



# Comunicação em conflito no cinema de Alejandro González Iñárritu: *ethos* e ficcionalidade documental

//////////////////// Cláudio Coração<sup>1</sup>

1. Doutor em comunicação: meios e processos audiovisuais pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Mestre em comunicação pela Universidade Estadual Paulista. Graduado em comunicação social/jornalismo pela Unesp. Professor dos cursos de comunicação social da FIB (Faculdades Integradas de Bauru) e da Universidade Paulista, campus Bauru. Coordenador auxiliar do curso de Jornalismo da Unip, campus Bauru. Membro do grupo de pesquisa MidiAto na ECA-USP. Autor do livro “Repórter-Cronista em confronto” (Annablume; Fapesp, 2012). E-mail: claudiocoracao@ig.com.br

**Resumo**

Pretende-se, com este trabalho, identificar aspectos relacionados ao problema da comunicação no cinema de Alejandro González Iñárritu — fundamentalmente os filmes *Amores brutos* (2000), *21 gramas* (2003) e *Babel* (2006). Por meio da interface teórica da cultura, da comunicação e do audiovisual, categorias como *ethos*, diversidade e ficcionalidade documental serão tratadas na perspectiva estética do cinema de González Iñárritu, assim como em sua representação da contemporaneidade.

**Palavras-chave**

Comunicação, conflito, González Iñárritu, *ethos*, ficcionalidade documental.

**Abstract**

This article intends to identify aspects related to the problem of communication in Alejandro González Iñárritu cinema — fundamentally the movies *Amores perros* (2000), *21 grams* (2003) e *Babel* (2006). Through the theoretical interface of culture, communication and audiovisual, categories like: *ethos*, diversity and documental fictionality will be treated in the esthetic perspective of González Iñárritu cinema, as well as in their representation of contemporary.

**Keywords**

Communication, conflict, González Iñárritu, *ethos*, documental fictionality.

## Introdução

Nossa empreitada, com este trabalho, é evidenciar sintomas da comunicação em conflito a partir das condições percorridas na produção de González Iñárritu, isto é, de que maneira a tensão midiática se finca nas proposições dos seus filmes, principalmente no tocante às temáticas de forte aspiração social, e como esse cinema se liga a um “espírito” de choque e brutalidade.

Essa premissa é essencial para alinhar a ideia de conflito, justamente pela tensão midiática. Esse traço se localiza, antes de tudo, ao se perceber uma tendência mais abarcadora na evidenciação da obra de Alejandro González Iñárritu. *Amores brutos* (*Amores perros*, 2000), *21 gramas* (*21 grams*, 2003) e *Babel* (2006) cogitam uma trilogia do desassossego e da desordem como instância comunicativa midiática e desempenham, paradoxalmente, a crítica às atribuições de função da ordem também midiática.

Nessa tensividade, mostra-se outro aporte interessante, como a representação da cidade (e do mundo) com os personagens atrelados a uma significação de conflito e de matriz midiática. É como se os filmes de González Iñárritu se fundamentassem numa dialética que se dá em torno de propósitos denunciativos, críticos e se materializassem como o sintoma temático de incomunicação (basta percebermos o estranhamento entre os personagens, notadamente em *Babel*), ou de dificuldade na organização de fenômenos próprios da linguagem e/ou da cultura (em *Babel*, há um aporte fatalista dessa ideia de cultura). Não sem sentido, essa

contradição de fundamento mais conceitual, digamos, é fruto quase lógico da palavra *comunicação* ou do que poderíamos pensar como tensão comunicativa, por conseguinte.

Conforme salienta Wolton (2006), o impasse configurado no estabelecimento da comunicação como emblema pressupõe os interesses dos atores contemporâneos em colapso, no profundo elo de uma *torre de Babel* corrosiva diante das dualidades entre a identidade e os simulacros da indústria de espetáculo, constringedora das autonomias. Talvez essa orientação perceptiva de Wolton seja significativa para entender que o choque do real contemporâneo se constrói, justamente, no entrelaçamento de instâncias aparentemente citadas: os filtros da base de realidade e o sintoma da tensão conflitante em escala global. Assim, em *Babel*, principalmente, há rupturas de uma ordem alicerçada pela globalização como guia. Já em *21 gramas e/ou Amores brutos*, se sustentam aspectos vindouros da representação, mais clara, da brutalidade, do incômodo e do desconforto.

