

O Vermelho e o Negro: impasse moral ou crise de representação?

Amores Perros e outros bichos

O lançamento de *Amores brutos* (*Amores perros*) no Rio de Janeiro foi precedido de uma articulada campanha de divulgação, com estratégia e público-alvo bem definidos. Durante quase dois meses, realizaram-se dezenas de exhibições prévias em salas alternativas e sessões promocionais em universidades. A campanha deu resultados. A poucos dias da estréia, *Amores brutos* – título que, no Brasil, recebeu o filme mexicano do estreante Alejandro Iñárritu – contava com um pequeno batalhão de entusiastas dispostos a promovê-lo espontaneamente.

A concentração na estratégia de promoção “boca-a-boca” denunciava a confiança dos distribuidores na potencialidade do produto com relação ao seu segmento de mercado. Não sem motivos. *Amores brutos* estreou em 2000, atraindo nos primeiros três meses mais de 800 mil mexicanos às salas de exibição. Seguiu-se uma bem-sucedida carreira no circuito alternativo americano, acompanhada por entusiasmada receptividade dos periódicos locais.

A excelente acolhida da imprensa articulou-se ao bom desempenho no circuito de festivais e nas temporadas de premiações: indicação ao Oscar de melhor filme estrangeiro, melhor filme nos festivais internacionais de Chigaco, Los Angeles e Tóquio, Prêmio Canal Plus no Festival de Cannes, Prêmio da Crítica da 20ª Mostra Internacional de São Paulo, melhor primeiro filme e Prêmio Glauber Rocha no Festival de Havana. Referências com possibilidades de ressonância junto ao público-alvo.

No centro da vitoriosa estratégia de divulgação, o diretor de *Amores brutos*, Alejandro González Iñárritu, cumpriu o duplo papel de artífice e principal instrumento. No Rio de Janeiro, *O Globo*, jornal que maior destaque deu ao filme, dedicou na estréia uma página do caderno semanal “Rio Show”. O espaço dividia-se entre a crítica de Eros Ramos de Almeida, atribuindo cotação máxima ao filme, e um perfil do diretor. Nele, o jornalista Jaime Biaggio citou, de início, os comentários do jornal *New York Times*: “um dos primeiros filmes de arte a sair do México desde Buñuel”. Comparação reiterada por Eros de Almeida, para quem um dos episódios do

filme, “Valéria e Daniel”, “remete ao surrealismo de Buñuel”. A revista *Programa*, do concorrente *Jornal do Brasil*, arrola, entre os similares estilísticos do diretor, o americano Quentin Tarantino.

Pode-se fazer restrições à qualidade das análises dos periodistas, mas é inegável a eficácia promocional das analogias entre o estreante mexicano e diretores consagrados. No México e nos EUA, as estratégias foram idênticas. Críticos e jornalistas investiram na inserção do filme e do diretor nas indefectíveis categorias “arte” e “artista”, estratégia ancorada na verve invulgar do homem de propaganda Alejandro González Iñárritu.

Uma semana após o lançamento no Rio de Janeiro, *O Globo*, repercutindo o sucesso da estréia – “oito mil espectadores em apenas oito cinemas” –, publicou uma entrevista com o diretor. O jornal destacou as críticas a Iñárritu “da velha-guarda do cinema mexicano por sua origem publicitária”. A pergunta foi formulada como provocação à polêmica: “Sua companhia, Zeta Film, é discriminada por cineastas da antiga e/ou críticos pelo fato de ser, antes de tudo, uma produtora de comerciais de TV? Há quem use isso para acusá-lo de fazer cinema com estética publicitária?” A alcunha “da antiga”, empregada pelo jornalista aos que se contrapuseram ao filme, assim como a redução de suas motivações a uma improvável discriminação por questão de origem, dá indícios de quem dominará o “ringue” montado pelo jornal. A aposta no jovem oponente mostra-se promissora a julgar pela destreza do revide: “sim, a mesquinha e miséria intelectual de alguns críticos exploraram uma suposta falta de respeito ao cinema tradicional por havermos chegado a ele sem passar pelos processos burocráticos convencionais. Dói em algumas pessoas que você tenha chegado antes delas a um melhor resultado e, sobretudo, que você venha de um passado distinto e, segundo eles, ilícito – sendo que esse passado deles eu evitei porque está cheio de rancor, ressentimento, medo, mediocridade e miséria intelectual e espiritual. Esta velha comunidade cinematográfica se parece muito com as velhas estruturas do governo passado [o PRI] e eu

deliberadamente decidi tentar chegar lá por outros caminhos. O filme fala por si e calou a boca dos detratores”.

