



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Letras

Alessandra Maia de Lemos

**Guillermo Arriaga, um autor midiático:
as fronteiras entre cinema e literatura na pós-modernidade**

Rio de Janeiro

2011

Alessandra Maia de Lemos

**Guillermo Arriaga, um autor midiático:
as fronteiras entre cinema e literatura na pós-modernidade**



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Orientadora: Prof^ª. Dra. Rita de Cássia Miranda Diogo

Rio de Janeiro

2011

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/CEHB

A775 Lemos, Alessandra Maia de
Guillermo Arriaga, um autor midiático: as fronteiras entre cinema e literatura na pós-modernidade / Alessandra Maia de Lemos. - 2011. 76 f.

Orientadora: Rita de Cássia Miranda Diogo.
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.

1. Arriaga, Guillermo – Crítica e interpretação – Teses. 2. Cinema e literatura – Teses. 3. Arte e globalização – Teses. 4. Pós-modernismo (Literatura) – Teses. I. Diogo, Rita de Cássia Miranda. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU 860(72)-95

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Alessandra Maia de Lemos

**Guillermo Arriaga, um autor midiático:
as fronteiras entre cinema e literatura na pós-modernidade**

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Aprovada em 31 março de 2011.

Banca examinadora:

Prof^a. Dra. Rita de Cássia Miranda Diogo (Orientadora)
Instituto de Letras da UERJ

Prof^a. Dra. Ana Cristina dos Santos
Instituto de Letras da UERJ

Prof^a. Dra. Suely Reis Pinheiro
Faculdade de Letras da UFF

Rio de Janeiro

2011

DEDICATÓRIA

Aos meus pais, pelo aprendizado, pelo incentivo, pela dedicação e pelos esforços sem medida para que as melhores condições e oportunidades me fossem garantidas. Cada conquista é por eles e para eles.

AGRADECIMENTOS

À professora Rita Diogo – minha orientadora, por não desistir de mim, mas me ajudar até o último minuto.

Aos colegas de trabalho da FGV, pela paciência, incentivo e compreensão.

A todos os meus amigos, que torceram para que essa conquista se concretizasse e acreditaram em mim mais do que eu mesma o fiz.

He dedicado una parte de mi vida a las letras, y creo que una forma de felicidad es la lectura; otra forma de felicidad menor es la creación poética, o lo que llamamos creación, que es una mezcla de olvido y recuerdo de lo que hemos leído. Emerson coincide con Montaigne en el hecho de que debemos leer únicamente lo que nos agrada, que un libro tiene que ser una forma de felicidad. Le debemos tanto a las letras.

Jorge Luis Borges

RESUMO

LEMOS, Alessandra Maia de. *Guillermo Arriaga, um autor midiático: as fronteiras entre cinema e literatura na pós-modernidade*. 2011. 76 f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

A pós-modernidade é marcada pela dissolução de fronteiras, sejam elas espaciais, culturais, sociais ou artísticas. No campo da arte, percebe-se uma significativa influência mútua entre cinema e literatura, na medida em que as estéticas, os estilos e os recursos são transitáveis entre essas duas artes, a ponto de alguns romances possuírem características da linguagem cinematográfica e de o cinema possuir uma narrativa bem próxima à literária. Por outro lado, a pós-modernidade também é marcada por um grande crescimento das produções fílmicas e literárias para a massa, para um público cujo interesse é o entretenimento, e não a discussão, a crítica ou a reflexão. Nesse sentido, surgem vários autores que se preocupam em produzir sua arte de forma que atinja o maior número de pessoas, de público, o que inevitavelmente aproxima suas obras das de mercado - ou as converte em obra de mercado. O presente trabalho, portanto, visa fazer uma análise de algumas das produções artísticas do romancista, diretor e roteirista Guillermo Arriaga, cuja obra transita pelo cinema e pela literatura, porém unindo-os a partir de uma estética realista contemporânea, que produz suas obras para o público de massa, caracterizando-se, segundo a definição da prof^a. Vera de Figueiredo (2010) como um autor midiático.

Palavras-chave: Cinema. Literatura. Mídia. Globalização. Pós-modernidade.

ABSTRACT

Postmodernity is characterized by the dissolution of boundaries, whether spatial, cultural, social or artistic. In artistic field, it is perceived a significant mutual influence between cinema and literature, to the extent that the aesthetics, styles and resources are passable between these two arts, to the point of some novels have film language characteristics and cinema has a narrative very close to the literary. On the other hand, postmodernity is also characterized by a large growth of filmic and literary productions to the masse, for an audience whose interest is entertainment, not discussion, criticism or reflection. In this sense, there are several authors who will concentrate themselves on producing their art in a way that reaches a bigger amount of people and public, which inevitably brings their works closer to the market ones – or converts them into a work of market. Therefore, the present study aims at analyzing some of the artistic productions of the novelist, cinema director and screenwriter Guillermo Arriaga, whose work goes through cinema and literature, but joining them from a contemporary realistic aesthetics, which makes his works for the masse public, being characterized, as defined by Professor Vera de Figueiredo (2010), as a mediatic author.

Keywords: Cinema. Literature. Media. Globalization. Postmodernity

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO.....	9
1	AS FRONTEIRAS ENTRE IMAGEM E LITERATURA: APROXIMAÇÕES E ABORDAGENS ESTÉTICAS	12
1.1	Cinema e Literatura: interferências mútuas.....	15
1.2	O “choque do real” e as premissas da estética pós-moderna.....	21
1.3	O intelectual frente à pós-modernidade.....	25
2	GUILLERMO ARRIAGA, ROMANCISTA: UM ESTUDO DE <i>UN DULCE OLOR A LA MUERTE</i>	30
3	GUILLERMO ARRIAGA, CINEASTA.....	47
3.1	<i>Amores Perros</i> : o romancista mexicano como roteirista.....	47
3.2	<i>The burning plain</i> : o romancista mexicano como diretor.....	63
4	CONCLUSÃO.....	70
	REFERÊNCIAS	73

INTRODUÇÃO

O presente trabalho é uma continuação dos estudos da graduação na área de literatura hispânica. Desde essa época, interessam-me as obras que abordam histórias que beiram o insólito, que provocam um incômodo a ponto de se questionar se era possível existir situações e personagens como apresentadas nessas histórias. Nesse contexto, um autor que sempre me reteve o interesse é Gabriel García Márquez, cuja obra escolhida para realizar a monografia de final de curso de graduação foi *Crónica de una muerte anunciada*. Por diversos fatores o romance me chamou a atenção. O primeiro deles é que não se trata de um romance policial, como a princípio poderia se imaginar, pois o acusado de transgredir a “lei” não é apresentado na história. Embora esse fato pareça eliminar o fator atrativo da trama – afinal, temas como “quem é o assassino”, de mistério, de investigação são meios de prender a atenção do leitor – Garcia Marquez consegue envolver e atrair o interesse de quem lê o livro. Isso porque o romancista colombiano conta uma boa história, que lida com os extremos da personalidade do ser humano, com seus limites, com o que é capaz de fazer em nome de algo que considera importante. Assim, ele opta não pelo realismo dos romances policiais, mas pelo insólito característico da literatura fantástica.

Estudando mais sobre essa estética, chegamos ao romance de Guillermo Arriaga, *Un Dulce olor a la muerte* (2007), que indubitavelmente segue, nessa obra, a mesma linha de García Márquez. Em seguida, pesquisando mais sobre o romancista mexicano, descobrimos que se tratava de um roteirista premiado, cujos filmes atraíram grande público e receberam grande prestígio, ou seja, mais um ponto em comum com García Márquez.

A partir daí, pensamos o que levaria um romancista fazer cinema, ou um roteirista a escrever romances, uma vez que, embora haja mútua influência entre cinema e literatura, esses gêneros são, a princípio, direcionados a públicos distintos. O que levaria um público que privilegia o visual ampliar seu campo de interesse para a literatura? O que fez um romancista ser premiado como roteirista? O que ele contou e como contou que agradou o público?

Até 2008, Arriaga apenas havia escrito romances e roteiros para filmes em parceria com o diretor Alejandro Iñárritu – como por exemplo, o filme *Amores Perros*

(2003). Há três anos Arriaga também se lança como diretor de seu próprio roteiro, produzindo o filme *The Burning Plain* (2008), o que amplia nosso interesse em estudar como o escritor mexicano atua ao realizar uma obra cinematográfica. Com base nessas colocações surgiu o principal objetivo deste trabalho, que é analisar o estilo de Arriaga como romancista, roteirista e diretor, verificando como esse estilo se aplica em diferentes gêneros e diferentes códigos.

Levando em conta o comportamento e a personalidade da sociedade contemporânea bem como sua ideia e seus interesses em relação aos diferentes gêneros artísticos na época atual, buscamos também compreender o que há nas obras de Arriaga para atrair um grande público de massa e conquistar um significativo espaço no mercado, procurando identificar se o objetivo do escritor mexicano é engajar-se em alguma questão ou ideal ou se é simplesmente estabelecer-se no mercado e agradar o público de massa.

Uma vez que estudamos a estética de Arriaga em diferentes gêneros, nossos *corpora* de análise foram o romance *Un dulce olor a la muerte*, o roteiro do filme *Amores Perros* e o filme *The burning plain*. Embora o roteiro não seja um gênero literário, nosso trabalho pretende fazer uma análise deste identificando nele características literárias. O objetivo principal foi identificar a estética de Arriaga fazendo uma comparação de seu estilo em diferentes níveis de linguagem.

Para analisar as obras acima, tomamos como base alguns estudos teóricos sobre a relação entre cinema e da literatura, sobre a produção literária e cinematográfica intelectual e sobre a produção literária e cinematográfica contemporânea, verificando os conceitos e aspectos de cada uma dessas teorias.

Com base nos estudos de José Carlos Avellar (2007) e Tânia Pellegrini (2003), analisaremos as aproximações e influências entre cinema e literatura, analisando que aspectos de uma arte influenciam a outra e de que forma isso acontece. Buscaremos, a partir daí, nas obras de Arriaga, o que seu cinema tem de literatura e o que sua literatura tem de cinema. Nesse contexto, abordaremos as diferenças e semelhanças entre a linguagem verbal e a não verbal; as categorias tempo, espaço e personagens nas narrativas literárias e cinematográficas; os códigos de interação com o leitor/espectador utilizados tanto no romance quanto no roteiro e no filme; a estrutura da narrativa de ambos os gêneros.

Também abordaremos a questão da arte para as massas. O que faz uma obra – literária ou cinematográfica – ser interessante ao público de massa. Para tanto, nos basearemos nas teorias de Walter Benjamin (1985), Arnold Hauser (1988) e Adorno (*apud* KOTHE, 1978).

Por outro lado, também estudaremos a arte engajada e o papel do artista intelectual na arte pós-moderna. Para esse assunto, nos basearemos nas discussões de Bauman (2001), Beatriz Sarlo (2000), Roberto Schwarz (2008) e Vera Figueiredo (2010).

A partir dos conceitos acima, verificaremos se Arriaga segue uma estética de engajamento em alguma causa ou se apenas busca um espaço na mídia.

Sobre a produção cinematográfica contemporânea, nos basearemos nos estudos de Vera Figueiredo, já citada, Beatriz Jaguaribe (2007) e Ângela Prysthon (2009). Desses estudos, aproveitaremos os conceitos de “choque do real”, da ficcionalização da realidade, a realidade como espetáculo atrativo, o mercado cultural. A partir daí, analisaremos que aspectos do cinema contemporâneo estão presentes na obra de Arriaga e como estão presentes. Como ele aborda a realidade, como a intensifica e a faz de forma que atraia a atenção do público.

Os conceitos e bases teóricas serão analisados nos três objetos de pesquisa: romance, roteiro e filme. Dessa forma, buscamos confirmar a hipótese de que Guillermo Arriaga é um autor midiático, independente dos gêneros pelos quais transita, que confere à literatura aspectos cinematográficos e ao cinema características literárias, seguindo uma estética contemporânea focada no mercado.

1. AS FRONTEIRAS ENTRE IMAGEM E LITERATURA: APROXIMAÇÕES E ABORDAGENS ESTÉTICAS

Venero la palabra escrita como nada. Odio los clichés, entre ellos el que dice que una imagen vale más que mil palabras. Entonces ¿cuántas imágenes se necesitan para expresar una palabra como odio, amor, pasión o cabrón? El cine y la novela comparten de códigos distintos de expresión, pero, en el fondo, deben compartir el mismo tema: las contradicciones y paradojas de la condición humana.

Guillermo Arriaga

As palavras de Guillermo Arriaga refletem uma questão recorrente, que divide opiniões, existe há anos e que, provavelmente, não terá fim: a relevância da palavra e da imagem na arte.

Entre a arte visual e arte literária existe uma linha tênue. Pode-se dizer que há, na verdade, uma fronteira que demarca os limites de uma e outra e como em qualquer fronteira, os campos limitados estão, ao mesmo tempo, separados e unificados, além de serem interpenetráveis.

Tratando dos limites entre essas artes, Lessing, filósofo do século XVII, em sua obra *Laocoonte, ou sobre os limites entre a pintura e a poesia* (1998), busca esclarecer as características e os efeitos estéticos da pintura e da escultura – artes visuais – e da poesia – arte literária –, com o objetivo de delimitá-las, combatendo as críticas que “forçam a poesia entrar nos estreitos limites da pintura e esta a ocupar a vasta esfera da poesia” (GONÇALVES, 1994, p.32). Para ele, a poesia ocupa um lugar superior à pintura e à escultura no campo das artes. Como base de seu argumento, analisa o grupo de esculturas *Laocoonte*, encontrado em 1506, em uma das escavações em Roma. Essa escultura representa o sacerdote Laocoonte e seus filhos no momento da morte, causada pelo veneno de duas serpentes que se enroscam em seus corpos e os mordem. A escultura busca representar os versos 223 a 231 do Canto II, narrados por Virgílio, em *Eneida*. Ao aproximar a poesia e a escultura, Lessing observa que a expressão do rosto de Laocoonte na escultura não representa o “grito” que há na poesia, e justifica essa não representação dizendo que o Laocoonte da escultura não grita porque o grito não é belo; a beleza, princípio da arte antiga, não admite a expressão do grito (SCHOPENHAUER, 2005, p.303). No entanto, no grito da poesia de Virgílio há beleza, pois, segundo ele, “a poesia é a

[arte] mais ampla, a que dispõe de belezas que a pintura não poderia alcançar, a que muitas vezes pode ter motivos para preferir belezas que não são picturais” (LESSING, 1998, p.86).

Outro argumento de Lessing é que o grito é uma expressão rápida, instantânea, ligeira, incapaz de qualquer duração, sendo impossível de ser representada em uma imagem estática.

Opinião semelhante tem Schopenhauer, quando afirma que o grito não pode ser representado simplesmente pelo fato de que o grito não está no domínio da escultura, pois “a essência do grito e, conseqüentemente, também do seu efeito sobre o espectador, reside inteiramente no som, não na boca escancarada” (SCHOPENHAUER, 2005, p.303).

Entretanto, Johann Winckelmann vê na escultura outras expressões intensificadoras de dor e sofrimento que não o grito. Winckelmann observa na escultura que o mais intenso sofrimento pode ser percebido

‘em todos os músculos e tendões do corpo’, de modo que ‘quase acreditamos sentir em nós mesmos diante do abdome dolorosamente contraído’ a dor de Laocoonte. No entanto, essa dor se manifesta ‘sem nenhuma raiva no rosto e na posição como um todo’, o que caracterizaria a maneira como o sacerdote suporta o sofrimento (...) Nesse contexto, o autor faz uma crítica a Virgílio, por contar na *Eneida* que o sacerdote troiano solta um ‘grito terrível’, que não é representado na estátua, pois a abertura da boca indicaria muito mais um ‘suspiro lamentoso’. O suspiro de quem suporta a dor manifestaria a grandeza da alma, em uma expressão bela do sofrimento, enquanto o grito da versão do poeta latino desfiguraria a face. (*apud*. SÜSSEKIND, 2008).

Outro exemplo que Lessing apresenta é a narração do episódio *Peste*, Canto I, da *Ilíada*, de Homero, nomeando-a como uma pintura musical e apontando a impossibilidade de traduzi-la:

Apolo desce do cume do Olimpo. Eu não apenas o vejo descer, mas também escuto. A cada passo ressoam as flechas nos ombros do irado. Ele avança semelhante à noite. [...] É impossível traduzir em uma outra língua a pintura musical que acompanha as palavras do poeta . [...] A vantagem principal consiste no fato de o poeta atingir aquilo que a pintura material mostra a partir dele passando através de toda uma galeria de pinturas (LESSING, 1998,182).

A narrativa de Homero sugere uma sucessão de imagens. Por isso, Lessing afirmava ser impossível representar pictoricamente uma sucessão de fatos (OLIVEIRA NETO, 2002). Contudo, essa obra de Lessing foi escrita em 1766. O autor, portanto, não conheceu o cinema, que seria a arte que poderia “traduzir” cenas como essas da *Ilíada*, possibilitando não só a fluência da sucessão dos fatos

através da imagem móvel, como também a musicalidade, a sonoridade que a narrativa apresenta, como de fato existiram mais tarde, como *Tróia* (2004), que representa, de uma forma geral, as obras épicas de Homero, ou mais especificamente, o filme *Fúria de Titãs* (1981), no qual há uma cena de confronto entre Perseu e Kraken.

Contra-pondo-se a essa crítica, Flávio Aguiar chama atenção para o fato de as grandes narrativas – não obras apenas de um “Homero excepcional” –, como as grandes catástrofes históricas, as grandes guerras, poderem ser corporizadas em algum autor, pintor, fotógrafo, filmador. Nesse sentido, uma foto de algum momento de uma guerra poderia trazer em si toda uma estrutura narrativa, à medida que retoma toda a história que contextualiza a foto. A partir dessa premissa, Aguiar afirma que “uma imagem, mesmo estática, faz parte de uma estrutura narrativa de longo alcance”, concluindo que uma narrativa, portanto, não precisa ser necessariamente uma sucessão de imagens. (AGUIAR, 2003, p. 117-118).

Com o surgimento do cinema, os limites entre imagem verbal e imagem visual ficaram cada vez mais estreitos; principalmente, a relação deste com a literatura. Segundo Avellar, cinema e literatura não se restringem a, respectivamente, filmes e livros; são, porém, mais amplos, e é nisto que se dá a relação de estímulo recíproco entre imagem e palavra. (AVELLAR, 2007, p. 57). Isso porque ambos, cinema e literatura, não são apenas suas reproduções concretas, visíveis, mas são “o que se constrói no imaginário estimulado pelo que se movimenta na imagem e na palavra e ao mesmo tempo como se movimentam imagem e palavra” (AVELLAR, 2007, p. 56).

Nesse sentido, cinema e literatura partem do mesmo pressuposto, possuem o mesmo chão: o imaginário. É no imaginário que se busca a palavra que expresse/traduz a determinada imagem; e é no imaginário que se constrói a imagem da palavra que se está lendo. Assim, palavra e imagem são indissociáveis, pois uma só existe em função da outra; a condição da existência de uma é a outra.

Dessa forma, pode-se dizer que o *Cinema*, enquanto imagem imaginada em movimento, enquanto composição de imagens sucessivas que se formam à medida que lemos um texto, já existia antes mesmo do cinematógrafo. Como afirma Avellar, “a invenção do cinematógrafo veio atender ao desejo de mostrar um movimento em pleno movimento, o tempo passando, desejo anterior à invenção do mecanismo que tornou possível a realização de filmes” (AVELLAR, 2007, p. 56).

