

Os brutos também amam? *Amores Perros* e o cinema mexicano contemporâneo Do rude people also love? *Amores Perros* and the contemporary Mexican cinema

Wellington Fioruci (UTFPR)*

Resumo: Tanto o tema da violência quanto o da marginalização e suas implicações sociais são recorrentes no cinema latino-americano, os quais são abordados a partir de perspectivas diversas, não raro criativas e mesmo subversivas. Este artigo tem como objetivo analisar o filme mexicano *Amores Perros* (2000), dirigido por Alejandro González Iñárritu e roteirizado por Guillermo Arriaga, ambos pertencentes ao movimento de renovação do cinema mexicano contemporâneo. Para a análise em questão foram utilizadas sobretudo fontes tanto críticas quanto teóricas relativas aos estudos de cinema. Primeiramente, o longa-metragem é contextualizado na produção cinematográfica do México e, na sequência, analisado a partir de sua construção fragmentária e sua relação com os temas da violência, da marginalização social e da morte. A estrutura fragmentada do filme, dividido em três segmentos narrativos, apresenta a realidade de diferentes personagens que se conectam por meio do acaso, um acidente automobilístico. A partir deste acidente, o espectador acompanha a trajetória dos três núcleos diegéticos e o confronto destes com as consequências deste acidente e seus próprios dilemas. Além do argumento muito bem construído, cujo roteiro revela metáforas significativas, destacam-se a montagem, a fotografia e os movimentos de câmera por parte da equipe realizadora.

Palavras-chave: Cinema mexicano; fragmentação; violência; marginalização social; morte.

Abstract: Both the subject of violence and marginalization including their social implications are recurrent in Latin American cinematography, which are discussed from different perspectives, commonly creative and even subversive. This article aims to analyze the Mexican movie *Amores Perros* (2000), directed by Alejandro González Iñárritu and written by Guillermo Arriaga, both belong to renewal movement of contemporary Mexican films. Aiming to this analyze under discussion were used mostly critical and theoretical works related to film studies. Firstly, this feature film is contextualized into the Mexican film industry and, after, analyzed as of its fragmentary construction and its relation to the themes such as violence, social marginalization and death. The fragmented structure of the movie, divided into three narrative segments, shows the reality of various characters connected by chance, a car accident. From this accident, the viewer follows the story of three mainly narratives and their confrontation with the consequences of the car accident and their own dilemmas. Beyond the excellent screenplay, whose plot reveals meaningful metaphors, editing, cinematography and camera movements stand out by director team.

*É professor no curso de Letras da Universidade Tecnológica Federal do Paraná, campus Pato Branco. Atua como docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Letras da UTFPR. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9190152138893605>.

Keywords: Mexican film; fragmentation; violence; social marginalization; death.

“O sol se levanta de seu leito de ossos
O ar não é ar
afoga sem braços nem mãos
A aurora rasga a cortina
Cidade
amontoado de palavras despedaçadas.”
(PAZ, 1982, p. 24, tradução nossa)

Do México para o mundo: a trajetória de um filme e seus criadores

O lançamento do filme *Amores Perros* (2000), *Amores Brutos* no Brasil, representou um importante marco para o cinema mexicano e também para a América Latina. O longa abriria as portas ao novo século, assim como apresentaria ao mundo o novo cinema produzido em seu país, angariando vários prêmios nacionais e internacionais de relevo, como o prêmio da crítica em Cannes, além de ter sido nominado ao Oscar de melhor filme estrangeiro.

Vizinhos da poderosa indústria cinematográfica estadunidense, os mexicanos vinham amargando desde o fim da fase denominada *Época de oro* uma produção bastante rarefeita. O *cine de oro* havia se tornado em seu auge, entre as décadas de 1930 e 1950, uma indústria poderosa (PARANAGUA, 2003), a ponto de cruzar as fronteiras da América Latina e inclusive a do Rio Grande. Destacaram-se nestas décadas os nomes de Pedro Infante, Jorge Negrete, Emilio Fernández, Dolores del Río, Cantinflas e Buñuel, ícones destes anos dourados.

Nas décadas posteriores, é bastante relevante a produção cinematográfica dos anos 1960 e 1970, com um pouco menos de força nos anos 1980, quando há um retraimento (BERNINI, 2013). A produção fílmica dos anos 1960 e 1970 vem associada à noção de um novo cinema latino-americano, marcada pela radicalização estética e um discurso de engajamento político, reações, portanto, ao *mainstream* da indústria cultural. Como muito bem sintetizou Glauber Rocha, farol desta geração, tratava-se de um cinema “[...] tecnicamente imperfeito, dramaticamente dissonante, poeticamente rebelde e sociologicamente impreciso.” (ROCHA, 1981, p. 133). A influência dessas

produções nas gerações futuras de cineastas será significativa, no entanto, foram obras com pouco alcance em termos de divulgação:

A ressonância jornalística desses novos cinemas, em todo caso, não teve o alcance da que se concedeu ao *boom* literário, entre outras coisas porque, enquanto os romances de Julio Cortázar, Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa, e outros, circularam por todas as partes, não ocorreu o mesmo com esses filmes que, em sua maior parte, eram quando muito conhecidos de se ouvir falar (não todos, claro) em seus próprios países de origem (FRÍAS, 2013, p. 08, tradução nossa).