A resposta do realizador de *Amores brutos* ao diário carioca ilustra, mesmo que de forma pontual, um debate constante entre realizadores e estudiosos de cinema, desde meados dos anos oitenta: a influência da publicidade e da televisão no cinema de ficção em detrimento a uma tradição – forjada, na América Latina, em fins da década de 50 e radicalizada no decênio seguinte –, que tinha como principal referência o documentário, o cinema-verdade, o uso da luz natural e a ausência de efeitos produzidos por filtros ou manipulação laboratorial da película.

Revelando indícios de má-consciência quanto à sua atividade principal, Alejandro Iñárritu busca dissociar *Amores brutos* do mundo da publicidade. Em carta divulgada na página do filme na internet, o diretor insiste no visceral conteúdo do filme em contraponto à assepsia da imagem publicitária: “si algo estoy seguro es que esta película no la hice con el intelecto, la hice con puro instinto e intuición. Tampoco puse el corazón, si no las viseras y um pedazo de higado [...]. No fue inspiración, no hubo piedad, compasión ni concesiones, las cosas como son, no como las queremos ver”. O discurso aproxima-se paradoxalmente dos cineastas “da antiga” a que o repórter de *O Globo* referia-se, o cinema como expressão da realidade: “fue algo parecido a documentar un pedazo de la realidad y es por eso quizá que la película es perturbadora y excitante”. E continua: “Después de leer decenas de guiones, la profunda y compleja estructura de *Amores perros* aunada a la afortunada y vital empatia que me unió con Guillermo Arriaga supe que por fin tenía entre mis manos algo que me permitiría exorcizar mi terrible miedo a la ordinaria experiencia humana de lo cotidiano escondida quizá detrás de la frívola estética de los comerciales”.

Filhos sem pai

A “complexa estrutura” de *Amores brutos* devolve-nos a ambígua posição de Iñárritu perante à “velha comunidade cinematográfica”. O filme refaz um procedimento comum ao cinema novo da América Latina, nas décadas de 60 e 70, a linguagem metafórica, que se impunha como uma necessidade de abarcar o momento histórico vivido. A narrativa insiste no uso da metáfora como condensador de signos que dêem conta “del barroco y complejo mosaico de la ciudad de México” (*Carta do diretor, in: www.amoresperros.com*).

A mais evidente recusa ao passado da velha geração, definida como “cheia de rancor, ressentimento, medo, mediocridade e miséria intelectual e espiritual” realiza-se na narrativa. O impasse moral vivido pelo personagem Chivo (Emilio Echeverría) conduz a história de *Amores brutos*: ex-professor universitário, ex-guerrilheiro, mendigo e matador de aluguel, o velho progressivamente reexamina sua trajetória ao longo da narrativa para concluir à filha, em um ato de contrição: “fracassei”.

Os resultados do fracasso estão por todos os lados, desfilam diante do derrotado: um mundo sem referências morais, inconciliável com a mais elementar relação fraternal, impelido à violência, solitário e incomunicável, refratário a qualquer contrato social, onde o dinheiro é o único mediador possível. O oposto do almejado pelo guerrilheiro Chivo, ao abandonar mulher e filha para engajar-se na luta armada.

Sam Rohdie revela, na análise de *Rocco e seus irmãos*, publicada pela série “Artemídia” (Editora Rocco), que o primeiro roteiro do filme de Luchino Visconti iniciava com os irmãos Parondi conduzindo o corpo do pai morto ao mar. A ausência paterna permite e obriga a então errática trajetória dos órfãos na cidade grande. O rito fúnebre acentuava a ruptura com os valores e tradições camponesas e prenunciava a introdução da família no individualismo capitalista das grandes cidades. Entre os integrados e os desajustados, a aposta no mundo do progresso – que acena com um promissor futuro para o operário Ciro – opõe-se aos desesperados atos de Rocco para manter a união familiar, imersos na nostalgia de valores que se decompõem.

A encruzilhada

Em *Amores brutos*, a configuração social compõe-se como se formada por castas. Não há comunicação nem ao menos contato entre elas, a não ser pela força trágica do acaso: o acidente de carro que os envolve de maneira direta ou indireta. A batida – espécie de nó da trama, reencenada em diferentes momentos da narrativa –, reúne pela única vez no mesmo espaço (uma encruzilhada) os estratos sociais representados na trama. Fruto da desobediência a uma elementar regra de convívio social nas grandes cidades – o sinal de trânsito –, o desastre é provocado pelo acudado Octávio que se choca com a distraída Valéria. Próximo a eles, alheio a tudo, Luis Garfia desconhece o sinistro que salvara a sua vida. Chivo, a quem se encomendou a sua morte, descentra-se do alvo em virtude do acidente.