1.1. Cinema e Literatura: interferências mútuas

Com o surgimento do cinematógrafo, novas formas de narrativa surgem também. Avellar cita como exemplo o romance de Mario de Andrade, *Amar, verbo intransitivo* (1927), cuja narrativa nos é apresentada de forma que os parágrafos seguintes não possuem ligação entre si, interpondo entre eles a frase solta “Mamãe! Olhe Carlos!”, que se repete ainda mais solta no final do livro. Avellar afirma que o romance de Mário de Andrade é, assim, cinematográfico, à medida que

o leitor pega as três palavras soltas no meio da página tal como no cinema pega uma imagem que surge inesperada e passa rápida, que quase nem pode ser vista por inteiro, mas que percebe e relaciona com o que já viu e com o que ainda vai ver, como se fosse um espectador de cinema (AVELLAR, 2007, p. 62).

Torna-se, portanto, arriscado afirmar o quê influenciou o quê: se o cinema surge a partir das imagens imaginadas durante a leitura de um romance ou se é o romance que se transforma depois (e por causa) da invenção do cinematógrafo, quem afinal derivou de quem?

Assim, pode-se entender que em cinema e literatura não se tem uma origem completamente definida e independente. E essa indagação tem cada vez menos importância à medida que, com o tempo, as relações entre as duas artes vão se estreitando, não só no que se refere à história contada, mas também à maneira como é contada – os meios narrativos, tanto visuais quanto verbais.

Portanto, ao observarem-se as relações entre essas duas artes, não se trata de traduzir uma arte na outra, ou de verificar a fidelidade de um texto cinematográfico que foi adaptado de uma obra literária, mas de observar como, cada arte com seus códigos e meios, conta essa história e que recursos e estéticas utiliza; observar os efeitos e os objetivos da imagem cinematográfica no momento em que cinema e literatura se encontram: na palavra e na imagem imaginadas – no pensamento.

O pensamento é o “espaço” em que se constroem a palavra e a imagem. Ambas estão inter-relacionadas à medida que, no interior da linguagem, insere-se uma imagem cinematográfica que, uma vez construída no pensamento, constrói a linguagem, que constrói pensamentos; ou seja, a construção da imagem cinematográfica envolve não o imediatamente visível, mas todo o processo de

invenção desse imediato visível. (AVELLAR, 2007, p. 113). Cinema e Literatura, portanto, compartilham a mesma condição de existência – embora representem por meios distintos: a partir da construção do imaginário estimulado pela imagem e pela palavra respectivamente.

Embora possuam meios de representação diferentes, tanto o cinema quanto a literatura provocam estímulos por parte do espectador/leitor. Tais estímulos se dão de maneira diferente entre as duas artes. Na literatura, os estímulos emotivos surgem após os leitores lerem todas as sucessões da narrativa semântica e sintaticamente estruturadas. No cinema, esses mesmos estímulos são imediatos porque a característica principal da imagem é que ela já apresenta ao leitor algo pronto. (AGUIAR, 2007, p. 120).

Esse caráter imediato e pronto da imagem confere-lhe, segundo opinião de vários críticos, um *status* menor, pois se subentende que aquilo que está “pronto” não precisa ser trabalhado; ou seja, o leitor da imagem não precisa esforçar-se para interpretar ou imaginar aquela cena. É como se fosse um limitador da imaginação. No entanto, a imagem cinematográfica pode ter um peso de significados e possuir várias interpretações dependendo da maneira como esta será exposta. Se uma imagem é usada em seu sentido normal, não serve para o cinema, assim como uma palavra usada em seu sentido normal não enriquece um poema (AGUIAR, 2007, p. 122).

A relação de influências e recriações entre cinema e literatura se intensifica ainda mais na contemporaneidade. A cultura contemporânea privilegia o *visual*. A imagem é o elemento atrativo da sociedade pós-moderna. Isso se reflete nos meios de comunicação e de transmissão cultural, que tem sua força primeiramente na imagem e, em segundo plano, no texto.

Segundo Tânia Pellegrini, essa cultura do visual faz emergir uma competição entre as narrativas visuais – telenovela, cinema, propagandas – e narrativas verbais (PELLEGRINI, 2003, p. 15). As pessoas captam primeiramente o contexto demonstrativo em vez de um contexto verbal; ou seja, a imagem e seus detalhes já apresentarão imediatamente ao espectador do que se trata: qual o contexto social, o que vestem os personagens, como se portam e se expressam, etc, sem que sejam necessárias palavras para explicar-lhe o contexto da história, pois as imagens possuem seus próprios códigos de interação com as pessoas. Além disso, a acessibilidade a determinadas produções culturais também corrobora para a preferência desses recursos imagéticos. A maioria da população tem acesso a

meios como televisão e cinema, e menos acesso a produções literárias. Outro fator relevante é o fato de o nível de compreensão ou a compreensão imediata de uma informação ou de uma produção artística direcionar o gosto do público pelos meios de massa. De maneira geral, o público tende a rejeitar as produções artísticas abstratas, ou cuja construção semântica e/ou sintática é mais complexa e elaborada, ou seja, tudo que lhe exigir um nível de interpretação além do que está acostumado. E isso acontece mais com a literatura que com os meios visuais. Tudo isso faz com o que o peso da imagem se sobreponha ao do texto.

Nesse período em que os meios visuais ganham mais espaço que os verbais, mas do que nunca, cinema e literatura se viram influenciados um pelo outro. A fim de acompanhar o ritmo de aceitação das produções visuais, a literatura passa a adotar recursos narrativos já adotados em filmes e novelas. A maneira que o texto literário encontrou de inovar foi reestruturar sua narrativa, tentando aproximá-la da narrativa visual, seja em relação às noções de tempo, espaço ou mesmo de narrador, de modo que, segundo Tânia Pellegrini, surgem tanto personagens díspares e planos, como heróis problemáticos; tanto espaços homogêneos quanto a combinação de espaços múltiplos e simultâneos, buscando reproduzir, assim, a sensação de caos globalizado; tanto o tempo como duração linear, sucessiva, cronológica, como a experiência de um eterno presente, pontual e descontínuo; tanto a propalada *morte do sujeito* e o desaparecimento do narrador, como sua presença soberana. (PELLEGRINI, 2003, p. 16 – 17).

Nessas soluções narrativas ocorre uma inter-relação entre espaço e tempo, fazendo com que esta última categoria adquira um caráter espacial e a primeira, um caráter temporal (HAUSER, 1998, p. 972). Isso se deve ao fato de a movimentação do tempo em um filme se dar de uma forma espacial; ou seja, desloca-se de uma fase a outra do tempo como se desloca de um lugar a outro. O tempo perde sua característica de ser ininterrupto, de ser contínuo, e passa a ser completamente manipulável e reestruturado. As recordações, retornos ao passado, visões do futuro, tudo isso são representações da dissolução do tempo. Da mesma forma, acontecimentos simultâneos podem ser apresentados em sucessão, e acontecimentos em momentos completamente distintos podem apresentar-se como simultâneos. Segundo Hauser, essa concepção cinematográfica do tempo se baseia na experiência temporal que predomina na contemporaneidade, sobretudo na

consciência do presente, em que tudo o que representa importância e valor para o indivíduo é o que acontece aqui e agora. (HAUSER, 1998, p. 975).

Além disso, conforme observa Tânia Pellegrini, a câmera cinematográfica mostra que a noção de tempo que passa é inseparável da percepção visual (PELLEGRINI, 2003, p. 19). Nesse sentido, ocorre uma indistinção entre o visível e o invisível, à medida que o tempo – categoria invisível – passa a ser representado pelo espaço – categoria visível – fazendo com que entre essas duas percepções haja uma relação de interdependência, pois uma condiciona a existência da outra (PELLEGRINI, 2003, p. 18).

Essas representações temporais do cinema se refletirão nas narrativas literárias modernas através de montagens e justaposições. A categoria tempo, portanto, será uma das mais evidentes transformações nos modos de narrar, uma vez que o tempo é a condição da narrativa (PELLEGRINI, 2003, p. 17). Dessa forma, assim como no cinema, o instante, o momento presente e único será base da narrativa desse período.

No entanto, a narrativa literária, por ser construída pela linguagem verbal, está presa à linearidade do discurso, ao seu caráter consecutivo, tendo de representar a simultaneidade temporal através de novos artifícios e convenções que criam a ilusão do simultâneo, procurando fazer com palavras o que o cinema faz com imagens (PELLEGRINI, 2003, p. 23). Um exemplo de artifício que busca representar essa simultaneidade é a narrativa do romance *Rakushisha* (2007), de Adriana Lisboa. O narrador apresenta, em capítulos diferentes, a mesma situação: o encontro entre os protagonistas do romance, descrevendo como foi o antes, o durante e o depois dos dois antes do encontro, como se esses fatos (narrados em capítulos diferentes) estivessem acontecendo ao mesmo tempo. A fragmentação da narrativa é um dos recursos utilizados para dar essa ideia de simultaneidade, de tempo fragmentado, de velocidade, além de ser um recurso bastante usado nas narrativas contemporâneas.

Nesse âmbito, vale lembrar também o que Vera Lucia Figueiredo aponta quando fala que a “desordem” na narrativa literária é uma tentativa de traduzir a vida como ela é, uma vez que “a lógica das ações ordenadas contradiz a vida”, pois esta não é feita de histórias ordenadas e lógicas, mas de situações abertas em várias direções. Sendo assim, a narrativa cinematográfica se submeteria não a uma construção de histórias ordenadas, lineares, e sim ao registro de uma infinidade de

movimentos, enfatizando, assim, o efeito do espetáculo em detrimento da trama (FIGUEIREDO, 2010, p. 85).

Com o cinema, as mudanças que atingem a concepção de tempo também influenciam a categoria *espaço*. O espaço, tanto no cinema quanto na literatura, perde sua característica estática e móvel, tornando-se fluido e dinâmico, adquirindo uma dimensão temporal e assumindo a heterogeneidade – em contraposição à homogeneidade do espaço físico da pintura – do movimento do tempo que o conduz (PELLEGRINI, 2003, p. 22). Isso se deve ao fato de as mudanças espaciais serem percebidas a partir de um movimento temporal, que no período contemporâneo é veloz, fazendo com que as imagens – pelas quais se percebem os espaços – fluam também de forma acelerada.

Além disso, nas narrativas contemporâneas, o espaço se constrói e se desconstrói, por meio de estratégias, como por exemplo, a introdução de um espaço estranho em meio a um espaço familiar, como acontece nos textos fantásticos, ou mesmo a justaposição de lugares distantes. Aliás, o fantástico está relacionado ao fator temporal e espacial, à medida que aborda temáticas como mundos plurais, (ir)realidades possíveis, o presente vendo o passado ou o futuro, fuga da realidade entre outros; temáticas que, por sua vez, refletem a sensação e a mentalidade do ser contemporâneo, como observou Hauser (1998, p. 972 e 975).

Outro fator cinematográfico que influencia as narrativas literárias seria a neutralidade das coisas apresentadas. Tânia Pellegrini observa o fato de a câmera, embora não reproduzir a visão, capturar realidades visuais que, a princípio, estão livres de interpretação da mente humana. Ao captar e associar várias imagens de forma abrupta, pouco se exige da mente do espectador, pois tudo está pronto para ser visto e não imaginado (PELLEGRINI, 2003, p.26-28), o que coincide com a opinião de vários críticos, como Lessing, ao afirmar que a imagem limita a interpretação (LESSING, 1998, p.87), ou García Márquez, ao dizer que ao leitor de romances é permitido imaginar como seriam os rostos das personagens, as paisagens descritas, ao passo que ao espectador de cinema não resta alternativa senão aceitar a imagem pronta (1998, p.18). A imagem filmada, portanto, seria mais objetiva e não atrelada a qualquer emoção ou imaginação. Os movimentos rápidos que a câmera faz captam as imagens de forma veloz, o que requer a mesma velocidade do olhar humano, permitindo ao espectador ver e não imaginar; tem-se, nesse caso, uma imediatez da imagem (PELLEGRINI, 2003, p.28).

Da mesma forma, no campo literário, alguns escritores realistas são vistos como alguém que segurasse uma câmera, através da “quantidade e da qualidade de sugestão verbal que, por meio da leitura, traduzimos em imagens mentais” (PELLEGRINI, 2003, p.28). A maneira como narram os espaços e os personagens e o próprio movimento dessa narrativa, funcionam como um “olho de uma câmera”, que é, ao mesmo tempo, do autor e do leitor. Assim, podem-se perceber, entre as mudanças na narrativa literária ao longo da incorporação das técnicas visuais, técnicas como o monólogo interior, o fluxo da consciência, as narrativas fragmentadas, a descontinuidade, uma simplificação da linguagem, à medida que vai, aos poucos, abrindo mão de outros recursos linguísticos como os advérbios, as figuras de linguagem, os adjetivos etc, que dão lugar à predominância de “nomes e ações, numa tentativa de se aproximar, imitar ou representar a imagem visual na sua objetividade construída” (PELLEGRINI, 2003, p.29).

Por outro lado, Pellegrini ainda chama a atenção para o fato de que “não existe uma objetividade completa, pois a câmera não é neutra” (2003, p. 27), na medida em que quem a comanda tem uma atitude seletiva, recortando e combinando outras imagens. Todos os movimentos da câmera refletem a subjetividade de quem a dirige, fazendo com que o espectador tenha a leitura da câmera, veja aquilo que ela quer que ele veja.

A possibilidade de a câmera poder se movimentar e ampliar o alcance da visão faz com que o homem não seja mais o centro focal, pois, antes da invenção da câmera, a perspectiva representada nas pinturas, por exemplo, era um campo visual a partir do olho humano, sugerindo que o espectador era único no mundo. Em frente ao quadro, sua percepção lhe permitia estar no centro. A câmera cinematográfica, porém, demonstra que esse centro não existe mais. Dessa forma, pode-se perceber mais uma influência do cinema sobre a literatura, à medida que esse aspecto técnico possibilitou a substituição do subjetivismo unipessoal pelo subjetivismo pluripessoal, presente ainda hoje, propiciando o surgimento de uma voz – ou vozes – diretamente envolvida na narração (PELLEGRINI, 2003, p. 30).

Ocorre, portanto, uma descentralização do sujeito. O personagem vai deixando de ser um elemento aglutinador das características de uma sociedade ou de determinada classe social. Deixa de ser também um herói problemático em conflito para dar espaço a um ser indefeso e comum, que vive em um espaço fragmentado e sem sentido, importando-lhe apenas a percepção que tem desse

espaço (PELLEGRINI, 2003, p.30 - 31). Nesse sentido, a narrativa vai focar a descrição dessa percepção, levando em conta as pulsões, as imagens e impressões que esse indivíduo tem a cada instante da sua vida, deixando de lado os atos e o passado dessa personagem. A personagem das narrativas literárias contemporâneas é baseada no sujeito urbano, que vive nos grandes centros, fruto do mundo globalizado em que as relações sociais são mediadas pelos meios de comunicação de massa (PELLEGRINI, 2003, p.31); é uma personagem que representa, portanto, o fim do individualismo burguês, que sustentava a narrativa moderna.

A percepção da realidade contemporânea, do espaço globalizado que cerca o indivíduo, reflete um sentimento de desilusão. Os efeitos dessa desilusão podem ser percebidos pela ausência de uma ideologia, de valores universais, de representação de problemas sociais – aspectos que antes foram muitas vezes o foco das narrativas. Nesse contexto, os autores contemporâneos em geral não estão mais preocupados em denunciar uma realidade, e sim em mostrar as consequências que a pós-modernidade impõe a essa sociedade.

1.2. O “choque do real” e as premissas da estética pós-moderna

Para tentar traduzir essa realidade contemporânea, as produções artísticas se voltarão para a representação da experiência urbana no contexto pós-moderno. Em vista disso, os aspectos do mundo globalizado, tais como a desterritorialização, a alta circulação de bens de consumo, a presença massante da tecnologia e dos meios de comunicação e, o principal deles, a violência, estarão representados como temáticas recorrentes das produções cinematográficas e literárias. A cultura do medo, portanto, conforme observa Beatriz Jaguaribe, passa a ser disseminada, não só pela comprovação real de acontecimentos violentos – roubos, assaltos, seqüestros, balas perdidas, ataques terroristas etc –, como também é intensificada pelos meios midiáticos, seja representando histórias e fatos reais, seja na invenção de histórias de crime com personagens (JAGUARIBE, 2007, p 98). As experiências e a representação de risco, incerteza e violência passam a ser reelaboradas por meio do realismo estético. É como se toda essa representação da cultura do medo funcionasse como uma “pedagogia do real” (JAGUARIBE, 2007, p 99). A *pedagogia*

do real é uma forma midiática de levar ao conhecimento da classe média esferas da vida pública às quais esta mesma classe não tem acesso, explicitando, por exemplo, as engrenagens do tráfico de drogas ou o cotidiano nas favelas. Nesse contexto ganha força o que Jaguaribe chamou de “choque do real”, ou seja, a utilização de estéticas realistas, de representações de ocorrências do cotidiano da metrópole globalizada – tais com lutas, assassinatos, contatos eróticos –, com o objetivo de provocar no espectador ou leitor um efeito de espanto catártico, de incômodo, de sensibilização (não no sentido, porém, de instigar um movimento político – como à época dos ideais utópicos) sem necessariamente ser sensacionalista (JAGUARIBE, 2007, p. 100).

Antes mesmo do cinema e da literatura se podia perceber como jornais chamavam a atenção do público – como fazia o jornal *O Povo* – ao mostrar fotos chocantes de cadáveres, de pessoas feridas, e usavam um vocabulário pesado para intensificar a violência; assim como programas de cunho sensacionalista, cuja base é mostrar a realidade da violência urbana da forma mais chocante possível, levando os seus apresentadores a se utilizarem de uma linguagem informal e contextualizada a essa temática de violência, atraindo assim um significativo número de espectadores, a ponto de terem se multiplicado por várias emissoras. Percebendo que essa temática da violência era atrativa, as narrativas contemporâneas, principalmente cinematográficas, se basearão nessa estética do realismo a fim de atrair as massas, e alcançarão esse objetivo, uma vez que a descrição da realidade, da violência ou das emoções relacionadas a esse contexto é facilmente decodificada pelos leitores e espectadores (JAGUARIBE, 2007, p. 100). Surgem, assim, filmes que se utilizam de recursos estéticos como cenas longas sem cortes ou edição, para dar a ideia de fidelidade ao real, de uma correspondência direta entre ficção e realidade; cenas longas sem qualquer fala, a fim de traduzir uma agonia, uma ansiedade, um medo, uma tensão, sendo a expressão facial e o silêncio os principais elementos de construção do sentido; a retratação escancarada e o mais verossímil possível de feridas, marcas e dor; ou seja, uma clara ênfase à linguagem visual, que provocará um impacto imediato e mais chocante que a palavra. Um exemplo claro é uma cena do filme *Cidade de Deus*, em que o personagem Zé Pequeno, ordena um menino, Filé com Fritas, executar um castigo em um dos garotos de um grupo que furtou a loja de um comerciante no local. Zé Pequeno pergunta para Filé com Fritas se os garotos deveriam receber um tiro na

mão ou um tiro no pé. O garoto fica indeciso e assustado. Nesse instante, a cena mostra a expressão do grupo de garotos, aterrorizados. De repente, Zé Pequeno atira no pé de uma das crianças, consumando o ato brutal, expondo o choque do real. A violência estúpida é mostrada como realidade social através da ficção.

Nesse aspecto também podemos perceber a influência do cinema sobre a literatura, uma vez que a estética do choque do real também contribuirá para o surgimento de novos modos de narrar literários, embora não sejam muitas as produções que seguem essa tendência. Também Vera Figueiredo aponta que, com o contexto agitado pela aceleração do ritmo da vida urbana e pelas inovações técnicas, surgem obras que recorrem ao recurso da montagem de elementos disjuntivos para produzir efeitos de perturbação e de choque, focando, nesse caso, o espaço em contraposição ao tempo; a simultaneidade em vez da temporalidade da narrativa convencional. (FIGUEIREDO, 2010, p. 85).