Nos anos 1990, apesar da crise econômica, houve um processo de ressurgimento do cinema asteca, cujos precursores são Alfonso Arau, realizador de *Como agua para chocolate* (1992), adaptação do romance de Laura Esquivel, e Arturo Ripstein, diretor de *Principio y fin* (1993). Como em outros países do território latino-americano, dentre os quais se destacam Brasil e Argentina, ocorreu, nesta última década do século XX, uma transformação histórico-artística no campo cinematográfico, marcada pelo surgimento de novos diretores, os quais ganhariam projeção internacional. Esses diretores seguiam os novos ventos relativos aos processos de redemocratização e abertura política, período também em que se valorizava no cinema tanto o domínio narrativo quanto o técnico, assim como houve um aumento significativo dos incentivos estatais à produção cinematográfica.

Uma vez finalizados os anos 60 e 70, anos de utopias revolucionárias, surgem novos elementos que recompõem a paisagem cinematográfica na América Latina. Se é verdade que no início dos anos 90 o cinema do continente vive ainda tempos difíceis, no final desta década aparecem uma nova dinâmica de produção e enfoques estéticos bastante singulares em alguns países. Apesar de o desenvolvimento cinematográfico ser diferente em cada país, várias cinematografias compartilham o mesmo vigor (RUEDA, 2008, tradução nossa).

São relevantes neste contexto, somando-se aos filmes mexicanos já mencionados, algumas produções e seus respectivos cineastas, como os argentinos *Caballos salvajes* (1995), de Marcelo Piñeyro, e *Mundo Grúa* (1999), de Pablo Trapero, e os brasileiros *Carlota Joaquina, Princesa do Brasil* (1995), de Carla Camurati, e *Central do Brasil* (1998), de Walter Salles.

Levando em consideração tais fronteiras e aspectos contextuais, importa situar o lugar reservado ao filme *Amores Brutos*, objeto desta análise, e seu diretor, Alejandro González Iñárritu, bem como o roteirista, Guillermo Arriaga. Esses realizadores fazem parte de uma linhagem mexicana que faria sucesso dentro e fora do país, sendo responsáveis pela divulgação da América Latina e do México, em especial, para o resto do mundo, mas também sendo valorizados pela criatividade formal e as abordagens temáticas.

O impacto do filme de Iñárritu em seu país, mas sobretudo no exterior, foi fundamental no *boom* do cinema mexicano. A partir deste feito, tanto ele quanto diretores de sua geração, como Alfonso Cuarón e Guillermo del Toro, terão acesso a uma carreira internacional, atualmente bastante premiada: “Por terem interesses políticos menos definidos (ou talvez menos fechados) que as gerações anteriores, ao mesmo tempo que admiráveis soluções formais, alguns destes cineastas tiveram a oportunidade de ir muitos jovens para Hollywood” (MIQUEL, 2006, p. 85, tradução nossa). Na esteira destes realizadores, atores como Gael García Bernal e Diego Luna, além de outros profissionais do meio cinematográfico, dentre eles roteiristas e diretores de fotografia como Guillermo Arriaga, Rodrigo Prieto, Emmanuel Lubezki e Guillermo Navarro, também alcançarão prestígio para além das fronteiras mexicanas.

Antes de filmar seu premiado longa *Amores Brutos*, Alejandro González Iñárritu, que já havia sido DJ e locutor de rádio, trabalhou para a indústria da publicidade em comerciais de televisão (KARAM, 2019), onde atuaria muitos anos. Foi esta experiência que o levou à direção, roteiro e produção de seu primeiro filme, um curta-metragem feito para a Televisa, *Detrás del dinero* (1995), com pouca repercussão, mas que já ensejava a construção narrativa muito cara ao cineasta, isto é, por meio de um elo comum, neste caso uma nota de U\$100, vão-se conectando diferentes personagens. Cinco anos mais tarde, em *Amores Brutos* (2000) e, na sequência, em *21 Gramas* (2003) e *Babel* (2006), sua *Trilogia da morte*, na qual Guillermo Arriaga colaborará no roteiro, este recurso, denominado “narrativas em rede” (BORDWELL, 2008), voltará a ser empregado, porém com muito mais qualidade e investimento financeiro.

Além da morte, cabe salientar, a violência e a marginalização social são outros temas presentes na poética do cineasta. Estas temáticas serão exploradas por diferentes

ângulos na trilogia antes citada, mas também nos filmes que a sucederão, com especial presença na arquitetura de *Beautiful* (2010) e *O regresso* (2015).

O exame minucioso das narrativas dos filmes em questão aponta para a busca de uma harmonia entre forma e conteúdo, na qual, questões políticas e sociais cruciais dos dias de hoje são tratadas com densidade sem, contudo, menosprezar a necessidade de encontrar maneiras criativas de contar histórias que despertem e renovem o interesse do espectador durante a fruição do filme (VIANA, 2015, p. 241).