Ora, esses mesmos incômodos são proposições, na obra de González Iñárritu, porque neles se encontram as complexidades em torno da comunicação contemporânea. Esse descontrole de difícil demarcação acerca do “controle do mundo” é instrumento de linguagem e representação da diferença como validade da tensão ou do conflito. A comunicação se mostra em conflito porque nela se sedimentam todos os apelos de choque e de torpor da sociedade contemporânea. A noção de identidade se configura com forte presença nesse debate, justamente, pela apropriação de sentimentos diante de um mundo mediado pela técnica, mais propositadamente política, numa reconfiguração das ideias de Benjamin (o debate do uso e da apropriação de uma nova narrativa *moderna*). Estaríamos num mundo em que a identidade se fundamenta, pois, na estruturação lógica da diferença, envolvendo características de configuração identitária e sua orientação mais tácita: cruel, corrosiva, descompassada, desalojada.

Esses aspectos são mais bem abarcados no pensamento de Hall (2000)

O conceito de “identificação” acaba por ser um dos conceitos menos bem desenvolvidos da teoria social e cultural, quase tão arduo – embora preferível – quanto o de “identidade”. Ele não nos dá, certamente, nenhuma garantia contra as dificuldades conceituais que têm assolado o último [...]. Em contraste com o “naturalismo” dessa definição, a abordagem discursiva vê a identificação como uma construção, como um processo nunca completado – como algo sempre em “processo” (HALL, 2000, p. 105-106).

A identidade, essencialmente, vê-se anteposta ou “preenchida” com o estranhamento<sup>2</sup>, muitas vezes advindo das mídias, aquilo que Muniz Sodré chama de *ethos midiático*, na interpretação do hábito de uma sociedade midiaticizada, regida e alicerçada pelo costume da comunidade inserida em uma episteme comunicacional. Os impasses de uma sistemática de González Iñárritu como realizador/criador ganham sentido na elencagem de desconforto, a partir de uma filiação de desajustes dos mesmos conflitos da produção cinematográfica recente, como um *ethos*: é possível localizar/identificar os aspectos identitários nos filmes de González Iñárritu a partir dos comportamentos espaciais e das funções sociais que os personagens ocupam.

---

2. Arlindo Machado nota o diálogo entre a noção de estranhamento e o processo de internacionalização do cinema mundial: “Um cinema foi considerado uma arte universal, devido ao pressuposto (um tanto equivocado) de que a linguagem das imagens é universalmente compreendida, mas esta suposta universalidade desaparece quando os personagens começam a falar” (MACHADO, 2008, p. 107).

Esse filão, vamos assim dizer, permite situar *Amores brutos*, *21 gramas* e *Babel* no desejo de algo mais forte, porque neles a tensão se mostra como referencial de um momento histórico/estético/cultural em que a comunicação de massa adquire esse estatuto de confinamento de signos. Said (1990), ao notar os aspectos de dualidade entre a identidade e a locução do cotidiano, estabelece esses mesmos pontos no contato com *marcas de identidade*, por exemplo, entre Ocidente e Oriente. Se o cinema contemporâneo é entendido como um aspecto multifacetado de ação, essa configuração sobre críticas audiovisuais contemporâneas deve ser entendida como um esclarecimento entre o conflito e a resistência,

em que o comportamento se imbrica nos meios de comunicação de massa e nas demandas sociais. No mais, o emblema a respeito do termo genérico *mídia* reforça e remodela (segundo García Canclini, Martín-Barbero e outros teóricos latino-americanos) a comunicação como sentimento fraticida de controle e descontrole do próprio cabedal simbólico, elucidando tanto a noção de *ethos* como a de proposição estética, além da legitimação.

### O problema da comunicação no cinema de González Iñárritu

O problema da comunicação está revestido de um dilema contemporâneo, porque a espetacularização dos sinais evidencia, mais e mais, uma lógica discursiva moldada incessantemente pelo espetáculo. Essa ordem midiática, é bom frisarmos, não impede o apelo apenas de veiculação, mas é, antes de tudo, uma recorrência moldada por uma estampagem do real. É possível notarmos esse sintoma na urgência de real em *Amores brutos*, na potencialidade da morte em *21 gramas*, e na diluição das identidades em *Babel*.

