

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO SOCIAL
GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO SOCIAL – CINEMA

O CINEMA DE CARLOS REYGADAS

Mitologia, corpo e pós-modernidade.

LUANNE CASTRO ARAUJO

Niterói – RJ

2010

Projeto Experimental em CINEMA

Universidade Federal Fluminense
Centro de Estudos Gerais
Instituto de Artes e Comunicação Social
Curso de Comunicação Social

O CINEMA DE REYGADAS: mitologia, corpo e pós-modernidade.

Projeto Experimental apresentado por
Luanne Castro Araujo
204.30.141-5
como requisito parcial obrigatório para obtenção do título de
Bacharel em Comunicação Social –
habilitação Cinema – sob a orientação do
prof. Tunico Amâncio

IACS/UFF
Niterói
Julho de 2010

AGRADECIMENTOS

Aos amigos que pacientemente escutaram minhas divagações sobre o tema;
àqueles que muito bem me aconselharam sobre a organização do tempo para escrever;
aos professores que abriram as minhas ideias,
especialmente à Mariana Baltar por ter aceitado participar da banca, pelas aulas
incríveis sobre “Gêneros Corporais” e pelos comentários enriquecedores sobre o
trabalho final;
ao Mauricio Bragança por ter gentilmente aceitado participar da banca e tecido
comentários essenciais à linha de pensamento do trabalho;
ao meu orientador, Tunico Amâncio, pela objetividade, paciência e dedicação com a
qual me impulsionou a levar este trabalho adiante e
à minha família pelo apoio incondicional.

RESUMO

A ideia proposta é expor alguns aspectos de três filmes do cineasta mexicano Carlos Reygadas, *Japón* (2002), *Batalha no Céu* (2005) e *Luz Silenciosa* (2007) criando pontes de pensamento com teóricos como Joseph Campbell, Linda Williams, Zygmunt Bauman, entre outros. Como o caminho dos seus heróis/protagonistas e as opções estéticas nas quais o diretor se apóia encenam e dialogam com questões pertinentes do imaginário contemporâneo.

PALAVRAS – CHAVE

Reygadas – mitologia – corpo – pós-modernidade

SUMÁRIO

Introdução	06
1. Psicologia e mitos nos filmes de Carlos Reygadas - A Jornada do Herói	08
1.1 <i>Japón</i> e a luta entre a vida e a morte	09
1.2 <i>Batalha no Céu</i> e o encontro com a deusa	14
1.3 <i>Luz Silenciosa</i> e a recusa ao chamado divino	19
1.4 Heróis e heroínas	23
2. O pornográfico, o grotesco e o melodramático	25
2.1 O feio, o grotesco e o pornográfico nos filmes de Reygadas	26
2.2 Apropriações melodramáticas	37
2.3 Um certo olhar	42
3. Reygadas e a noção de pós-modernidade baumaniana	44
3.1 A subjugação da natureza	47
3.2 O amor	49
3.3 O dilema e a necessidade de escolha	51
Conclusão	54
Filmes	55
Bibliografia	56

INTRODUÇÃO

Os três primeiros longa metragens do cineasta mexicano Carlos Reygadas, *Japón* (2002), *Batalha no Céu* (2005) e *Luz Silenciosa* (2007) ganharam um grande destaque no cenário da crítica especializada mundial, seja pela polêmica ou pelo reconhecimento que os levaram a ganhar alguns prêmios importantes. Este último chegou a levar Palma de Ouro em Cannes no ano de seu lançamento.

Numa primeira observação, ainda que desatenta, dos filmes deste cineasta, é impossível não se deixar intrigar seja pelo tempo que ele imprime às ações, pelo físico de seus personagens, digamos, esteticamente desfavorecidos – o que não deixa de ser de certa forma audacioso num mundo tão contaminado por ideais de beleza herméticos – pelas cenas de sexo explícito e outros elementos que chamam atenção por de algum modo destoar do que se costuma ver na grande tela.

É um cineasta que inegavelmente possui um diferencial e se destaca por suas propostas. Partindo disto, veio a vontade de relacionar seu trabalho, tão cheio de referências simbólicas, a outras áreas de estudo num passeio que vai desde a mitologia, principalmente em cima do livro *O Herói de Mil Faces*, de Joseph Campbell, passando por uma abordagem a partir do conceito de *Gêneros Corporais*, por Linda Williams, até uma ideia de pós-modernidade do livro *Modernidade e Ambivalência*, de Zygmunt Bauman. A ideia é tentar destrinchar de que forma os filmes de Reygadas dialogam com questões contemporâneas e como vai se construindo uma certa visão de mundo presente em seus filmes.

Não é um estudo que se pretenda como definitivo sobre os filmes dele. Sua tem um caráter um tanto aberto sobre a interpretação, suas referências simbólicas provavelmente vão além do que eu poderia notar. Diz-se do filme *Luz Silenciosa* que é repleto de referências bíblicas. Existe uma certa insistência dos personagens neste filme e também em *Batalha no Céu* de falarem os nomes uns dos outros que pouco se vê em outros filmes. E certamente muito mais se poderia dizer sobre os filmes de Carlos Reygadas. O papel da mulher, por exemplo, é muito interessante. Por mais que eu passe brevemente sobre o tema, não chego nem perto de esgotá-lo, provavelmente um trabalho experimental inteiro poderia ser feito só sobre isso.

A ideia é fazer um percurso sobre temas que são do meu interesse pessoal e que acredito que têm muito a acrescentar na interpretação de seus filmes e principalmente a uma certa relação que eles estabelecem com questões contemporâneas.

1. Psicologia e mitos nos filmes de Carlos Reygadas - A Jornada do Herói

Partindo de princípios que Joseph Campbell expõe no seu livro *O Herói de Mil Faces*, a mitologia pode ser interpretada como expressão da psique humana. Os mitos, as jornadas heróicas nas histórias mitológicas, representaram importantes traços do inconsciente e dos anseios humanos que mais tarde viriam a ser estudados pela ciência com o surgimento da psicologia moderna.

A partir da noção de que a representação de uma fábula, no sentido de ficção, é composta por símbolos e dados que expressam traços de um determinado comportamento humano numa situação específica, este capítulo busca tentar compreender que tipos de heróis e logo que questões estão sendo encenadas na filmografia de Carlos Reygadas até então. A escolha específica do elemento herói nesta análise dentro de outros que poderiam ser extraídos se dá pelo reconhecimento inegável do papel do mesmo não só como condutor ou protagonista causal da história, mas também pelo fato dele poder ser encarado como o elemento condensador das leis de causa e efeito, do funcionamento de uma determinada diegese, e assim, pode ser visto como uma expressão sócio-cultural num contexto específico.

"As narrativas são sistemas cujo dominante geralmente têm sido algum tipo de herói. Na dominante está a chave do sistema. Um sistema é um conjunto de elementos coerentes entre si e distintos do seu meio. A dominante é o seu princípio de organização, é o governo do sistema, assim como o governo é a dominante do sistema social." (KOTHE, 1987, pág. 07)

A partir desta relação entre sistema e dominante, o herói/protagonista expressa então a chave do sistema de um filme e a análise de seus conflitos e sua trajetória pode levar a uma compreensão mais ampla acerca de uma certa tese cinematográfica e filosófica do diretor. Assim é possível abrir mais adiante um diálogo sobre de que forma esta tese dialoga com questões tanto sócio-culturais quanto estéticas e de linguagem da contemporaneidade.

O conceito de herói e heroicidade a serem considerados como condutores das análises é o explicitado por Christopher Vogler no seu livro *A Jornada do Escritor*:

"Os estágios da Jornada do Herói podem ser traçados em todo tipo de história, e

não apenas nas que mostram aventuras e uma ação física 'heróica'. O protagonista de toda história é o herói de uma jornada, mesmo se os caminhos que segue só conduzirem para dentro de sua própria mente ou para o reino das relações entre as pessoas." (VOGLER, 1998, pág.52)

Considerando assim que todo protagonista é um herói na medida em que parte para uma jornada numa certa história contada, é possível buscar pontos comuns entre princípios psicológicos e dramáticos da Jornada do Herói desenvolvidos por Campbell e os protagonistas nos filmes de Reygadas.

Segundo Campbell, a jornada do herói é expressa através do conceito de monomito. A ideia de monomito se refere à estrutura básica de um ritual de passagem: separação - iniciação - retorno "que podem ser considerados a unidade nuclear" (CAMPBELL, 1949, pág. 36).

"Um herói vindo do mundo cotidiano se aventura numa região de prodígios sobrenaturais; ali encontra fabulosas forças e obtém uma vitória decisiva; o herói retorna de sua misteriosa aventura com o poder de trazer benefícios aos seus semelhantes." (CAMPBELL, 1949, pág. 36).

Basicamente o que quer dizer a estrutura do monomito é a separação do herói do mundo ordinário, sua entrada e percurso num mundo extraordinário, de leis e forças antes desconhecidas, e seu retorno ao mundo ordinário com o *elixir* sagrado, associado comumente à ideia de conhecimento de vida, uma lição aprendida, o final do arco. A intenção deste capítulo não é analisar de que forma os heróis/protagonistas realizam cada etapa da jornada, mas sim as questões consideradas mais reveladoras dentro da história que o filme conta e de que forma tais questões podem se relacionar com momentos da jornada do herói sob as teorias de Campbell e Vogler, revelando outros aspectos talvez não tão evidentes numa primeira análise sobre o universo dos filmes em questão.