As questões políticas e sociais captadas e transfiguradas pela força da narrativa de Iñárritu e Arriaga, assim como de sua equipe fílmica, serão analisadas a seguir.

Amores brutos: cães, rinhas e outras formas de violência

O filme *Amores perros* tem no seu título original um horizonte de expectativas a um só tempo denotativo e conotativo, estratégia de significação que prenuncia a construção em camadas da narrativa fílmica. O substantivo *perro*, cachorro em espanhol, funciona no título como caracterizador do elemento anterior, *amor*, por meio do mecanismo linguístico de adjetivação. Além de remeter ao animal, em sua acepção como substantivo, a palavra, segundo o dicionário, também agrega o valor adjetivo de “[...] algo muito ruim ou indigno, [...] desagradável” (GONZÁLEZ, 1999, p. 1403).

Deste modo, o título anuncia, por um lado, o tema das paixões e da violência no filme, pois a expressão *amores perros* denuncia uma forma de relacionamento feroz, carnal, passional, bem traduzido no título em português como *amores brutos*, por outro, antecipa enviesadamente a presença dos animais, eixo de integração entre as histórias que formam o núcleo narrativo e que carrega um sentido metafórico. Por fim, o plural do título alude aos diferentes núcleos do enredo fílmico e suas particularidades, conseqüentemente, aos seus múltiplos significados.

A narrativa do longa constitui-se de três núcleos, os quais se conectarão por meio de um fulminante acidente de trânsito. A cena de abertura, *in medias res*, não apenas coloca em pauta o tema da violência e sua conexão com a capital mexicana, mas graças à montagem acelerada, pautada por cortes rápidos, e a câmera trepidante transmite-se a sensação de adrenalina importante para o filme de forma geral, com especial ênfase para o primeiro núcleo. Este, a que o espectador é apresentado

primeiramente, intitulado Octavio e Susana, trata de uma família formada por cinco pessoas, Octavio (Gael García Bernal), seu irmão Ramiro (Marco Pérez), sua companheira, Susana (Vanessa Bauche), com quem tem um bebê, e a mãe dos rapazes (Adriana Barraza). Todos vivem numa casa simples de periferia junto com o enorme cão Cofi, peça importante deste núcleo e ponto de conexão com os outros dois, como será esclarecido.

Os outros dois núcleos são formados pelo casal Daniel (Álvaro Guerrero) e Valeria (Goya Toledo), dois personagens que acabam de se juntar após o personagem deixar sua família para ficar com a modelo bem-sucedida, e El Chivo (Emilio Echevarría), um ex-guerrilheiro que busca se reconectar com a filha, Maru (Lourdes Echevarría), enquanto isso, vive como catador de rua e prestador de serviços ilegais para um policial da ativa. O roteiro estabelece a divisão da diegese fílmica em três atos e respectivos núcleos, sendo o terceiro um pouco mais longo que os demais. As três histórias formam micronarrativas que possuem independência, porém, todas estão conectadas pelo acidente da abertura, uma espécie de *incidente incitante* (MCKEE, 2010) que transforma de forma direta ou indireta, em maior ou menor grau, as vidas destes personagens.

O incidente incitante é definido como o evento que “[...] desarranja radicalmente o equilíbrio de forças na vida do protagonista” (MCKEE, 2010, p. 183). No filme em questão, dada a estrutura fragmentada da narrativa com seus diferentes protagonistas e suas trajetórias, este evento não atua de forma convencional, afinal, quando ocorre o acidente de trânsito, cada personagem encontrava-se em pontos diversos dos seus respectivos arcos dramáticos. Octavio está numa situação limite, entre a vida e a morte, chegando à resolução de seu drama na narrativa. Valeria e Daniel estão recomeçando uma vida, portanto, principalmente para Valeria, a mais afetada diretamente pelo acidente, pode-se falar que, de fato, se trata mais diretamente de um incidente que desequilibra sua existência. No caso de El Chivo, poder-se-ia dizer que o personagem está no espaço intersticial de seu arco dramático, alimentando a ideia de uma transformação. O acidente, que não o afeta diretamente em um primeiro momento, mais tarde trará uma consequência importante e mais simbólica.

Tendo em vista esse *modus operandi* discursivo e suas implicações diegéticas, cabe dar corpo à análise tratando em separado cada um dos segmentos narrativos, sem

perder de vista o conjunto orgânico que estes conformam, isto é, de acordo com o princípio analítico do *pars pro toto*, mesmo porque, como já assinalado, as narrativas conectam-se não apenas narrativamente, como também e, sobretudo, metaforicamente.

Com efeito, um aspecto importante do roteiro de Guillermo Arriaga é o uso dos cachorros na narrativa, seja pela simbologia que carregam, seja pela conexão que estabelecem no roteiro, como no caso de Cofi, que passa de Ramiro para Octavio, e acaba sendo o pivô do acidente de trânsito que altera radicalmente a vida de Valeria, para enfim ser resgatado por El Chivo e, mais tarde, representar um momento chave para este personagem. O roteiro dividido em segmentos narrativos, mas com pontos de contato, demonstra todo seu potencial na execução fílmica, tendo em vista que:

[...] um bom roteiro é aquele que dá origem a um bom filme. Uma vez que o filme esteja pronto, o roteiro não mais existe. Provavelmente, é o elemento menos visível da obra concluída. Parece ser um todo independente. Mas está fadado a sofrer uma metamorfose, a desaparecer, a se fundir numa outra forma, a forma definitiva (CARRIÈRE, 2014, p. 133).