Com esse estabelecimento, o cinema de González Iñárritu realiza uma carga energética das pulsões e representações no entorno do objeto cultural do mundo — como uma descrição dura da realidade — porque se instala uma solicitação de sociedade midiaticizada, na essência da autenticidade audiovisual. Segundo Sodré (2009):

A sociedade midiaticizada é um novo tipo de sociedade do discurso, expressão de Foucault para designar os grupos constituídos em função de um controle específico da fala, quando ele se pergunta sobre o que há de tão perigoso na fala das pessoas, sobre qual o perigo de os discursos se multiplicarem indefinidamente. Esse conceito refere-se a grupos específicos, que institucionalizam procedimentos de exclusão — por meio de sistemas de interdição, rejeição e vontade de verdade — e incidem sobre o discurso. São os mesmos grupos que o sociólogo Pierre Bourdieu deu o nome de “campos”, ou seja, estruturas constituídas ao redor das pressões, assim como sanções externas e internas (SODRÉ, 2009, p. 20).

A partir da colocação de Sodré, evidencia-se que o problema da comunica o   sedimentado com os discursos das legitima es. No nosso caso, aqui, tais apresenta es s˜o entendidas como processo de legitima o da realidade, na medida em que se sedimenta uma voltagem que   a comunica o em terra de desordem, fundamentalmente os meios de comunica o de massa, o cenário urbano, a crise identitária/existencial e o terreno da globaliza o. A desordem pode ser resumida no seguinte esquema:

- ⇒ *Amores brutos*: disparidade urbana;
- ⇒ *21 gramas*: disparidade existencial;
- ⇒ *Babel*: disparidade identitária.

Seguindo essa orienta o, notamos que se estabelecem dois filtros desse processo de legitima o:

- ⇒ Os meios de comunica o de massa e seus discursos s˜o envolvidos em elocua o de um mundo pasteurizado;
- ⇒ A dificuldade da comunica o fundamenta-se pela internacionaliza o e pelo poder simbólico da globaliza o.

De qualquer modo, essas premissas permitem explorar que há, de forma reiterada, uma problemática levantada no seio da sociedade contemporânea em torno da própria comunica o. Em outra perspectiva, Martín-Barbero nos apresenta a noa o de “fic o da realidade”, a estancar ou a tentar entender os mecanismos de certa massifica o das representa es (MARTÍN-BARBERO, 2009, p. 256-257).

Há, no apontamento de Martín-Barbero, uma verifica o de uma sociedade em desmazelo que se aproxima do valor da media o corrosiva, como processos de convivência pela chave do conflito, portanto. Se juntarmos os apontamentos de Sodré com o de Martín-Barbero, percebemos que a contemporaneidade

se instaura por linguagem condicionada pelas amarras de uma comunicação conflituosa e conflitante.

Sobretudo, a questão de choque se desenvolve na frente da *legitimação do real* ou dos discursos pertinentes de uma *estética da brutalidade*, porque é no desconforto e na fluidez que as fronteiras escasseiam, e o esgarçamento das relações se torna mais nítido, como na indomável condição desalojada de Octavio (*Amores brutos*), Jack (*21 gramas*) e Amelia (*Babel*).

Ora, estamos diante de uma síntese de sutilezas acerca do problema comunicacional e do *ethos* de representação que nos distingue das referências de uma sociedade regida pelo discurso. Não deixa de ser curioso, porém, que o anseio de um mundo globalizado embruteça as categorizações mais estanques, mas também demonstre, principalmente pelo audiovisual, uma resistência da representação pictórica do cinema como guia de referendação do real, a partir da imagem mediada e técnica. Esses impasses envoltos em complexidade devem ser entendidos como instrumentos da própria comunicação em tempos de globalização.

Wolton vislumbra, em sua análise, a provocação de uma materialidade chamada “sociedade da informação”. A saída para os impasses da contradição ou da complexidade dos problemas comunicacionais deve ser orientada pelo entendimento da questão do outro, no exercício de alteridade desenvolvido pela coabitação.