O acidente é casual, mas dentro das probabilidades estatísticas da cidade figurada, onde a incompatibilidade de interesses faz-se presente desde a primeira seqüência. Ponto de partida e de término para as narrativas, o choque transforma as vidas dos protagonistas, mas não os aproxima. Apesar do encontro crucial, conservam-se ignorantes uns dos outros.

Aquele que tudo vê

Apenas Chivo tem uma panorâmica do choque. Na derradeira reencenação, observamos, através do personagem, o destino imediato dos demais. Ele aproxima-se do sinistro, confere vivos e

mortos, furta as vítimas e, ao sair, observa Cofi, o cão de Octávio, moribundo, abandonado à própria sorte. O cão parece o único a despertar a compaixão do misantropo ex-guerrilheiro, que o acolhe, medica e adota como novo membro da matilha de Chivo.

O ex-guerrilheiro aparece no primeiro episódio como pária, representante da massa de excluídos, comum aos grandes centros capitalistas, e, particularmente, mais numerosa nas urbes dos países periféricos. Sua iconografia não o difere muito de um mendigo de São Paulo ou de Nova York. A banalidade transforma-o em parte da paisagem urbana. Camuflado, entre vira-latas e entulho, o misterioso personagem comete homicídio, observa seus afetos,



furta, espregia e aproxima-se de suas vítimas. O seu descolamento da paisagem é paulatino: ganha um rosto, um teto e uma história, no decorrer da trama.

O último episódio, “Chivo e Maru”, inicia-se com um perfil do personagem. Dentro de um automóvel, um policial e um executivo rumam ao seu encontro. No caminho, o diálogo nos revela estar tratando de uma transação escusa, na qual o policial é o atravessador; o empresário, o contratante e Chivo, o executor. Cabe ao atravessador elucidar o quebra-cabeça para o espectador e para o patético empresário: “professor universitário abandona a família e transforma-se em perigoso guerrilheiro”. “Como os zapatistas?”, questiona o cliente. “Não, ele era mau”, constata o policial zombeteiro, “assaltava, seqüestrava e matava”. O detetive não disfarça o desprezo pelo seu cliente e, igualmente, a simpatia pelo assassino. Narra as façanhas do último como as de um anti-herói mitológico, que enganara durante meses o serviço de inteligência policial, cometendo crimes audaciosos. A epopéia termina de modo anedótico, com chancela à vaidade do falastrão: foi o narrador o responsável pela prisão do terrorista, quando este urinava distraidamente em via pública – é o que conta, por entre sorrisos, o meganha. Anos mais tarde, encontrando o ex-professor, já livre, mendigando pelas ruas, contrata-o como matador de aluguel. Desde então, transformara-se numa espécie de agente do ex-guerrilheiro.

A conversa entre os três realiza-se na sala de Chivo. O cenário compõe-se de poucos objetos e um grande número de livros, dispostos atrás da poltrona onde o ex-professor acomoda-se. A negociação se processa. O executor demonstra resistência – informara ao intermediário que não mais realizaria aquele serviço – porém aceita, desde que se dobre o valor da oferta. Acordadas as partes, passa-se aos detalhes da execução. O cliente fornece um breve histórico da vítima e a justificativa da encomenda: trata-se do sócio que o “passara para trás”. O matador regozija-se com a situação e a origem abastada do condenado: “trata-se de um proletário”, ironiza. Não há remorso no ex-guerrilheiro. Ao contrário, o sentimento expresso em relação à vítima assemelha-se ao do início da trama, quando ridicularizou, num jornal, a fotografia do homem a quem assassinara momentos antes. A irreverência, possível herança de sua formação intelectual, é temperada com o niilismo adquirido em sua trágica experiência histórica e pessoal. Ironias que podem ter a si próprio como alvo: “deus prefere que eu veja o mundo embaçado”, responde ao policial que estranha a ausência dos seus óculos. O ressentimento é a mola propulsora. Delicia-se com a despida

selvageria dos clientes milionários. Transforma-se num Corisco mercenário, vendendo sua sede de vingança a peso de ouro.

No capítulo “Diálogo I: a metáfora literária”, de *Historiografia clássica do cinema brasileiro*, Jean-Claude Bernardet assinala que, “a partir de aproximadamente 1965, um novo personagem se desenha em alguns filmes do Cinema Novo: o intelectual”. O autor faz um inventário da recorrência do personagem na cinematografia brasileira dos últimos trinta anos, ressaltando “que a base da representação metafórica do intelectual é literária, e nela está embutida a representação do próprio cineasta como intelectual. Para essa representação, a cultura é a literatura, a literatura é a cultura, é a matéria de que se nutre e que produz o intelectual.”