A forma definitiva mencionada é o filme, orquestrado pelo seu regente, Iñárritu, quem fará a larva (roteiro) se metamorfosear em borboleta a partir de um processo de maturação participativa, no qual serão incluídos a montagem, a fotografia e a trilha sonora “[...] um filme é uma unidade na qual todos os objetos se relacionam com todas as outras imagens ou objetos.” (MCKEE, 2010, p. 374). Ou ainda, em termos mais amplos: “Toda obra de arte apresenta um duplo caráter em indissolúvel unidade: é expressão da realidade, mas ao mesmo tempo, cria a realidade, uma realidade que não existe fora da obra ou antes da obra, mas precisamente apenas na obra” (KOSIK, 2002, p. 128).

Na narrativa de *Amores Brutos*, Octavio é o irmão mais novo, que nutre sentimentos por Susana, sua cunhada. Ele planeja fugir com ela e encontra nas rinhas ilegais de cães um meio arriscado, porém com possibilidade de lucro rápido. Não obstante o obstáculo representado pelo seu irmão, Ramiro, Octavio ainda tem outro adversário, uma espécie de gangster local, Jarocho (Gustavo Sánchez Parra). Este, após perder todas as lutas na arena canina, se vinga atirando em Cofi, cujo dono, em retaliação, lhe dá uma facada e foge com o amigo e o cachorro agonizando, sendo perseguido pela gangue de Jarocho. É justamente este momento da perseguição que

levará ao clímax da narrativa do primeiro núcleo, quando o carro de Octavio se choca, após cruzar o sinal vermelho, com o de Valeria, dando vazão à narrativa do segundo núcleo. O espectador saberá apenas mais tarde, quando estiver acompanhando o último segmento narrativo, que El Chivo salvou Cofi, curou sua ferida e o adotou. Não é casual que o roteiro escolha um cruzamento de ruas para a conjunção das três narrativas, local do acidente.



Imagem 1 - Rinhas de cães. Jarocho em destaque.
Fonte: *Amores Brutos* (2000)



Imagem 2 - Octavio e Cofi em destaque.
Fonte: *Amores Brutos* (2000)

Esta narrativa *multi-plot* (BOLEWSKI, 2011) ou o *filme hyperlink* (BOOKER, 2007) favorecem, neste sentido, uma leitura alegórica do filme na medida em que as diferentes histórias em paralelo, ao se cruzarem, criam uma complexa trama de sentidos, espelhando, em alguma medida, as veias pulsantes e dissímiles da urbe mexicana, a qual assume a função de *cidade-perigo* neste e em outros filmes de Iñárritu, segundo Gérard Imbert (2017, p. 262). Todas as histórias têm cães como parte de suas micro-narrativas e todas são afetadas pelas diferenças sociais e a violência, assim como são acossadas pela iminência da morte, elementos que alimentam a rede discursiva de vasos comunicantes.

Filmes *hyperlink* parecem mais apropriados para a exploração de filmes policiais, sociais e com temáticas econômicas mais pés-no-chão (como em *Nashville*, *Traffic*, *Syriana* e novamente *Crash*), os quais com frequência envolvem precisamente os tipos de redes intrincadas de interconexão que estão na base do próprio cinema (BOOKER, 2007, p. 15, tradução nossa).

Importa retomar a narrativa de Octavio e Cofi, ponto de partida inicial do longa. Neste núcleo, o portentoso Rottweiler é disputado inicialmente pelos irmãos Ramiro e Octavio, sendo que este acusa o outro de negligência, embora fique subentendido que o animal de estimação pertencia inicialmente a Ramiro. A primeira questão importante aqui é compreender que a adoção de Cofi por Octavio reflete, psiquicamente, seu desejo

de tomar do lugar do irmão. Trata-se de um subtexto poderoso do roteiro, bem executado pelos atores e pela direção fílmica: “Sempre há um subtexto, uma vida interna que contrasta ou contradiz o texto [...] Não existe texto sem subtexto” (MCKEE, 2010, p. 242). Essas *máscaras vivas* que encobrem a superfície das personagens e suas ações podem ser despidas pela análise daquilo que não é dito expressamente e se oculta nas ações ou reações.

Sabe-se que Octavio deseja sua cunhada, Susana, mas deve-se notar que ele também almeja, ainda que inconscientemente, a posição do irmão no bairro, temido pela gangue de Jarocho. Ramiro, conforme se revelará, é um bandido temido, assaltante que anda armado. Há uma cena sintomática em que, após perder um cachorro para Cofi na rinha, Jarocho, ao lado de sua gangue, vai tirar satisfações com Octavio em sua casa e o ameaça, porém recua quando o nome de Ramiro é mencionado pelo amigo de Octavio: “Por que não cobra o Ramiro. Vamos ver se é tão macho. Ou vai fazê-lo arrebentar sua mãe de novo?” (IÑÁRRITU, 2000, 14min).