Mais do que um conceito vago, parece haver, na coabitação preconizada por Wolton, um estranhamento de matriz conceitual da função da informação sedimentada em uma perspectiva teórica balizada na pista das identidades autônomas e, portanto, situada na polarização da comunicação com o conceito de incomunicação:

A incomunicação é um último estágio, poder-se-ia dizer, da comunicação, no sentido que ela legitima a irredutibilidade das identidades na comunicação. Comunicar não é por passar por cima das identidades, é fazer com. Busca-se a partilha. Troca-se. Apóia-se na incomunicação. Constrói a coabitação (WOLTON, 2006, p. 223).



Ora, percebe-se que Wolton propõe algo racional na superação de etapas do conceito de comunicação. Esse entendimento é facilitado acerca do conflito. Na fala de Wolton e na de Sodré (sobre o *ethos* midiático), verificam-se as estruturas de ordem comunicacional e a dura tarefa de marcar o ficcional das marcas das realidades que pulsam mais e mais em sua legitimidade: na busca da brutalidade, na fragmentação propositiva ou na documentalidade rascante.

### **A ficção e o documental: presenças e convergências no cinema de González Iñárritu**

A legitimidade do real é tomada como filtro na seara da discussão em torno da representação. Nesse sentido, os atributos de autenticidade passam por uma operação, digamos assim, de cunho realista. Essa chave de operação revela um modo de apropriação em torno da cultura e da representação da obra de arte.

Quando falamos que há uma *estética da brutalidade*, estamos nos referindo, evidentemente, a essa pane em torno da realidade abrupta inserida no realismo mais avassalador. Se retomarmos aqui o funcionamento do naturalismo, veremos as instâncias da autonomia da imagem, por exemplo.

A obra de González Iñárritu é consequência de um questionamento sobre a estranheza da filiação do real, ou dos aspectos de verossimilhança, fundamentado na imagem realística. Nesse centro, o funcionamento ficcional e a documentalidade se chocam com as representações e se convergem para elas, principalmente a temática da natureza indomável: tanto dos personagens em crise quanto do espaço da tensão cultural.

Nesse sentido, o problema comunicacional da coabitação levantado por Wolton adquire um papel maior e mais estendido de percepção da realidade, na resistência e na autonomia, ou na legitimidade, qual seja a documentalidade.

Essa documentalidade com “borrões ficcionais” (PEREIRA, 2007), todavia, é impactada no cânone das relações entre a máquina e o dispositivo técnico (notemos os dilemas do cinema contemporâneo para balizar esse estado de coisas) por se vincular

à verossimilhança fílmica, de um lado, e ao discurso emoldurado pela vontade de verdade, de outro. Essa tensão e aproximação — ou imbricação — são corrosivas na medida em que nelas se depositam as instâncias mais “sérias” da representação contemporânea.

O audiovisual, ou a narrativa audiovisual, fundamenta-se como um dispositivo de força e referendação visto que a imagem se solta na sua propensão de verdade e de filtro. Ou seja, é pelas narrativas audiovisuais de forte impacto realístico que as instâncias de um mundo cindido pelo conflito e pela brutalidade se tornam impassíveis da própria comunicação como salvaguarda.

Nessa direção, o suporte de mediação conflitiva das coisas no cinema contemporâneo e todas as manifestações próximas aos cunhos documentais, artísticos e estéticos se emolduram numa espécie de rito da parição do real, a referendar um estado de sentimento próprio de base documental. O documentário (entendido como uma resenha de registro da realidade), especificamente, deve ser pensado num percurso de fuga que é a função de uma forma.

Se o tema duro da realidade é uma escolha estética, estamos no impasse diante das conveniências entre uma produção audiovisual calcada na esfera de cisão realista e um impedimento lógico da aspiração e experiência estética diante do estranhamento. Com essa percepção, conforme diz Jaguaribe (2007), estampa-se o choque de realidade confinado também a certo esteticismo, tanto ficcional como documental.

De modo que a *estética da brutalidade* é fruto de um caminho de concepção do problema das representações e das buscas de uma realidade mais aprimorada ou factível, mas também reveladora do impasse em torno da representação da comunicação ou da função comunicacional alojada de suas problemáticas de concepção e de espisteme, como salienta Sodr e.