Além do fato de a temática voltada para a realidade ordinária ser um atrativo para as massas, vale destacar a observação de Hauser quando afirma que o cinema é uma tentativa de produzir arte para as massas. Uma vez que a imagem é o centro de convergência da cultura contemporânea e globalizada, que a televisão e o computador são os meios de comunicação dessa sociedade, o cinema seria a disponibilização da arte para essas pessoas, sua popularização. (HAUSER, 1998, p. 982).

Sobre a questão da popularização da arte, Hauser chama atenção para a questão da qualidade, dizendo que, naturalmente, as massas possuem uma dificuldade de apreciação de uma arte mais complexa, que possui formas menos simples e mais desenvolvidas. Dessa forma, o valor artístico será interessante ao indivíduo globalizado se estiver de acordo com as suas expectativas, se lhe for atraente, se for de seu conhecimento e se fizer parte daquilo que ele reconhece (HAUSER, 1998, p. 983). Se a obra moderna era de difícil compreensão, de difícil interpretação e provocava na massa, enquanto espectadora ou leitora dessas obras, um sentimento de estranheza, a obra pós-moderna, por sua vez, procura se passar por algo familiar a essas pessoas. Na literatura, ocorre uma tentativa de adaptação a esses novos tempos, caracterizando-se, por exemplo, pela proliferação de narrativas disponibilizadas pelo mercado cultural (FIGUEIREDO, 2010, p. 62).

Entende-se assim, o interesse pela experiência urbana contemporânea e pela violência social, pois são fatores que são reconhecíveis ao público de massa e que

estão de acordo com a sua compreensão intelectual, com o seu conhecimento de mundo. Em vista disso, a probabilidade de um filme lograr a atenção desta categoria de espectador e de conquistá-lo desde o começo é maior do que a de uma pintura ou um poema. Nesse sentido, o cinema representaria uma reprodução mecânica, uma arte popular e, portanto, democrática. (HAUSER, 1998, p. 989).

Dessa forma, as obras cinematográficas e literárias pós-modernas estariam relacionadas a uma não preocupação com o valor estético, caracterizando-se como produções voltadas para o puro entretenimento – entretenimento estaria, portanto, desvinculado da arte. Esse passa a ser o dilema de muitos romancistas e cineastas: valorizar a arte, focando em um conteúdo esteticamente complexo ou escrever para o mercado, dando ênfase ao entretenimento, ao prazer. (FIGUEIREDO, 2010, p. 56). Aliada a essa ideia, Hauser propõe não a extinção de uma arte popularizada para as massas, mas a possibilidade de aceitação dessa arte mais complexa pelo público de massa, dizendo que tal mudança só seria possível através da educação (HAUSER, 1998, p. 991-992).

A postura otimista deste autor frente às possibilidades democráticas do cinema nos remete a Walter Benjamin e seu texto *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Neste estudo, o filósofo entrevê que a reprodutibilidade da obra da arte faz com que esta perca sua função ritualística, uma vez que tal função está atrelada à autenticidade da obra. Quando essa autenticidade, isto é, a aura da obra, não existe mais, a função da arte se subverte, baseando-se em uma outra forma de *práxis*: a política (BENJAMIN, 1985, p. 170-171). Tal característica pode ser observada, sobretudo, no cinema, visto que a reprodutibilidade nas obras cinematográficas não só permite a sua difusão em massa – o que no caso da literatura e da pintura é uma condição para tal difusão – como a torna obrigatória, pois, segundo Benjamin, o filme é uma criação para a coletividade (BENJAMIN, 1994, p. 175), na medida em que permite que as massas vejam a si próprias, além de manter uma relação indissolúvel com a realidade. Embora a autenticidade, a aura da obra de arte fique comprometida com a reprodutibilidade, Benjamin vê esta como uma maneira de expandir a arte às massas, possibilitando uma mudança significativa na relação que existe entre elas.

No entanto, como tantos produtos da modernidade, o cinema é ainda hoje foco de julgamentos que vão da celebração desta arte a um verdadeiro pessimismo diante de suas consequências frente ao público de massa. Assim, Adorno ao

estudar o que ele denomina de “indústria cultural”, aponta para o fato de os meios de comunicação como o cinema, o rádio, a televisão, os jornais e as revistas formarem um sistema poderoso para gerar lucros e serem mais acessíveis às massas, exercendo um tipo de manipulação e controle social. Nesse sentido, essa “indústria”, além de propiciar a mercantilização da cultura, passa a ser legitimada pela demanda desses produtos (*apud*. COSTA, 2003, p.13). Com a reprodutibilidade, privilegia-se a quantidade em detrimento da qualidade e com a extinção da aura, a categoria do “gosto” como critério de avaliação é desvalorizada, e o público de massa “não tem mais um gosto com que avaliar, pois aquilo de que ‘gosta’ foi-lhe imposto” pelos meios de massa (KOTHE, 1978, p. 47). O uso das técnicas mais avançadas seria um meio de envolver o consumidor, permitindo-lhe acesso à arte, porém sem aura. Para Adorno, tudo está voltado para o consumo, para a busca de audiência, para a alienação do consumidor, visto que este não é sujeito da indústria – como esta o quer fazer acreditar ser – mas objeto dela. Sendo assim, “as massas não são a medida, mas a ideologia da indústria cultural” (ADORNO, 1986, p.93).

Tais pontos de vista levam ao questionamento sobre até que ponto o cinema, enquanto arte de caráter reprodutivo e massivo, seria válido ou não: seria, no sentido abordado por Adorno, um instrumento de alienação? Ou conforme Benjamin, uma forma de *práxis* política? Acreditamos que de acordo com o objetivo do cineasta, ambas opções podem se fazer presentes. O cinema tanto pode ser uma oportunidade de as massas terem acesso à arte quanto, por causa disto, se tornar um instrumento de consumo pela indústria da cultura. No entanto, estamos certos de que, conforme Hauser apontou, a educação é um elemento primordial para que ambas alternativas possam ser reconhecidas.

1.3. O intelectual frente à pós-modernidade

A partir dessas premissas, podemos observar que o homem contemporâneo é fruto da globalização e das consequências desta sobre o tempo e o espaço; e que seu pensamento e comportamento diante do contexto pós-moderno serão foco da estética literária e cinematográfica.

Sendo assim, as produções contemporâneas, principalmente as cinematográficas – algumas produções literárias vão seguir a mesma estética e a mesma estrutura narrativa do cinema contemporâneo – se voltam para os resultados da globalização: espaços desterritorializados, diluição de fronteiras geográficas, o encurtamento das distâncias, a circulação de bens de consumo, a presença da tecnologia, o aumento das desigualdades sociais, as dificuldades econômicas, a violência social, o esvaziamento dos valores éticos, morais e universais, o capitalismo, a fragmentação da identidade, o hibridismo cultural, tudo isso em detrimento das produções que tinham um cunho de protesto e denúncia e visavam combater as desigualdades sociais em favor dos excluídos.

Por volta das décadas de 60 e 70, as produções cinematográficas eram atreladas a um ideal revolucionário. O intelectual posicionava-se criticamente frente à modernidade e ao capitalismo, fatores que fortaleciam a segregação social. Assim, embora sua origem social fosse burguesa, o intelectual deveria transcender essa sua condição e assumir uma função política. O cinema foi um dos principais meios de protesto e reivindicação de igualdade. Isso porque, à época, o cinema, assim como a literatura, era uma arte a que tinham acesso apenas pessoas de classes privilegiadas. Dessa forma, os intelectuais, que se julgavam apropriados para defender os interesses dos oprimidos, se utilizavam dos meios de comunicação acessíveis às camadas altas da sociedade, a fim de fazer-lhes conhecer a realidade das classes baixas. A arte, portanto, era interessada, era um meio de expor e apresentar um interesse.

No entanto, faz-se necessário questionar até que ponto o intelectual de fato assumiu o papel de representante dos desvalidos. À medida que ele não fazia parte do cotidiano e da realidade dessa classe, questiona-se se ele teria a capacidade de falar por ela. Ou seja, considerando que vivemos em uma sociedade estratificada, o movimento intelectual acaba por reafirmar, de certa forma, as diferenças entre classes, uma vez que o trabalho intelectual se concentrava com os intelectuais e o trabalho manual permanecia com a classe operária, como aponta Schwarz (2008 p. 59-60). Ou seja, as diferenças, as desigualdades, permaneciam na medida em que esta “autonegação” de representantes do povo implicava a ideia de superioridade dos intelectuais em relação aos seus defendidos, conforme afirma Foucault:

Os próprios intelectuais fazem parte desse sistema de poder, a “idéia” de que eles são agentes da “consciência” e do discurso também faz parte desse sistema. O papel do intelectual não é mais o de se colocar “um pouco na frente ou um pouco de lado” para dizer a muda verdade de todos; é antes o de lutar contra as formas de poder exatamente onde ele é, ao mesmo tempo, o objeto e o instrumento; na ordem do saber, da ‘verdade’, da ‘consciência’, do discurso. (FOUCAULT, 1979, p. 71).

Concomitantemente a esse cenário, emerge a pós-modernidade, fortalecendo o capitalismo que, por sua vez, acentua não só a diversidade cultural e social, como também o contraste entre miséria e riqueza. A perspectiva universalista entra em crise e, uma vez que os universais, que pregavam a igualdade social, eram a razão da existência do intelectual, este também entra em crise. Nesse contexto, o papel político antes desempenhado pelo intelectual, é devolvido ao próprio povo, aos cidadãos, que passam a falar por si mesmos. A reivindicação passa a ser feita pelo próprio oprimido, pois entende-se que assim o discurso do protesto será mais autêntico e mais forte, já que este conhece melhor sua condição e suas necessidades:

Ora, o que os intelectuais descobriram recentemente é que as massas não necessitam deles para saber; elas sabem perfeitamente, claramente, muito melhor do que eles; e elas o dizem muito bem. Mas existe um sistema de poder que barra, proíbe, invalida esse discurso e esse saber. Poder que não se encontra somente nas instâncias superiores da censura, mas que penetra muito profundamente, muito sutilmente em toda a trama da sociedade. (FOUCAULT, 1979, p. 71).

Podemos observar que esse é o cenário em que vivemos atualmente. A própria população que vive nas favelas busca autoridade enunciativa e fala de si e de sua comunidade sem que seja necessário um “padrinho”, um intermediário de classe média para falar por ele – embora isso ainda não aconteça de fato plenamente, pois sabemos que os acessos à mídia ainda são limitados para essas pessoas. O que se tem visto na música, na literatura, no cinema e no teatro – meios que, por muito tempo, veicularam o discurso revolucionário, mas aos quais só tinham acesso os intelectuais – é que o pobre, o cidadão da periferia e da comunidade, ainda que com algumas limitações, começa a escrever suas próprias histórias, busca divulgar suas músicas e encena sua realidade no cinema e no teatro. O intelectual, por sua vez, perde a força de outrora, seu papel se extingue, levando-o a exilar-se em seu passado.

Nesse sentido, a figura do intelectual engajado na luta para mudar a realidade desaparece, não só no sentido político, mas também no sentido artístico. O

intelectual não é só preso e exilado no contexto físico: o fato de suas produções literárias não acompanharem a estética pós-moderna, faz com que o intelectual também seja exilado da mídia. Para manterem-se no mercado os intelectuais deveriam fazer produções descomprometidas com qualquer ideal, não engajadas, pois tal temática não é atrativa ao mercado (FIGUEIREDO, 2010, p. 176). A mídia não se volta muito para filmes e livros que possuam um cunho ideológico; a busca pela representação da realidade não deve estar atrelada a um objetivo de denúncia ou protesto, mas apenas de mostrar o real. A tensão, os problemas, os conflitos da realidade pós-moderna se tornam um espetáculo para ser apenas assistido. Portanto, seja no cinema ou na literatura, o intelectual, se quiser se manter no mercado e na mídia, não se ocupará de uma estética que problematize a realidade, mas que simplesmente a copie, o que de certa forma justifica a opção acima referida pelo realismo.

Nesse contexto, surge a partir dos anos 80 um boom de produções consideradas “de mercado” – principalmente no mercado cinematográfico latino-americano - uma vez que a literatura ainda procura resistir a essa tendência –, ou seja, sem qualquer comprometimento ou engajamento social. Assim, a periferia, o ex-cêntrico, o marginal vão ter um efeito significativo no cinema. Nesse cenário, o cinema periférico emerge como uma moda dos grandes centros, pois há uma busca de inserção no mercado de cultura mundial, fazendo com que a cultura periférica não apenas passe a ser percebida pela cultura central, como também consumida na metrópole (PRYSTHON, 2009, p. 85 - 86).

Nesse sentido, as produções pós-modernas não apresentam qualquer característica de identidade nacional – contrapondo-se às produções das décadas de 60 e 70, que buscavam, além de protestar contra as desigualdades sociais, uma afirmação da cultura nacional, de forma a combater a influência norte-americana. Essa realidade periférica, a experiência urbana, será apresentada em um contexto de globalização e como reflexo desta. Sendo assim, os espaços serão desterritorializados, centros urbanos que são comuns a qualquer país; pessoas e costumes não exóticos. A diferença, o exótico, a história e a identidade não são aspectos levados em conta, uma vez que a intenção é a aproximação com uma (não)identidade globalizada, heterogênea e reconhecível por diferentes pessoas. Poucas serão as produções – literárias ou cinematográficas – que tentam resistir a

esse modelo, resgatando o regional em detrimento do global, a identidade nacional, os costumes nativos e sua história.

Sendo assim, muitos cineastas e alguns romancistas se tornarão “artistas midiáticos”, na medida em que seu foco será a permanência ou a conquista do espaço no mercado cultural; conforme as palavras de Vera Figueiredo:

A mídia é, hoje, o grande espaço de divulgação e legitimação dos discursos, mas, sob o poder dos grandes grupos econômicos que controlam o setor, tende a dar lugar para aqueles que representam esses grupos ou não os incomodam, porque foram institucionalmente assimilados – as exceções confirmam a regra. Cada vez mais o papel dos meios de comunicação de massa torna-se tão central que o que não passa por eles não existe, não sendo preciso que o poder político promova o banimento do intelectual ou se desgaste contratando censores oficiais. (2010, p. 176)

Uma das formas que esses artistas encontrarão para se estabelecerem no mercado e volta suas produções para a estética do “choque do real” (JAGUARIBE, 2007), através da qual colocarão em evidência a periferia, os conflitos da sociedade pós-moderna, os espaços desterritorializados, o lugar-comum, a intensificação da realidade e o descomprometimento com ideais utópicos ou revolucionários; e, no âmbito estrutural, se voltarão para a construção de uma narrativa fragmentada, não linear, com vocabulário não complexo e construções sintáticas simples.

Segundo a hipótese de nosso trabalho, um desses autores é o mexicano Guillermo Arriaga. Cineasta, romancista e roteirista, este artista transita por diferentes suportes midiáticos, de modo que, nos capítulos seguintes, pretendemos demonstrar como esta interface se configura em sua obra.

2. GUILLERMO ARRIAGA ROMANCISTA – UM ESTUDO DE *UN DULCE OLOR A LA MUERTE*.

La literatura también es uno de nuestros últimos ritos. Contando historias, los seres humanos podemos celebrar los hondos dolores de la vida. Por eso se siguen escribiendo novelas, cuentos y guiones. Por eso escribo yo. Las influencias en mi obra son la calle y el monte. Siempre, más que otros libros. La vida misma, con su crudeza y su dulzura, con sus desgarros y sus festejos. Mis autores favoritos son aquellos que beben de lo humano. Como decía Saint Beauve: “prefiero los libros lo más posible hombres y lo menos posible libros”.

Guillermo Arriaga

Livros mais homens e menos livros. Essa premissa é a base dos romances de Guillermo Arriaga. O romancista mexicano está longe de seguir uma linha intelectual, cuja obra instigue uma reflexão profunda do que está sendo apresentado. Nesse sentido, quanto menos “livro” sua obra for, menos intelectual e complexa ela será. A carga semântica que está impregnada na palavra livro pressupõe intelectualidade e nível de linguagem mais complexo. Por isso, quanto menos um romance tiver esse estereótipo, mais fácil se adaptará ao público de massa e conquistará espaço na mídia. Nesse contexto, há muitos autores midiáticos.

Podemos entender como midiático o autor que busca, sobretudo, estar na mídia. Para tal, sua obra deve adequar-se, adaptar-se ao que a mídia exige, e o que esta exige é, na verdade, o que o público quer, o que atrai a massa.

Embora estejamos falando de cinema e literatura, sabemos que a busca por reconhecimento da mídia se dá em todos os campos artísticos. Na música, por exemplo, diversos autores, cantores e músicos, ainda que se interessem por determinados estilos e gêneros musicais, procurarão o reconhecimento, a fama, o sucesso, um espaço no mercado. Se o gênero musical que representa não é o que atrai as massas, corre o risco de estar fadado ao despercebimento, à invisibilidade. Um exemplo disso são cantores que seguem um determinado gênero musical – folk, clássico, por exemplo; gêneros que, geralmente, atraem um número menor de

peças e seguidores – e transitam por outros gêneros que não caracteristicamente os seus – pop, rock, funk, gêneros que possuem um público muito maior e, por isso, gêneros de mercado – a fim de também poderem ser percebidos por outras pessoas e ampliar a abrangência de público. Ainda que não se convertam completamente aos gêneros de massa, ao menos já passaram ou passam por eles. Podemos citar como exemplo o cantor Roberto Carlos, que sempre manteve um gênero musical durante anos, mas que, em seus últimos programas de especial de fim de ano, já cantou sertanejo e até funk. E há ainda outros exemplos de cantores e músicos que se identificam mais com música clássica, jazz, blues, mas que, por não serem esses gêneros tão lucrativos e percebidos no mercado, acabam tocando e cantando aquilo que o público quer ouvir, aquilo que o público gosta. Isso acontece tanto em relação ao ritmo e ao gênero quanto às letras de música. Quanto mais fácil, objetiva e simples uma letra for, quanto mais rimas simples ela tiver, mais rápido o público a canta; ou podemos ir mais além: para determinados públicos, a música só precisa ter um ritmo que instigue a dançar, que seja “boa pra dançar”; a letra, nesse caso, seria irrelevante para conquistar o gosto dessas pessoas.

No cinema, as produções americanas, os filmes de Hollywood são mais exibidos nas salas de cinemas no mundo todo e os que permanecem por mais tempo em exibição. Ter uma história “universal”, uma sequência narrativa veloz e não complexa, abordar histórias e costumes globais que não propiciem nenhum tipo de reflexão, são aspectos que fazem com que estes filmes tenham o espaço garantido no mercado. São filmes prontos apenas para consumo. Em contrapartida, filmes que abordam uma cultura local, costumes e histórias peculiares, que não tenham uma estrutura narrativa tão rápida e que tenham um engajamento intelectual, que incite uma reflexão e exija um nível de interpretação mais complexo do espectador, acabam sendo vistos apenas em circuitos e festivais de cinema, uma vez ao ano. Acabam ficando categorizados como cinema “cult” e são difíceis de ser encontrados em locadoras.

Da mesma forma que acontece na música e no cinema, a literatura também estenderá suas fronteiras a outros públicos, a outros gostos. Para tanto, os autores seguirão uma estrutura semântica e linguisticamente simples. Além disso, abordar nas histórias a realidade e o cotidiano das pessoas também é um recurso que torna o livro mais interessante para o público de massa. Como dito no capítulo anterior,

contar histórias que reflitam a realidade da sociedade contemporânea, histórias com as quais elas se identifiquem, se reconheçam.

Por isso, as principais influências de Arriaga são a rua, e não os livros, a vida e o comportamento humano, tal como veiculado pela mídia. Em algumas de suas entrevistas, Arriaga declara que escreve sobre o que conhece, sobre aquilo com que tem intimidade, sobre suas vivências. Em uma entrevista feita à *Vanguardia media* (2009), Arriaga fala sobre a influência de suas histórias, dizendo que elas têm a ver com a cultura, com as pessoas, com a sociedade, pois quem faz as histórias são as pessoas que nela habitam.