A ironia neste núcleo refere-se ao fato de que todo o esforço de Octavio e os riscos que correrá serão inúteis, pois Susana irá embora com Ramiro levando todo o dinheiro que seu cunhado conseguira com as rinhas para fugir com ela. Outro aspecto irônico é que justamente a afeição que Octavio demonstrara pelo cão, cuidando dele com zelo enquanto seu irmão o abandonara, ficará em segundo plano a partir do momento em que o rapaz o utiliza nas rinhas, uma prática cruel que sujeita o animal a lacerações e o perigo constante de morte. Em suma, Octavio usa o cão do irmão para ganhar dinheiro e roubar sua mulher. Seu desejo de possuir o lugar do irmão mais velho chega a tal ponto que, após ganhar prestígio com o pequeno mafioso local que organiza as rinhas, a ponto de se tornarem sócios, combina com este para que seus “associados” batam em Ramiro para amedrontá-lo. Este então, como resultado disso, mas sem saber que se tratava do próprio irmão por trás, foge com Susana. Mais tarde, Ramiro será morto durante um assalto. Relações passionais, violência e morte rondam como um espectro bastante concreto e perigoso a vida destes personagens, imersos no caos urbano e na miséria social de uma periferia anônima da capital mexicana. A rinha de cães é a metáfora viva das relações que permeiam os personagens deste núcleo narrativo, lutando desesperadamente pelo poder e pela sobrevivência, motivados por forças tanto instintivas quanto alimentadas socialmente.

Tanto Alejandro González Iñárritu [...] quanto Alfonso Cuarón [...] - os dois grandes renovadores do cinema mexicano – souberam mostrar de maneira cruenta a dureza dos homens em situação de sobrevivência, quando estes se transformam em lobos (ou cachorro) para com o outro, quando a relação se reduz a uma luta pela dominação, a mulher é um instrumento de afirmação de poder e o sexo uma luta, do mesmo modo que as rinhas de galo ou de cães organizadas pelos homens para seu exclusivo desfrute (IMBERT, 2017, p. 143, tradução nossa).

Conforme analisa Gérard Imbert, as rinhas de cães espelham a rixa entre os homens deste núcleo narrativo, Octavio, Jarocho e Ramiro, seja pelo poder, pelo dinheiro ou pelo sexo. “[...] as rinhas de cães são o simulacro dos ritos de passagem que ocultam um significado mais profundo. A rinha de cachorro é transformada em um evento hiper-real, simulação daquilo que seria a estrutura simbólica ritualística do contrato social masculino” (LEHNEN, 2010, p. 39).

Esse ambiente atravessado por uma constante de luta e marginalização é reforçado pela fotografia, a cargo de Rodrigo Prieto, e a escolha das locações aliada ao design de produção, todos ancorados em fortes tons realistas. Somando-se à câmera frenética, ao estilo documental e à fragmentação diegética, a fotografia de Prieto contribui com um processo conhecido como *bleach bypass* ou retenção de prata, técnica de coloração pós-produção que deixa as imagens com mais contraste e menos saturação, cujo efeito narrativo será acentuar a tonalidade dramática.

Deste núcleo, a análise saltará, ao estilo não-linear de *Amores Brutos*, para o último personagem, El Chivo. Aqui a câmera frenética e a técnica de fotografia mantêm-se, visando à exploração do mundo social limítrofe vivenciado por este personagem. Somos apresentados a um senhor de certa idade que possui inicialmente duas facetas. Primeiramente, se vê a aparência de um catador de papel rodeado de cachorros, companheiros constantes deste homem solitário e com aparência suja, os quais vivem em uma casa em condições precárias nos arrabaldes da cidade. A outra faceta é a de *sicário*, um matador de aluguel, que presta serviços para um policial da ativa. Tal função ficará clara quando este policial leva um empresário à casa de El Chivo para contratá-lo. O serviço encomendado é o assassinato do irmão e sócio do contratante.



Imagem 3 - El Chivo com seus cachorros.
Fonte: *Amores Brutos* (2000)



Imagem 4 - El Chivo em sua casa.
Fonte: *Amores Brutos* (2000)

Pouco a pouco, o espectador conhecerá um aspecto mais oculto ou silenciado de El Chivo, o de pai angustiado por reatar sua relação com a filha, que acabara de perder a mãe, sua ex-mulher. Sabemos também que o personagem era um guerrilheiro e, devido à perseguição política, abandonou a família e se esconde nesta vida à margem da sociedade. A complexidade deste personagem revela seu caráter não apenas multifacetado, mas também ambivalente, já que o tratamento que ele dá aos cães é extremamente afetuoso, diferindo-se da faceta de assassino, assim como o sentimento familiar sufocado pela existência clandestina. Tal ambivalência fica mais marcada ao final de seu arco narrativo, desfecho igualmente da narrativa fílmica, quando El Chivo, após capturar a vítima, decide não executar o serviço contratado e toma uma atitude inesperada: captura seu irmão, o mandante, e os coloca, vítima e algoz, frente à frente. Curiosamente há um paralelo aqui com a narrativa de Octavio, pois novamente temos um irmão invejoso que almeja destituir o outro de seu espaço de poder.