A análise estende-se até o início da década de 90 (a publicação é de 1995). Não foi possível incluir, no breve estudo, o misto de escritor e sociólogo representado em *Cronicamente inviável*, filme de Sérgio Bianchi, produzido em 1999. No entanto, Bernardet detém-se sobre o personagem Antônio César de *Romance*, realizado dez anos antes pelo mesmo diretor. Para o pesquisador, “a metáfora é positiva no filme”. “Antônio César aborda amplo leque de assuntos: critica o governo, a burocracia, o desenvolvimento industrial, a Igreja Católica, a corrupção das multinacionais que pode levar à distribuição de antibióticos deteriorados, comenta o prazer do corpo e a frustração sexual, a ecologia etc. Em suma, Antônio César elabora um pensamento sobre o que ele julga ser a situação atual da sociedade brasileira”.

Não há positividade no escritor do *Cronicamente inviável*. O discurso crítico e a maioria dos assuntos abordados permanecem; porém, sobre o tom de indignação prevalecem o escárnio e a autocomiseração. O filme tem como principal alvo desqualificar tais pensamentos sobre o que se julga ser a situação atual da sociedade brasileira, que Bernardet identifica nas falas de Antonio César, o intelectual de *Romance*.

O filme empenha-se na desqualificação dos discursos produzidos pelos mais diversos atores sociais. Da empregada doméstica ao dono do restaurante, sucedem-se falas preñes de ressentimentos, má-consciência, cinismo e imoralidades de toda ordem, que invariavelmente desembocam em situações de conflito e violência. Salvaguardado, até os últimos minutos, da imoralidade a que todos sucumbem, o escritor, que parecia cumprir o papel de consciência crítica da narrativa, é apresentado, nos últimos minutos do filme, como um execrável traficante de órgãos, desautorizando qualquer referência moral entre os personagens.

É inversa a construção do “intelectual” Chivo. Na terceira aparição, comete um homicídio, radicalizando os atos ilícitos presentes desde a perseguição automobilística que inicia o filme. De imediato, a narrativa desautoriza-o moralmente. Na aparição seguinte, quando folheia o jornal, divertindo-se com a foto da sua vítima, depara-se no obituário com a morte de sua ex-mulher, produzindo um choque que detona sua crise de consciência. As cenas posteriores alternam-se entre a frustrada tentativa de reaproximar-se da filha e a relutância em cometer mais um assassinato.

A progressiva re-humanização do personagem tem um

definitivo ponto de inflexão a partir do contato com Cofi, que recupera e adota após o acidente. A carnificina promovida pelo cachorro de Octávio, dizimando toda a família canina de Chivo, exacerba sua crise moral, levando-o a reelaborar a mais geral, explícita e recorrente metáfora do filme, responsável pelo título original, *Amores perros*.

Vida de cachorro: a metáfora do ressentimento

“A natureza do homem e a natureza do cão estão intrinsecamente ligadas e a partir daí decidimos explorá-lo ao longo do filme como metáfora. [...] O que acontece aos cachorros acontece metaforicamente às pessoas e vice-versa”, afirma o diretor, na entrevista a *O Globo*.



O recurso narrativo é empregado de maneira direta e simples. Não sendo difícil ao público perceber, na metáfora mais geral, as semelhanças entre, por um lado, os cães, que, ataçados por seus donos, digladiam-se até à morte na arena, e, por outro lado, o embate travado pelos homens fora da arena. Explícita também é a simbiose entre o sonhador Octávio e o aparentemente inofensivo Cofi. Acuada por Jarocho e seu cão, respectivamente, avançam raivosos sobre o opressor trucidando-os até a morte. A reatividade transforma-se para ambos em estratégia de sobrevivência.

A estrutura repete-se com a insegura Valéria e o frágil e assustado Richi. O cachorro desaparece num buraco para desespero de sua dona. Ferido e preso ao subterrâneo em que se atirou, o pequeno cão define-se como a acidentada modelo. Valéria – que deseja levar para o mundo real o artificialismo asséptico do *show business*, criando com Daniel um amor ideal, um lar ideal, com vista ideal (sua imagem, produzida por uma peça publicitária, cada vez mais distante da realidade) – assiste à transmutação da realidade artificial em artificialidade real: próteses, cadeiras de rodas, mesa cirúrgica... Um revés ao imaginário televisivo, povoado por super-homens, supermodelos e seus clones.

Cabe a Chivo interromper simbolicamente o círculo vicioso do ressentimento, transfigurado em homens e animais. De volta da caça à sua próxima vítima (Luis Garfias), depara-se com a chacina promovida pelo cão predador de Octávio. A dor da perda da segunda família, dizimada pelo último e prodigioso rebento (“forte” e “valente”) que acabara de adotar, demarca a “retomada de consciência” do personagem.