Se o documental   súmula no cenário da globaliza o (e suas “realidades”), a saída   vinculada ao que Jaguaribe estabelece como diagnóstico das est ticas do realismo e das consequências nas narrativas audiovisuais contemporâneas, eminentemente as

brasileiras do *cinema da retomada*. Há, no pensamento de Jaguaribe, uma preocupação de entender os rumos e as manifestações de tal choque com a ideia de documentalidade.

A subversão de paradigmas e a superação de conceitos, na relativização de uma premissa contemporânea, estampam as autenticidades realistas, evocando a fabricação ficcional no consentimento tácito da vida social. O debate em torno da ficção, confeccionado de acordo com uma estética do acontecimento mais impactante, transforma-se em linhagem de entendimento do mundo mais densamente (e tensamente) calculável. Nesse sentido, a verossimilhança se apega à veracidade como uma estética cada vez mais presente nas temáticas do atributo da ordem do real. Se pensarmos nas disjunções de lógica do *cinema moderno* e nas transformações da afecção documental como mecanismo de busca de controle, notaremos que o dinamismo entre a propensão do mostrar e a do não mostrar adquire sentimento de um cinismo cinematográfico próprio também das aspirações contemporâneas<sup>3</sup>.

---

3.. Inácio Araújo, em crítica sobre *Amores brutos* publicada na *Folha de S. Paulo*, — “Amores Brutos mostra pobreza meio pernóstica” — nota uma característica intrínseca no cinema de González Iñárritu: “Trata-se de uma pobreza realista, sem charme, com pessoas se decompondo à nossa frente. O charme, ao menos para quem é tocado por ele, vem da construção. Que a mim, francamente, parece apenas meio pernóstica”. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2604200723.htm>>.

Assim, estamos diante de um modelo que estabelece um momento sociológico de apreensão, na medida em que carrega os ditames também teóricos do entendimento do que seja o cinema contemporâneo, ou o cinema a partir de bases de ruptura do *cinema moderno* e os consequentes rearranjos do cinema mundial em duas orientações: o cinema-evento e o cinema independente.

A partir de convergências e divergências, a ficcionalidade é refém da documentalidade, num outro completo de ordem da comunicação, ou, para ficarmos em termos mais polidos, da mediação. Essa enunciação de base é evidenciada na propagação da ficção no tocante à naturalização da narrativa e do discurso. Bulhões (2009, p. 21) nos mostra que:

O mais acertado é supor que o ficcional e o devaneio nunca estão completamente separados da nossa experiência com o real palpável, mas, a todo o momento – e muitas vezes de modo astuto –, assaltam e envolvem a existência concreta e pragmática. De maneira fundamental, é muito difícil atribuir à nossa experiência de apreensão do que chamamos real uma capacidade delimitativa que o torne algo “puro”, neutro, exilado do componente ficcional.

Com a fala de Bulhões, estabelecem-se uma junção e uma divisão ordenada (ou desorganizada talvez) na acepção da resistência documental. É que o documental passa a ser o retrato do componente da transparência. Esse estado de luta e de condicionamento da separabilidade da subseção do documentário como instância autócne é verificado pelo acontecimento mediado por uma singularidade (autenticidade e legitimidade, em síntese) na representação factual da mídia corriqueira.

A atualização do acontecimento sugere uma intensidade das relações do nível do narrar da vida emoldurando-se por uma excepcionalidade e por uma singularidade. A produção de González Iñárritu se condiciona a um estado de coisas medido pela aventura da singularidade posta em desconforto nas etapas de fragmentação. Esses aspectos são trabalhados, não seria leviano ponderar, em suas fatias de documentalidade, posto que esse termo possa ser controverso, mas inserido na lógica autônoma de uma imagem condicionada em sua própria autonomia, regida pelo “fato consumado” no nível temporal do acontecimento.

Nesse sentido, *Amores brutos* evidencia uma cidade em painel, a partir de um desconsolo; em *21 gramas*, ocorre a incorporação de um cenário fragmentado a uma ordem de cunho vital; e, finalmente, em *Babel*, há a fundamentação de um documento posto em xeque no debate acerca de uma cultura volátil pela própria realidade.

Percebe-se, logo, que a incorporação da documentalidade e o seu eterno devir de conflito com o ficcional adquirem um posto não apenas de separação mas também de imbricação de uma vontade de verdade, ou, mais felizmente, de uma encenação condicionada pelos aportes de registro do documental, circunscrito no discurso arredo. Não sem interagir com uma encenação do mundo real — o melodrama (de tradição mexicana das representações da sociedade como Emílio Fernandez, por exemplo) e o naturalismo fazem esse papel com mais parcimônia —, mas na tentativa de emoldurar uma representação de primazia real.