1.1 *Japón* e a luta entre a vida e a morte

O protagonista de *Japón*, um homem sobre cujo passado quase nada sabemos, é alguém que sai da vida tumultuada da cidade para um pequeno povoado com um

objetivo declarado: suicidar-se.

Quando salta do carro que o leva de carona nesta viagem e cujo motorista aponta um dedo na direção à qual deve seguir, ele entra num espaço que poderíamos chamar de reino da morte, ou o reino de *Hades*, que na mitologia grega tanto pode ser o senhor do reino dos mortos ou o próprio reino em si. Hades, assim como o protagonista de *Reygadas* cujo nome o filme não revela, era um homem de poucas palavras e seu nome inspirava temor, a ponto de ser evitada a sua pronúncia.

O reino de Hades foi uma das principais inspirações na parte do *Inferno* da *Divina Comédia*, de Dante Alighieri. Na *Divina Comédia*, Dante após cruzar o Portal do Inferno, entra então no Vestíbulo, um vale, onde encontra com Virgílio, que será seu guia na passagem até o primeiro círculo, o Limbo.

"Quando ao vale eu já ia baquear-me
Alguém fraco de voz diviso perto,
Que após largo silêncio quer falar-me" (ALIGHIERI, séc. XIV, Canto I, verso 61)

O encontro com Virgílio no vale é que irá conduzir Dante até o seu destino. O protagonista de *Reygadas* chega no seu "vale da morte", um vale onde homens praticam a caça e onde ele destroça um pássaro com as próprias mãos e é apresentado a um homem que irá transportá-lo até o povoado que deseja ir. Parece que, ao mostrar-se sem medo à face da morte, ao despedaçar o pássaro e revelar que quando criança costumava caçar ali, se permitiu entrar naquele mundo. "Que bom que você me encontrou", lhe diz o caçador que cruza o seu caminho, "porque é muito difícil descer o caminho a pé. De noite nem os gatos".

O protagonista entra no carro e desce com eles no meio da escuridão. Então é despertado ao som de porcos que gritam ao serem mortos já no povoado onde queria chegar.

"Desse profundo sono fui tirado
Por horrído estampido, estremecendo
Como quem é por força despertado.

Ergui-me, e, os olhos quietos já volvendo,
Perscruto por saber onde me achava,

E a tudo no lugar sinistro atendo." (ALIGHIERI, Canto IV, Versos de 1 a 6)

Esta passagem da *Divina Comédia* refere-se ao despertar de Dante já no Limbo. A passagem de Dante até o Vestíbulo não é clara, Dante relata que adormeceu e quando acordou já estava lá. Em *Japón*, o despertar do protagonista de Reygadas acontece de forma semelhante, ao som de gritos de porcos e logo caminha no meio dos cadáveres do açougue. Como se não bastassem estes dados para que o filme se relacione diretamente à obra de Dante, para encontrar um lugar onde possa ficar no vilarejo, deverá falar com o *juiz*, um representante do povoado que lhe encaminhará a um lugar adequado onde poderá ser hospedado. No Inferno de Dante, na entrada do segundo círculo está *Minos*, o juiz do reino de Hades, encarregado de escutar os mortos e assim encaminhar-lhes ao círculo do inferno que lhes corresponde.

Dante é o herói que ingressa no mundos dos mortos e volta à vida abençoado pela luz da divina criação. Segundo Campbell, o poder orientador feminino é central no direcionamento do herói na sua jornada (CAMPBELL, 1949), representadas por Beatriz, que irá conduzi-lo ao paraíso, e a Virgem, a quem Dante agradece ao final de sua jornada no Paraíso:

"Senhora, és tão grande, tão poderosa, que pedir graças ao céu, sem teu auxílio, é o mesmo que desejar voar sem dispor de asas. Tua benignidade não socorre unicamente a quem ora, pedindo; mas antes, vezes sem conta, antecipa o pedido e a prece. Em ti misericórdia, piedade, munificência estão somadas a tanta bondade quanto possa existir, junta, em todas as criaturas." (DANTE, "Paraíso", XXXIII, pág. 12-21, Apud CAMPBELL, 1949, pág. 76)

Ascensión, figura feminina principal no filme de Reygadas, lhe pergunta se ele prefere Jesus ou a Virgem. E diz que os homens costumam preferir a Virgem, as mulheres, Jesus. A sugestão da relação de complemento necessário entre o feminino e o masculino é especialmente rica neste caso. Sobre a necessidade da boa relação com o lado feminino do universo, Campbell diz:

"Pois ela é a encarnação da promessa da perfeição; a garantia concedida à alma de que, ao final do exílio num mundo de inadequações organizadas, a bênção antes conhecida voltará a sê-lo; a confortadora, nutridora e 'boa' mãe - jovem e bela -

que outrora conhecemos, e até provamos, no passado mais remoto."
(CAMPBELL, 1949, pág. 112)

A parte do filme que sugere a necessidade complementar entre masculino/feminino somada ao interesse que o herói adquire pela figura da mulher logo após a escolha que faz pela vida, pode atentar para uma carência do herói neste lugar feminino, a ausência desta "boa mãe", um certo conforto relacionado ao acolhimento do útero (CAMPBELL, 1991, pág. 76). E sugere que essa carência é determinante na sua posição inicial de vislumbrar como única saída o suicídio. O protagonista, ao projetar-se no abismo da morte, parece esquecer da necessidade da força da figura materna no enfrentamento à face bruta do pai, que na mitologia e na psicologia é a figura que representa o chamado da vida, o desligamento da mãe, ou o enfrentamento da morte do ego no início da jornada heroica.

"O desafortunado pai é a primeira intrusão radical de outra ordem de realidade na beatitude dessa reafirmação terrena da excelência da situação no interior do útero; assim sendo, o pai é vivenciado primariamente como um inimigo. Para ele é transferida a carga de agressão originalmente vinculada à mãe 'má' ou ausente."
(CAMPBELL, 1949, pág. 18).

Campbell ainda relaciona essa crise a uma distribuição infantil de impulsos de amor e de morte, libido e destruição e lembra que tal crise é a base do complexo de Édipo, que mata o pai avassalador e desposa a mãe ausente (CAMPBELL, pág. 18). Olhando a história do protagonista de Reygadas sob a luz das junções que Campbell faz entre psicologia e mitos, parece que este herói sofre de um desequilíbrio nestes dois impulsos, por isto adentra no reino de *Hades* em busca da morte física e não da morte do seu ego, como acaba por dar-se conta e então salvar-se.

A função da personagem de Ascensión, sempre solícita, buscando atender às necessidades do herói sem que seja necessário que ele peça (preparando-lhe o chá gelado, oferecendo-se para lavar sua camiseta) remete à sensação de gratidão de Dante em relação à Virgem. Este conforto é o equilíbrio que ele precisa reencontrar.

E o herói do topo do abismo, com a arma pronta para atirar, "o diabo carrega a arma, o idiota a dispara", disse o caçador ao conduzir-lhe ao povoado, tem uma iluminação que lhe permite vislumbrar uma saída para seu conflito interno. Negar a vida

de tal maneira é uma forma de estupidez. E assim, o herói sucumbe ao poder da vida frente à imagem da morte representada pelo cavalo de tripas abertas. Antes de chegar ao topo do abismo, o protagonista leva um tombo e cai sobre um besouro na pedra. O besouro é um animal que põe seus ovos no esterco. Na mitologia egípcia, é relacionado ao poder de vida que vem da morte, a ressurreição. As múmias levam consigo um escaravelho para garantir que possam ter vida após a morte. Através deste sinal praticamente divino que Reygadas insere na trajetória do seu personagem, ele instaura uma espécie de misticismo relacionado à natureza, um envio de sinais. O cavalo, segundo Campbell, remete à ideia de isolamento, "evita o contato direto do herói com a terra" (CAMPBELL, pág. 219). É usado para não "sujar" os seres superiores emissores das palavras divinas com o que é mundano. O cavalo morto com suas tripas expostas parece evocar o término desse isolamento, dessa separação entre divino e mundano e convoca ao homem que se jogue na terra e junte-se a ela. Deitado ao seu lado, abaixo da chuva, o herói ressurgue e sua busca por uma espécie de salvação volta-se ao mundo material, representado pela sua bebedeira, pelo interesse em relação ao sobrinho de Ascensión que quer tirar as pedras de sua casa, e acima de tudo, o despertar do seu desejo sexual.

O herói vai buscar seu equilíbrio necessário pela expressão dos seus instintos *animais*. O uso do termo se deve a relação imagética que Reygadas propõe ao encenar a relação sexual entre cavalos.

Após conversar com Ascensión e dizer-lhe que saiu da cidade porque precisava jogar algumas coisas fora, o que se relaciona com o desprendimento do ego necessário à entrada do herói no primeiro limiar, jogar velhos padrões antigos de comportamento que não mais servirão ao mundo no qual se entra, ele a convence a ter relações sexuais com ele. Neste momento, depois da cena da chuva e do cavalo na beira do abismo, o herói ressurgue e sua posição na jornada assemelha-se aos estágios iniciais do percurso.