Só através da perspectiva de reconstrução dos laços familiares, a reversão do niilismo e a revalidação da existência tornam-se possíveis, para Chivo. Após ensaiar e desistir do ato de revide contra o cão predador (pode-se dizer que o brado desesperado “isto não se faz” endereçava-se mais a si que ao próprio animal), o ex-guerrilheiro incinera seus mortos. O rito de passagem conclui-se na seqüência seguinte. Um plano fechado enquadra uma antiga fotografia da filha, menina ainda. Chivo desfalecido sobre a cama, tateia os óculos esquecidos sobre o corpo. Já não deseja um mundo embaçado. Um plano ponto de vista reconduz-nos ao quadro da criança, de cabeça para baixo; novamente, um novo plano de Chivo, já comovido, com os óculos remendados sobre a vista.

Numa das visitas clandestinas que realiza à casa da filha, após revê-la no enterro da mãe, o pai recupera, através de fotografias, o que abdicará de acompanhar: a passagem da menina à fase adulta.

Uma imagem desperta-lhe particular interesse. Na moldura, sobre a escrivanhina, mãe e filha amparam-se nos braços de um distinto senhor de terno e gravata, que, sorridente, ocupa o centro da fotografia. Chivo transfere para a imagem o desejo de restituir o lugar que lhe fora usurpado. Furta a fotografia e, num ato de reparação simbólica, sobrepõe a sua imagem à do “impostor”.

Álbuns de família

Antes do reencontro com a filha, é necessário que ressuscite. “Você está morto”, frisa sua ex-cunhada, ao reconhecê-lo no cemitério, no enterro da irmã. “Era um zumbi”, declara emocionado à secretária eletrônica da filha próximo ao fim da trama. A reassunção à vida inicia-se pela reconstrução da imagem. Frente ao espelho, El Chivo (“o bode”) desmonta-se. Faz barba e cabelo, corta as unhas, banha-se. Roupas limpas: “um novo homem”. O passo seguinte: seu novo registro. O personagem retorna à máquina de 3x4 automática. Já estivera lá, ainda “no bode”, para registrar a primeira imagem que sobrepusera ao “impostor”. Aparece um novo homem, digno de resgatar o amor da filha, seqüestrado pelo “distinto” da foto.

A imagem da dignidade não basta, a declaração do amor não basta, é necessário ao respeito filial o reconhecimento do provedor moral, afetivo e financeiro. Na derradeira visita ao quarto da filha, o pai carrega, numa mala, grande parte do dinheiro “sujo” de Chivo. Prestação de contas com o passado, aliança de reconciliação com o presente, depósito compulsório no futuro, o dinheiro para o ex-professor universitário, como para Octávio, torna-se a forma de religação ao mundo.

Os prêmios pelas vitórias de Cofi mantêm, em Octávio, a viva esperança de que sua amada parta com ele. Confiado à Susana, o dinheiro é a prova do seu amor, seu desejo de futuro: uma família, mesmo que usurpada ao irmão. Para Octávio não basta possuir a cunhada ou prover as necessidades dos sobrinhos; ele deseja batizar com seu próprio nome o filho que Susana espera do marido. Emblemático, o definitivo “não” de Susana aos intentos de Octávio refere-se ao nome que escolhera para o último rebento do morto: “Ramiro, ele se chamará Ramiro”, avisa ao desolado cunhado.

Olhos perdidos, para além de portas e janelas, como a sonhar acordado, Octávio apela à amada: “venha comigo”. “Não compreende?”, replica a cunhada. “Você que não compreende”, devolve o rapaz, obstinado. Ao contrário de Nádia, em *Rocco e seus irmãos*, Susana prefere ao sensível e bem-intencionado o mais

brutal e viril dos irmãos. Mesmo assustada com sua brutalidade, não disfarça a paixão incondicional pelo marido, aquilo que o mais moço não quer compreender. Como Rocco, Octávio transforma-se numa espécie de herói trágico que, às cegas, acelera a sua própria desgraça. Sua ação desesperada para construir uma família assemelha-se à do herói de Visconti tentando manter a sua, ambas fadadas ao fracasso.