É evidente, portanto, que *Amores brutos*, *21 gramas* e *Babel* operam na chave da ficcionalidade, mas neles há um dispositivo medido pela imagem cinematográfica como filtro de sua etapa

de representação, porque são medidos pelo risco condicionado à intensidade do acontecimento do aparato de documentalidade e também alinhado ao melodrama mais solto da ficcionalidade.

Essa ambígua representação, sobretudo, dá-se em aproximação à fala de Sodré, a partir da força da imagem solta e fruída das resistências em torno do real: fundamentalmente os níveis de desassossego do cotidiano, as agruras do comportamento urbano e os difíceis elos de relação e de comunicação.

Desse modo, as orientações em torno do documentário podem se estabelecer como um dispositivo distinto de referência estética e de linguagem, porque o documental estampa o desconforto vívido na autenticidade quase pueril das vozes ditadas em seus produtos mais dogmáticos. No entanto, Nichols (2005), ao nomear as vozes do documentário, relativiza algumas questões:

As mudanças nas estratégias do documentário guardam uma complexa relação com a história. Estratégias auto-reflexivas parecem ter uma relação histórica particularmente complexa com o documentário, uma vez que são muito menos peculiares a ele do que a estratégia da “voz de Deus”, o cinema direto e o filme de entrevistas [...]. Em todo o caso, as recentes aparições de estratégias auto-reflexivas correspondem, expressamente, a deficiências na tentativa de converter práticas da antropologia escrita, de cunho marcadamente ideológico, numa agenda prescritiva [...] (neutralidade, descritividade, objetividade, “ater-se aos fatos” e assim por diante) (NICHOLS, 2005, p. 66-67).

É evidente, portanto, que o debate acerca de um acontecimento regido pela singularidade se localiza, neste trabalho, na discussão sobre a legitimação, como já foi demonstrado. Nichols esclarece que as regras da representação de objetividade são dispositivos de conduta, sobretudo. Não precisaríamos antepor, assim, certa conduta do signo do real no documentário aos filmes de González Iñárritu aqui retratados.

A essa discussão corresponde outro estado de apropriação/apreensão da realidade pelo cinema, que se torna mais arredo com os aspectos da modernização do audiovisual — e a consequente crise do sujeito histórico, sua melancolia das relações com a realidade que se sedimenta incansável.

### **Considerações finais: discurso do conflito como síntese de uma estética em González Iñárritu**

É muito importante salientar que as teorias do cinema, muitas delas, apontam uma dimensão preconcebida de mundo a partir de um esteio do impasse das questões em torno da manifestação analítica. Desse modo, é inerente associar determinado fenômeno cinematográfico ao estatuto teórico que o orienta, e vice-versa.

Nesse sentido, a obra de González Iñárritu (ainda em formação) se constrói com um olhar pouco plausível de modelos teóricos já arraigados. Porém, todo o debate teórico canonizado está próximo desses dilemas.

Nos processos de desconstrução, a imagem se autonomiza como resistência de um “projeto” de cinema. No entanto, a representação da realidade é questionada no conflito e no debate acerca de um estatuto que se estampa na estética, como o Neorrealismo.

Trata-se de características que se moldam às sensações. Porém, o tempo fundamentado por um processo de registro e de modelo de resistência se encara no Neorrealismo com intensidade do que seria o mundo, por aportes técnicos e discursivos de saturação entre transparência e opacidade (conforme XAVIER, 2008).

Essa dualidade é premente para entendermos que se intensifica uma estética de representação do real própria do cerne de averiguações do conflito e da dificuldade de comunicação e da fundamentação de sensibilidades (MARTIN-BARBERO, 2007).

Entretanto, é bom frisar, o estabelecimento de uma *estética da brutalidade* no cinema de González Iñárritu é envolto numa representatividade realista e escancara as nuances em torno da representação dos impasses entre a matriz ficcional e o advento documental.

