o mesmo acidente. Ele ocorre no mesmo espaço e tempo, mas o modo como é mostrado, sob vários aspectos, faz com que pareça outro, ainda que se saiba que é uma repetição, melhor dizendo, outra apresentação, uma vez que esse “enunciado” relata o mesmo fato, mas de perspectivas distintas que o complexificam. Os três pontos de vista concernentes ao acidente constituem a história, para além da trama pura e simples. Da maneira como o acidente é apresentado, observa-se que cada um dos envolvidos na cena vê aquilo que quer ver: um só vê o cão, outro só vê a mulher no automóvel etc.

7.1.1 Primeira apresentação do acidente

A primeira apresentação do acidente estilhaça a narrativa e coloca todas as personagens na mesma situação, mas ocorre, sob o ponto de vista de Otávio. Ele é mostrado como o jovem que quer tirar da vida o que pensa que ela lhe deve dar, e o acidente só acontece devido ao que se passara com ele antes. É a perseguição a ele que provoca a ocorrência. O acidente vai deixá-lo muito ferido.

7.1.2 Segunda apresentação do acidente

A segunda apresentação coloca o ponto de vista de Valéria, a modelo publicitária, mostrada como mulher fútil que tem mais afeto pelo cão Richi do

que pelo seu companheiro Daniel. O acidente retira dela o sustentáculo do corpo em evidência, pois, ela perde a perna. Seu cão Richi passa a ser um receptáculo simbólico das transformações de Valéria.

7.1.3 Terceira apresentação do acidente

A terceira apresentação coloca em cena o ponto de vista de El Chivo, caracterizando-se por ser mostrado como exterior: ele não está dentro de um carro, é o ponto de vista de quem está na calçada. Com ele, estão seus cães, sua família canina. Ao mostrá-lo, roubando o que pode dos acidentados, é dada a ver a característica desse homem que não vê os humanos. No entanto, ele consegue enxergar o cão, ferido com um tiro, e não titubeia em salvá-lo.

O cão está presente na primeira parte do filme e estará presente ao final, sendo mostrado ao longo do filme, ao interagir com os humanos e suas paixões. Desvela a crueza das personagens, ele é um cão, não tem consciência, mas reflete as posições valorativas dos humanos. Mostrado como um cão comum que gosta de ganhar a rua, logo depois, é mostrado como o cão que necessita matar para salvar a vida. Ao mostrar esse potencial, passa a ser o cão usado como assassino, por escolha de Otávio, que se arvora como seu dono.

7.1.4 Na confluência das apresentações do acidente

Quando essa terceira apresentação do acidente é mostrada, muitos acontecimentos também já foram mostrados, de tal forma que não se consegue saber mais do tempo. Apesar disso, essa insistência em mostrar o acidente, fazendo-o irromper em tela, é o ponto forte da arquitetura do filme. É essa “repetição” que, na materialidade, acontece dentro de uma sequência temporal que conduz à simultaneidade em algo que não é simultâneo. Essa maneira como o filme estilhaça o tempo é importante, principalmente, pelo modo como é feita e pelos efeitos que provoca.

Três personagens que não se conhecem, e que não mais se encontrarão, passam a ser mostrados em um jogo cênico que remete à simultaneidade de suas vidas, mostradas a partir do acidente. Eles não se

veem, nem se relacionam diretamente ali, mas, no universo de sentido do filme, passam a ocupar espaços semelhantes, mantendo suas especificidades.

Esse tratamento narrativo que permite ver simultaneidade onde há linearidade é fruto de refinada arquitetura autoral. Mas, se o acidente mostrado tantas vezes cria toda uma série de efeitos, a “síntese” da obra pode ser vista, através da personagem El Chivo. Quando mostra que El Chivo toma atitude, movido por um senso de humanidade, ao se identificar com o cão matador, dá a ver um processo de remissão da personagem. Ele coloca os óculos num ato intensamente simbólico e logo decide não matar os irmãos fraticidas.

Ao mostrar a união de El Chivo com o cão e sua partida rumo ao horizonte, o filme configura uma situação específica, pois, trata-se de dois assassinos involuntários que se tornam companheiros. Só, então, o cão é batizado, recebe nome, um nome que lhe confere identidade e coloca a pergunta: Agora quem é o perro?