Em geral, suas produções literárias seguem o mesmo estilo: narrativa linear – contrapondo-se à sua narrativa cinematográfica, como veremos mais adiante – e simples, com histórias intensas, sempre focando no trágico e na morte.

No romance analisado neste trabalho, *Un Dulce olor a la muerte* (2009), Arriaga mantém uma postura de autor não intelectual. Seja pela história, seja pela trama, seja pela estrutura ou pela linguagem, Arriaga reflete o típico autor midiático.

A trama é simples, o vocabulário, a estrutura sintática e a semântica não são muito elaboradas. Arriaga não se reocupa em tornar seu texto linguisticamente rico. Não usa muitas figuras de linguagem, nem metáforas, nem jogos de palavras, nem de recursos como ironia, sarcasmo. Embora não cometa desvios da norma padrão da língua, o escritor usa bastante a linguagem coloquial, a fala do dia a dia, as gírias, as expressões idiomáticas e palavras de baixo calão – tal seleção linguística visa dar um caráter mais realista das pessoas, da classe social e da região da história. A ordem sintática é direta, tornando a leitura mais fácil e acessível a qualquer leitor. Dessa forma, o escritor evita que um leitor não preparado ou não acostumado com uma leitura mais complexa deixe de ler sua obra. Em entrevista à Agência Estado (2007), o próprio romancista afirma que gosta de “uma linguagem precisa, que não perturbe a narrativa. Gosto de algo depurado para que o leitor não perceba as costuras da história, que não descubra algum aspecto estilístico”.

A obra se restringe a simplesmente contar uma história que prenda o leitor não pela desenvoltura e pelo trabalho linguístico, mas pela história em si, como antecipa um resumo na capa da edição *Verticales* (2009):

Desprovida de efeitos linguísticos, sem gradiloquência e truques literários, com a ideia perfeitamente clara de contar uma história atraente e nada mais, mas nada menos que isso, *Un dulce olor a la muerte*, de Guillermo Arriaga, é um romance que aposta tudo em uma trama curiosa e intrigante¹. [tradução nossa]

E a sinopse, na edição da *Norma Editorial*:

A trama é simples (...) não há jogos malabares para distrair a atenção, ao contrário, os leitores se prendem pelas palavras, que nas mãos de Arriaga se tornam instrumentos de ação e reflexão tão veloz quanto uma vertigem lenta e encadeada² (2007). [tradução nossa]

Arriaga não se detém muito na descrição dos lugares, não descreve detalhadamente o cenário, já que isto geralmente não prende o leitor, que verá nesse recurso um estilo massante, chato, da mesma forma que um filme que mostre cenas longas que estejam apenas registrando objetos e cômodos de uma casa, ou se demore ao filmar as paisagens e o cenário. Isso tornaria lento o ritmo da leitura, o que, para um público que vive em uma época em que tudo é rápido e o movimento veloz faz parte de seu cotidiano, seria um fator que contribuiria para o afastamento desse mesmo público.

Por ser o comportamento humano o foco de suas histórias, o escritor mexicano procura deixar os detalhes para a descrição das ações dos personagens, de suas expressões, dos acontecimentos em si, de modo que sua linguagem se torna bastante visual e, muitas vezes, sonora, estreitando seu relacionamento com o cinema:

Ramón Castaños sacudía el polvo del mostrador cuando oyó a lo lejos un chillido penetrante. **Aguzó el oído** y no escuchó más que el rumor de la mañana. Pensó que había sido el gorjeo de una de las tantas chachalacas que andaban por el monte. Prosiguió con su tarea. Tomó un anaquel y se dispuso a limpiarlo. De nuevo brotó el grito, ahora cercano y claro. Y a este grito sobrevino otro y otro. Ramón dejó el anaquel a un lado y **de un brinco saltó la barra** (2007, p. 9) [grifos nossos]

El delegado examinó el cadáver durante largo rato. Al terminar lo cubrió de nuevo y **se incorporó con dificultad. Chasqueó la lengua**, sacó un aliacate del bolsillo de su pantalón y se limpió el sudor que resbalaba por su cara (2007, p. 11). [grifos nossos]

¹ O trecho original é “Desnuda de efectismos lingüísticos, carente de grandilocuencia y de trucos literarios, con la idea perfectamente clara de contar una historia apasionante y nada más, pero nada menos que eso, *Un dulce olor a muerte*, de Guillermo Arriaga es una novela que le apuesta todo a la anécdota.”

² O trecho original é: “La trama es sencilla, pero esa sencillez es sinónimo de altura literaria: no hay juegos malabares para distraer la atención, todo lo contrario, los lectores quedan atrapados por las palabras, que en manos de Arriaga se convierten en instrumentos de acción y reflexión a una velocidad de vértigo lento y acompasado”.

Embora a narrativa verbal, literária, pressuponha uma diversidade de leituras – uma vez que não há imagem visual em si presente –, no caso da narrativa de Arriaga não se pode dizer o mesmo. Sua linguagem é tão visual que não permite muitas versões de imagem do texto ou uma interpretação aberta. Assim, podemos dizer que o romancista, de certa maneira, limita a imaginação do leitor a partir do momento em que praticamente lhe apresenta uma imagem pronta. Nos trechos supracitados, por exemplo, o detalhamento e a precisão das ações funcionam como se a imagem nos estivesse sendo apresentada pela tela de cinema em plano médio, a qual nos permite ver o personagem de corpo inteiro³. É difícil não ver a expressão do personagem ao “aguçar o ouvido”, assim como é difícil não captar a velocidade do movimento do personagem ao saltar o balcão; como também se pode ver a expressão do rosto e a lentidão do movimento que traduz a dificuldade do personagem ao se levantar, e ouvir o estalar da língua. Esse tipo de descrição permite ao leitor a sensação de estar vendo uma cena cinematográfica e não lendo um livro, e essa aproximação com o cinema facilita a adaptação à leitura e o interesse por ela.

A estrutura narrativa também é relevante na obra. Na verdade, podemos dizer que a sintaxe de Arriaga está baseada nos mesmos procedimentos da decupagem⁴ cinematográfica, através da qual, o autor “corta” a cena em diferentes planos, o que na linguagem verbal são delimitados pelos pontos finais. O romancista, portanto, segue a tendência das novas narrativas influenciadas pelo cinema, a que se refere Avellar (2007, p. 62). Alguns parágrafos do romance não possuem uma ligação entre si e nos são apresentados como se fossem cenas independentes. Não só a disposição visual – há um espaço entre alguns parágrafos, marcando ainda mais a distância entre estes – mas o assunto de um para o outro muda, como se tivesse havido um corte e aparecesse outra cena em seguida – podemos relacionar essa técnica narrativa aos recursos cinematográficos *fade in* e *fade out*⁵.

³ Plano, em Cinema, é a perspectiva visual dentro da imagem, mais próxima ou mais distante do ponto vista da câmera. Plano médio é o plano que mostra o personagem de corpo inteiro. O plano médio é frequentemente usado como plano de introdução e apresenta mais claramente as ações dos personagens (www.telabr.com.br/glossario).

⁴ A palavra decupar vem do francês *découper* que significa “cortar em pedaços”. Na prática, é a divisão do roteiro do filme em planos. A decupagem é feita pelo diretor e inclui posições de câmera, lentes a serem usadas, *mise en scène*, diálogos e duração de cada cena. Consiste na transposição da linguagem de roteiro para a linguagem da imagem. (www.telabr.com.br/glossario)

⁵ *Fade In* – aparecimento gradual de uma imagem a partir de uma tela escura ou clara. Pode ser utilizado no início de um filme e/ou como transição de uma cena para outra.

Arriaga divide o romance em capítulos (intitulados) e subcapítulos (apenas numerados). Dentro de um mesmo subcapítulo, podemos mais uma vez observar mudanças de parágrafos como se fossem mudanças de cenas. No subcapítulo 2 do capítulo 2, *A escola*, o cadáver da menina está sendo levado à escola. Ramón e os demais personagens estão caminhando, quando então seu primo se aproxima para consolá-lo e emprestar-lhe a camisa.

Após a narração desse fato, o parágrafo seguinte, além de ter visualmente um espaço de separação maior em relação ao anterior, já apresenta uma cena na escola, sem a presença de Ramón e dos personagens que o acompanham:

Ramón trató de alcanzarlo, de poner claro que Adela no había sido nunca su novia y que le era tan ajena como a todos los demás. El gentío se lo impidió. Lo consoló saber borracho a su primo.

– Ni supo lo que dijo – pensó.

Revisó la camisa de Pedro. Olía un poco a sudor y a cerveza, pero estaba más limpia que la suya. Se la puso y la abotonó: era una talla más grande que la de él.

El homicidio no tenía ni una hora de haberse descubierto y ya el rumor de la novia muerta de Ramón Castaños se había desparramado por todos los rincones de Loma Grande.

Apelotonada en torno de la escuela, la gente trataba de indagar sobre el noviazgo entre Ramón y la desconocida. Algunos aprovecharon la ocasión para alardear (...).

– Yo se la presenté a Ramón – aseguraba – gracias a mí se hicieron novios (2007, p. 17),

Observando o trecho acima, podemos perceber claramente uma estrutura narrativa influenciada pelo cinema. Há uma mudança de cena, de lugar, de ambiente, de pessoas. Essa técnica, que Arriaga faz linguisticamente, é o que no cinema se chama *elipse*⁶. A elipse cinematográfica é, portanto, mais uma influência do cinema sobre a literatura contemporânea.

Além disso, a cena da escola, ainda que contada em sequência à cena do caminho até ela, traduz a ideia de simultaneidade de acontecimentos. Enquanto Ramón se direciona à escola junto com os outros personagens, já há pessoas lá comentando sobre a vida do rapaz e da moça morta, enquanto o esperam chegar

Fade Out – escurecimento ou clareamento gradual de uma imagem, até que ela desapareça. Pode ser utilizado no final de um filme e/ou como transição de uma cena para outra. (www.telabr.com.br/glossario)

⁶ Elipse é um recurso cinematográfico que significa passagem de tempo. Exemplo: Em uma cena o personagem entra em seu escritório. Há um corte e na próxima cena o personagem já está sentado em sua mesa, falando ao telefone (www.telabr.com.br/glossario).

com o corpo, confirmando o que Tânia Pellegrini (2003, p. 23) disse sobre a narração de acontecimentos simultâneos. Esse recurso narrativo permite perceber que, embora uma cena (parágrafo) esteja seguida de outra, não aconteceram uma após o outro, mas estão acontecendo ao mesmo tempo.

Arriaga equilibra o uso de diálogos com o uso do discurso indireto. A ausência de diálogos tornaria, para o leitor desse público, a leitura cansativa. O diálogo é uma forma de conferir agilidade e dinamismo à história, além de ser uma oportunidade de estereotipar, caracterizar, identificar a que classe e/ ou região pertencem os personagens da história, uma vez que poder utilizar o registro coloquial. O discurso indireto eliminaria o dinamismo da história. Além disso, a linguagem que utiliza Arriaga é um reflexo do real, da língua real, da que de fato é falada pelo povo.

Não só com base na estrutura narrativa ou na seleção linguística o romance pode ser caracterizado como uma obra para as massas. A própria história já garante a atenção do público. Vingança, traição, violência, morte, honra, todos esses temas são muito explorados nas produções contemporâneas por se tratarem de histórias interessantes ao público. Nesse contexto, podemos citar Lope de Vega, cuja maioria das obras focava o código de honra, pois tal temática era o que agradava o público. Lope de Vega, com o propósito de agradar o vulgo, defende, em seu texto *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (2003), o reconhecimento de um teatro baseado no gosto da época, ainda que com tal atitude estivesse indo de encontro à tradição acadêmica. O dramaturgo espanhol buscava interpretar os gostos, sentimentos e valores do público, e foi a partir daí que produziu seu teatro. Nesse sentido, o gosto desse público se torna um norteador que mede o valor das obras, o que se contrapõe à maneira anterior de avaliar a importância de uma obra, que era feita pela razão, pelo conhecimento científico e teórico da literatura.

Em *Un dulce olor a la muerte* não é diferente. Arriaga vai explorar na história os limites da honra, da verdade, da mentira, da vingança. O romance conta a história de Ramón, um rapaz que um dia encontra o cadáver de uma moça jovem entre as plantações de sorgo. Ao ver que o corpo da jovem estava nu, Ramón o cobre com sua camisa. Algumas pessoas que passavam por ali nesse momento concluíram que Adela era namorada de Ramón. O boato se espalha e ganha uma proporção absurda, a ponto de o rapaz não ter controle e não conseguir desmentir. Diante dos boatos que espalhavam que Adela foi namorada de Ramón, todos começaram a

costrar dele uma atitude, pois julgavam que ele não poderia deixar o fato passar em branco e que deveria vingar a morte de sua namorada.

A história se torna ainda mais absurda quando o acusado pelo homicídio é um homem que nada tem a ver com a história. Ramón, portanto, é empurrado a matar Cigano para vingar a morte de uma menina que ele havia visto uma ou duas vezes. Todo o povoado toma conhecimento da história e muitas pessoas sabem do plano de matar Cigano, mas ninguém faz nada para impedir ou deter o assassinato, mesmo que alguns saibam que Cigano não é o culpado. Não há uma investigação, ninguém apura os fatos; todos são movidos pelos boatos que se tornaram verdade para todo mundo. O que prende o leitor na história não é querer saber quem é o verdadeiro assassino – isso não nos é revelado – mas saber como terminará a história, até que ponto essa “verdade” seria mantida, sustentada, e se Ramón de fato teria coragem de matar um inocente com base em uma mentira, que ele acaba assumindo como verdade.

É inegável a influência de Gabriel García Márquez e a referência à *Crónica de una muerte anunciada* (2005). Ao contar a mesma história do autor colombiano, Arriaga confirma uma tendência de algumas produções contemporâneas, que é citar ou fazer referências a outros autores consagrados. Além disso, ambos buscam conduzir a história de forma que ela seja atraente e não de forma a suscitar uma reflexão ou questionamento sobre a morte, sobre a mentira ou sobre a verdade.

Uma das questões mais evidentes em ambos romances é a honra. A honra na cultura hispânica é um elemento muito forte a ponto de ser norteador das ações e das escolhas das pessoas, uma vez que é a imagem que se constrói para os outros, é a postura e a fama exibida para as outras pessoas que, em muitos casos, está relacionada à moralidade. A aparência, portanto, se torna uma obrigação, um modo de vida. O código de honra é uma herança cultural da Espanha que passa a fazer parte da cultura hispano-americana também. Segundo o código de honra, uma vez que esta é descumprida, desafiada, ameaçada, não existe outra saída senão a vingança, que deverá limpar a desonra com sangue.

É possível observar que a temática da honra foi bastante trabalhada por escritores hispanos, como García Lorca e García Márquez, autor já citado. No teatro de García Lorca sempre havia um caso em que a personagem transgredia a honra pelo adultério ou pela perda da virgindade (que simboliza pureza) antes de casar – *A Casa de Bernalda Alba*, *Bodas de Sangre*, *Dom Pirlimpim* e *Belisa em seu jardim* –;

ou mesmo quando não havia uma transgressão total a este código, a simples possibilidade de ele se realizar já era motivo para desestabilizar a trajetória da protagonista, como podemos ver em *Yerma*. Nesta obra, García Lorca apresenta o quão honroso era para uma mulher poder gerar filhos, de modo que a ausência de fertilidade era motivo de vergonha. Em todos os casos, o desfecho é a morte, é a tragédia, é a vingança.

García Márquez segue a mesma linha ao escrever *Crónica de una muerte anunciada*. Uma história de uma menina que perde a virgindade, fato que, quando chega aos ouvidos da família, esta não pensa em outra coisa senão limpar a sua honra, que havia ficado manchada depois do que aconteceu com a filha. E a forma de limar essa honra é matando o “transgressor”, o rapaz que dormiu com ela, cuja morte, mesmo tendo sido anunciada, ninguém fez nada para impedir.

Da mesma forma como nas obras de García Lorca e García Márquez, a morte em *Un dulce olor a la muerte* é o ponto culminante da história, que gira em torno da vingança como atitude justificadora da honra. Assim como os irmãos Vicário, de *Crónica de una muerte anunciada*, Ramón não quer matar, mas se vê obrigado a fazê-lo por uma questão de honra, porque o povoado, a sociedade o empurram para isso, como se fosse uma postura que qualquer homem digno e honrado teria diante dessa situação. A masculinidade, aspecto honroso para o homem, se baseia, aqui, na vingança:

– No andes de chillón, Justino – le dijo [Marcelino] planteándose cara a cara –, que hay cosas que se tienen que arreglar a lo macho.

Dio media vuelta y clavó su mirada en la de Ramón.

– Y si tú no eres lo suficientemente hombrecito para matarlo, lo mato yo – le dijo sin titubear (2007, p. 69)

Logo em seguida, Marcelino pergunta o que Ramón fará diante dessa situação. Após essa interpelação e diante da pergunta de Marcelino, Ramón “no tenía escapatoria: la pregunta no daba pie más que a una respuesta. Trago saliva: o era hombre para siempre o ya no lo sería jamás” (2007, p. 69). Menéndez Pidal (1943) lembra que o caráter social da vingança está relacionado a um dever doloroso por parte do herói, que “se queixa” do seu papel de vingador, justamente por não poder emendar os costumes da sociedade, sentindo-se vítima de uma lei dura que o obriga a cometer o ato trágico em defesa de sua fama.

Pode-se verificar que o feito trágico se dá a partir da vingança da honra. Uma vez eu essa é ofendida, não existe saída senão vingá-la. Menéndez Pidal ainda ressalta que, se a ofensa foi pública, a vingança também o deve ser, já que a honra está relacionada à consideração e à opinião que o público terá em relação ao indivíduo. Por isso, há uma divulgação da vingança pela morte. É como se a morte fosse um espetáculo atrativo do povoado. Quando Ramón confirma que vai matar Cigano, os demais personagens chegam a brindar e expressar satisfação (2007, p. 70). Todos de Loma Grande sabem que Ramón pretende matar Cigano, mas, em vez de tentarem impedir ou avisarem à vítima, todos esperam por esse momento, pois é um grande atrativo para o público, assim como a morte de Adela também era:

El salón ya no dio para más: los de afuera querían entrar y los de adentro no querían salir. **Todos deseaban estar:** murmurar sobre el noviazgo, olisquear el cadáver, hurgar en la pena ajena (2007, p. 18-19).

Embora as obras de García Lorca e de García Márquez e Arriaga abordem tema semelhante, elas não pertencem a uma mesma época. Arriaga, por sua vez, é um escritor contemporâneo que resgata essa temática da honra por ser um elemento atrativo, por ser um enredo que dá para contar uma “boa história”. Além disso, retomar a questão da honra, com toda a intensidade que seu significado tem nas culturas hispânicas, é uma forma de manter a tradição, de perpetuar um comportamento e um pensamento arcaicos, mantendo um valor da sociedade tradicional em meio à pós-modernidade.

Essa foi a tendência de algumas produções latino-americanas à época do que Canclini chamou de *cine-mundo* (1995). Segundo o antropólogo argentino, ao mesmo tempo em que surge no cinema a tendência de transnacionalizar e eliminar os aspectos nacionais e regionais – devido às dificuldades de subsistência do cinema diante das produções hollywoodianas –, as culturas regionais persistem, sendo resgatadas em filmes, buscando mostrar que a identidade e a história local ou nacional ainda podem ser percebidas e vistas. Nesse contexto, simultaneamente aos movimentos de desterritorialização das artes, surgem movimentos de reterritorialização que afirmam o local (CANCLINI, 1995).