Nos braços de Ascensión, chora emocionado por haver de algum modo se reconciliado com o *útero materno*, o acolhimento feminino. A velhice de Ascensión parece sugerir um retorno tardio do protagonista a este lugar, mas não tarde demais e sua morte parece atentar para a importância do ego em se desligar de certos padrões de comportamento infantil. Ele se deita com o feminino e logo após este feminino morre. É de uso corrente na psicologia o uso da palavra *matar* em relação ao pai e a mãe que aponta para a necessidade de uma morte interna, de um desligamento de padrões de comportamento antigos associados às figuras paterna e materna. Termina-se um ciclo,

começa-se outro.

A luta polarizada do herói de *Japón*, a dualidade entre vida e morte, homem e mulher, seres humanos e animais, crianças e velhos, fortemente representada pelas imagens nas quais Reygadas constrói este universo dicotômico ao redor do personagem se dissolve através da morte de um padrão de comportamento antigo. As relações de contraste no filme que são muito marcadas antes do herói “cair em si” e mesclar o corpo ao seu sentido de existência parecem fundir-se com a morte de Ascensión. Acredito que a morte dela é o anúncio do fim de seu papel simbólico, de mulher provedora, indicando que ele ascendeu à noção universal de que tudo é na verdade uma coisa só e está pronto para encarar o mundo de novo.

"O herói é o patrono das coisas que estão se tornando, e não das coisas que se tornaram, pois ele *é*. 'Antes de Abraão existir, EU SOU.' Ele não confunde a aparente imutabilidade no tempo com a permanência do Ser, nem tem temor do momento seguinte (ou da 'outra coisa'), como algo capaz de destruir o permanente com a sua mudança." (CAMPBELL, 1949, pág. ?)

Mortas as divisões dualistas, o herói ressurgiu tendo encontrado a morte do ego à qual buscava. E parece ter descoberto que a salvação divina só se processa através da carne, que corpo e espírito, humanos e animais, crianças e velhos estão mais próximos do que ele achava e é necessária a comunhão destes conceitos na busca da iluminação espiritual.

1.2 Batalha no Céu e o encontro com a deusa

Campbell situa na Jornada do Herói um momento no qual acontece um encontro com alguma representação do feminino, depois que o herói aceitou o chamado à aventura e adentrou no mundo extraordinário. Na primeira passagem pelo mundo extraordinário, quando cruza o primeiro limiar, o herói passa pelo caminho de provas, etapa da provação, na qual demonstra que está realmente disposto a encarar este mundo. Depois, vem o que ele denomina de *O encontro com a deusa*.

"A aventura última, quando todas as barreiras e ogros foram vencidos,

costuma ser representada como um casamento místico da alma-herói triunfante com a Rainha-Deusa do mundo." (CAMPBELL, 1949, pág. 111)

No filme *Batalha no Céu*, Marcos é um homem cujo conflito é livrar-se de uma culpa. Ao ter sequestrado um bebê e frente à sua morte, entrou no que parece ser um mundo de expurgação, punição. Assistimos a Marcos sofrendo algumas agressões bem marcadas e sua reação é sempre de aceitação daquilo, como se merecesse. No metrô, leva chutes e empurrões. No carro, é xingado brutalmente por um motorista. Na rua, em frente à casa do seu chefe, é chamado de "gordo" por uma criança. E a nada reage, aceita tudo como se não devesse reagir, como se não tivesse direito a defesa. Sua provação neste caminho rumo ao perdão, à redenção, parece ser a de se mostrar disposto a sofrer o que o mundo lhe traz. Como Cristo? Não à toa, Reygadas insere a imagem de um quadro de Jesus sangrando escoltado por um anjo.

"Por mais empatia que o cristão sinta por Cristo, pelo seu sofrimento na Paixão, ele sabe que, a rigor, por ser um deus, é inatingível em seu cerne: é como se brincasse de ser homem e se deixasse martirizar. Este cerne inatingível corresponde ao cerne tranquilo do espectador ou leitor que com ele se identifica, sofre, mas com a certeza de que nele não correrá sangue nem a sua própria morte será o final do espetáculo." (KOTHE, 1987, pág. 35)

Esta identificação com o sofrimento, evidenciada por Reygadas na relação de Marcos com o quadro da Paixão, situa a inércia do personagem frente às agressões que sofre como um caminho de provação em direção à redenção. E seu éden prometido é incorporado inicialmente em Ana.

A figura de Ana adquire aos olhos de Marcos a miragem de tudo que é elevado, sublime, intocável. Não por acaso, os traços físicos de Ana, loira, magra, nariz afilado, estão muito mais próximos de um ideal de beleza contemporâneo do que a esposa de Marcos ou mesmo ele próprio. O intocável aqui é especialmente importante. Campbell define a *deusa-mãe* presente nos mitos como "o modelo dos modelos de perfeição, a resposta a todos os desejos, de onde provêm as bênçãos da busca divina ou terrena de todo herói". Depois de haver passado pelo caminho de provação, após ter sido chutado, xingado, humilhado, ele é posto face a face com a *deusa*, que segundo Campbell, "está encarnada em toda mulher" e "é o teste final do talento de que o herói é dotado para

obter a benção do amor" (CAMPBELL, 1949, pág. 119). Marcos então literalmente toma posse do corpo de Ana. Só que existe uma relação dúbia, uma tensão crescente entre Marcos e Ana. Ela lhe provoca, "tudo que você quer é me comer, né". Quando Marcos confessou o crime sobre o bebê, ela lhe diz "essas coisas não se contam". Ana tem uma postura provocativa, e está o tempo todo no controle da situação. Quando Marcos tenta apertar-lhe os seios no momento da relação, ela lhe pede que pare. Ela dá seu corpo pra ele até certo ponto, com certas condições, anunciando quase em tom de ameaça que ele pode perder aquele corpo quando ela bem entender. Sobre o arquétipo da *deusa*, Campbell diz:

"Todavia, a imagem recordada não é de todo benigna; pois também há a mãe 'má' - a mãe ausente e inalcançável, contra quem são dirigidas fantasias agressivas e de quem se teme uma contra-agressão;(...)" (CAMPBELL, 1949, pág. 112)

Fica uma sensação de que Ana mantém relações com ele com o único intuito de fazê-lo entregar-se à polícia. Logo após o ato sexual, Ana toca-lhe a mão, e este é o primeiro momento no qual Marcos parece reagir à qualquer estímulo. Seus olhos viram. E ela lhe diz "você deve entregar-se". Ana lhe revela sua missão, seu dever após ter provado do "néctar divino" do seu corpo. Deverá entregar-se. Marcos absorve a informação e não questiona, deverá entregar-se à polícia.

No entanto, surge no seu caminho de volta para casa uma peregrinação. Este momento que Marcos toma para contemplar os peregrinos parece indicar um outro caminho possível de salvação. O caminho divino, a salvação espiritual em contraste à espécie de salvação carnal representada por Ana. Ainda que Marcos não opte e nem mesmo pareça considerar este caminho ainda ("são carneiros", ele diz), é uma pista para um embate entre dois tipos de salvação que surgirá mais adiante, e o rebaixamento de Ana como deusa-mãe para a representação do pecado.

A reação da sua mulher ao saber da sua decisão de entregar-se é dar-lhe um tapa na cara, ao qual Marcos mais uma vez não reage. E ela lhe diz "Eu não posso viver sem você". Ele lhe responde que ela seguirá com ele em seu coração. Este gesto de levar alguém dentro, como uma boa memória e não necessariamente sofrer pela ausência corporal da pessoa vai ser importante alguns instantes depois. Saber que sua esposa que o ama não pode viver sem ele parece que vai lhe dar uma dimensão de um aspecto afetivo importante para a ação que vai tomar mais adiante. Então, a paisagem, o espaço

ao redor dos personagens onde Reygadas comumente encena os anseios que eles mesmos não expressam, se enche de fumaça, indicando uma certa elevação de Marcos a algo divino, superior. Ele anda, ele quase corre, ele enfia o pé na lama, ele sobe a montanha e chega no topo ao lado de uma cruz de onde contempla o mundo aos seus pés. E está pronto para tomar uma atitude.

Marcos vai até Ana e lhe diz que vai entregar-se. Ela lhe responde "Então, sente-se" e lhe entrega seu corpo, paraíso prometido pela sua rendição. No final, Marcos lhe pergunta se ela não vai sentir falta dele. E ela lhe responde que ele seguirá em seu coração. A mesma resposta que ele antes havia dado para a sua esposa, vindo da boca de Ana é como a perda do éden prometido. Ela não lhe quer. Ela não precisa dele fisicamente como sua esposa precisa. A posse do corpo dela foi provisória, foi quase vã, ele estava enganado quando achava que aquilo era chegada final ao paraíso. Marcos sai da casa de Ana e, no corredor, urina nas calças num gesto que parece involuntário. Este momento sugere um retorno do herói a um desejo primário, a uma situação infantil, lugar onde a raiva e a agressividade primária são encenadas. E é aí que Marcos passa da ideia de deusa para mulher como tentação. A figura sublime de Ana é rebaixada a uma representação carnal da matéria, do pecado, onde seu contrário seria deus.