8 Considerações finais

Em *Amores Perros*, fim e começo se encontram em pontos que não necessariamente se alocam em primeiro e último, numa ordem sem desordem, ou numa desordem com ordem (arquitetônica), em possibilidades de miradas múltiplas. Se nos deixam desconfortáveis e parece retirar de nossos pés o apoio, narrativas como esta, são hoje, uma presença cada vez mais comum no meio audiovisual. Se tem razão, aqueles ácidos críticos que as acusam de não mais fazer do que variar apenas na forma, ou, então, aqueles que veem apenas um diretor sequioso por fazer o diferente que não instaura diferença, não cabe aqui discutir. O que podemos perceber é o valor dessa narrativa em relação às nossas expectativas e à nossa curiosidade investigativa.

Como a nossa não é uma tese teórica e, sim, uma tese que aplica conceitos para resolver um problema de pesquisa, buscamos, notadamente, no conceito de arquitetura, os subsídios para desenvolver nosso trabalho investigativo. Esse conceito que lida no âmbito da Estética de Bakhtin tanto com o projeto enunciativo do autor como com a produção de sentido da obra estética, permitiu que buscássemos ancorar nele as nossas questões de pesquisa.

Cabe buscar nosso objetivo geral de examinar de que maneira a arquitetura de “*Amores Perros*” cria simultaneidade entre cenas, na linearidade da narrativa, e como a apresentação tríplice de um acidente vital para essa narrativa revela distintos pontos de vista, ou perspectivas que, unidas, criam um todo de sentido.

Ao longo da realização do trabalho, assistimos muitas vezes ao filme encetando o exercício de tentar capturar os pontos de vista das personagens e perceber o acidente de várias maneiras e perspectivas. Assim, nos tornamos, também, agentes de cronotopos e exotopia específicos. Criar o conceito das esferas-mundo facilitou a tarefa num procedimento de organização de espaço do próprio trabalho (influência direta da arquitetura). O acidente foi descrito em todas as suas apresentações, logo, foram descritos e analisados os diversos pontos de vista das diversas personagens e, finalmente, analisados os dados à luz do conceito de Arquitetônica.

Além das esferas-mundo, buscamos na ideia de “espelho estilhaçado” a possibilidade de mostrar como essa narrativa fílmica, ao estilhaçar, não rompe de fato, conseguindo manter a imagem e apenas a multiplica e, multiplicando, consegue criar uma unidade. Essa é uma dinâmica do campo da estética em uma arquitetônica instauradora de sentidos. O sentido, ao invés de ser simplesmente narrado, aparece através do estilhaçamento do espelho.

O acidente mostrado por três vezes num espaço tempo linear é sempre o mesmo acidente e ocorre no mesmo lugar e em um momento que, no filme, é o presente. No entanto, cria sentidos capazes de fazer com que nos percamos da dimensão temporal linear, remetendo-nos à sensação de simultaneidade.

Em nossos objetivos específicos, propomo-nos a problematizar a maneira como a obra cinematográfica em análise lida com o tempo, assim como a maneira como isso revela a especificidade do projeto autoral, e cremos que, com o que relatamos acima, conseguimos dar conta de alcançar, também, este objetivo.

Outrossim, era nosso objetivo demonstrar em que aspectos essa obra de Iñárritu é emblemática, em relação às possibilidades da obra cinematográfica de romper com a linearidade temporal inerente ao tempo cronológico, criando simultaneidade, em meio a uma sucessão cronológica de cenas. Nesse caso, há que se considerar que o filme proporcionou novas formas de dar a ver as dinâmicas temporais, mormente em se tratando de obra latino-americana. Podemos considerá-lo a ocorrência de um projeto enunciativo que evoca um específico autoral, originado no âmbito da arquitetônica e que, naquele momento, de feitura do filme foi inédito e se tornou emblemático.

Assim, sabendo que este filme pode responder a tantas outras indagações a depender do viés pelo qual seja pesquisado, consideramos ter alcançado nossos objetivos e respondido às questões a que nos propomos.

9 Referências bibliográficas

AMORIM, M. (2004). *O pesquisador e seu outro: Bakhtin nas Ciências Humanas*. São Paulo: Ed. Musa, 2004.

AUMONT, J. *Moderno? Porque o cinema se tornou a mais singular das artes*. Campinas, SP: Ed Papyrus, 2008.