Aliado a essa ideia de Canclini, Bauman ressalta que, nesse período contemporâneo, o termo “comunidade” se tornou uma utopia da boa sociedade de

outrora (BAUMAN, 2001, p.108). Segundo o sociólogo polonês, com a globalização, a individualidade aumenta, as pessoas passam a não se conhecer, a não ter intimidade, pois estas situações estão associadas a ideia de comunidade, de povoado, onde todos se conhecem e todos sabem o que cada um faz, em oposição à cidade, espaço em que estranhos se encontram e o compartilham (BAUMAN, 2001, p.111). Bauman vai mais além, ao relacionar esse estado da categoria espaço com a categoria tempo. O encontro entre estranhos é um acontecimento sem passado e, frequentemente, sem futuro. É inerente ao presente, ao momento único, confirmando o que foi dito no capítulo anterior sobre o domínio do presente sobre qualquer outro tempo (BAUMAN, 2001, p.111). O retorno à comunidade, portanto, seria um retorno à sociabilidade, à oportunidade de manter um relacionamento com as mesmas pessoas, à convivência duradoura e não momentânea. Seria trazer o tradicional em meio ao moderno.

Podemos entender, em vista disso, que a obra de Arriaga, embora seja contemporânea, traz aspectos do tradicional à tona, seja por abordar a temática da honra, seja pelo fato de escolher uma cidade rural, do interior para ambientar sua história.

O cenário de *Un dulce olor a la muerte* é um campo de sorgos; o som à volta parece de aracuãs, que é o animal comum da região; o comércio é representado por uma venda, um armazém; o transporte, uma charrete; a autoridade, uma polícia rural. Todos estes detalhes presentes no romance, somados a outros que aparecem no decorrer da história, evidenciam que o espaço da mesma é regional, camponês. Assim, o fato de ser um espaço rural já pressupõe uma intenção do autor de se distanciar do urbano.

Arriaga busca, inclusive, dar destaque ao vocabulário dessa região, como se este fosse muito específico, a ponto de ter de ser explicado: *Hay que prepararla prontito y meterla en una caja... "Prepararla" en Loma Grande significaba vestirla, ponerle coloretos, acomodarla en un ataúd, darle un breve adiós, una bendición...* (2007:29).

Além disso, não há no romance o contraste social entre ricos e pobres – característico das metrópoles –, e o autor acentua ainda mais o espaço rural através dos costumes, do cotidiano e da cultura do povoado de Loma Grande. O fato de um rumor crescer entre o povoado e se tornar verdade, e de Ramón assumir essa verdade e essa vingança, demonstram, primeiramente, a força da oralidade, da

mentira que se torna verdade absoluta, das histórias do povo e a influência que elas exercem sobre os indivíduos que compartilham do mesmo espaço, aspectos que caracterizam esses povos como pertencentes a costumes e conceitos tradicionais, a uma região rural. Em segundo lugar, os valores que direcionam as ações dos personagens: a morte da jovem não é encaminhada a autoridades para investigação ou juízo. Ao contrário, essa cultura impõe uma vingança passional, uma vez que os motivos que movem as personagens e determinam suas ações são os sentimentos extremos: a honra, o amor, o orgulho, a vergonha, o poder, o ódio, a vingança, que culminam na morte. Além disso, o fato de que ela deve ser feita pelas próprias mãos, indica o descrédito da comunidade diante da competência da Justiça. E a morte, essa que é o ápice da história, não é consumada com arma de fogo, pistola ou algo semelhante. *Gitano* é morto como si fosse um animal, da mesma forma que se mata um touro. Uma morte nada urbana.

Mesmo que o ambiente seja rural, Arriaga acaba “universalizando” seu romance, pois ao abordar a condição humana, ele não fala apenas da realidade de Loma Grande, fala de qualquer sociedade. O autor, em entrevista à Agência Estado (2007), declara que sempre pretendeu escrever romances mexicanos e que assim, de certa forma, acaba falando do outro. Arriaga, inclusive, cita uma frase de Jorge Luis Borges: “Si quieres ser universal, habla de tu aldea”, para exemplificar o quanto a história de um pode ser a do outro na modernidade. Especificamente sobre *Un dulce olor a la muerte*, o autor mexicano fala, na mesma entrevista, sobre uma crítica que comprova como sua história pode ser universal:

Eu queria montar uma espécie de tragédia, em que dois jovens inocentes se encontram em um processo de vida ou morte por conta de uma mentira. Queria descrever o complexo processo em que uma mentira se transforma em verdade. Aliás, uma das melhores críticas que o livro recebeu foi de um jornalista alemão, que disse ter descoberto os mecanismos do nazismo lendo esse romance. Ou seja, como todo o povo alemão se envolveu com uma mentira até, por fim, nela acreditar. Portanto, não é um romance policial, mas uma tragédia, pois as circunstâncias levam a um final dramático, que nenhum dos dois consegue deter.

Outro objetivo de trabalhar com essa história é buscar impressionar o leitor, é focar no absurdo, no incompreensível, no inaceitável. Contando histórias que explorem o lado mais humano e impressionante das pessoas, com ações, diálogos e expressões que incomodam pelo absurdo completamente “aceitável” por esse povo. Tudo acontece no limite e na transgressão deste. Arriaga sua história em torno da

linha tênue entre a verdade e a mentira, mostrando como esta pode transgredir o limite daquela, fazendo com que mentira se estabeleça como verdade na história.

Ramón sequer havia falado com Adela. Não era sua namorada e não tinha compromisso algum em vingar a morte da moça. O boato que se espalha pela cidade é de que Ramón tinha um relacionamento com Adela e que não podia deixar passar sua morte despercebida. E a morte, tema frequente nas histórias de Arriaga, é quase um personagem de suas obras. A forma como é tratada remete ao que Beatriz Jaguaribe falou sobre “o choque do real”, outro recurso das obras direcionadas ao público de massa. Arriaga busca também tornar bastante visual a imagem da morte. A descrição do corpo de Adela morta, como já apontado, é feita cinematograficamente, ou seja, em primeiro plano, de forma a impressionar o leitor, da mesma maneira que impressiona a própria personagem:

Entre los surcos yacía el cadáver... La mujer estaba desnuda, tirada de cara al cielo, sobre un charco de sangre... Con los brazos estirados hacia tras y una de sus piernas ligeramente doblada, la mujer parecía pedir un abrazo final. La imagen lo sobrecogió. Tragó saliva y respiró hondo... era Adela y la habían apuñalado por la espalda (2007, p. 10).

Mais adiante, na história, percebemos mais uma vez a linguagem visual de Arriaga intensificando uma imagem chocante, na medida em que descreve com detalhes como Ramón deve matar Cigano. Os amigos de Ramón sugerem que ele mate o rapaz com um fura-gelo, detalhando como deve ser feito e exemplificando enquanto dissecam um touro:

– Hay que picar así – dijo, y con un movimiento vertiginoso clavó el punzón hasta la empañadura. El toro mugió levemente y desorbitó los ojos. Jacinto removió varias veces el picahielo dentro del animal y lo sacó gradualmente. De inmediato un chisguete de sangre saltó (2007, p. 139).

Y una vez que claves la punta, se la mueves para todos lados para que se le desgarres los entres – sentenció (2007, 141).

Abrieron el toro en canal y le vaciaron las entrañas. Jacinto recogió a las vísceras comestibles: el hígado, el bofe, la panza, los machos, los riñones y las guardó. En bolsa aparte puso el cuajo y las cuadrillas. Les mostró a todos el corazón traspasado con seis agujonazos y se lo entregó a Ramón (2007, p. 147)

Como vemos, o choque também está na banalização da morte. O comportamento dos personagens diante da morte é algo que incomoda o leitor,

causando um estranhamento. Pode-se entender que Arriaga, ao nos apresentar pessoas que pensam e se comportam de forma não convencional diante da morte, pretende provocar um incômodo no leitor, uma vez que a iguala a qualquer outro acontecimento comum, simples, a ponto de, inclusive, fazerem piadas em torno do tema:

- Carajo – masculló [Lozano] – me vine a dar la pura vuelta en balde...
- ¿Qué esperabas, capitán? ¿Un contrabando? Una avioneta de narcos?
- Algo que valiera la pena – respondió Lozano – no una muerte inútil (2007, p. 24).

Rosa León se acercó a comprobar [se Adela estava realmente viva] y cuando más cerca estuvo del cuerpo, Lucio le picó las costillas.

– Aguas, que muerde.

Rosa León dio un salto descompuesto hacia tras. Varios saltaron la carcajada (2007, p. 28).

[Na falta de álcool para embalsamar o corpo]:

- ¿Y se le inyectamos chingueres? (...)
- Puede ser que funcione, también es alcohol.
- Órale – dijo Torcuato sonriente: sacó de entre sus ropas una anforita y se le pasó a Tomás, quien la cogió con cuidado, la destapó, la olía, y le pegó un trago largo.
- Carajo – dijo emocionado –, éste es ron del bueno. Me canso que sirve (2007, p. 31).

O fato de a historia se espalhar pelo povoado e se tornar verdade e ninguém fazer nada para impedir já é algo que impressiona, que causa estranhamento, que incomoda. Está no campo do absurdo, do inconcebível. No entanto, esse é um absurdo que causa apenas certa indignação, um incômodo, não chega a provocar no leitor qualquer reflexão ou questionamento sobre o real.

Nesse sentido, podemos dizer que as histórias de Arriaga – não só romances como filmes – se aproximam do insólito à medida que vão ocorrendo histórias e ações absurdas como a do romance, causando um estranhamento. Por estranhamento, nesse contexto, tomemos o conceito de Freud, que relaciona o estranho ao que é assustador, ao que provoca medo e horror; a todas as características e propriedades de pessoas, coisas, impressões sensoriais, experiências e situações que despertam em nós um sentimento de estranheza (FREUD, 1985, p.275-277).

Apesar de no romance, Arriaga focar o local, ele não está imune ao contexto em que vive, pois não deixa de sinalizar as consequências que este cenário sofre

com os processos de globalização, como por exemplo, o domínio de uma economia estabilizada e de primeiro mundo da qual os Estados Unidos é a principal referência. Trabalhar no país americano, portanto, acaba se tornando almejado e visto como uma oportunidade de melhorar de vida. Nesse sentido, a travessia de fronteiras torna-se cada vez mais constante.

A partir disso, podemos entender por que a fronteira México-EUA é um tema recorrente nas histórias de Arriaga. Ainda que seu romance se passe em uma cidade rural, com um pequeno povoado, a globalização é um fenômeno que tem ido mais além e que chegou com muita força. São poucas as cidades do interior ou rurais que não tenham sofrido qualquer impacto da globalização e do estreitamento dos contatos com outros países, principalmente com os EUA.

Em muitas histórias de Arriaga, há sempre personagens que ultrapassam essa fronteira, no sentido de que ou estão ou já estiveram nos EUA. Em *Un dulce olor a la muerte*, os irmãos de Ramón representam essa relação com o país norte-americano, exemplificando um movimento constante de travessia de fronteira: a migração em busca de melhores oportunidades de vida. O irmão mais velho de Ramón migra para os EUA: “Había conseguido tarjeta verde y residía em Kansas” (2007, p. 102) e Juan Prieto, melhor amigo de Ramón, consegue atravessar a fronteira e chegar a Portland (2007, p.116). No caso deste personagem, Arriaga ainda conta uma situação muito comum na época atual: a migração ilegal. Juan Prieto, que vai tentar a vida nos EUA, entra ilegalmente e depois de um tempo é denunciado às autoridades de migração e obrigado a deixar o país.

No entanto, a questão da fronteira, para Arriaga, vai além da conotação migratória. Na entrevista à *Vanguardia media* (2009), Arriaga fala sobre seu interesse pela fronteira, abordando-a como um espaço que permite intercâmbios comerciais e culturais, relações de amor e de amizade, influências sobre a comida e as músicas, que ambos os países exercem um no outro. Esses aspectos também são abordados no romance, pois Loma Grande, embora seja uma cidade rural e, aparentemente, distante dos objetos, costumes e ícones da metrópole, também recebe a influência da cultura e do consumo externo. No âmbito do consumo, seus habitantes tomam Coca-cola, há propagandas de Pepsi-cola e usam *walkman* – no caso deste último objeto, podemos perceber a presença externa inclusive no léxico, já que a palavra *walkman* não foi traduzida para o castelhano, como geralmente é feito. A influência sobre a linguagem também é percebida em uma fala de um dos

personagens, que em vez de falar “negócios”, usa a palavra inglesa “business”. Interessante, porém, é Arriaga escrever a palavra como ela é pronunciada: “ahora nos vamos a dedicar al *bisnes* de la pescada”, (2007, p. 50), nos remetendo ao fenômeno lingüístico já conhecido do *spanglish*, uma marca do universo chicano.

Com relação à cultura, mais precisamente, à religião, também é possível perceber a influência americana. O México é um país cuja religião oficial é o catolicismo, além da presença de algumas crenças baseadas nas práticas religiosas indígenas. Loma Grande, no entanto, já recebe influência da religião protestante. Ao buscar um sacerdote que rezasse pela alma de Adela, as pessoas perceberam que o padre mais perto ficava na cidade vizinha. Nos arredores, só havia os pastores evangélicos, que acabam sendo chamados. É interessante observar, inclusive, que essa questão religiosa está relacionada com o hibridismo cultural. Ao justificar por que não haviam levado um sacerdote, mas pastores, Justino responde que no final, padre e pastor é a mesma coisa, pois também rezam e abençoam, ou seja, a aceitação, a conformação de um representante de outra religião realizando um ritual referente à outra, numa mistura característica do hibridismo cultural.

Por outro lado, a fronteira nas histórias de Arriaga assume um papel que vai além do literal. Na mesma entrevista supracitada (p. 15 deste trabalho), o autor declara que essa questão lhe chama atenção, dizendo que lhe interessam os personagens que vão à “fronteira das coisas”, sejam elas físicas ou metafóricas, uma vez que a fronteira é um espaço imaginário, ou seja, não são limites reais, mas sim emocionais, que foram criados pelos humanos. No romance analisado, vemos ambas as fronteiras, físicas e metafóricas, representadas pelo jogo entre a verdade e a mentira, entre a morte e a vida, entre a honra e a vergonha, entre a vingança e o juízo.

A partir do que foi discutido acima, podemos dizer que *Un dulce olor a la muerte* é um romance híbrido uma vez que é construído tanto com aspectos do tradicional quanto do contemporâneo, e trata tanto de aspectos locais quanto globais.

É tradicional/local, na medida em que aborda temas inerentes à tradição cultural hispânica; foca o rural como ambiente; retrata costumes de comunidades do interior – em oposição aos seus filmes, como veremos mais adiante. É contemporânea/global, na medida em que sua estrutura narrativa é influenciada pelo cinema, sendo, assim, veloz, dinâmica e bastante visual, embora linear – diferente

de sua narrativa cinematográfica que, como veremos no próximo capítulo, não é linear.

Arriaga, portanto, é um romancista cuja obra está em uma “zona de fronteira”, como fala Ana Pizarro (2009). Ao comentar a produção intelectual vinculada à mídia, a autora nos fala de produções literárias que ocupam zonas de fronteira, nas quais “o midiático se incorpora ao ilustrado gerando uma estética bissêmica”, ou seja, construída com alguns elementos da “grande literatura” que, porém, estão diluídos em uma estrutura própria de *best-seller*. É um espaço fronteiro onde surge um discurso com uma estética ligada à cultura de massas, com temas e estruturas de telenovela, mas onde também se articulam elementos próprios da narrativa ilustrada (PIZARRO, 2009, p.16-7).

Aliando o tradicional ao contemporâneo, Arriaga consegue escrever um romance para o mercado, assim como o faz com seus filmes, seja como roteirista seja como diretor, como veremos no capítulo que se segue.

3. GUILLERMO ARRIAGA, CINEASTA

3.1. *Amores Perros*: o romancista mexicano como roteirista

Al fin y al cabo es en la obra escrita donde se ponen la sangre, la carne y los huesos de una historia que va a ser filmada.

Guillermo Arriaga

Sabemos que o roteiro cinematográfico não é um gênero literário e, portanto, não cabe analisá-lo como tal. No entanto, como esse assunto gera certa polêmica e várias discussões acerca do *status* do roteiro cinematográfico na arte, nos dedicaremos, neste capítulo, a analisar as aproximações entre a literatura e o roteiro cinematográfico bem como observar como se dão essas aproximações no roteiro do filme *Amores Perros*, de Guillermo Arriaga. Além disso, analisaremos o estilo de Arriaga com roteirista, a fim de verificar se as mesmas definições como romancista se confirmam em outro tipo de produção e, assim, verificar se também nessa produção ele se mantém como um autor midiático.

Há muito se ouve e se vê declarações acerca do papel do roteiro. É comum encontrar quem confira ao roteiro um caráter efêmero, cuja relativa importância dura até as filmagens; ou mesmo quem diga que após lançado o filme, o roteiro é completamente inaproveitável. Um das pessoas que compartilha dessa opinião é o cineasta italiano Michelangelo Antonioni, cujo discurso, citado por Avellar, mostra claramente uma tendência de ver o roteiro como uma etapa de inferior importância na com posição de um filme. Segundo o cineasta italiano, o “roteiro é uma peça sem autonomia”, e o filme só enquanto está no roteiro, não é filme, só o será depois de filmado. Acrescenta ainda que o roteiro são páginas mortas nas quais muito do que está escrito não coincide com o que o diretor quer fazer; e o que coincide, são “expostas numa irritante forma pseudoliterária” (*apud* AVELLAR, 2007, p. 253). Essa declaração de Antonioni é da década de 60, ou seja, podemos imaginar que desde essa época já havia uma tentativa por parte dos roteiristas de dar um caráter mais literário ao roteiro cinematográfico.

Entretanto, com o passar do tempo, surge uma tendência à valorização do roteiro. Vera Lucia Figueiredo aponta o movimento atual de lançar livros motivados pelas produções audiovisuais – não só de roteiros cinematográficos, como publicação e reedição de obras literárias que foram adaptadas para o cinema –, o que levaria a questionar sobre se haveria uma possível mudança de *status* do roteiro, uma vez que este é editado como livro (FIGUEIREDO, 2010, p. 24). Ao mesmo tempo, vale questionar também que mudanças essa tendência representaria para literatura quanto ao seu lugar na hierarquia cultural.

Além desse aspecto, a autora também fala sobre a trajetória que o escritor de peça de teatro passou para se reconhecido como autor, no sentido pleno da palavra, e, conseqüentemente, como o teatro também migrou de *status*, alcançando um lugar na literatura (FIGUEIREDO, 2010, p. 28-29). Essa mudança eliminou a dependência da atuação de atores para um texto teatral existir, fazendo com que este, antes variável, se estabilizasse com a publicação. No que se refere ao cinema, esse mesmo movimento busca incentivar, instigar o espectador à leitura de roteiros, dando-lhe um prestígio que não possui.

Outra questão assinalada pela autora é o fato de, em muitos casos, um romance que tenha servido de base para um filme passe por modificações e reescrituras durante as filmagens ou mesmo após elas, como o romance *Cidade de Deus*, por exemplo, cujo autor, após o sucesso do filme homônimo no cinema, retomou o livro, suprimiu algumas histórias, alterando também, significativamente o número de páginas. Esse procedimento permite uma aproximação do texto literário ao roteiro, uma vez que as alterações por que passou o romance foram feitas a partir das filmagens (FIGUEIREDO, 2010, p. 33).

Todos esses apontamentos levam à reflexão sobre o roteiro se tornar (ou já ser) uma literatura expandida, assumindo um movimento oposto às já comuns adaptações de obras literárias para o cinema. Além disso, a publicação de roteiros tem suscitado, entre os profissionais do cinema, um movimento em defesa do roteiro como um novo gênero narrativo, que desperta o interesse do leitor não especializado (FIGUEIREDO, 2010, p. 40).