A guinada na trajetória deste personagem pode ser atribuída a um episódio de violência envolvendo os seus cães. É preciso lembrar que ele adotara Cofi, o cão baleado de Octavio e, com muito cuidado, conseguira salvá-lo da morte. A ironia narrativa consiste em que, um dia, havendo deixado os animais sozinhos em casa, surpreende-se com uma cena terrível ao retornar: Cofi havia matado todos os outros cães, companheiros provavelmente de longa data daquele homem maltratado pela vida e certamente sua única fonte de afeto. A dor de El Chivo é proporcionalmente terrível, mas ele não executa o cão assassino, embora demonstre estar visivelmente abalado. É após essa cena que ele toma a decisão de não cumprir seu contrato de assassino profissional. E é também a partir desse episódio brutal que decide abandonar a vida clandestina e ir em busca de sua filha, Maru. Assim, é por meio do acidente de carro do

começo do filme que a vida deste protagonista será transformada irremediavelmente, constatação que corrobora a escolha das histórias interconectadas.

Vale apenas destacar uma cena muito significativa que expressa bem o momento da mudança na vida deste personagem. A cena ocorre após a carnificina provocada por Cofi. El Chivo deita em sua cama à noite, o quarto solitário e a cama vazia revelam a ausência de seus companheiros caninos. A câmera então focaliza o personagem que apanha seus óculos, velhos e trincados, acessório não utilizado até o momento por ele na narrativa. Ele então coloca os óculos e seu semblante parece se alterar, anunciando a transformação. Este gesto revela que ele precisa voltar a enxergar o mundo que conhecia, reconectando-se com o passado, ainda que seja um tempo desgastado e embaçado como as lentes de seus óculos.



Imagem 5 - El Chivo em sua cama.
Fonte: *Amores Brutos* (2000)

E por que El Chivo não se vinga de Cofi diante de sua matança? Para interpretar essa reação, vale lembrar uma fala do personagem a Luis, o irmão que deveria ser executado: “Lembre-se de que todo dono se parece com seu cachorro.” Inconscientemente, El Chivo se identifica com aquele cachorro, ambos treinados para serem assassinos. A quintessência da máxima de Hobbes, “O homem é o lobo do homem”, poderia ser substituída pela troca do substantivo lobo por cão. Neste espaço de violência e morte, o assassino, contudo, toma uma decisão para a qual não fora treinado, dá aos dois irmãos o livro arbítrio. É singular e metafórica a cena em que deixa a arma no chão entre os dois inimigos fraternos, cada qual amarrado em frente ao outro, como se fossem dois cães numa rinha humana.



Imagem 6 e Imagem 7 - Os irmãos fraticidas colocados frente a frente por El Chivo.
Fonte: *Amores Brutos* (2000)

Por fim, o último segmento narrativo a ser explorado corresponde ao já mencionado casal Daniel e Valeria. Esse núcleo difere dos outros dois pois se trata de pessoas que não vivem na periferia. Daniel é um empresário da área de publicidade bem-sucedido, e Valeria, uma modelo em pleno auge. No entanto, eles estão mergulhados nesta mesma cidade-perigo, seja pelo acidente que os conecta aos demais núcleos narrativos, seja pelos conflitos que se travarão entre os personagens, alguns deles também relacionados ao dinheiro e à disputa pelo poder.

O começo da narrativa sobre estes personagens é marcado pela vida dupla que leva Daniel. Apaixonado por Valeria, ele está se preparando para deixar a esposa e as filhas, já que está casado. As aparências são mantidas até que a situação se torne oficial, a ponto de Valeria mentir, durante um programa de televisão, que está namorando um ator igualmente famoso. Será revelado depois que este ator, que chega a participar do programa, amigo do casal de amantes, está em conluio com eles por uma questão de aparências.

Antes de que Daniel tome a decisão de deixar sua família, há ao menos duas cenas que revelam o assédio de Valeria, posto que a vemos ligar para a casa do amante, desligando o telefone quando a esposa deste atende, chegando até mesmo a ligar à noite, situações que obviamente despertam na esposa a desconfiança sobre os acontecimentos furtivos. Ironicamente, quando os amantes passam a se relacionar oficialmente e vão morar juntos, é a ex-esposa de Daniel quem passa a ligar e perturbar o casal. Essa disputa pela posição do relacionamento oficial marca o conflito pelo poder deste núcleo. Nesse espaço burguês, a questão familiar e as aparências sociais são o aspecto marcante inicialmente.

Entretanto, há um ponto de virada também no decorrer deste segmento narrativo. O apartamento em que o casal recém-formado passa a morar apresenta um problema no

piso de madeira. Logo quando se mudam, um pequeno buraco é aberto pelo simples andar de Valeria, que quase cai quando o piso se afunda. Isso ocorre no momento em que ela descobre a surpresa feita por Daniel, que acabara de lhe comprar o apartamento. Aqui, cabe explorar essa escolha do roteiro de Arriaga.