AUMONT, J.; MARIE, M. *Dicionário teórico e crítico do cinema*. Lisboa, PT. Edições Texto e grafia, 2008

BAKHTIN, M. M. *Questões de literatura e de estética; A teoria do romance*. Trad. Aurora Fornoni Bernadini et al. 4. ed. São Paulo: Edunesp / Hucitec, 1998.

BAKHTIN, M. M. *Estética da Criação Verbal*. 2. ed. Trad. M.H. Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BAKHTIN, M. M. *Estética da Criação Verbal*. 4. ed. Nova edição com tradução a partir do russo. Trad: Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BAKHTIN, M. M. *Problemas da Poética de Dostoievski*. 2. ed. Trad.: Paulo Bezerra. São Paulo: Forense-Universitária, 2008.

BATISTA, M.; MASCARELLO, F. *Cinema Mundial Contemporâneo*. Campinas, SP: Ed Papyrus, 2008.

BAUMAN, Z. *Modernidade Líquida*. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 2003.

BENTES, I. *Ecos do cinema; de Lumière ao digital*. Rio de Janeiro: Ed UFRJ, 2007.

BORDWELL, D. Estudos de cinema hoje e as vicissitudes da grande teoria. In:

RAMOS, F. *Teoria Contemporânea do Cinema* (vol I). São Paulo SP. Editora Senac. 2005.

BURKE, P. *Hibridismo cultural*. São Leopoldo. RS. Editora Unisinos. 2003.

CANCLINI, N. *Latino-americanos à procura de um lugar neste século*. São Paulo, SP. Editora Iluminuras, 2008.

CARRIÈRE, J.C. *A linguagem secreta do cinema*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 2006.

CARRIÈRE, J.C. et. al. *Entrevistas sobre o fim dos tempos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

COSTA, A. *Compreender o cinema*. Rio de Janeiro. Editora Globo, 1987.

DEBORD, G. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Ed Contraponto, 2003.

EDUARDO, C. Diretores transnacionais latino-americanos (1985-2007). In: MASCARELLO, F. & BAPTISTA, M. (orgs) *Cinema mundial contemporâneo*. São Paulo.SP. Papyrus Editora, 2008.

FERRO, M. *Cinema e História*. Rio De Janeiro: Paz e Terra, 1992.

FLORES, V.N. et.al. (orgs.) *Dicionário de Linguística da Enunciação*. São Paulo: Contexto, 2009.

FRANCASTEL, P. *A Imagem, a Visão, a Imaginação*. Lisboa, PT. Edições 70, 1983.

GATTI, A. P. Por um cinema intelectual, contra o cinema industrial narrativo. In: ALVES, G.; MACEDO, F. *Cineclube, Cinema & Educação*. São Paulo: Ed. Praxis. 2010.

GETINO, O. (2010) As cinematografias da América Latina e do Caribe indústria, produção e mercados. In: MELEIRO, A. *Cinema no Mundo*. São Paulo: Ed Iluminuras, 2007.

GUIGUE, A. (2004). Cinema e experiência de vida. In: MORIN, E. *A religação dos saberes: o desafio do século XXI*. Rio de Janeiro. Editora Bertrand Brasil, 2004.

MACHADO, A. *Pré-cinemas & pós-cinemas*. Campinas, SP: Ed Papyrus, 2012.

MACHADO, A. *O sujeito na tela: modos de enunciação no cinema e no ciberespaço*. São Paulo: Ed. Paulus, 2007.

MERTEN, L.C. *Cinema: entre a realidade e o artifício*. Porto Alegre.RS. Artes &Ofícios editora, 2003.

MORIN, E. *O Paradigma perdido: a natureza humana*. Sintra, Portugal. Ed. Europa-América, 2000.

MORIN, E. *O cinema ou o homem imaginário*. Lisboa, Portugal. Relógio D'Água Editores, 1997.

PRIEUR, J. *O espectador noturno: os escritores e o cinema*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1995.

SOBRAL, A. *Do dialogismo ao gênero*. As bases do pensamento do Círculo de Bakhtin. São Paulo. Mercado das Letras, 2009.

STAM, R. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas, SP: Papyrus, 2008.

WULF, C. & MORIN, E. *Planeta: a aventura desconhecida*. São Paulo, SP. Editora UNESP, 2000.

XAVIER, I. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Ed. Paz e Terra, 2008.

10 Referências videográficas

IÑARRITU, A. *Amores Brutos*. Filme 154 min, formato DVD. Distribuição Europa Filmes, 2001.