A linguagem no cinema de González Iñárritu deve ser entendida como um meio de análise e de síntese da configuração de uma noção multicultural, atrelada aos dispositivos de conduta do cinema como manifestação orientada no próprio sentido. Desse modo, a materialização do cinema se dá em sua autonomia e força da imagem.

A partir disso, notemos o que diz França (2003), na associação entre a experiência dos propósitos temáticos e as duras atribuições do nível do cotidiano do cenário cinematográfico: “Práticas de ocupação do espaço remetem [...] a formas específicas de estar, de se situar, de fazer; trata-se de formas de espacialidades que dão lugar a um estado de coisas, à medida que elas se insinuam “no texto claro da cidade planejada e visível” (FRANÇA, 2003, p. 55).

Ora, a constatação de França remete às demarcações que faz das teorias do cinema — basicamente o olhar multicultural —, para que as representações realistas “impuras” se deem no contato do mundo registrado com a planificação do mecanismo vital. Esse mundo, salienta França, pode ser regido, e muitas vezes o é, pela fascinação visual. Essas relativizações são deferidas num outro debate. De qualquer modo, França lança mão de um aspecto fundamental para a discussão sobre a narrativa cinematográfica, que são a fragmentação e a consciência de um novo modelo de apreensão na contemporaneidade:

Assim é que as novas narrativas cinematográficas, ao investirem no realismo radical das experiências de vida contemporâneas, podem ser atravessadas tanto por um desejo — dissonante — de ser a “consciência” e a memória das imagens do mundo, provocando um desacordo em meio às imagens mediatizadas, tecnológicas e políticas, como também pode ser atravessadas por um desejo — consensual — de totalização e ordenamento, acentuando uma vontade de consenso e de unificação (FRANÇA, 2003, p. 124-125).

As características do cinema de González Iñárritu situam-se no forte apelo a essa ideia de fragmentação — como conflito de

“sujeitos múltiplos” (FRANÇA, 2003) e como funcionamento da incompreensão e do estranhamento (MACHADO, 2008). Resumindo: as forças que agem na *legitimação do real* se sedimentam pelo arcabouço mais clássico da representação. Essa *legitimação do real* está alicerçada, sobremaneira, no caso de González Iñárritu, numa evidenciação do conflito que é emblema de um esteticismo modelo.

A *estética da brutalidade* se empreende pela função pregada nas etapas do tempo e do espaço e do papel que os sintomas representam em uma narrativa. Confirma-se que as inconveniências postas no conflito do cinema de González Iñárritu são mais posicionadas no debate acerca do multiculturalismo e do hibridismo.

Cleber Eduardo (2008) estabelece uma orientação a respeito da práxis de um cinema contemporâneo regido pela ideia do transnacional. Não de outro modo, a definição de Cleber Eduardo disputa um pouco na lógica de um cinema que rumo a certo ditame:

Alejandro González Iñárritu talvez seja o mais influente e o mais reconhecível dos diretores latino-americanos transnacionais. Suas narrativas com quebras da organização cronológica, sua câmera instável, sua enorme quantidade de cortes, assim como seus materiais de intensidade dramática e estruturados sobre tipos variados de perdas e traumas, com especial interesse para o ambiente familiar, criaram uma grife para o cineasta. É óbvio como *Amores brutos*, *21 Gramas* e *Babel* são de um mesmo diretor. Na verdade, são de um mesmo projeto estético e dramático (CLEBER EDUARDO, 2008, p. 208-209).

Portanto, o cinema de González Iñárritu está próximo das transformações de códigos de fusão que, antes de tudo, desenvolvem uma transição da fragmentação multicultural do conflito. Por isso, a mídia se formula como uma ideia também intempestiva.

Há, nesse debate, um apelo a algo que foge da estratificação da globalização como marca indelével (o papel do México contemporâneo em *Amores brutos*; a crise do sujeito em *21 gramas*;



a interculturalidade em *Babel*), e é nessa intensa luta discursiva que a mediação se mostra como estatuto importante, ou seja, instala-se a relativização entre uma dinâmica mais “antiga” e a crítica cultural recente, apegada à perspectiva de um cinema transnacional (conforme aponta Cleber Eduardo).