"Mas quando de súbito percebemos, ou somos obrigados a observar, que tudo quanto pensamos e fazemos é temperado necessariamente pelo odor da carne, então experimentamos, não raro, um momento de repugnância: a vida, os atos da vida, os órgãos da vida, a mulher em particular, como o grande símbolo da vida, tornam-se intoleráveis à incomparável pura alma." (CAMPBELL, 1949, pág. 122)

Marcos mata então esta mãe má, inalcançável, representante de tudo que é mundano. Marcos não é mais inocente frente a esta mulher que passa de promessa do éden para o símbolo do pecado, ele foi enganado, ela é má. Vogler define este momento como o amor que mata, situando-o dentro do momento de crise do herói. "É uma crise de fé, que ocorre na esfera do amor." (VOGLER, pág. 247). Então o herói de Reygadas parte para o que poderia ser o quarto estágio deste segundo ato estruturado por Campbell, *a sintonia com o pai*, expressa pela peregrinação, pelo sacrifício em busca da salvação de sua alma.

A sintonia com o pai é o momento no qual o herói, após sua crise, vai enfrentar a face de deus, o pai criador, em mitos e histórias budistas (CAMPBELL, pág. 126). Num

primeiro momento, existe uma confrontação com o aspecto ogro do pai. Ao herói neste momento é pedida uma confrontação direta com aspectos monstruosos deste pai para chegar à glória da sua apoteose. Este lado monstruoso na jornada do herói nada mais é do que um reflexo do seu próprio ego, esta sintonia com o pai é o momento no qual o herói precisará levar ao abandono este monstro autogerado (CAMPBELL, pág. 128).

"O problema do herói que vai ao encontro do pai consiste em abrir sua alma além do terror, num grau que o torne pronto a compreender de que forma as repugnantes e insanas tragédias deste vasto e implacável cosmo são completamente validadas na majestade do Ser." (CAMPBELL, pág. 142)

Marcos parte para a peregrinação com uma vela nas mãos. Quando vê um homem que faz o mesmo trajeto, só que ajoelhado, o imita. Ele quer o máximo da provação para expurgar sua culpa, seu lado monstruoso. Assim, de joelhos, os olhos tapados, totalmente entregue ao *pai ogro* ou ao seu próprio ego monstruoso refletido na face de deus, Marcos chega ao centro da peregrinação. É interessante notar como Reygadas confere um potencial imagético a mais em relação a este despir-se do ego, colocando um capuz que tapa o rosto de Marcos. Ele não é Marcos, ele é alguém completamente entregue às leis divinas, um ser a caminho da salvação, um ser disposto a livrar-se de si mesmo para alcançar a glória divina.

A *apoteose* de Marcos, este dar-se conta de que na verdade o pai criador e o herói são a mesma coisa e que a busca do herói é ele mesmo (CAMPBELL, pág. 154) e sua *benção última* que é, como Campbell define, atingir o vazio da existência, atingir a imortalidade é alcançado por Marcos na forma literal da morte. Sua liberdade frente à culpa que carrega. Esta imortalidade é contada pelo autor com um exemplo de uma história de Buda que alcança a visão universal das coisas depois da sua provação.

"Eis a mais alta e última crucificação, não apenas do herói, mas também do seu deus. Aqui, tanto o pai quanto o filho são aniquilados - como personalidades máscaras colocadas no inomeado." (CAMPBELL, pág. 178)

É quando o herói supera o próprio *deus pai* e os dois atingem a imortalidade ao se situarem lado a lado na contemplação do mundo. Para Marcos, este caminho não tem retorno. Sua passagem para o mundo imaterial é sem volta, ao contrário do que seria o

círculo completo do monomito (CAMPBELL, pág. 195), onde o herói volta para o mundo ordinário com o elixir do conhecimento. Mas assim como Jesus Cristo, ele tem certeza de que sua morte não é o fim de tudo, ele passa para o outro mundo, pleno. Sua recompensa é o amor de Ana, que num ato sexual, declara sua reciprocidade ao amor de Marcos, no paraíso no qual ele foi habitar após sua morte material. É o único momento no qual Marcos aparece sorrindo no filme. Este herói que Reygadas constrói só alcança a libertação do seu ego através da morte, e seu paraíso parece ser sucumbir o amor carnal da deusa à sua vontade, um regresso aos prazeres do corpo, agora divinizados.

1.3 Luz Silenciosa e a recusa ao chamado divino

Johan é um homem atormentado pela dúvida entre duas mulheres. Ao longo do filme, Reygadas constrói um cenário que pesa igualmente para os dois lados, de um lado a pungência da paixão e do outro o amor sólido, a família construída. E adiciona um lado a mais a dúvida: ele desconfia que sua nova paixão possa ser um chamado divino, um presente de deus, uma oportunidade de consertar o erro de haver casado com a mulher errada.

O antagonista principal de Johan é sua própria dúvida e a fatalidade da urgência em se tomar uma decisão. Quando fica um momento só, desliga o relógio de parede e para o som do tempo passando que denuncia a necessidade de uma resolução. Ele sente que precisa tomar uma decisão, e embora inclinado a ficar com sua nova amante, não consegue movimentar-se definitivamente.

Campbell divide a primeira parte da trajetória do herói em *1. O chamado da aventura*, *2. A recusa do chamado*, *3. O auxílio sobrenatural*, *4. A passagem pelo limiar* e *5. O ventre da baleia*. Após o quinto estágio, o herói passa para a parte que Campbell chama de Iniciação e que Vogler reescreveu como o segundo ato da jornada. Johan, o herói passivo deste filme de Reygadas, sofreu o chamado antes que o filme inicie.

"Um erro - aparentemente um mero acaso - revela um mundo insuspeito, e o indivíduo entra numa relação com forças que não são completamente compreendidas. Como Freud demonstrou, os erros não são um mero acaso; são, antes, resultados de desejos e conflitos reprimidos. São ondulações na superfície da vida, produzidas por nascentes inesperadas. E essas nascentes podem ser

muito profundas - tão profundas quanto a própria alma. O erro pode equivaler ao ato inicial de um destino." (CAMPBELL, pág. 60)

Esta explanação sobre o possível aspecto de um chamado na trajetória de um herói é bastante elucidativa do conflito específico que Johan sofre no filme. O que, para uma sociedade religiosa e tradicionalista como a menonita é moralmente um erro, haver se envolvido com outra mulher fora do casamento, para Johan é um chamado à aventura, um convite a explorar seu verdadeiro eu. No entanto, uma informação sobre a cultura menonita pode dar uma luz especial. Eles se separaram da igreja católica por defender que a religião teria de ser formada por pessoas que voluntariamente se prestassem ao batismo, ou seja, a questão da escolha individual de cada um é especialmente preservada, podendo que o livre arbítrio inspire um respeito em tal cultura ao mesmo tempo que carregue o peso da responsabilidade, pois delega ao ser humano algo que seria estritamente divino.

Tem duas vozes diferentes que opinam em relação ao caso, personagens que desenvolvem o arquétipo de mentor em tais momentos, aconselhando o herói. Segundo Vogler, o arquétipo do mentor pode ser tanto aquele que vai dar um presente material que vai ajudar o herói na sua jornada, ou desempenhar uma função de voz da sabedoria, dando conselhos. Um dos personagens que desenvolve este arquétipo é o dono da oficina mecânica que diz a Johan que ele encontrou "sua mulher natural" e deve seguir o chamado. O outro, que vai ter mais peso por motivos psicológicos que dispensam maiores explicações, é a figura do pai de Johan. Ele vai até ele para pedir um conselho e o pai lhe aconselha que largue a amante, pois seu compromisso é com a família. Conta-lhe de um caso semelhante que lhe aconteceu e que depois ele percebeu que era ilusão, era uma "necessidade de sentir". Johan, embora pareça convencido de que Marianne, a amante, é a mulher com a qual deve estar, sente-se dividido com o peso da voz paterna. E seu pai lhe diz "Você deve agir".

O conflito de Johan pesa tanto para um lado quanto para outro que ele é incapaz de tomar qualquer decisão. Seu posicionamento é a dúvida. Sua posição na Jornada parece estagnar no segundo estágio definido por Campbell, *A recusa do chamado*, que seria o herói recusando-se a adentrar no mundo de leis desconhecidas em prol do descobrimento do seu verdadeiro eu.

"A recusa à convocação converte a aventura em sua contraparte negativa.

Aprisionado pelo tédio, pelo trabalho duro ou pela 'cultura', o sujeito perde o poder da ação afirmativa dotada de significado e se transforma numa vítima a ser salva. (...) sua vida dá uma impressão de falta de sentido (...)" (CAMPBELL, pág. 66)

A ideia da prisão cultural é especialmente importante aqui. A cultura que Johan está inserida é fechada para mudanças. Recusam-se a falar espanhol, ainda que façam parte do México. O contato com o país no filme é breve e caótico. (No entanto, Johan expressa sua felicidade da paixão cantando uma música em espanhol, sugerindo uma brecha a uma abertura ao novo relacionada à expressão deste seu novo sentimento). A mudança, ao que parece, não é algo valorizado pela cultura. Apesar de serem contemporâneos, tomam banho no rio, não tem telefone, estão alheios a tecnologias que hoje são cruciais para o funcionamento deste mundo que os cerca. Este aspecto da abertura às mudanças naquela sociedade específica dá uma dimensão importante para o peso de uma decisão sobre deixar a família e seguir com uma nova mulher.