Esse mútuo movimento – publicação de roteiros, adquirindo um *status* literário; e a adaptação de obras literárias para o cinema – faz com que a literatura não seja mais vista como uma obra acabada, e possibilita um outro olhar sobre o roteirista, que passar a ter um certo prestígio de escritor de literatura.

Além dessas discussões acerca do roteiro, há ainda outra, que gera polêmica: o descrédito de um roteirista na autoria de um filme. No caso de Arriaga, especificamente, esse assunto gerou o fim da parceria com o diretor Alejandro Iñárritu, com quem produziu, além de *Amores Perros*, *21 gramas* e *Babel*. Para Arriaga, o roteirista é tão importante quanto o diretor. O roteiro é o guia para um filme – em espanhol, roteiro se chama “guión” (guia), ou seja, o roteiro é mais que a história do filme, é o direcionamento, é a narrativa, é o como a história será contada e conduzida. Não apenas por esse motivo Arriaga reivindica o reconhecimento do roteirista, mas por considerar que seu trabalho também é literatura. Em várias entrevistas, Arriaga afirma que ao escrever seus roteiros, procura ter o mesmo cuidado com relação à linguagem:

Eu considero que tudo que escrevo é literatura. Em um roteiro, tenho o mesmo cuidado na linguagem, na construção, como num romance. Acredito que tudo o que escrevo é uma questão literária [...] (2007)

[o roteiro é um gênero] Mais que literário, considero um trabalho autoral. Não desenvolvo idéias alheias nem faço pesquisas. Quem lê meus romances pode perfeitamente entender o que pretendo com 'Amores Brutos', '21 Gramas', 'Babel' e 'Três Enterros' [...] (2007)

A literatura que mudou minha relação com o cinema. Eu sempre busco, nos roteiros, uma qualidade literária. Ou seja, utilizo critérios similares de estilo literário, como cuidar da linguagem e da construção de uma estrutura narrativa. Se você analisar tudo o que escrevi para o cinema, perceberá a existência de uma construção de romance. Mas adianto que não emprego a gramática do cinema em romances ou contos. (2007)

Arriaga, inclusive, chega a fazer uma aproximação do roteiro ao teatro:

Considero o que faço em romance e em cinema a mesma coisa: literatura. Em espanhol, guionista (roteirista) também indica o sujeito que orienta o tráfego. Sou um escritor que escolhe modos diferentes de contar uma história, que pode ser um romance ou um filme. Tenho o mesmo cuidado, o mesmo trabalho no que escrevo em ficção ou no cinema. Surgem os mesmos problemas de linguagem, os mesmos problemas de estrutura. Os mesmos de construção de personagens. (...) São dois tipos de pensamento, de criação, mas, no fim, é só uma mudança de formato. Seria como um romancista que se põe a escrever uma obra de teatro. (2007)

Essa comparação com o teatro está relacionada com uma questão para a qual Avellar chama atenção. O fato de o roteiro não ter uma forma própria, lhe permite assumir uma aparência externa de conto, romance, poema, texto de teatro

(2007, p. 226). O roteiro, portanto, pode se aproximar de outros gêneros literários – embora não seja um – o que lhe confere um caráter literário e, conseqüentemente, lhe agrega valor.

O roteiro não é valorizado apenas por Arriaga. Avellar também aponta as declarações de Jorge Furtado acerca da importância deste texto para seu documentário *Ilha das flores*. Segundo este cineasta, o roteiro é o momento em que de fato as coisas acontecem; e as filmagens são apenas a ilustração do que está escrito. Seu documentário foi feito inteiramente no roteiro, e este foi tão mais importante para existência do filme que Jorge Furtado chega afirmar que poderia exibi-lo pela rádio, pois é falado o tempo todo. Nesse caso, o roteiro se sobrepôs às imagens. (AVELLAR, 2007, p.124-125).

Além de todas essas discussões sobre os pontos importantes do roteiro, vale acrescentar mais uma fundamental. O roteiro trabalha com palavras, que constroem textos que, ainda que mais objetivos e enxutos, são textos que formam imagens quando lidas. Levantando essa questão, retomamos o que a discussão de Avellar, apontada no primeiro capítulo deste trabalho: a relação entre imagem e palavra. Sobre o papel do roteiro, Avellar diz que um roteiro, justamente por ser construído por palavras, vai além do esboço de uma imagem de um filme, mas

provoca um filme, estimula o leitor a pensar em imagens cinematográficas e inventar os meios de se chegar até elas. Este texto para invenção visual se escreve de modos diferentes, pessoais, que não obedecem a nenhuma padronização, que se compõem de acordo com os modelos de produção e com as personalidades dos autores. (2007, p.273).

Nesse sentido, da mesma forma que um leitor, ao ler qualquer texto literário é estimulado a pensar, inventar, ao ler um roteiro será instigado a fazer um filme, dependendo de como é construída a narrativa. Como exemplo, Avellar cita o texto do roteiro de Joaquim Pedro de Andrade, que se diferencia um pouco da maioria dos roteiros, uma vez que não descreve imagens, nem dá instruções técnicas para comportamento da câmera, mas estimula a invenção de imagens visuais (AVELLAR, 2007, p.254).

Essa construção de roteiro de Joaquim Pedro de Andrade é semelhante ao estilo de Guillermo Arriaga, especificamente, do roteiro do filme *Amores Perros*. O roteirista mexicano confirma sua linguagem visual, objetiva, porém dando uma aparência literária ao texto desse roteiro. A frase com que começamos esse capítulo reflete não só um posicionamento de defesa e reconhecimento do roteiro por parte do autor, mas também como são construídos seus textos.

Quanto à estrutura, já inicialmente podemos observar que o roteiro de *Amores Perros* se aproxima bastante à peça de teatro. Arriaga não utiliza termos técnicos comumente encontrados em roteiros cinematográficos. Na verdade, não fosse poucos termos técnicos – *fade in*, *fade out* e *off screen* – seria possível categorizar o texto de Arriaga como uma peça de teatro e não como roteiro. Pela descrição do ambiente e das ações dos personagens, pela estrutura visual em si, Arriaga torna um texto feito para cinema muito próximo de uma peça. Seus roteiros seguem um estilo divergente da maioria dos roteiros.

Geralmente, os roteiros não se preocupam em indicar expressões, entonação de voz para os atores – embora os roteiristas possam fazê-lo –, pois isso fica a cargo do diretor. Além disso, devem ser sintéticos (AVELLAR, 2007, p. 212), o que restringe o trabalho do roteirista à definição do espaço, dos diálogos, das entradas e saídas de cenas. Alguns roteiros se dedicam a inclusive a fazer indicações de planos e direções da câmera, como o roteiro adaptado por Nelson Pereira dos Santos, do romance de Graciliano Ramos, *Vidas Secas*:

Sequência 9: Fazenda, exterior, dia.

140: As rosetas das esporas batem no chão tilintando. Sobre esta imagem aparece o letreiro: 1941.

A câmera acompanha os pés do vaqueiro, até enquadrá-lo de corpo inteiro. (...)

142: Em primeiro plano, a égua e Sinhá Vitória. Fabiano chega, de frente para a câmera (...).

143: Primeiro plano: Fabiano tira o corpo do coice... (apud AVELLAR, 2007, p. 213).

Outro exemplo, no roteiro do filme *Chega de saudade*, de Laís Bodanzky e roteiro de Luiz Bolognesi: “**Câmera vê** Ferreira indo embora com dificuldade entre as cadeiras e mesas muito próximas. **Close** de Nice olhando.” (2008) (grifos nossos).

Arriaga, por sua vez, elimina de seu roteiro todas essas indicações técnicas e se dedica à descrição das expressões dos personagens e das cenas:

2. Int. Auto – dia

En su interior viajan Octavio y Jorge, ambos de 16 años. Los dos lucen cabello largo y visten pantalones de mezclilla. Octavio lleva puesta una chamarra de cuero, Jorge se ve de más edad y aunque el rostro de Octavio refleja cierta ingenuidad, su mirada es más penetrante. (2003) [grifos nossos]

[...]

Respiran agitados, sudan. Jorge logra subir al perro al asiento. Octavio esquiva dos o tres autos en sentido contrario y sale a otra avenida. Jorge revisa la herida del animal. Mana gran cantidad de sangre. Jorge se quita la camisa y le cubre la herida. El perro gime. Jorge lo calma acariaciándolo. (2003) [grifos nossos]

[...]

Julieta:

Sí, pero empecé a engordar.

Daniel:

Lo que debes hacer es dejar de comer tanto

Julieta lo fulmina con la mirada y expele más humo.

[...]

Daniel:

¿Qué podemos hacer para que salga?

(Se lleva un dedo al labio)

Ya sé.

Podemos perceber que Arriaga se detém nas descrições das ações e das cenas, praticamente guiando a atuação dos personagens.

Arriaga também evidencia, no roteiro, a entonação de voz que os atores devem ter ao reproduzir as falas. Pausas e tom de voz são expressos no roteiro:

Ramiro (Encarándolo):

Tú-no-te-metas, es cosa entre mi esposa y yo. (2003, p.22) [grifos nossos]

[...]

Madre:

No me importa lo que estén haciendo, A tu hermano no le gusta y a mí tampoco. Es la última vez, ¿me entiendes? **L-a ú-l-t-i-m-a**. (2003, p.31). [grifos nossos]

[...]

Daniel se incorpora y furioso la encara.

Daniel:

No oyó que él no es Andrés Salgado, **n-o l-o o-y-ó**. (2003, p.117). [grifos nossos]

É possível observar que o roteiro já sugere como o ator deve atuar nessas falas. Arriaga não indica com uma observação do tipo “e diz, pausadamente”, “pontuadamente”. Ele mostra graficamente, na própria palavra, de forma estilística.

Por procurar dar um aspecto literário ao roteiro, Arriaga utiliza, ainda que poucas vezes, expressões metafóricas para indicar a expressão dos atores:

Valeria (Se le **iluminan los ojos**):
Es Richi... (2003, p. 146) [grifos nossos]
[...]

Valeria:
Nunca pude contar contigo

Daniel:
Siempre pudiste y tan es así que aquí estoy contigo y en este departamento.

Valeria:
Sí, claro, gracias por el favor

*A Valeria se le **anegan los ojos**. Voltea su silla y se aleja.* (2003, p. 157) [grifos nossos]

Quanto à ordem da narrativa, Arriaga, ao contrário de como faz em seus romances, segue uma narrativa não linear, fragmentada. Nesse contexto, podemos acrescentar outra peculiaridade da narrativa de Arriaga, que é contar histórias que são, aparentemente, independentes, mas que adiante vemos que elas se cruzam, em algum momento.

Em algumas entrevistas em que respondia sobre a não-linearidade narrativa, Arriaga diz que escreve exatamente como vemos o filme, ou seja, ele não escreve a história em uma ordem cronológica e vai cortando, mas o vai fragmentando ao mesmo tempo em que escreve. Da mesma forma funciona a estrutura de histórias que se cruzam:

Primeiramente, eu não planejo nada. Eu não escrevo as histórias separadas e depois as junto. Escrevo exatamente na ordem que você a vê, pois essas estruturas nunca vão funcionar se você não escrever dessa forma. É preciso ter noção, saber onde você deve cortar, onde você deve ter a questão dramática⁷.(2003)

A narrativa fragmentada, como vimos no primeiro capítulo, é um recurso narrativo bastante usado nas narrativas contemporâneas, provocando a ideia de velocidade, de simultaneidade. No caso do roteiro *Amores Perros*, essa fragmentação torna as cenas dinâmicas e ágeis. Segundo Arriaga, esse estilo narrativo reflete nosso próprio comportamento ao contar histórias. O autor chama atenção para fato de em nosso cotidiano, nós mesmos temos a tendência de contarmos histórias de forma não linear. Vamos e voltamos nos fatos, quase sempre

⁷ Texto original: First of all, I do not map any kind of thing. I do not write the story separately and then put them together. I write exactly in the order you see them, because these structures will never work if you don't write it in that way. You have to sense where you have to make the cut, where you have to have the dramatic question. (Disponível em: <http://www.digitalspy.co.uk/movies/interviews/a149504/quillermo-arriaga-the-burning-plain.html> e http://www.youtube.com/watch?v=7PHTdSn_w-Q&feature=related)

não seguirmos a ordem mesmo dos acontecimentos. Essa questão se relaciona ao que Vera Figueiredo fala sobre essa estrutura narrativa. A desordem na narrativa é uma forma de tentar traduzir a vida como ela é, pois a lógica ordenada contradiz a vida, uma vez que esta não é feita de situações ordenadas, estruturadas, previsíveis (FIGUEIREDO, 2010, p. 85).

Um filme que ilustra perfeitamente essa técnica é “Conversation(s) with other women”, dirigido por Hans Canosa. E a história de um casal que se reencontra após o término de seu relacionamento. O filme, que é inteiramente uma conversa entre os dois, está disponível para ver de duas formas: em uma, as cenas aparecem sequencialmente, uma de cada vez, havendo, porém, algumas intervenções de flashes, de cenas, de um segundo, que simplesmente surgem no meio de um diálogo, por exemplo. Nesse modo, as mudanças de câmera focando em um e no outro personagem são constantes. O outro modo de ver filme é pela técnica *split screen* (a tela dividida em duas), que permite ver as cenas – que no outro modo são vistas em sequência – simultaneamente, e assim ver imediatamente a reação dos dois durante o diálogo. Quando aparecem os flashes do passado, fica mais claro compreender o que essa cena do passado tem a ver com a cena e o diálogo atuais. Assim, enquanto em uma metade da tela se desenvolve o encontro no presente, na outra são exibidos flashes do casamento de seis meses que tiveram e que não funcionou; se de um lado se mostram os fatos como acontecem na realidade, de outro os apresentam como poderiam ter ocorrido – duas imagens do Tempo, o virtual que se atualiza e o virtual que permanece como possibilidade. No final do filme, essa técnica permite algo interessante: cada um dos personagens entra em um taxi diferente. A tela divide, permite mostra o que está acontecendo nos dois carros ao mesmo tempo, mas faz com que pareçam estar no mesmo veículo. Cada qual conversa com seu respectivo motorista, mas a impressão é de que, por meio dos outros, falam entre si, pois esses diálogos se encaixam, embora não sejam entre as mesmas pessoas.

Em *Amores Perros* não há essa mesma técnica, mas simultaneidade e o cruzamento de histórias são realizados através de uma fragmentação e de intercalação de narrativas cênicas. Arriaga começa a trama com um acidente, que é o elo de ligação entre as personagens das três histórias que compõem o filme, e segue intercalando-as de modo a suscitar no espectador a sensação de simultaneidade. Um exemplo desta técnica (ainda que dentro da mesma história)

são as cenas – no roteiro, está dividido em cenas, mas no filme, nos dá a impressão de ser uma única cena – entre Octavio e Susana que ocorrem simultaneamente à cena de Ramiro (esposo de Susana) sendo surrado, após sair do mercado em que trabalha:

58. Int. Casa Octavio – día
Octavio y Susana se están bañando juntos. Se besan y empiezan a coger dentro del chorro de agua.

59. Int. Supermercado – día
Ramiro cobra mercancías en su caja.

60. Ext. Supermercado – día
Un Dodge Dart viejo se estaciona frente al supermercado. Bajan el Sargento, Mauricio y tres tipos con fachas de guaruras.

61. Int. Casa Octavio – día
Octavio y Susana siguen cogiendo.

62. Int. Supermercado – día
Ramiro se está despidiendo de la misma cajera de la esc. 49. La besa en la boca y le da un fajecito. Ella ríe.

63. Ext. Supermercado – día
Dos de los guaruras se apostan a la salida del supermercado.

64. Int. Casa Octavio – día
Octavio estruja los senos de Susana.

65. Ext. Supermercado – día
Ramiro sale distraído. A los lejos Mauricio le hace una seña a los guaruras. Éstos se le emparejan y con ayuda del sargento lo suben al Dodge Dart. Mauricio se aleja caminando.

66. Ext. Lote baldío – día
Lo bajan em um lote baldío. Lo tumban AL piso y comienzan a coserlo patadas. Ramiro se retuerce.

67. Int. Casa Octavio – día
Octavio y Susana llegan al orgasmo dentro de la regadera.

68. Int. Cuarto Octavio – día
Susana y Octavio se visten. Ella con su uniforme escolar. (2003, p. 86-88)

Como podemos observar, a sequencia de cenas de *Amores Perros* foi filmada exatamente como foi escrita – ou seja, não linear –, confirmando o que Arriaga afirma sobre escrever exatamente como é visto.

A linguagem visual também está presente no roteiro de Arriaga. Embora um roteiro deva ser enxuto e objetivo, Arriaga consegue, sem ser prolixo e sem se

alongar em descrições, provocar um efeito visual com as palavras, como se já nos apresentasse a imagem pronta:

Octavio **niega con la cabeza**. La madre entra con el plato de Ramiro y le sirve

[...]

La madre **mueve la cabeza** y regresa a la cocina

[...]

Daniel:

¿Qué podemos hacer para que salga?

(Se lleva un dedo al labio)

Ya sé.

[...]

Octavio:

Para saber qué van a ser en la vida. Mira: si el niño pega de gritos, es que va a ser mariachi; si pega de patadas, es que va a ser futbolista y si está risa y risa, es que va a ser maricón.

Susana menea la cabeza como diciendo “qué mal chiste!!

[...]

Se lleva las manos a la cabeza, molesto. Respira hondo (2003,p.18).

Observamos nas frases acima que Arriaga, para provocar um efeito visual, troca a linguagem verbal, expressa em diálogos, por exemplo, pela descrição dos gestos, privilegiando, assim, a imagem em detrimento da palavra, a linguagem não verbal pela verbal.

Nesse contexto, podemos afirmar que o autor mexicano não só indica a imagem com algumas expressões em parênteses – como por exemplo, “nerviosa”, “alarmada”, “molesta” – mas o faz, principalmente, na própria descrição das ações e expressões.

Quanto à linguagem, Arriaga mantém a tendência do romance: não usa palavras complexas, utiliza a ordem direta e de períodos curtos. Raramente o roteirista mexicano escreve extensos períodos nas descrições, uma vez que tal recurso causaria um efeito de lentidão, de demora. Frases e períodos curtos garantem fluidez na leitura bem como a noção de velocidade nas ações:

Quanto à história, Arriaga retoma, mais uma vez, a questão da morte, do sofrimento, da barbárie, dos extremos, de pessoas que vivem no limite e, muitas vezes, o ultrapassam. *Amores perros* é um drama que mostra os conflitos da

sociedade que vive na metrópole, em um espaço globalizado, no qual convergem disparidades econômicas e sociais.

A história de *Amores Perros* mostra intensamente os limites tênues entre civilização e barbárie. Esse aspecto reflete um resultado da modernidade periférica e globalizada, da modernidade latino-americana, cujos espaços são compartilhados pelo centro e pela periferia. Já não se fala mais em delimitações e fronteiras espaciais e geográficas, mas sim sociais, econômicas, o que acaba possibilitando o convívio entre civilização e barbárie. Podemos dizer que essa questão, que também está presente na Espanha abordada por García Lorca, na Colômbia de García Márquez e permanece no México de Arriaga, na América Latina e nas demais metrópoles modernas é resultado de um processo que surgiu com a transição do *eurocentrismo* para o *globocentrismo*.

À época da colonização, era o eurocentrismo, que marcava claramente o contraste entre conquistadores e conquistados, entre uma cultura e identidade ditas “de centro”, e outras de “margens”. O termo eurocentrismo já nos mostra que essa distinção de culturas se dava a partir de uma classificação geográfica, ou seja, Europa x América, indicando que a oposição centro e periferia e o contraste entre culturas, comportamentos e costumes tinha relação com determinados espaços. Era possível delimitar esses contrastes cartograficamente.