Se buscarmos fora da trama a razão do insucesso de ambos os projetos, poderemos ganhar uma auxílio, mesmo que alusivo, a dois momentos históricos peculiares representados nos filmes. No filme italiano, produzido em 1960, o desajuste de Rocco – atado a antigas tradições, em que a consangüinidade exerce papel

fundamental na estrutura social – contradiz a crença nos novos valores defendidos por Ciro, o irmão mais novo que rapidamente adapta-se à nova ordem urbana. Para o operário da Alfa Romeo, não importa que Simone seja seu irmão: ele é um criminoso e deve ser julgado e punido pelas autoridades constituídas. É ele quem, à revelia de Rocco, entrega o assassino de Nádia à polícia. À promessa de um mundo moderno e racional, Ciro responde com escolha, entendimento e compromisso social.

A recuperação econômica do pós-guerra sugere, juntamente com o crescimento capitalista, o aumento da consciência operária e do bem-estar social, o pragmatismo contra o obscurantismo das tradições patriarcais, e a razão como núcleo mediador das relações



humanas. Essa crença, produzida por um reformismo de esquerda, responde pelo “peso ideológico” da película de Visconti. O fim do “milagre econômico”, com a crise do petróleo na virada da década de 70, com efeitos mais traumáticos sobre os países periféricos, destituirá a validade do prognóstico. Após o choque, o capitalismo, principalmente no Terceiro Mundo, prioriza seu caráter especulativo em detrimento do produtivo. Como conseqüências diretas, a explosão do desemprego, a hiperinflação, o aumento do déficit público e o desmonte do Estado transformam o sonho num futuro de justiça social e democracia num pesadelo para a classe trabalhadora.

Descomprometidos com a apreensão do processo histórico, filmes como *Cronicamente inviável* e *Amores brutos* transfiguram-se em sintomas do pesadelo. A impossibilidade de identificar os responsáveis pelo caos, representados por ilícitos de todas as ordens, disseminados em todas as classes, revela um quadro de desagregação social em que todos são culpados, logo ninguém é responsável. A constatação, em ambos, utiliza-se de prosaicos acidentes de trânsito, como *leitmotiv* das narrativas. Em um repete-se a cena com novo áudio e acréscimos de novos pontos de vista, em outro repete-se a situação mudando os personagens e refazendo os discursos, que a todos exige.

O clamor de Rocco para que se restabeleça a crença no mundo – “é preciso acreditar”, como se antevisse a falência total dos valores – ecoa nos desígnios de Octávio. Após ser traído pela amada, sofrer um acidente, perder o melhor amigo e o cachorro, mantém o seu intento. No enterro do irmão, apela mais uma vez a Susana para que fujam juntos. “Deus ri dos nossos planos”, responde-lhe a moça. Sua necessidade de fé desafia mesmo deus. Segue para a rodoviária como planejou, esperando, em vão, o futuro que não chega.

Os desajustados Rocco e Octávio transitam num mundo em crise de paradigmas. O primeiro é forçado a abandonar a terra do pai e a se confrontar com os novos códigos sociais, em que a moral independe de valores fraternos. Para o segundo, não há referência paterna, medida ou código a seguir. Espécie de *lumpemproletariado*, Octávio não exerce qualquer função social, não estuda como a cunhada ou trabalha como o irmão, seu dia, antes da descoberta do peculiar talento de Cofi, divide-se entre a televisão e a companhia do melhor amigo. Fiel aos seus, conserva a insuspeita habilidade para os negócios mas evita uma sensibilidade e uma integridade, que o tornam alheio ao seu próprio mundo. Crê nas regras do jogo como nas do amor, e paga o preço, com as traições de Jarocho e Susana. Incapaz de compreender, dispersa-se na violência, precipitando-se ao abismo.

Desvelar os mecanismos do ressentimento só se torna possível através do ex-professor universitário. Explícita na reencenação, com os Garfias, do sanguinário rito dos cães na arena: humilhados, privados das mais básicas condições de civilidade, desvencilhados das artimanhas do convívio social, destituídos de *status* ou poder financeiro, transformados em caricaturas de sua condição moral, paródias de Caim e Abel, os irmãos são cruelmente atirados ao ringue e atçados, sem piedade, por seu algoz. Refeito após exorcizar Chivo, o ex-professor abandona os predadores no ringue, furtando-lhes o celular e deixando-lhes, como mediador de suas desavenças, um revólver, partindo para a visita final ao quarto da filha.

Ato de contrição

Entre os instrumentos que utiliza para anunciar à filha a sua ressurreição, o telefone assume papel central. Antigo desafeto de Chivo, o invento de Graham Bell, em sua versão mais moderna (o celular) torna-se, junto com a secretária eletrônica, porta-voz do afeto paterno. A presença da tecnologia comporta a um só tempo o signo de sua reinserção social e a flagrante incapacidade de agir no novo mundo. É necessário recorrer a próteses para a comunicação, filtros para o mal-estar generalizado. Através deles, purga a sua culpa: o afastamento voluntário da família – conseqüência do engajamento na guerrilha urbana –, delatando como falsa a crença na ação armada como alternativa para mudanças macrosociais profundas: “queria um mundo melhor para você, mas fracassei”. Antes de anunciar um novo afastamento, promete reconstruir a vida para voltar e falar-lhe diretamente. O ato de contrição de Chivo é uma espécie de *telos* narrativo no filme de Alejandro Iñárritu.