A dúvida de Johan relacionada à religião deixa a pergunta da vontade divina no ar. O desejo do ego ou a resignação da alma? Rebelar-se ou submeter-se? Comentando sobre uma história mitológica na qual o herói recusou o chamado divino pela satisfação do seu próprio desejo, Campbell diz que então "a própria divindade tornou-se seu terror; pois, evidentemente, se cada um for o seu próprio deus, então o próprio Deus, Sua vontade, o poder que destruiria o sistema egocêntrico de cada um, se transformará num monstro." Johan está impossibilitado de agir, pois se recusa a acreditar que a negação do chamado divino personificado pela paixão por Marianne seja o caminho que Deus quer que ele siga. Embora o Deus tradicional talvez lhe dissesse para seguir com o matrimônio. Sua cultura atrapalha seu movimento individual, e Reygadas constrói um herói paralisado pela dúvida entre a resignação aos aspectos tradicionais e a vontade de transcendência pela ruptura. E mais do que isso, Johan parece não conseguir identificar se seu desejo é ou não um chamado divino.

Aí que surge o que poderia ser o efeito negativo da recusa ao chamado. Campbell ilustra algumas histórias em seu livro de casos mitológicos nos quais os heróis recusaram-se a seguir o chamado e foram punidos e ele cita um provérbio bíblico para ilustrar o poder punitivo que pode surgir da recusa:

"Pois eu vos chamei e vós não quisestes ouvir-me... Pois eu também me riarei na

vossa morte; e zombarei de vós quando vossos temores se realizarem; quando vos assaltar a calamidade repentina e a morte vos acolher como um temporal; quando vier sobre vós a tribulação e a angústia." (CAMPBELL, pág. ?)

E Esther morre embaixo de um temporal de um inexplicável enfarte. Seu coração parou, morreu de tristeza. A delonga da ação por parte de Johan provocou a morte de Esther e ele diz aos braços de Marianne "Daria tudo para deixar as coisas como estavam antes." Antes de ter conhecido Marianne ou antes de Esther morrer? O filme não deixa claro. No entanto, Marianne ao ouvir as preces de Johan, tapando a luz do sol que cega seus olhos - recusando a luz superior, o destino divino? - muda o curso da história e num beijo ressuscita Esther. Esther que pode ter morrido tanto por desgosto quanto por sacrifício ao terminar assim com a dúvida de Johan ("Pobre Johan", ela diz, ao voltar à vida) é ressuscitada por Marianne, não por deus, como foi Jesus Cristo. Marianne e Esther não são rivais, são vítimas iguais. Assim como Johan. Os três são vítimas do embate entre o sagrado e o mundano, da dúvida, sofrem as consequências deste aspecto dúbio entre vontade divina e busca do desejo individual, do limite tênue entre o que seriam as palavras de deus e a interpretação destas palavras pelos homens.

O final de *Luz Silenciosa* sugere a existência de dois poderes, igualmente fortes, igualmente válidos, o poder humano e o poder de deus. A tal da luz à qual o título se refere, silenciosa, é a luz que ilumina o dia lentamente (fazendo uma referência ao plano inicial do filme), a luz flagrada pela câmera de Reygadas nos momentos correntes nos quais vemos os *flairs* coloridos tomando conta da imagem, a luz que cega os olhos dos homens e lhes impede de ver com clareza. O final sugere a dualidade de forças que regem o universo. E sugere que as mulheres estão mais aptas a ter consciência e dispor deste poder humano, desse conhecimento de vida, do que os homens.

"O casamento místico com a rainha-deusa do mundo representa o domínio total da vida por parte do herói; pois a mulher é a vida e o herói seu conhecedor e mestre." (CAMPBELL, pág. 121)

A incapacidade do herói em desposar devidamente, no sentido de comprometimento total, uma ou outra indica uma falha nesta maestria em relação ao conhecimento vital. "Johan vai ficar bem", diz Marianne, sugerindo um futuro apaziguamento da angústia de Johan frente a esta impossibilidade de escolha se o que

vemos, sentimos, queremos está ou não conectado a uma vontade divina.

1.4 Heróis e heroínas

Segundo Christopher Vogler, o arquétipo de herói está associado mais à ideia de sacrifício do que de força e coragem. Segundo ele, sacrifício é a verdadeira marca do herói (VOGLER, pág. 79). Quando ele fala de arquétipo, abre a possibilidade do mesmo manifestar-se em outros personagens que não são necessariamente heróis/protagonistas da história, mas que podem manifestar-se heroicamente assumindo caráter dúbio.

Nos filmes de Reygadas, as mulheres comumente estão realizando sacrifícios, ou seja, atos heroicos, frente à incapacidade do protagonista em agir. Em *Japón*, Ascensión oferece seu corpo ao protagonista sem nome para que ele sacie seus instintos primários. Em *Batalha no Céu*, logo na cena inicial, Ana ao dar prazer para Marcos deixa cair uma lágrima, indicando o caráter sacrificial de todas as suas entregas corporais que se seguirão. Em *Luz Silenciosa*, Esther renuncia à vida para terminar com a dor da dúvida de Johan. E Marianne a ressuscita num beijo renunciando a seu provável futuro papel de esposa do homem que ama.

Os protagonistas de Reygadas encaixam-se na segunda definição que Vogler faz em seu livro referindo-se a duas possíveis tipologias de herói. A primeira seria o herói decidido, do tipo sempre em frente, auto motivado. O segundo tipo são os "poucos dispostos, cheios de dúvidas e hesitações, passivos, que precisam ser motivados ou empurrados por forças externas para se lançarem numa aventura" (VOGLER, pág. 83). Os protagonistas masculinos de Reygadas apresentam uma impotência e uma vulnerabilidade em relação ao papel desempenhado pela mulher. Estão à mercê de suas ações para tomar atitudes. Ainda que em *Japón* esta relação não esteja tão evidente pois o protagonista conduz as ações, o papel de Ascensión é fundamental para suas escolhas. Sua serventia lhe lembra da possibilidade de um acolhimento em vida, seu corpo lhe remete ao prazer dos instintos primários. Em *Batalha no Céu*, as ações de Marcos são quase todas devido aos pedidos de Ana ou sua esposa. Em *Luz Silenciosa*, posto que o destino da história está totalmente nas mãos de Johan e frente a sua incapacidade de tomar uma decisão diante do dilema, as mulheres resolvem o assunto. Os heróis/protagonistas de Reygadas são passivos, carregam um conflito interno de muito peso, tem pouca ou nenhuma possibilidade de ação, e suas jornadas parecem que são completamente dependentes de ações ou recepções dos personagens femininos. Se em

Japón, Ascensión morre nas mãos do destino, em *Batalha no Céu*, Ana morre pelo pecado de Marcos. E sua esposa sofre igualmente por seu erro. Em *Luz Silenciosa*, as duas mulheres sofrem pela recusa de Johan em tomar uma decisão. Em todos os filmes, fica a sensação de que as heroínas sofrem por causa das ações ou mais ainda, das não ações dos heróis. E se a mulher é a vida e o homem seu conhecedor e mestre, falta a estes heróis - talvez não tanto no primeiro filme, mas claramente nos dois últimos - algum tipo de conhecimento em relação à vida. São vítimas de sua própria ignorância, de seus receios, de suas próprias dúvidas, o que de algum modo os assemelha aos heróis trágicos. Sem que, no entanto, decorra a prometida iluminação proveniente da queda. Tal iluminação em *Batalha no Céu* e *Luz Silenciosa* cabe às mulheres, e este aspecto dualista de suas representações (duas amantes, dois tipos de amor, igualmente válidos) sugere uma amplitude bastante interessante em relação às leis de forças que regem o mundo. Como se Reygadas assumisse em seus filmes que não estamos só largados à nossa própria sorte, mas que o peso do livre arbítrio, se não manejado com sabedoria - feminina? Sabedoria vital? - leva à desgraça.

2. O pornográfico, o grotesco e o melodramático

Linda Williams é uma estudiosa e crítica de cinema norte-americana que em 1991, publicou um ensaio intitulado *Film Bodies: Gender, Genre, Excess*, no qual propunha um estudo mais aprofundado de três gêneros menosprezados pela crítica: a pornografia, o horror e o melodrama. Sua proposta era a de que o estudo de tais gêneros que de algum modo estão à parte do que poderia ser um "cinema de qualidade" poderia trazer informações preciosas sobre a cultura da modernidade e principalmente sobre a questão dos gêneros feminino e masculino no mundo contemporâneo.

Para Williams, a semelhança destes três gêneros cinematográficos é o espetáculo do corpo flagrado na sensação. Seja o choro, o gozo ou o grito, o corpo é o cenário ao qual o espectador é convidado a engajar-se. A relação que se estabelece então passa a ser de intensa identificação visual com um corpo no momento do êxtase. Não é difícil concluir que na sociedade moderna que preza a lógica e o racionalismo como lentes básicas para se compreender o mundo, questões meramente sensoriais ou emocionais sejam consideradas vulgares ou de pouco valor. Ela reconhece que existem outros tipos de encenação corporal que remetem à sensorialidade, como musicais e comédias, por exemplo. Mas sugere que os que tiveram uma classificação cultural especialmente baixa não são necessariamente os que exibem corpos na tela e registram efeitos no corpo do espectador.