Com o capitalismo e, mais tarde, a pós-modernidade, a globalização emerge e ganha espaço, passando a determinar as relações sociais, culturais e de poder. Segundo Coronil (2005, p.108;121), o eurocentrismo, que então estabelecia os padrões sociais e de poder a partir de uma base geográfica é substituído pelo “globocentrismo”, cujo discurso determinante para as relações de poder passa a ser baseado na globalização; ou seja, se desloca do campo geográfico para os campo econômico e social.

Com a globalização, centro e periferia não são mais reconhecidos como posicionamentos geográficos, mas como concentrações de fluxos financeiros e de tecnologia, corroborando para uma polarização social dentro de uma mesma nação ou mesmo dentro de um mesmo espaço (CORONIL,2005,p.113). A globalização integra geograficamente, mas “separa” social e economicamente. Nessa nova paisagem global, não se pode identificar os “ricos” com os espaços urbanos, tampouco relacionar os “pobres” aos chamados terceiro e segundo mundos (CORONIL, 2005, p. 116), pois ambos dividem o mesmo espaço: a metrópole.

Nesta época e neste espaço, o capitalismo se fortalece, e nos países periféricos as consequências desse fortalecimento são diferentes das dos países centrais. O capitalismo acentua não só a diversidade cultural e social, como também o contraste entre a miséria e a riqueza.

Esse contraste está presente na história de *Amores Perros* e é ilustrado através dos personagens Octavio e Valéria. Ele, um rapaz pobre, da periferia, que tenta ganhar dinheiro com a briga de cães. Ela, modelo famosa, rica, bem sucedida e bonita. Transitando entre eles, o personagem Chivo, que hoje é um mendigo, matador de aluguel e vive em condições degradantes, mas que já pertenceu à classe alta, quando era um professor universitário, intelectual engajado que lutava por uma sociedade igualitária. Aliás, *Amores Perros*, através desse mesmo personagem, Chivo, aborda ainda outro fato evidente da pós-modernidade: a morte das utopias socialistas e o sentimento de desilusão.

O nome “Chivo” é um apelido. Seu nome verdadeiro é Martín Ezquerria, um professor que deixa a família para se tornar guerrilheiro. Fielmente baseado em um ideal revolucionário, Chivo é a típica representação do intelectual engajado, pois era alguém que pertencia à classe média, detinha o saber e se torna guerrilheiro porque acreditava que poderia ajudar a mudar o mundo e torná-lo melhor para “viver com sua filha e sua mulher”. No entanto, seu intento fracassa e a desilusão, no caso do personagem, se dá em dois âmbitos: no social, pois a revolução não logra o objetivo que tinha; e no pessoal e familiar, pois não pode mais voltar para casa. El Chivo acaba ficando pelas ruas e se torna matador de aluguel para viver. Ele se perde em suas esperanças e seus ideais, assim como as utopias socialistas perdem seus ideais.

Em uma das cenas finais, em que Chivo vai à casa de sua filha para deixar dinheiro e uma foto que roubara desta mesma casa, nota-se a representação do intelectual revolucionário desiludido; ao deixar um recado na secretária eletrônica da filha, ele afirma:

Maru, mi amor, te habla Martín, tu padre, tu padre de sangre. Probablemente pienses que se trata de una broma, sobre todo después de tantos años en que me morí para ti, pero no, soy un fantasma que sigue con vida. Te dejé de ver cuando acababas de cumplir dos años y desde entonces, te lo juro, no ha pasado un solo día en que no piense en ti. La tarde en que te vi por última vez te cargué, te abracé y te pedí perdón por lo que iba a hacer. Me fui para no volver, me fui creyendo que había cosas más importantes que tú y tu madre, Deseaba hacer mejor este mundo para compartirlo después contigo. No sucedió así. Acabe en la cárcel e no logré

verte más. Acordé con tu mamá que te dijera que yo había muerto. Fue idea, mía no suya. Le prometí jamás te buscaría, pero yo ya no podía más: me estaba muriendo más de lo que yo ya me había muerto. No tienes idea de cuánta falta me has hecho. Regresaré para buscarte cuando tenga el valor para mirarte a los ojos (ARRIAGA, 2007, p. 232-233).

Vale observar que el Chivo não é só “um fantasma que continua vivendo” em relação à sua família, mas também é um fantasma da revolução, que existe, mas apenas no passado, esquecido.

El Chivo é um personagem central, pois está presente nas três histórias que compõem a trama do filme, protagonizando uma delas. Ele é um dos espectadores dessa colisão entre classes sociais diferentes, classes às quais ele já esteve ligado uma vez, seja por pertencer a uma delas ou por haver lutado pela outra.

O fato de Chivo ser um homem de ideais fracassados confirma que a utopia ficou de vez no passado. Sua luta agora é por voltar a ver a filha e se relacionar com ela. No entanto, o tempo perdido e o fato de estar “morto” para ela torna quase impossível lograr esse objetivo, ou seja, recuperar o seu papel de pai. Da mesma forma, também é impossível voltar ao passado e assumir o papel do revolucionário, bem como os ideais e as lutas que justificavam a existência do intelectual, restando a este personagem o espaço indefinido e fluido daqueles que se ocupam das fronteiras e das interseções.

A desilusão pós-moderna não se reflete apenas na história de Chivo. Podemos observar que ela está metaforizada também nas histórias de Octavio e Valeria. Na de Octavio, vemos seus planos se frustrarem no final do filme. Seu propósito era juntar bastante dinheiro para fugir com Susana, esposa de seu irmão. Ele deposita toda sua confiança nisso e investe tudo para dar certo. Sua esperança se fortalece quando seu irmão morre, pois pensa que finalmente poderá seguir sua vida com sua cunhada. No velório do irmão, ele chega a marcar de encontrá-la na estação rodoviária para irem embora juntos. Susana, no entanto, não aparece e Octavio fica completamente frustrado por nada do que ele planejou ter dado certo.

No caso de Valeria, a desilusão está na efemeridade de sua fama, que se encerra quando ela perde sua perna no acidente do carro. O acidente faz com que a carreira dela se encerre e toda história de glamour, beleza e dinheiro se desfaz, pois

nenhuma agência mais a quer como modelo. A cena mais chocante que simboliza essa frustração é quando Valeria está olhando pela janela do apartamento e vê no prédio da frente um *outdoor* que havia ali com sua foto na época em que era modelo – um dos motivos de terem ido morar nesse apartamento era justamente pelo fato de a vista dele dar para esse *outdoor*.

Essas histórias refletem uma época de ideologias sem projetos, da qual fala Bauman (*apud* FIGUEIREDO, 2010, p. 112). Uma vez que o engajamento em causas coletivas e o compromisso com a luta em busca de uma sociedade melhor se extingue, as ficções contemporâneas não só traduziram esse sentimento de desilusão, como vão buscar formas compensatórias para preencher os espaços vazios deixados pelas utopias.

Vera Figueiredo cita que um das formas de compensar a morte das utopias é abordar e utilizar recursos que os ideais utópicos renegariam, como por exemplo, o dinheiro (FIGUEIREDO, 2010, p. 113). *Amores Perros*, por exemplo, aborda o do dinheiro como recurso que impulsiona e desencadeia as ações dos personagens e como ele está relacionado aos atos violentos. Quanto mais dinheiro se consegue, mais violenta e tensa ficam as histórias e menos humanos ficam os personagens, aproximando-se do animal e do instintivo. A ganância de Octavio o faz se envolver com briga de cães para ganhar dinheiro e se afundar cada vez mais. El Chivo, para ganhar dinheiro se torna matador de aluguel. Tanto para Octavio quanto para El Chivo, o ganho de dinheiro está associado à violência, à morte.

A questão da violência, das atitudes movidas pelo dinheiro e pela ganância, são aspectos que posicionam *Amores Perros* como um cinema periférico. Segundo Angela Prysthon, essa espécie de cinema tem surgido como moda cultural dos grandes centros (2009, p. 86). Falar da realidade periférica e das violências consequentes de ser um espaço periférico é o grande atrativo do público, sendo levado como uma receita de sucesso dos filmes contemporâneos.

A fronteira também está presente na história de *Amores Perros*, embora de uma forma metafórica. A fronteira é o encontro de dois mundos e está simbolizada no acidente de carro. É nesse instante que há o choque entre centro e periferia, entre rico e pobre; é nesse limite em que se cruzam as histórias e o destino delas é definido.

Podemos também perceber uma simbologia da fronteira nos relacionamentos entre os próprios personagens e na dificuldade de comunicação entre eles. A comunicação entre Octavio e seu irmão Ramiro é deficiente. Os dois não entendem muito bem. O limite entre as conversas deles acaba sendo ultrapassado por discussões e agressões. Valeria e Daniel, após o acidente, também aos poucos vão sendo levados pelo silêncio e pela comunicação restrita ao indispensável. Chivo, não se comunica mais com sua família, com sua filha. Só consegue fazê-lo por uma mensagem deixada em secretaria eletrônica. As restrições nas comunicações entre os personagens nas três histórias estão relacionadas, portanto, ao relacionamento que há entre eles.

Outra obsessão que se repete nas histórias de Arriaga é a presença do insólito, que causa no espectador uma profunda sensação de estranhamento.

Na segunda história, Valeria e Daniel têm um cachorro que um dia, ao ficar brincando com uma bola, cai em um buraco do piso do apartamento. Por mais que Valeria o chame, o cachorro não sai do buraco, mas permanece sob o piso por muito tempo. Eles tentam de tudo para fazer o cachorro sair, chamam, colocam prato de comida para atraí-lo e nada. Dias se passam e a agonia vai tomando uma proporção que eles chegam a quebrar grande parte do piso do apartamento para procurar pelo cão e ainda assim não conseguem. A angústia aumenta quando o cachorro para de emitir qualquer som, qualquer sinal de vida e aparecem ratos. Valeria começa a entrar em desespero, pois supõe que os ratos estão comendo o cachorro. Arriaga, ao narrar essa cena, utiliza períodos curtos, que, ao mesmo tempo em que ilustram a rapidez das ações da personagem, coloca uma carga de angústia e de tensão:

La mujer sale. Valeria se dirige en su silla de ruedas hacia el hoyo. Se detiene, se baja de la silla, da dos pasos y se agacha. Descubre la mitad de los chocolates están mordisqueados.

[...]

Aguza el oído y escucha unos ligeros ruidos. Sube a la silla, va a un mueble y de un cajón saca una lámpara con pilas. Vuelve al hoyo, se baja da silla, se agacha e ilumina el hoyo.

[...]

Ve que algo se mueve. Gira la linterna y se ele aparece una enorme rata. Pega um grito, separa y com dificultad corre a la silla de ruedas. Se sienta y hace um gesto de dolor. (2003, p. 141)

Além de tensa, Arriaga consegue tornar o texto dessa cena bastante visual. É possível ver cada ação detalhada de Valeria. E a narrativa limita cada ação da personagem, não abrindo muito espaço para muitas visualizações dessa cena. É como se realmente estivéssemos já vendo a cena filmada.

A linguagem visual no roteiro de Arriaga chega, muitas vezes, a provocar um choque, um incômodo, pois a maneira como descreve as cenas mais “fortes”, nos permite visualizar os pequenos detalhes, como a câmera guiasse nossos olhos para ver exatamente as imagens chocantes das cenas:

El Cofi se le repega a la pierna. El Chivo se agacha a revisarlo y al hacerlo se mancha de sangre. El chivo observa sus manos enrojecidas. No encuentra ninguna herida.

Se pone de pie y camina a la sala. Descubre a cuatro de sus perros muertos y al más pequeño escondido debajo del “love seat”, ensangrentado y tembloroso. El Chivo examina uno de sus perros: tiene la tráquea destrozada. (...) El Chivo saca su pistola y le apunta a la cabeza (...) no se atreve a dispararle. Guarda el arma, coge al Cofi del cuello y lo azota contra uno de los perros muertos. (2003, p. 206-207).

Seja pela estrutura, pela seleção vocabular, pela história ou pela forma como essa história é contada, é possível considerarmos que o roteiro de Arriaga de fato se aproxima das características literárias. O próprio autor tem esse cuidado e declara levar em conta a influência da literatura na produção de seus roteiros e considera tudo o que escreve literatura:

Não faço distinção no que escrevo: também considero literatura o que escrevo para cinema. É curioso como nunca se questiona a alguém que escreve teatro se o que escreve é literatura, mas a nós que escrevemos dramaturgia para cinema perguntam: “Quando escrevem literatura?”. Então, o que estou fazendo? Um bom dramaturgo de teatro pode ganhar um prêmio Nobel, um dramaturgo de cinema, não, não podemos ganhar, o que me parece injusto⁸ (tradução nossa).

Podemos relacionar essa questão à colocação da prof^a. Vera Figueiredo, no que tange às relações entre roteiro e literatura, que se tornam cada vez mais estreitas à medida que a literatura alimenta as produções de roteiros. Em vista disso,

⁸ Trecho original da entrevista: “No hago distinción en lo que escribo: lo que escribo para cine también lo considero literatura. Es curioso cómo a alguien que escribe teatro nunca se le cuestiona si está escribiendo literatura. Pero a quienes escribimos dramaturgia de cine sí nos dicen: ‘¿Y cuándo escribes literatura?’. ¿Entonces qué estoy haciendo? Un buen dramaturgo de teatro sí puede ganar el premio Nobel, un dramaturgo de cine no, no podemos ganarlo, lo cual me parece injusto”. Disponível em < <http://www.magis.iteso.mx/content/guillermo-arriaga-escritor-de-cine> >

vale dizer que as fronteiras da literatura se estendem e ampliam para que possa abarcar textos que estejam nas interseções de diversas artes, suscitando e propiciando novas práticas de leitura (FIGUEIREDO, 2010, p. 46). Portanto, assim como a literatura não permaneceu a mesma com o passar dos anos até hoje, mas se ajustou às diversas mudanças tecnológicas, talvez seja possível afirmar que ela também passou por significativas adaptações após a expansão das mídias audiovisuais, fazendo com que cada vez mais os roteiros sejam publicados e, assim, alcancem o maior número de leitores/espectadores de massa.

3.2. *The burning plain*: o romancista mexicano como diretor

Yo creo que el cine es seducción. Cuando haces cine estás seduciendo. Todo el arte es seducción. Tienes que atraer a alguien a que se plante frente a tu obra, para que le desagrade, para que le provoque, para que lo transgreda, para que lo enoje, para que lo emocione, para que le fascine... pero tiene que seducir de alguna manera. Y en el cine tienes que involucrar a muchas personas para hacer la obra. No solamente tienes que seducir al público, tienes que seducir a la gente que la va a hacer, y creo que la mejor forma de seducción es la obra escrita. Muchos de los que escriben para cine, escriben como si no importara el estilo, y yo quiero que una obra de cine se lea como una obra literaria, que seduzca como tal.

Guillermo Arriaga

Como discutido no primeiro capítulo, a linguagem visual é privilegiada pela cultura atual, uma vez que a imagem é o elemento atrativo da sociedade contemporânea, por passar a informação imediatamente, sem muito (em alguns casos, nenhum) discurso verbal. Atemo-nos muito pelo que vemos e é muito mais fácil reter a atenção por meio de uma imagem. No âmbito da arte, o cinema, por focar no visual, será a produção artística que, como diz Arriaga, seduzirá o público.

Essa peculiaridade do cinema, que é considerada uma vantagem para alguns – principalmente para o público – já foi vista como um indicador de inferioridade por críticos de arte. Robert Stam explica que o gênero fílmico já passou por tensões históricas e sociais, assim como o literário, até ser reconhecido como gênero. Com o tempo, no entanto, o cinema foi mostrando ser capaz de utilizar uma linguagem rica

e sensorialmente composta, podendo trabalhar com todos os tipos de simbolismo e energias literárias e imagísticas, com todas as representações coletivas, correntes ideológicas, tendências estéticas, além da ilimitada influência entre o cinema e outras artes e na cultura de modo geral. (STAM, 2008, p. 23 e 24).

Stam ainda lembra que o fato de a tecnologia permitir ao cinema trabalhar com a multiplicidade e o entremeio de espaços e tempos diversos, jogando com imagens metafóricas ou não, lhe garante versáteis possibilidades em oposição às opiniões que julgavam falta de flexibilidade no cinema (STAM, 2008, p. 33).

No entanto, sabemos que não basta haver recursos tecnológicos cinematográficos, é preciso saber usá-los de forma que encante, que atraia o público, e isso em conjunto com uma boa história. E é justamente essa combinação que está presente em *The Burning Plain*, filme em que analisaremos Arriaga como diretor.

Seguindo o mesmo estilo de seus roteiros cinematográficos, Arriaga, em *The Burning Plain*, conta três histórias aparentemente independentes. Mariana é uma adolescente de 18 anos que descobre que sua mãe, Gina, está traindo o pai com Nick, com quem encontra frequentemente em um trailer abandonado. Sylvia trabalha em um restaurante e tem dificuldades em criar vínculos amorosos com alguém. Com frequência tem relações sexuais com diversos homens. Há ainda Maria, uma menina cujo pai sofreu um grave acidente aéreo. Se diferenciando um pouco da história de *Amores Perros* – em que três histórias diferentes, de pessoas diferentes se cruzam – em *The Burning Plain* essas três histórias serão, na verdade, das mesmas pessoas, só que em épocas diferentes.

A narrativa fragmentada se repete nesse filme. Arriaga intercala o passado com o presente para contar a história das personagens. Não se trata de lembranças ou retornos psicológicos. Arriaga faz um jogo de causas e consequências, o qual só será entendido ao final do filme. O próprio diretor diz que “quis criar uma história de conexões e consequências⁹”. A não linearidade, portanto, procura colocar presente e passado juntos, não só para justificar a vida presente, mas também para mostrar

⁹ Trecho original: I wanted to creat a story of connections and consequences. (Introdução do roteiro do filme *The Burning plain*).

que o passado continua presente na vida dos personagens, principalmente de Sylvia (que mais tarde descobrimos que é a Mariana, filha de Gina).

Em *The Burning Plain*, Arriaga aborda, novamente, a fronteira, tanto literal quanto simbólica. Aliás, esse tema será o eixo da história e o foco desta.

As histórias do filme se desenvolvem na fronteira. Gina, americana, e Nick, mexicano, mantêm uma relação de adultério. Ambos são casados e têm filhos. O relacionamento deles ilustra essa interpenetração de países, o cruzamento de fronteiras, não só pelo fato de ela ser americana e ele mexicano, mas também porque o local em que se conheceram e mantinham os encontros amorosos era no limite entre os dois países. Arriaga foca tanto nessa questão que destaca em uma das falas do filme: “Aqui foi onde eles se conheceram. A meio caminho entre as duas cidades”¹⁰.

Mariana, filha de Gina, também se apaixona por um rapaz mexicano, Santiago, filho de Nick, dando continuidade ao inter-relacionamento entre os dois espaços, entre duas culturas.

É interessante observar nesse filme uma consequência do cruzamento cultural e geográfico, resultado da globalização. Mariana, filha de Gina, é americana, mas tem um nome latino. Nick, mexicano, tem um nome inglês. Os personagens mexicanos – Nick e seus filhos e a menina Maria – falam inglês, mesmo em território mexicano e entre familiares. O filme, portanto, reflete um espaço híbrido, que possui as características dos dois lados (México e EUA). A fronteira não possui uma identidade homogênea, assim como na sociedade globalizada a identidade é heterogênea, resultado das trocas culturais.

A fronteira simbólica também está presente no filme através das situações em que podemos ver os limites entre o certo e o errado, entre o proibido e permitido, entre o desejo e a realização deste, como por exemplo, a relação extraconjugal entre Gina e Nick, o relacionamento de Santiago e Mariana, e o momento em que Mariana pensa em “vingar” o adultério de sua mãe, colocando fogo no *trailer*.

Podemos observar também a fronteira metaforizada como uma oportunidade de mudanças, de ter uma vida melhor. Mariana, após sua filha completar dois dias de vida, decide deixar o México, e lá, Santiago e o bebê. Ela vai para os Estados

¹⁰ Trecho original da fala: “Here’s where they met. Half between both towns”

Unidos para ter uma nova vida, fugir do seu passado, pois ali onde estava, nunca mais teria paz. Chegando aos Estados Unidos, Mariana muda seu nome para Sylvia, como forma de ter outra identidade, ser outra pessoa.