Esses respaldos teóricos sintetizam, de certo modo, a transformação que se dá pelas destinações da imagem de um cinema representativo, em várias instâncias. Para Stam (2010), o pensamento de Deleuze adquire força nesse debate:

A transição da imagem-movimento para a imagem-tempo é multidimensional, ao mesmo tempo narratológica, filosófica e estilística. Enquanto a imagem-movimento utilizada no mainstream hollywoodiano apresenta um mundo diegético unificado transmitido pela coerência espaço-temporal e por uma montagem racional de causa e efeito [...] a imagem-tempo fundamenta-se na descontinuidade, tal como promovida pelos “cortes irracionais” dos jump-cuts de Godard ou pelas elegantes não correspondências dos falsos raccords de Resnais (STAM, 2010, p. 286).

Desse modo, a análise de Stam pontua uma característica de fusão de teorias que, grosso modo, se estabelecem também como a gênese de uma comunicação em conflito (como tema e como *ethos* nos filmes de González Iñárritu). Acreditamos que o cinema de González Iñárritu, portanto, identifica todos esses sintomas por se permitir altivo na proporção quase ambígua entre um mundo em desajuste e a tentadora propositura utópica de grito naturalista a reivindicar uma densa humanidade. Há coerência nesse propósito cinematográfico, na afirmação do mundo duro.

Essa coerência audiovisual fortalece as aspirações de um cinema veral, de componente social e, por conseguinte, aponta um ideário próprio da condição do mundo contemporâneo: a fragmentação, a brutalidade e o melodrama, essencialmente. Com isso, o conflito em González Iñárritu é escancarado na sua dificuldade comunicativa, nos seus ambíguos incômodos e nos seus dilemas contemporâneos inquietos e terríveis.

## Referências

- BAPTISTA, M.; MASCARELLO, F. (Orgs.). *Cinema mundial contemporâneo*. Campinas: Papyrus, 2008.
- BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- \_\_\_\_\_. *Rua de mão única*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BULHÕES, M. *A ficção nas mídias*. São Paulo: Ática, 2009.
- CLEBER EDUARDO. “Diretores transnacionais latino-americanos (1985-2007)”. In: BAPTISTA, M.; MASCARELLO, F. (Orgs.). *Cinema mundial contemporâneo*. Campinas: Papyrus, 2008.
- FRANÇA, Andréa. *Terras e fronteiras: no cinema político contemporâneo*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2003.
- GARCÍA CANCLINI, N. *Culturas híbridas*. São Paulo: Edusp, 2008.
- HALL, S. *A identidade cultural da pós-modernidade*. São Paulo: DPA, 2006.
- HALL, S. “Quem precisa da identidade?”. In: SILVA, T. T. et al (Orgs.). *Identidade e diferença*. Petrópolis: Vozes, 2000.
- JAGUARIBE, B. *O choque do real: estética, mídia e cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.
- MACHADO, A. “Todos os filmes são estrangeiros”. *MATRIZES*, São Paulo, ano 2, n. 1, 2008.
- MARTÍN-BARBERO, J. *Dos meios às mediações*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2009.
- \_\_\_\_\_. “Novas visibilidades políticas da cidade e visibilidades narrativas da violência”. *MATRIZES*, São Paulo, ano 1, n. 1, 2007.
- NICHOLS, B. “A voz do documentário”. In: RAMOS, F. P. (Org.). *Teoria contemporânea do cinema: documentário e narrativa ficcional*. Volume 2. São Paulo: Senac, 2005.

- PEREIRA, L. do A. *O real no imaginário: estéticas realistas nas ficções nacionais contemporâneas*. Dissertação (Mestrado) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.
- RAMOS, F. P. (Org.). *Teoria contemporânea do cinema: pós-estruturalismo e filosofia analítica*. Volume 1. São Paulo: Senac, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Teoria contemporânea do cinema: documentário e narratividade ficcional*. Volume 2. São Paulo: Senac, 2005.
- SAID, E. W. *Orientalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- SILVA, T. T. da. et al. (Orgs.). *Identidade e diferença*. Petrópolis: Vozes, 2000.
- SODRÉ, M. *Antropológica do espelho*. Petrópolis: Vozes, 2009.
- STAM, R. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas: Papirus, 2010.
- WOLTON, D. *É preciso salvar a comunicação*. São Paulo: Paulus, 2006.
- XAVIER, I. *O discurso cinematográfico*. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

submetido em: 28 mai. 2013 | aprovado em: 12 ago. 2013