"Ao contrário, o que pode destacar estes gêneros como baixos é a percepção de que o corpo do espectador é pego em quase uma mímica involuntária da emoção ou sensação do corpo na tela junto com o fato de que o corpo encenado é feminino." (WILLIAMS, 1991, pág. 730)

Williams analisa como nos três gêneros citados, o corpo feminino é o melhor cenário para a expressão das emoções. No melodrama, o papel da mulher em geral é o de vítima, sofredora. Na pornografia, o corpo feminino se torna um objeto para as representações sexuais. O corpo da mulher é o cenário do prazer masculino. E sobre o horror, ela diz:

"Enquanto vítimas masculinas nos filmes de horror podem tremer e gritar também, já se consolidou a característica do gênero de que as mulheres fazem

melhores vítimas. "Torture as mulheres!", foi o famoso conselho dado por Alfred Hitchcock." (WILLIAMS, 1991, pág. 731)

Sob seu ponto de vista, os fluídos corporais, sexuais, as lágrimas, o sangue, são elementos que acompanham a presença "gratuita" do corpo da mulher em êxtase, ou sendo torturada, ou sendo esquartejada. A noção de gratuito aqui é especialmente importante. Williams questiona o termo "sexo gratuito", "violência gratuita", ou "terror gratuito", quando usados para se referir a cenas que remetem a uma sensorialidade "excessiva". Segundo ela, ao que parece, sexo, violência e emoção são os pontos centrais dos gêneros a serem considerados, sendo assim, o uso do termo gratuito é por si só, gratuito.

Nos filmes de Reygadas, é possível observar traços destes três "gêneros corporais" segundo a definição de Williams. Quanto ao horror, posto que este não é o foco de abordagem de nenhum dos três filmes de Reygadas, será considerado um de seus importantes aspectos constitutivos, o grotesco, como um dos elementos de grande importância na filmografia do cineasta.

2.1 O feio, o grotesco e o pornográfico nos filmes de Reygadas

Umberto Eco, no seu livro *História da Feiura* busca através de discursos históricos definir o que seria o feio que por senso comum esteve atrelado automática e simplesmente à contraposição da beleza.

"Se examinarmos os sinônimos de *belo* e *feio*, veremos que, enquanto se considera *belo* aquilo que é bonito, gracioso, prazenteiro, atraente, (...), harmônico, (...) é *feio* aquilo que é repelente, horrendo, (...), grotesco, (...), deformado, disforme, desfigurado(...). A sensibilidade do falante comum destaca que, enquanto para todos os sinônimos de *belo* seria possível conceber uma reação de apreciação desinteressada, quase todos os sinônimos de *feio* implicam sempre uma reação de nojo, se não de violenta repulsa, horror ou susto." (ECO, 2007, pág. 19)

Segundo Eco e os textos teóricos que ele analisa, durante o período Clássico se afirmou uma noção de beleza ligada a um formalismo ideal, que já vinha sendo

esboçada desde o período neoclássico. As formas perfeitas dos deuses representados pelas estátuas gregas traziam à humanidade uma representação da beleza fundada em noções de simetria e equilíbrio. Desta forma, pela lógica dos opostos entre feiura e beleza, tudo que fosse contrário a essa representação *ideal* seria considerado feio pelos padrões da época. No entanto, destaca algumas contradições presentes no período:

"(...) Platão recomendava que se evitasse a representação das coisas feias para os muitos jovens, mas admitia que, no fundo, existiria um grau de beleza próprio a todas as coisas, na medida em que se adequassem à ideia que lhes correspondia; portanto, pode-se dizer que é bela uma jovem, uma jumenta, uma panela, cada uma dessas coisas sendo, no entanto, feia em relação à precedente." (ECO, 2007, pág. 30)

Ora, se mesmo relativizando-se a noção de beleza para a propriedade do objeto ele estava sujeito a uma comparação com um outro objeto e poderia ser considerado feio desta forma, elimina-se uma possibilidade de um olhar realmente relativo em relação à beleza. Feio é o que sai dos padrões de beleza de uma determinada época. Esta é uma das conclusões que Eco chega no seu livro, que a noção de beleza e feiura estiveram sempre condicionadas à época em questão, mas que os padrões não mudaram a ponto de serem invertidos radicalmente.

Carlos Reygadas parece ter uma noção clara da influência dos padrões estéticos no mundo contemporâneo e dos efeitos implicados na imagem. E utiliza este padrão, e o seu oposto, a feiura, como elemento dialógico dentro do seu universo fictício. Em *Japón*, opta por um protagonista que tem um defeito nas pernas, ele é manco. O seu defeito, no entanto, não lhe impede de subir o monte da casa de Ascensión nem de chegar até o alto da montanha de onde vislumbra o abismo e encara a morte. Sua imperfeição, sua deficiência, não lhe coloca como alguém exatamente desfavorecido fisicamente, ou melhor, Reygadas não opta por dramatizar a questão da deficiência física no seu personagem - a não ser na cena de sexo na qual parece que a pouca mobilidade do herói/protagonista dificulta o ato sexual com Ascensión.

Esta cena transmite uma enorme dificuldade. Antes de o ato sexual começar, o protagonista passa alguns bons instantes tentando ajeitar Ascensión numa posição que possibilite o encaixe dos dois. Neste momento, evidencia-se a deformidade daqueles dois corpos envelhecidos, com as formas tortas, decadentes. Umberto Eco destaca em

seu livro um período que considera importante para a história da feiura, a fisiognomonia. Trata-se de um advento que buscou relacionar traços físicos a posicionamentos morais de indivíduos, chegando ao ponto de traçar perfis de infratores a partir de traços do rosto. Não é de se espantar que tais perfis estivessem associados a ideais contrapostos à noção de beleza. Desta forma torna-se evidente a relação da feiura com algo abaixo da linha social de juízo. E por mais que esta noção tenha sido relativizada ao longo do tempo, não é como se modelos "feios" estivessem estampados nas capas das revistas de moda. O ponto aqui é que nesta cena específica, onde até as paredes do cenário apresentam feiura por infiltrações e fungos, Reygadas gera uma espécie de distanciamento dos personagens ao mesmo tempo que gera um certo fascínio, curiosidade, assombro.

Noël Carroll no seu livro *A Filosofia do Horror ou Paradoxos do Coração* fala do papel da repulsa nos filmes de terror. Ele diz:

"O fato de as respostas emocionais do público serem em certa medida moldadas pelos personagens das histórias de horror fornece-nos uma útil vantagem metodológica para a análise da emoção do horror artísticos. Ele sugere uma maneira de formular um quadro objetivo, por oposição a introspectivo, da emoção do horror artístico. Ou seja, em vez de caracterizar o horror artístico apenas com base em nossas respostas subjetivas, podemos fundamentar nossas conjecturas em observações sobre a maneira como os personagens respondem aos monstros nas obras de terror." (CARROL, 1999, pág. 34)

Um ponto interessante desta análise é que ele distingue os monstros presentes nos contos de fadas dos monstros dos filmes de horror partindo do princípio que nos contos de fadas a existência dos monstros é encarada de forma natural, pois é assumido que eles podem existir naquela realidade. Nos filmes de horror, os monstros são aberrações inconcebíveis.

Nos filmes em questão os personagens têm reações tão letárgicas que parece difícil identificar claramente que posicionamento Reygadas toma diante do feio. O que acaba tendo como resultado é uma espécie de suspensão do juízo moral tal qual conhecemos. Reygadas causa sim estranhamento ao expor o corpo desnudo de personagens disformes dentro dos padrões de beleza contemporâneos, mas ao mesmo tempo propõe um olhar sem emoção definida, uma apreensão suspensa deste universo.

Esta colocação de Reygadas em um ponto de vista aparentemente sem um claro posicionamento moral em relação à, podemos dizer assim, clara falta de beleza na maior parte de seus atores, e inclusive à deformidade dos mesmos, o coloca num lugar de hibridismo interessante.

Reygadas é um cineasta que encena no corpo físico dos seus personagens questões ligadas à alma, à transcendência. Ele parece misturar noções cósmicas, questões existenciais com partes do corpo. O que é comumente separado no mundo moderno pela forte influência do racionalismo e da visão dualista do mundo. Corpo e espírito, razão e sentimento são termos que adquiriram posicionamentos opostos.

Bakhtin, no livro *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento* analisa a obra de Rabelais, um importante escritor e padre da época. O que interessa em sua análise é a definição que ele vai dar para o grotesco presente na obra de Rabelais, a qual considera expressiva do pensamento de sua época como um todo.

"Na base das imagens grotescas, encontra-se uma *concepção especial do conjunto corporal e de seus limites*. As fronteiras entre o corpo e o mundo, e entre os diferentes corpos, traçam-se de maneira completamente diferente do que nas imagens clássicas e naturalistas". (BAKHTIN, 1965, pág. 275)

Bakhtin destaca que no grotesco, tudo que é espiritual e considerado elevado vai ser "rebaixado" para o corpo. Ele fala que o conceito em questão é uma associação de ideias sublimes a partes corporais, mundanas. Como se relacionar a palavra com a boca, por exemplo, fosse rebaixar uma representação ideal a algo carnal. Desta mistura surge o grotesco. Ele fala ainda da ideia do uso de partes do corpo que remetem a uma extrapolação deste corpo com o mundo, a boca, o falo, o ventre. Partes que remetem a uma possível ruptura deste corpo clássico intacto.