O choque do real também está presente no filme. Arriaga permanece com seu estilo – de chocar, de incomodar, de chamar atenção – e o faz agora como diretor. Se *En dulce olor a la muerte*, temos o choque do real através da linguagem, na descrição da morte, e em *Amores Perros* esse recurso está não só na linguagem – a maneira como Arriaga descreve a violência, as brigas e a morte – mas na história em si – a situação dos pobres, dos excluídos que residem na periferia –, em *The burning plain* Arriaga expõe esse choque através das imagens.

A personagem Sylvia, por exemplo, é uma pessoa vazia, melancólica, que cria nenhum relacionamento sério, embora tenha a prática de dormir com vários homens diferentes. A segunda cena do filme é onde Sylvia aparece pela primeira vez. Essa cena começa em primeiro plano¹¹, apenas Sylvia aparecendo, de costas, com os ombros caídos, à esquerda da tela. A escolha por esse tipo de plano busca criar uma aproximação entre o espectador e a personagem e mostrar o estado emocional desta – embora não mostre seu rosto no início. A posição descentralizada, por sua vez, pode tanto revelar um desequilíbrio de Sylvia como colocá-la em estado de privação. Logo em seguida, a câmera afasta e amplia o campo visual. Sylvia, ainda à esquerda da tela, sentada na cama, agora aparece da cintura pra cima, em meio plano médio¹², e atrás dela, um homem deitado do outro lado da cama. Logo depois, a câmera afasta mais e amplia todo o ambiente, a ponto de mostrar Sylvia de levantando da cama e ficando de pé. Embora em todo o tempo a personagem esteja descentralizada – à esquerda da tela, esse distanciamento da câmera reflete uma solidão da personagem. Além de ter certo nível desequilíbrio, Sylvia é solitária e essa solidão é expressa quando a personagem é colocada no canto da tela, ao fundo, ficando menor e distante do homem que estava deitado na cama, que aparece depois no canto direito, próximo à lente da câmera. Durante todo o filme, podemos perceber que a maioria das cenas de Sylvia é esse tipo de

¹¹ Primeiro plano é o plano que mostra o personagem cortando na linha do ombro. É frequentemente usado para exprimir maior carga dramática e enfatizar a expressão.

¹² No meio plano médio, os personagens são cortados na linha da cintura e reduz a presença do ambiente. Frequentemente é usado em diálogos e mostra uma relação maior entre os personagens.

enquadramento: quase sempre descentralizada e aparecendo dos ombros para cima.

Além desse jogo de câmeras, as cores do ambiente traduzem a frieza da personagem. Todo o ambiente ao redor de Sylvia é monocromático, em um tom frio entre cinza e branco, dando um ar melancólico, como o é a personagem. Todas as cenas em que se evidenciam a solidão e a melancolia de Sylvia, podemos perceber esse mesmo esquema de cores. Por outro lado, as cenas em que a personagem aparece no trabalho ou conversando com sua amiga, quando não se explora muito seu estado emocional e sua personalidade, é possível perceber outras cores compondo o ambiente.

Além dos recursos tecnológicos, a própria atuação da atriz também é relevante nesse conjunto. Em quase todas as cenas, Sylvia mantém sempre um olhar caído, vazio e longe, e um andar sempre encurvado. Essas expressões refletem o estado emocional e a personalidade da personagem.

Outra forma que Arriaga utiliza para intensificar esse vazio da personagem, provocando esse incômodo e, mais ainda, chocando, é mostrar a expressão de vazia e apática de Sylvia em meio a um ato sexual com um dos clientes de seu restaurante (que não é o mesmo homem do início do filme). Se Arriaga optasse apenas por dar a entender que Sylvia tem relações sexuais casuais com vários homens – e isso poderia ser feito apenas mostrando a personagem entrando e saindo de um motel, por exemplo – o efeito de choque e de incômodo não aconteceria. Arriaga mostrar o ato sexual e a reação de Sylvia durante este, que é de apatia, imobilidade. Sylvia fica apenas deitada, não se movimenta, não emite nenhum som ou expressão. Seu olhar é parado, distante, perdido. Ainda que por alguns segundos, essa cena consegue suscitar um incômodo no espectador, porém não um incômodo que o leve a algum questionamento, mas que apenas causa estranheza e curiosidade.

A frieza da personagem Sylvia – que na verdade é Mariana – existe desde que esta era adolescente. Mariana, ao descobrir que sua mãe tem um relacionamento extraconjugal, vai ao trailer no momento em que Gina está com Nick e toca fogo em uma corda que se estende até o trailer. Mariana acompanha o fogo trilhando pela corda até o trailer, com uma expressão de prazer e satisfação que impressiona, que choca. O trailer, que estava com o gás aberto, pega fogo e Gina e Nick morrem. Podemos analisar a atitude de Mariana como uma atitude de barbárie

– mais um tema recorrente nas histórias de Arriaga, como o foi no romance e no roteiro – que no caso do filme *The burning plain*, está relacionada à ultrapassagem dos limites da tolerância, que por sua vez está relacionada com os limites entre o desejo e a moral de Gina e Nick.

Embora seja um filme contemporâneo, Arriaga, assim como no romance, opta por ambientar a maior parte da história em um espaço mais local. O urbano, o centro, só aparece nas cenas em que Sylvia está morando nos Estados Unidos – o que seria, como foi dito, uma simbologia da travessia de fronteira em busca de uma nova vida. Além do espaço local, podemos observar que alguns valores locais também estão, de certa forma, presente no filme, através da atitude de Mariana, que vinga o adultério da mãe com uma tentativa de homicídio. Em vista disso, podemos dizer, mais uma vez, que Arriaga resgata a questão da honra e da tradição, nesse filme, não a fim de afirmar que defende a honra e a moralidade, mas para mostrar o quanto alguns valores tradicionais ainda resistem em meio a sociedade contemporânea e o quão intensos eles são.

Mantendo a mesma tendência de suas outras obras, Arriaga também vai abordar a questão do insólito, do estranho, em alguns momentos do filme.

Assim que Nick e Gina morrem, Santiago e Mariana começam a se encontrar e a se relacionar. A princípio, esses encontros são motivados por uma curiosidade dos dois em saber como era o pai de cada um. Ao longo de várias conversas e encontros, eles começam a se imaginar no lugar de seus pais. Sentem uma certa curiosidade e vontade de fazer o que eles faziam, de usar o que usavam e conhecer as camas em que dormiam. Em uma das cenas, Santiago pede para dormir na cama em que os pais de Mariana dormiam. No quarto, Santiago pede a Mariana que coloque a camisola da mãe usava para dormir, dizendo que ele estava usando a camisa do pai. A menina põe e se deita na cama ao lado de Santiago. Era como se naquele momento eles representassem seus respectivos pais.

Em outra cena, Mariana sugere fazer uma cicatriz com fogo para Santiago, como um sinal para sempre se lembrarem um do outro. Santiago sente dor imediatamente em que fogo toca sua pele. Mariana, ao contrário, encosta o fogo em seu próprio braço e agüenta por vários segundo sem esboçar nenhuma reação de dor. Santiago fica assustado e lhe pede para parar. Ela então mostra a marca e diz

que aquela marca era para ele. Após essa atitude de Mariana, Santiago decide fazer o mesmo, e encosta o fogo no braço até marcar. Ele, porém, sente dor e expressa essa dor que contida pela vontade de também deixar uma marca por ela. Enquanto ele se queima, Marina olha para ele com um ar de prazer, com um meio-sorriso, como se estivesse se agradando do que ele estava fazendo.

Essas situações causam estranheza no espectador por se tratarem de atitudes quase mórbidas em relação as quais os próprios personagens serem indiferentes, não se incomodarem. O insólito, nesse sentido, atrai o espectador, uma vez que temos curiosidade sobre aquilo que é estranho.

Por se tratar de uma história de atitudes, decisões e consequências, Arriaga, faz um jogo de cenas interessante. Ao final do filme, quando Maria, filha de Mariana (Sylvia), lhe pergunta se ela a acompanhará para ver o pai, Santiago, no quarto do hospital, antes de responder, há uma sequência de cenas de forma retrospectiva e fragmentada, retomando todos os momentos do filme em que os personagens tomaram decisões e atitudes que mudaram suas vidas significativamente: Gina, quando foi encontrar com Nick pela última vez; Nick saindo do carro para encontrar com Gina; Santiago, entrando no carro para seguir Mariana; Santiago, já adulto, quando decidiu pilotar o avião no lugar do amigo e, por último, a cena, em que Mariana, adolescente, deixa Santiago e a filha e vai embora para os Estados Unidos, fechando novamente em Sylvia, como um ciclo, como se o mesmo momento estivesse se repetindo, ela, a filha e Santiago, ela tem de decidir se vai ou se fica, ao que responde sim.

The burning plain é o primeiro longa dirigido por Arriaga. O roteiro também é de sua autoria. Podemos perceber que o diretor segue a mesma receita dos filmes dos quais foi roteirista. A receita que deu certo para *Amores Perros*: uma boa história, que seja tensa, que incomode e atraia o público, com uma narrativa e cortes de cenas ágeis, dinâmicos com sequências não lineares. Além disso, apresenta dilemas, conflitos e problemas da sociedade moderna, sem que haja uma abordagem engajada disso, uma vez que esse não é seu objetivo, pois tal tratamento não faria de seu filme sedutor para o público.

CONCLUSÃO

Como tivemos oportunidade de ver no decorrer deste trabalho, Guillermo Arriaga é um autor que transita pelas fronteiras do romance, do cinema e do roteiro. O segredo do sucesso de suas obras em diferentes gêneros se deve ao fato de Arriaga ser, como ele mesmo se define, um contador de histórias, e por isso ele pode trabalhar com esses diferentes suportes. Sua preocupação, portanto, não é suscitar alguma reflexão ou propor um engajamento ou compromisso com a sociedade. Ao contrário, Arriaga evidencia a falência das utopias e nos mostra uma sociedade entregue à desilusão. Assim, o escritor mexicano apenas pretende mostrar a realidade como ela é, a sociedade contemporânea com todas as suas implicações e complicações pós-modernas, ainda que, como é característico da época em que vivemos, retome, de alguma forma, a tradição.

Segundo Vera Figueiredo (2010), o autor midiático é aquele que produz segundo os padrões hegemônicos, ou seja, cuja obra será pensada de forma a se encaixar nos moldes da mídia, no gosto do público. Em vista disso, pudemos ver, durante as análises deste trabalho, que a obra de Guillermo Arriaga se aproxima bastante desse conceito, uma vez que nas três obras estudadas não encontramos indícios de crítica contra a política, de questionamento ou de denúncia de condições sociais e econômicas. Ainda que em *Amores Perros* haja uma abordagem da situação da periferia, do contraste entre rico e o pobre, apenas nos é mostrada essa condição e o comportamento do ser humano diante dela em uma época contemporânea bem como as motivações para tal comportamento, o que gera histórias que se encaixam no gosto do público, uma vez que focam nas atitudes levadas ao extremo e no limite. Não percebemos um cunho de engajamento social com a causa das pessoas da periferia.

Assim sendo, observamos que em seu romance *Un dulce olor a la muerte*, além de não haver uma complexidade literária, uma linguagem elaborada – mais um aspecto que garante a assimilação do livro pelo público de massa – o escritor mexicano busca prender a atenção do leitor, contando uma boa história, que tenha um momento trágico e tenso, com personagens cujas ações são motivadas em função de algo trágico e em “situações-limite” que se estendem ao absurdo.

Em seguida, no capítulo 3, tivemos a oportunidade de constatar, através do estudo do roteiro de *Amores Perros* e do filme *The burning plain*, que, quanto à estrutura, Arriaga procura ter uma linguagem simples, sempre explorando o visual, por ser este um aspecto privilegiado pelo público. Além disso, o escritor mexicano não faz uma crítica às condições sociais – no caso de *Amores Perros* – ou ao comportamento ilícito – no caso de *The burning plain*. O autor apenas nos apresenta personagens que, assim como no romance, vivenciem momentos de sofrimento e de tensão, os quais norteiam e movem suas ações levando-os às extremidades e ao absurdo.

Percebemos, portanto, que todas as histórias de Arriaga, seja no romance, no roteiro ou no filme, estão voltadas às ações impulsionadas pela natureza, pelo instinto, pelas emoções, pelos extremos de seus próprios limites. Não gratuitamente suas obras giram em torno de personagens que são levados por seus impulsos à fronteira da irracionalidade, onde aflora a natureza humana, contraditória, animal. Por isso, também, não é gratuito, também, que ambiente suas histórias em fronteiras geográficas, que são abordadas não só em seu sentido literal, físico, como também no sentido metafórico, simbolizando essas atitudes impulsivas e instintivas que ultrapassam o limite da razão.

Além disso, pudemos observar também que em todas suas histórias, há uma busca por uma identidade ou mesmo pela reconstrução desta, e que ela se define, muitas vezes, pelos relacionamentos que temos, a partir das pessoas que nos cercam. Em *Un dulce olor a la muerte*, o personagem Ramon carrega o compromisso de vingança mais como um desafio, uma missão que ele abraçou para si, como atitude de coragem que iria conferir a ele uma identidade. Ou seja, um personagem que antes era descrito como uma pessoa comum, anônima, quase invisível para a comunidade, passa a ter a visibilidade pela morte, tanto de Adela quanto a do suposto ofensor. Em *Amores Perros*, o personagem El Chivo perde sua identidade, tanto como pai de família quanto como de intelectual, mas tenta recuperá-la no final. Em *The burning plain*, Mariana deixa sua verdadeira identidade e busca outra, tornando-se Sylvia, passando a viver outra vida, completamente diferente da que tinha, a fim de apagar seu passado e quem ela era.

Amor, ódio, sofrimento, traição, perdão, redenção, morte, violência, todos esses assuntos, que são comuns nas narrativas de Arriaga, seja qual for o gênero, aliados a uma linguagem literária simples, com discursos e narrativas estruturalmente não complexos, mas objetivos, enxutos, ágeis e visuais, fazem do escritor mexicano um autor que se aproxima do conceito de autor midiático, pois, se por um lado talvez não produza somente para mercado e não busque apenas agradar o público, por outro lado não identificamos uma preocupação com um engajamento político ou em produzir histórias que instiguem uma reflexão, uma crítica à política e à sociedade, ao contrário, observamos que sua estética se aproxima à estética realista da pós-modernidade, que se distancia da estética de engajamento.

REFERÊNCIAS

ARRIAGA, Guillermo. *Un dulce olor a la muerte*. Bogotá: Editorial Norma, 2007.

ARRIAGA, Guillermo. *Amores Perros* (guión). Edición verticales de bolsillo. Barcelona: Editorial Norma, 2007.

AMORES PERROS, 2000. Dirección: Alejandro González Iñárritu. Guión Guillermo Arriaga.

THE BURNING PLAIN, 2008. Dirección y guión: Guillermo Arriaga

AVELLAR, José Carlos de. *O chão da palavra*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1985.

CANCLINI, Néstor Garcia. La cultura visual en la época del posnacionalismo. *Revista electrónica Nueva Sociedad*, n. 127, Septiembre/Octubre 1993.

Disponibile en:

<http://www.nuso.org/upload/articulos/3078_1.pdf>.

_____. Las identidades como espectáculo multimedia. In. _____ *Consumidores y ciudadanos: conflictos multiculturales de la globalización*. México: Grijalbo, 1995.

Disponibile en:

<http://coleccion.educ.ar/coleccion/CD18/contenidos/informacion/marco/pdf/canclini_cap5.pdf>.

CORONIL, Fernando. Natureza do pós-colonialismo: do eurocentrismo ao globocentrismo. In: LANDER, Edgardo (Org.). *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais*. 1. ed. Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales – CLACSO, 2005.

COSTA, Alda Cristina Silva da et al. Indústria cultural: revisando Adorno e Horkheimer. *Revista Movendo Ideias*, Belém, v. 8, n. 13, 2003. Disponível em: <http://www.nead.unama.br/site/bibdigital/pdf/artigos_revistas/211.pdf>

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. *Narrativas migrantes: literatura, roteiro e cinema*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, 2010.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

FREUD, Sigmund. *Lo siniestro*. Librodot.com. 1919. Disponível em: <<http://www.librosgratisweb.com/html/freud-sigmund/lo-siniestro/index.htm>>

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Crónica de una muerte anunciada*. Bogotá: Editorial Norma, 2005.

_____. *La bendita manía de contar*. Taller de guión. Madrid: Ollero & Ramos/Escuela internacional de cine y televisión, 1998.

HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

JAGUARIBE, Beatriz. *O choque do real: estética, mídia e cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

JULLIER, Laurent. *Lendo as imagens do cinema*. São Paulo: Ed. SENAC, 2009.

KOTHE, Flavio René. *Benjamin e Adorno: confrontos*. São Paulo: Ática, 1978.

LESSING, G.E. *Laocoonte, ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. São Paulo: Iluminuras, 1998.

LOPE DE VEGA, Félix. *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*. Buenos Aires: Biblioteca Virtual Universal, 2003.

OLIVEIRA NETO, Ulysses Maciel de. *Texto e imagem - rompimento das fronteiras E expansão semiótica*. Anais do VI Congresso Nacional de Lingüística e Filologia - 26 a 30 de agosto de 2002. Cadernos do CNFL, Série VI, nº5. UERJ.

ORTIZ, Renato. *Mundialización y cultura*. Bogotá: Convenio Andrés Bello, 2004.

_____. Um outro território. In: BOLAÑO, Cesar Ricardo Siqueira (Org.). *Globalização e regionalização das comunicações*. São Paulo: Editora EDUC, 1999.

PELLEGRINI, Tânia et al. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora SENAC, 2003.

PRYTHON, Angela. Do Terceiro Cinema ao cinema periférico Estéticas contemporâneas e cultura mundial. *Periferia*, Rio de Janeiro, v.1, n. 1. jul. 2009. Disponível em: <http://www.febf.uerj.br/periferia/V1N1/angela_prython.pdf>.

ROUANET, Sergio Paulo. A crise dos universais. In: NOVAES, Adauto (Org.). *O silêncio dos intelectuais*. São Paulo: Cia das Letras, 2006

SARLO, Beatriz. Os Intelectuais. In:_____. *Cenas da vida pós-moderna: intelectuais, arte e cultura e videocultura na Argentina*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2000

SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade e como representação*. São Paulo: UNESP, 2005.

SCHWARZ, Roberto. *O pai de família e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

STAM, Robert. *A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

SÜSSEKIND, Pedro. A Grécia de Winckelmann. *Kriterion: Revista de Filosofia*, Belo Horizonte, v. 49, n.117, 2008. Disponível em:
<http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0100-512X2008000100004&script=sci_arttext>

Entrevistas

BRASIL, Ubiratan. *Mexicano Guillermo Arriaga é um dos destaques da Flip*. Agência Estado, 24 de maio de 2007. Disponível em:
<<http://clientes.agemado.com.br/tribuna/20070524107.html>>

MAIA, Diego. *Guillermo Arriaga se diz leitor de Jorge Amado e Marçal Aquino e lança livro na Bienal*. Revista eletrônica Abril.com. 15 de agosto de 2008. Disponível em: <http://www.abril.com.br/noticia/diversao/no_295424.shtml>

MELO, Lidia Maria de. *Guillermo Arriaga, um escritor a mercê de seus personagens*. Blog da Lidia Maria de Melo. Santos, 2 de agosto de 2010. Disponível em
<http://3.bp.blogspot.com/_s9ERCWEU6w0/TFn601S0D7I/AAAAAAAAAgU/XaHiRoDirN0/s1600/ARRIAGA1g.jpg>