Primeiramente, pode-se interpretar esta pisada em falso da personagem como um anúncio do acidente que na sequência ela sofrerá e transtornará sua vida e a de Daniel, afinal, em ambos os casos, é sua perna que é afetada. Em caráter mais metafórico, pode-se ler essa cena como alusão ao relacionamento frágil que estão construindo. Apesar de estarem apaixonados, o chão que pisam é perigoso, na medida em que Daniel ainda mantém um forte vínculo com sua família e alguns problemas financeiros decorrem também do fato de ele sustentar duas casas. Tanto é verdade que Daniel, mais à frente, confirma que gastou todo o dinheiro que tinha neste apartamento e sequer pode consertar o buraco no piso. Com efeito, este piso oco é sinônimo de perigo e morte, conforme será discutido na sequência.

A partir deste elemento, a saber, o piso esburacado e o chão oco, é que se dá a reviravolta na vida dos dois e, novamente, um cachorro está no centro desses acontecimentos. O cãozinho Richie e Valeria costumam brincar com uma bolinha de borracha, cuja dinâmica é aquela bastante conhecida entre cuidadores e cães: ela arremessa o objeto e Richie corre para buscá-lo. O problema ocorre quando a bolinha entra pela fenda aberta no piso e o animalzinho se enfia por debaixo do assoalho em busca do objeto e não retorna mais. Começa então uma desesperada e frustrada tentativa de recuperá-lo. Valeria, quase o tempo todo sozinha e andando de cadeira de rodas, pois teve uma perna muito fraturada na colisão, tem muita dificuldade de fazer algo, porém tampouco Daniel obtém sucesso.



Imagem 8 - Momento em que o piso afunda sob os pés de Valéria.
Fonte: *Amores Brutos* (2000)

Após este evento com Richie, cujo nome alude à condição social e econômica deste núcleo, já que remete à palavra *rico* em inglês, o relacionamento começa a mostrar suas fragilidades e discussões tornam-se frequentes entre ambos. Atormentada por não conseguir recuperar seu *pet*, que há dias está preso embaixo do assoalho, condição que se torna mais angustiante quando Valeria descobre que há ratos sob o piso, ela discute ferozmente com Daniel e se tranca no quarto, deixando-o para fora. Mais tarde, quando Daniel retorna, ela ainda está trancada no quarto e não lhe responde às batidas na porta. Após arrombá-la, ele descobre uma cena terrível, Valeria está desacordada, entorpecida por remédios, e caída no chão. Como consequência, uma trombose arterial severa compromete sua perna, já ferida no acidente, e os médicos têm que amputá-la para salvar sua vida.

Daniel recebe a notícia do médico e retorna para o apartamento, extremamente frustrado e desolado. Ele sabe que a carreira de Valeria acabara naquele momento e, juntamente com ela, sua autoestima. Transtornado, começa a quebrar o piso e, após muito esforço empreendido, recupera Richie, muito abatido, porém vivo. Na sequência, a agora ex-modelo retorna para casa e uma cena aqui é singular e funciona muito bem de modo simbólico. Na frente do apartamento, havia um enorme painel de publicidade com sua imagem. Na cena que encerra este núcleo, vemos o espaço vazio. Cabe agora a estes personagens, cujo chão lhes foi retirado, a exemplo do piso destruído, buscar se reconciliar consigo mesmos e com sua nova vida. A exemplo de Richie, o pequeno cãozinho que, apesar de sua fragilidade, lutou pela sobrevivência, o casal deve buscar a necessária resiliência para sobreviver aos acontecimentos trágicos que marcaram suas vidas, em especial a de Valéria.



Imagem 9 e Imagem 10 - O anúncio publicitário de Valéria no começo da narrativa e ao final, depois de retirado.

Fonte: *Amores Brutos* (2000)

E sabeis sequer o que é para mim o “mundo”?
[...] Este mundo: uma monstruosidade de força,
sem início, sem fim, uma firme, brônzea
grandeza de força, que não se torna maior, nem
menor, que não se consome, mas apenas se
transmuta, inalteravelmente grande em seu todo.
(NIETZSCHE, 1996, XI, 38[12])

Segmento final: últimas reflexões

Tendo em vista os três segmentos analisados, chama a atenção a força da narrativa no tocante à construção das personagens e suas trajetórias. O acidente de carro é o ponto sem retorno a partir do qual a vida de cada um dos personagens é irremediavelmente alterada, mas também é o ponto de convergência de existências tão díspares em uma cidade onde impera o caos e a violência em diferentes facetas.

Aproveitando-se do conceito narrativo de histórias paralelas, ao melhor estilo do filme-mosaico de Robert Altman, *Short Cuts* (1993), que por sua vez adaptou os relatos minimalistas do livro de Raymond Carver, Arriaga e Iñárritu conseguem traduzir para a realidade mexicana aquilo que o diretor estadunidense observara em seu conterrâneo literato, ou seja, a capacidade de “[...] captar as idiossincrasias maravilhosas do comportamento humano, as idiossincrasias que existem no movimento aleatório das experiências da vida [...] a natureza arbitrária do acaso no esquema geral das coisas [...]” (ALTMAN apud CARVER, 1994, p. 09).