"Todas essas *excessências e orifícios* caracterizam-se pelo fato de que são o lugar onde *se ultrapassam as fronteiras entre dois corpos e entre o corpo e o mundo*, onde se efetuam as trocas e as orientações recíprocas. Por isso os principais acontecimentos que afetam o corpo grotesco, os atos do drama corporal - o comer, o beber, as necessidades corporais (e outras excreções: transpiração, humor nasal, etc), a cópula, a gravidez, o parto, o crescimento, a velhice, as doenças, a morte, a mutilação, o desmembramento, a absorção por um

outro corpo - efetuam-se no limite do corpo e do mundo ou nas do corpo antigo e do novo; em todos esses acontecimentos do drama corporal, o começo e o fim da vida são indissoluvelmente imbricados." (BAKHTIN, 1965, pág. 277)

Portanto o corpo imperfeito, o corpo inacabado, o corpo defeituoso, o corpo idoso de Ascensión, segundo a definição de grotesco de Bakhtin, remete à morte presente na vida, ao caráter carnal de todo ser humano. Ao que parece, ao romper com a ideia de um corpo simétrico, fechado, perfeitamente acabado, Reygadas contesta a noção que sublima a existência humana para o plano das ideias abstratas e parte para uma concepção de existência ligada diretamente à matéria. Manifesta-se no corpo, e especialmente no sexo.

A cena dificultosa de sexo entre o herói de *Japón* e sua idosa anfitriã atenta para o aspecto perecível do corpo, a vida, o desejo pela vida que como vimos anteriormente no filme se manifesta através do desejo sexual do protagonista. E este desejo está ligado inevitavelmente à morte. Este aspecto perecível e limitado do corpo é encenado na deficiência física do protagonista, na velhice de Ascensión e nas cenas com o personagem que tem as mãos atrofiadas. Este personagem precisa de ajuda para amarrar os sapatos e, numa cena, aparece aparentemente flertando com uma mulher. Aproxima-se dela com a cabeça, não lhe pode tocar com as mãos. Sentimos aí sua limitação. Reygadas não faz um pedido de piedade em relação aos deficientes físicos. Ele causa incômodo, parece nos lembrar da incompletude do corpo, da insuficiência que um corpo pode conter, do lado carnal e por tanto perecível de todo ser humano.

Esta ideia do corpo que Reygadas propõe é uma contraposição a uma ideia de corpo que surgiu na modernidade e que podemos dizer que vigora nos dias de hoje. Bakhtin fala que este novo cânon, observado por ele na literatura, caminhou para algo casto, no sentido de desprezar as descrições que remetesse a partes genitais ou qualquer parte do corpo que expressasse o grotesco, portanto que remetesse a essa ideia de troca com o meio, de corpo inacabado. Entrou o pudor, e as partes do corpo são acessórios simbólicos para expressar a vida interna de um corpo individual, fechado.

"O corpo do novo cânon é *um único corpo*; não conserva nenhuma marca de dualidade, basta-se a si mesmo, fala apenas em seu nome; o que lhe acontece só diz respeito a ele mesmo, corpo individual e fechado. Por consequência, todos os acontecimentos que o afetam têm uma *única direção*: a morte não é mais do que a

morte, ela não coincide jamais com o nascimento; a velhice é destacada da adolescência; os golpes não fazem mais que atingir o corpo; sem jamais ajudá-lo a parir. Todos os atos e acontecimentos só têm sentido no plano da vida individual: estão encerrados nos limites do nascimento e da morte individuais deste mesmo corpo, que marcam o começo e o fim absolutos e não podem jamais se reunir a ele" (BAKHTIN, 1964, pág. 281)

Esta noção de corpo moderno definida por Bakhtin parece ser justamente a noção a qual Reygadas vai se opor no seu cinema e é em grande parte o que lhe confere um tom se não vanguardista, de novas propostas de olhar em relação ao corpo na imagem e na vida contemporânea.

“Às vezes o grotesco é apresentado como o resultado de uma combinação, a característica de ‘seres intermediários’, e algumas vezes parece mais a imagem invertida no espelho do sublime, e necessariamente um ‘temps d’arrêt’ na contemplação. O ponto principal parece ser que o grotesco é concebido como um princípio de oposição em conjunção com o sublime: é concebível apenas em termos de relações bipolares”. (BROOKS, 1976, pág. 92)

Mas o que Reygadas vai propor é uma junção desta ideia do grotesco com o sublime.

Em *Batalha no Céu*, essa questão do corpo que extrapola os limites concebidos pela vida moderna está ainda mais evidente. Marcos é mostrado como um homem gordo e feio. Numa cena, duas crianças lhe chamam de "gordinho" enquanto ele espera que Ana saia da casa do seu chefe. O filme inicia com seu rosto inexpressivo e um movimento de câmera que denuncia seu corpo acima do peso, disforme, fora dos padrões contemporâneos que sugerem um corpo esguio, saudável, magro. Marcos é um personagem que carrega o peso de uma culpa e este peso parece expresso no seu próprio corpo descabido. Não por acaso, Ana pode ser vista como seu oposto. É magra, loira, seus traços assemelham-se mais a um padrão estético europeu, por assim dizer. Umberto Eco afirma que o feio normalmente é o outro, ou seja, aquele que sai dos padrões de beleza de um determinado lugar e época, que contesta os traços comuns.

"O feio também é um fenômeno cultural. Os membros das classes 'altas' sempre

consideraram desagradáveis ou ridículos os gostos das classes 'baixas'. Poderíamos dizer, é certo, que os fatores econômicos sempre pesaram nestas discriminações, no sentido em a elegância sempre foi associada ao uso de tecidos, cores e pedras caríssimos." (ECO, 2007, pág. 394)

Ana é uma personagem que vem de fora, ela chega de viagem da Europa. Seu figurino destoa das roupas de Marcos, seus traços físicos e seu modo de se vestir apresentam características que estão mais próximas de um ideal europeu de beleza. Este contraste entre Ana e Marcos não é só social, como visual. Ana representa uma minoria mexicana tanto econômica quanto esteticamente. Sendo o cinema uma arte que já não é de todas as classes, e o cinema de Reygadas muito menos, diga-se de passagem, não é preciso ir muito além para se chegar à conclusão de que o público de *Batalha no Céu* (indicado à Palma de Ouro em Cannes) está muito mais perto do que Ana representa do que de Marcos.

"A primeira e mais completa Estética do feio, elaborada em 1853 por Karl Rosenkrantz, traça uma analogia entre o feio e o mal moral. Como o mal e o pecado se opõem ao bem, do qual são o inferno, assim o feio é o 'inferno do belo'." (ECO, 2007, pág. 16)

Essa reflexão de Umberto Eco acerca da moralidade que o feio pode representar serve especialmente ao filme de Reygadas. *Batalha no Céu*, o próprio título, sugere uma luta entre deuses, entre premissas divinas. Podemos relacionar isto às dúvidas de Marcos que oscila entre a salvação pela carne, de algum modo espiritualizada, ou, quando isso falha, pela ideia de sacrifício espiritual, sacrificando a própria carne em prol de uma suposta salvação.

Marcos é um personagem que carrega o estigma da culpa, ele é um herói que busca redenção, se movimenta pesarosamente, mal reage à realidade ao seu redor. E este seu "peso" é representado carnalmente pela sua gordura física e seu aspecto disforme, no sentido de que sai da forma esbelta, do padrão de beleza. O que Ana, representando uma possível salvação, encarna, com seu corpo esguio, suas formas valorizadas. Talvez uma primeira análise desta relação entre bem e mal, beleza e feiura, presente em *Batalha no Céu* pudesse chegar à conclusão de que Reygadas estaria sendo maniqueísta e preconceituoso, ao supor que a feiura de Marcos representa sua falta de iluminação

espiritual e a beleza de Ana, representa seu aspecto divino. Acredito que Reygadas esboça sim este cenário, mas vai um pouco mais além, usando-o para encenar uma realidade social desigual.

Ao que parece, ele denuncia um cenário de opressão onde a corda arrebenta para o mais fraco, para o desfavorecido. E quando Reygadas vai encenar o desfavorecido, ele quer que seja visível este desfavorecimento, e é no corpo do protagonista que ele vai encenar a desvantagem de Marcos na sociedade na qual ele se encontra. Como o público que normalmente vê seus filmes está mais próximo de Ana do que de Marcos, é possível ainda tirar uma crítica leve da interação entre os dois.

A morte do bebê, causa da culpa de Marcos, é colocada como algo fortuito. Não é sabido como aconteceu e nem mesmo quanto de culpa efetiva e individual Marcos teve ou sua esposa teve. O choque deste ato pesa muito mais sobre ele do que sobre nós. A narrativa não caminha para uma valorização do ato criminoso, o que está em questão é como Marcos vai lidar com a culpa que ele carrega e sua busca em reencontrar seu lugar na sociedade. Sua mulher lhe faz um pedido, que eles durmam juntos. E no momento do sexo, um ponto de vista de Marcos mostra as costas e as nádegas de sua esposa e a imagem de Jesus Cristo depois da Paixão. Este plano de uma forma sucinta diz sobre o tema do filme, em qual dos lugares depositar a culpa - e buscar a redenção - no plano espiritual ou no carnal divinizado.

"O rebaixamento é enfim o princípio artístico essencial do realismo grotesco: todas as coisas sagradas e elevadas aí são reinterpretadas no plano material e corporal. (...) a ênfase contudo se coloca menos na subida que na queda, é o céu que desce à terra e não o inverso." (BAKHTIN, 1964, pág. 325)

Esse movimento de descer o divino para o material é algo que vai se apresentando para Marcos. Ana lhe chama para ir a Butique, ela lhe oferece seu corpo, onde ele passa a deslumbrar uma espécie de paraíso prometido. Quando faz sexo com ela, não consegue conter as mãos, precisa pegá-la, tomá-la pra si, "Calma, Marcos", ela lhe diz. Ele está ansioso pela bela salvação que a carne dela contém.