Na última seqüência, o “novo homem” vende o carro de Gustavo Garfias, que ficara em seu poder e prepara-se para partir. Antes que, acompanhado pelo seu cão, prossiga o caminho árido e escuro à sua frente, responde à curiosidade do vendedor quanto ao nome do seu companheiro: “Negro, ele se chama negro”, responde, conclusivo.

Uma questão moral?

A afirmativa de que – nos filmes citados em seu texto – “a base da representação metafórica é literária, e nela está embutida a representação do próprio cineasta como intelectual”, Jean-Claude Bernardet estende ao filme *Romance*: “A elaboração do personagem Antônio César teve várias fontes. Uma delas é provavelmente o

próprio diretor. Outra, conforme conversa pessoal com Sérgio Bianchi, é Glauber Rocha”, revela o crítico.

Bernardet refere-se exclusivamente aos filmes nacionais, identificando a perda de “vitalidade” da metáfora literária nas produções recentes. Para ele, “seu esgotamento deve-se provavelmente ao aparecimento de novos cineastas cuja formação literária não é talvez tão intensa quanto a dos quadros do Cinema Novo e que são mais voltados para a televisão e a música”.

Além da publicidade, Alejandro González Iñárritu trabalhou como produtor e disc-jóquei de uma rádio *rock* no México, a WFM. Em 1987, dirigiu um programa de TV, chamado *Mágica digital*, e em 1990 foi nomeado diretor criativo da Televisa, como informa a

página do filme na internet. Sua referência profissional, portanto, é a da indústria cultural. Numa analogia, estaria dentro do perfil dos novos diretores traçados por Bernardet.

Em outro trecho do “Diálogo I: a metáfora literária”, o autor investiga, nos filmes analisados, o porquê da eleição da literatura em detrimento de outras modalidades culturais e artísticas: “A ausência ou, até, a recusa desse universo nos filmes comentados permite supor que eles não se sentem e não se apresentam como realmente inseridos na rede da indústria cultural e do audiovisual. [...] Tem-se a impressão de que a manifestação explícita de determinadas atitudes em textos ou em ações políticas não repercute nos filmes. Estes, por meio da construção de seus personagens metafóricos, não



internalizam uma preocupação com a indústria cultural que parece ignorar o campo em que, por serem filmes, se inserem”.

O universo da indústria cultural faz-se quase onipresente em *Amores brutos*. Desde a vertiginosa seqüência do desastre, que refaz, com acuidade e destreza, clichês dos filmes de ação hollywoodianos, à trilha sonora, marcadamente *pop* e preponderante em momentos em que a montagem assume a narrativa de um *clip* musical. O filme parece às vezes dialogar ou mesmo negociar com a indústria cultural.

A absorção do ordinário da indústria cultural de matriz americana pelos jovens de periferia urbana transforma-se em cenário para a luta de Octávio pelo amor de Susana, com seus usuais signos de sexo e violência. Por ele, desfila o barroco dos figurinos e adereços. Cabelos, gestos e indumentárias transformam personagens de apoio, como Jarocho e o fiel parceiro de Octávio, em verdadeiros *frankensteins pop*, híbridos de *nerds* e mutantes, como se fugidos da Gotham City de Frank Miller.

Álibi para a intimidade de Octávio e Susana, a TV empresta sua cota de imagens ao “lixo” urbano. Cenas de filmes ou trechos de programas complementam seqüências e acrescem dados à psicologia dos personagens. Quase ao fim do episódio, o aparelho possibilita o único contato, não acidental, entre os mundos de Octávio e Valéria. Antes de partir para o derradeiro embate com Jarocho, o protagonista encontra seu parceiro, protótipo de *nerd* onanista, assistindo ao programa de auditório no qual a modelo é a atração principal. As primeiras imagens de Valéria são reveladas através de um simulacro de realidade. O filme entra na televisão, acompanha a entrevista em que a modelo discorre sobre a sua intimidade, apresenta seu “novo amor”, o galã Andréas, e o “filho” do casal, o cão Richi. A inconstância entre simulacro e realidade distende-se no trajeto da TV ao apartamento onde o mistério da sua privacidade é desvendado. Os bastidores da indústria cultural transformam-se em tênue pano de fundo aos desencontros de Valéria, Daniel e Richi.