A partir da fragmentação narrativa, uma cidade partilhada e partida torna-se o cenário de existências díspares, à margem da sociedade, no que tange a Octavio e El Chivo, ou no centro desta sociedade, no tocante a Valeria, porém em todos os casos atravessadas pela violência e assediadas pela presença da morte. Com efeito, a câmera sempre em movimento e a montagem de cortes secos aguçam a sensação de instabilidade e urgência transmitida pela narrativa.

O acaso que conecta estes personagens se contrapõe ao fatalismo das estruturas sociais e ao abismo das relações humanas, de modo a construir a complexa trama desta película de tons inescapavelmente trágicos. No entanto, a nota final de cada núcleo narrativo é positiva, remete à potência de vida de cada ser humano diante de suas próprias limitações, percalços. Neste mundo brutal, de fatalismos inexoráveis, incertezas e recursos limitados, é a persistência, a compaixão e mesmo os afetos

dilacerados e tortuosos que mantêm os indivíduos vivos em busca de novas e desafiadoras experiências.

REFERÊNCIAS

- ALTMAN, Robert. Introdução. In: CARVER, Raymond. **Short Cuts**. Cenas da vida. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- AMORES BRUTOS**. Direção: Alejandro González Iñárritu. Roteiro: Guillermo Arriaga. México: Altavista Films, 2000. DVD (154 minutos), Dolby digital, colorido.
- BERNINI, Emilio. El repliegue del cine latino-americano en la década de 1980. In: **Enfoco**, nº44, ano 06. San Antonio de los Baños: Ediciones EICTV, noviembre-diciembre 2013, p. 10-16.
- BOLEWSKI, C. Nonlinear narratives: crossing borders between contemporary film, art and digital media practice. **International Journal of the Arts in Society**, nº6. , Leicestershire: Loughborough University, 2011, p. 239 - 250. Disponível em: <https://core.ac.uk/download/pdf/288375091.pdf> Acesso em: 08 fev. 2021.
- BOOKER, M. Keith. **Postmodern Hollywood**: what's new in film and why it makes us feel so strange. Westport: Praeger, 2007.
- BORDWELL, David. **Poetics of cinema**. New York: Routledge, 2008.
- CARRIÈRE, Jean-Claude. **A linguagem secreta do cinema**. Trad. Fernando Albagli; Benjamim Albagli. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014.
- FRÍAS, Isaac León. Las imprecisiones de una noción. In: **Enfoco**, nº44, ano 06. San Antonio de los Baños: Ediciones EICTV, noviembre-diciembre 2013, p. 05-09.
- GONZÁLEZ, Concepción Maldonado. **Diccionario de uso del español actual**. 3ª edição. Prólogo de Gabriel García Márquez. Madri: Ediciones SM, 1999.
- IMBERT, Gérard. **Cine e imaginario sociales**. El cine posmoderno como experiencia de los límites (1990-2010). Madrid: Cátedra, 2017.
- KARAM, Tanius. Modos de experienciar la muerte en el cine de González Iñárritu. In: **Quórum Académico**, vol. 16, nº 2. México: Universidad del Zulia, 2019, p. 9-33. Disponível em: <https://www.redalyc.org/jatsRepo/1990/199061671002/html/index.html>. Acesso em: 02 fev. 2021.
- KOSIK, Karel. **Dialética do concreto**. Trad. Célia Neves e Alderico Toríbio. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.
- LEHNEN, Jeremy. **Marginality, Mayhem and Middle-Class Anxieties: Imaginaries of Masculinity and Urban Violence in Contemporary Mexican and Brazilian Film**. 2010, 296 f. Tese de doutorado. Albuquerque, The University of New Mexico, 2010.
- MCKEE, Robert. **Story**: substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiros. Trad. Chico Marés. Curitiba: Arte & Letra, 2006.
- MIQUEL, Ángel. Panorama del cine mexicano contemporáneo. In: **Inventio**, nº4, vol. 2, p.80-86. Disponível em:

<http://inventio.uaem.mx/index.php/inventio/article/view/198/337>. Acesso em: 16 fev. 2021.

NIETZSCHE, F. **Fragmentos Póstumos**. Tradução Oswaldo Giacoia Junior. Textos Didáticos, IFCH/UNICAMP, n.22, abril de 1996.

PAZ, Octavio. **Vuelta**. Barcelona: Seix Barral, 1976.

PARANAGUA, Paulo Antonio. **Tradicón y modernidad en el cine de América Latina**. México: Fondo de Cultura Económica, 2003.

ROCHA, Glauber. **Revolução do Cinema Novo**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

RUEDAS, Amanda. 1989-2008 – 20 años de cine latinoamericano: tendencias y evoluciones. In: **Cinemas d'Amérique Latine**, nº16, 2008, p.18-31. Disponível em: <https://journals.openedition.org/cinelatino/2036?lang=es>. Acesso em: 10 mar. 2021.

VIANA, Mauro Giuntini. **A narrativa cinematográfica de Alejandro González Iñárritu**. 313 f. Tese (Doutorado em Comunicação) Universidade de Brasília: Brasília, 2015.