Nem expectadores nem produtores da indústria cultural mostram-se capazes de romper o ciclo aniquilador do ressentimento. Mesmo não finalizado, será através do professor universitário, do intelectual, que se aventa a ruptura do ciclo, que se anuncia, como plano de futuro, a reversão do niilismo. Tal projeto legitima-se não no exercício de fé de Octávio, desatinado pela vã espera por Susana, mas através da tomada de consciência de Chivo.

Seguindo algumas pistas da narrativa, poderíamos especular, como parte do inconcluso projeto de redenção do ex-guerrilheiro, sua reinserção no mundo do trabalho. A recuperação de uma

identidade socialmente válida – projetada na fotografia que sobrepõe a sua imagem – é parte da promessa de reencontro com a filha.

Em *Cronicamente inviável*, descobrimos ao fim da projeção a atividade criminosa do escritor, dissuadindo qualquer possibilidade de legitimidade entre os personagens apresentados. O caos social não apresenta saída. Como epílogo, o filme atém-se sobre a perturbadora ladainha de uma mendiga ao filho, que reafirma o inesgotável repertório da consciência escrava preconizando o eterno retorno do ressentimento. *Amores brutos*, ao contrário, aposta na redenção. Mas, a partir de que parâmetros demonstra ser isso possível?

A resposta do diretor a alguns dos críticos do filme, a trajetória do personagem Chivo e a opção estética dos realizadores, conformada entre o diálogo e a negociação com a indústria cultural – a quem ora se alia, ora se opõe e ora se confunde –, apontam direções, que podemos identificar também com um projeto de cinema.

Como sinal de “um melhor resultado” adquirido sobre os seus predecessores, o jovem diretor tem a seu favor a repercussão extraordinária obtida por uma produção de país periférico. Sem abrir mão da longa duração e do tema espinhoso – temerosas contra-indicações a uma bilheteria saudável – o filme conseguiu atrair e seduzir um público amplo. Para isso, valeu-se da apurada técnica narrativa, da desenvolvida manipulação de imagens – possíveis frutos da vasta experiência do diretor com comerciais e programas de TV –, do convincente desempenho do elenco, com destaques para Emilio Echevarria, como Chivo – um dos trunfos do filme – e o elenco feminino, além da carismática figura de Gael García Bernal, como Octávio, para quem se endereçam mais da metade das mensagens enviadas à página do filme.

A eficiência da encenação, se consegue, nos melhores momentos, trazer-nos o gosto de um ovo frito, o impacto de uma cabeçada, ou suspender a nossa respiração até o choque fatal dos automóveis, não supera o caráter inofensivo de grande parte das imagens. O frenesi dos movimentos de câmera em “Octávio e Susana” provoca efeito inverso aos da câmara na mão: paradas perfeitas, cortes precisos, tediosamente planejados, domesticados, tudo no lugar. Os *videoclipes*, que assumem por duas vezes a narrativa no primeiro episódio, fazem uma compilação do banal: a farsa do animalesco no sexo e na violência. Efeito oposto às secas imagens de um grupo de adolescentes sendo revistados pela polícia nas ruas do Rio ou da prostituição em uma sauna gay paulista, cenas de *Cronicamente inviável*.

Ao final, a redenção de Chivo coaduna-se com a pragmática

do filme. Unem-nos reconhecíveis sinais de readequação conservadora. A reinserção ao mercado, destituída da crença na justiça e no compromisso social, tal como se configurara para Ciro Parondi; a recuperação do núcleo familiar, como único instrumento para revalidação da vida e construção de parâmetros morais, são aspectos demonstráveis. Se é impossível buscarmos a expressão do cineasta na narrativa, torna-se possível identificarmos sinais de sua má-consciência, ao negar a Valéria, Daniel, Octávio ou Susana a premissa de, interpretando suas metáforas, reconstruir suas vidas, facultando unicamente a Chivo tal virtude. Transforma assim a geração dos seus predecessores em protagonistas de sua narrativa.

Parece ser essa antiga geração a única capaz de desfazer os nós do seu próprio fracasso. Alejandro Iñárritu não parece preocupado: traça sua promissora carreira, calmamente – ocupava-se de um comercial para a Ford, quando entrevistado pelo Globo. A alcunha “profissional” suaviza a fria esquizofrenia de mercado. Se a inegável necessidade de sobreviver ao real incita a pragmática da produção e da estética, não se deve, sob pena de recair em falsas soluções, perder de vista a máxima de Luc Mullet, reeditada por Glauber Rocha: “o *travelling* é uma questão de moral”.

Sérgio Franklin de Assis
sergioassis@hotmail.com.br