Linda Williams, na introdução do livro *Porn Studies*, uma coleção de ensaios de estudiosos do tema da pornografia, explica as origens da palavra obsceno, que no latim significa fora de cena, o que deveria ficar no âmbito privado e propõe o uso do termo "on/scene" dali por diante para referir-se à pornografia, pois a questão é o que está

sendo encenado. Ela propõe compreender porque a pornografia, o sexo explícito, carrega um caráter de obscenidade ainda na cultura contemporânea, e que discursos estiveram ao redor do tema ao longo da história. Como foi dito antes, a proposta desta teórica é estudar a pornografia, o melodrama e o horror a partir da premissa de que são gêneros corporais menosprezados pela crítica e que muito podem ter a dizer sobre o ser humano moderno. Uma das palavras que são atribuídas a estes três gêneros é a questão da "gratuidade", como se fosse gratuito mostrar corpos em êxtase, em catarses ou sendo destroçados.

Especialmente em *Batalha no Céu* o sexo tem um papel importante na narrativa. Ele adquire um caráter de salvação do personagem principal ao mesmo tempo que tem um caráter de compromisso e subordinação do personagem em relação à Ana. Na cena inicial do filme, Ana aparece fazendo sexo oral em Marcos e uma lágrima cai do seu rosto. No capítulo *Generic Pleasures*, capítulo do seu clássico livro sobre pornografia *Hard Core* (1989), Linda Williams cita um guia pornográfico *Film Maker's Guide to Pornography*, escrito por Stephen Ziplow, no qual ele cita a felação como um dos itens principais de qualquer filme do gênero. Ainda neste ensaio, Linda cita a importância do som do prazer, para dar o tom realista e ligar a imagem do corpo à sensação.

"Sons de prazer, nesta última instância, quase parecem sustentar a função realista de ancorar o corpo à imagem, virando aura de fetiche do prazer feminino que não podemos ver. Os sons articulados e inarticulados que dominam na aura da pornografia pesada não primariamente gemidos femininos." (WILLIAMS, 1989, pág. 122)

É interessante que no filme de Reygadas os gemidos e respirações que recebem destaque são os masculinos do próprio protagonista. Será que isso colabora para criar a sensação de afastamento que sugerem as cenas de sexo? Segundo Williams, a pornografia só funciona no corpo do espectador porque este está convencido de que está vendo de algum modo uma "verdade" sobre o sexo, porque as construções das cenas de sexo e as relações de poder entre os gêneros que elas estabelecem refletem a concepção de gêneros sexuais presente na sociedade moderna para além do filme em si.

"Pornografia como gênero quer ser sobre sexo. Numa inspeção mais aprofundada, contudo, se mostra mais como sendo sobre gêneros sexuais. A matéria das

diferenças sexuais está dramaticamente encenada na pornografia, mas elas só ganham significado porque os consumidores já possuem gêneros sexuais: eles na verdade, já foram 'generalizados' em discurso. O sexo somente parece falar diretamente e explicitamente nas imagens de pornografia pesada porque a retórica do gênero trabalha diligentemente para convencer que estamos testemunhando uma confissão involuntária do corpo." (WILLIAMS, 1989, pág. 267)

Reygadas, ao mudar o foco do som para os gemidos masculinos, dá a impressão de uma breve inversão dos papéis dos gêneros sexuais. Não estamos acostumados a acompanhar o ato heterossexual através desta indicação sonora. Acredito que isto ajuda a causar um distanciamento ou estranhamento que favorece a reflexão sobre o tema da relação de poder entre os gêneros. A satisfação masculina, que é tão valorizada em filmes pornográficos, tem diferentes momentos neste filme. Na cena com sua esposa, Marcos busca sua própria satisfação, está no controle da relação. Na cena com Ana, quem busca o prazer é ela, quem está no controle é ela. Acho que para além de um discurso de gêneros, Reygadas instala aqui um discurso sobre as classes dominantes. Marcos tem poder perante a mulher (o México é considerado um país machista), mas perante Ana, elevada, sublime, rica, é incapaz de assumir o controle.

A grande maioria das críticas sobre o filme destacam o caráter "desnecessário" e "desconfortável" das cenas de sexo. O desconforto gerado se dá por Reygadas ter trazido à cena o que é considerado obsceno na sociedade e em grande parte por ele ter levado os "não-atores" a realmente praticarem relações sexuais. É realmente impressionante observar como grande parte da crítica se prendeu em questionar a validade da existência destas cenas do que realmente tentar analisá-las dentro da narrativa.

Ainda em *Hard Core: Power, Pleasure and the Frenzy of the Visible*, Linda Williams cita um teórico chamado Walter Kendrick e uma definição que considera importante na história da crítica pornográfica.

"Kendrick decide que a única definição funcional de pornografia é a descrição do seu próprio processo: pornografia é simplesmente qualquer representação que uma classe ou grupo dominante em particular não quer nas mãos de outro grupo, menos dominante. Aqueles no poder constroem a definição de pornografia com o poder da censura. (...) Kendrick mantém firmemente que a pornografia como

conhecemos emergiu no momento em que a difusão de novos meios de mídia de massa - romances e revistas na era Vitoriana, filmes e vídeos hoje em dia - exacerbou a preocupação de um grupo dominante sobre a disponibilidade desta mídia para pessoas menos 'responsáveis'." (WILLIAMS, 1989, pág. 12)

Podemos lembrar das leituras eróticas proibidas antigamente e da restrição etária de determinados programas de televisão ou filmes nos dias de hoje. É interessante a raciocínio que coloca a pornografia no discurso de poder, de quem pode reprimir conteúdo e se preocupa com uma certa disseminação de uma "imoralidade" para pessoas com "menos" consciência.

Quando Reygadas começa o filme com Marcos recebendo sexo oral de Ana ele dialoga com duas coisas, desde o meu ponto de vista. Considerando que o protagonista é alguém inadequado, social e fisicamente, e Ana é a filha do chefe, classe média, física e socialmente avantajada, ele inverte claramente uma situação de poder que fora daquele espaço ilusório que é a cena inicial e final do filme, aquele espaço inexistente, praticamente uma inserção poética, não poderia ser. É o sonho de Marcos. Sonho de libertação? De uma inversão social? Talvez. Ana chora, cai uma lágrima de seu rosto, é uma posição sofredora. Como se ela estivesse experimentando uma posição subjugada que normalmente não se aplica, é quase uma vingança de Marcos. Como ainda não começou o filme propriamente, não sabemos o contexto daqueles personagens, funciona como uma reflexão de um papel feminino, dar prazer ao homem, e no sofrimento que isso lhe acarreta.

Se compararmos as duas cenas que se passam neste espaço que poderíamos dizer que é um mundo simbólico do personagem, parece que existe uma relação de antes e depois que expressa o arco da história. Se na primeira cena, Ana chora com a sua situação, na segunda ela declara seu amor para Marcos. Como aí ele morreu, o paraíso de Marcos poderia se traduzir como esta inversão social refletida no ato do sexo oral, Marcos em cima, Ana embaixo, e ela declarando seu amor por ele, ele sendo aceito, amado e logo, recolocado num mundo que não lhe comporta, acima da mulher independente da classe social.

A acidez de Reygadas neste filme só lhe dá este "final feliz" após sua morte física, sugerindo que a única forma de libertação para Marcos dentro um sistema que não lhe comporta é saindo dele, morrendo. Na cena de sexo com sua esposa, quem está no controle da situação é ele. A relação dos dois sugere uma situação de mais vantagem

para ele, mas ao que parece, não é isso que Marcos quer. Ela manifesta seu amor por ele, mas isso pra ele não tem muita importância. Ele vai se entregar à polícia como Ana disse que ele tem que fazer, mesmo que isso signifique o sofrimento para sua esposa. Marcos busca uma ascensão no mundo, uma espécie de transcendência. Quando falha pela via corporal que ele achava que poderia ter ao se relacionar com Ana, quando ela lhe nega isso, ele a mata e parte para uma identificação com o espírito livre do mal da carne, numa concepção tipicamente cristã.

Fica claro que para Reygadas o corpo físico é crucial na busca de identidade de seus personagens, o que parece ser o tema central de seus filmes, heróis que buscam seu lugar no mundo, e logo, a forma de se relacionar com o resto do mundo caótico que lhe exige alguma postura. Em *Japón*, ele sinaliza que a busca espiritual por si só é errônea, e através do corpo e do sexo, e da divinização do ato sexual, ele obtém salvação. O corpo deficiente do protagonista, a velhice de sua parceira sexual, a presença de um aleijado, atentam para uma imaginação grotesco do feio, do disforme, que remete à inevitável morte do corpo, à inexorabilidade do tempo. O barulho do relógio, do tempo passando, tem destaque em *Batalha no Céu* e em *Luz Silenciosa*. A morte é fatal e o corpo urge sua utilização.

Em *Luz Silenciosa*, Reygadas é mais controlado no que diz respeito ao sexo e ao corpo. Os personagens ainda não são padrões de beleza, Johan é acima do peso, Marianne é corcunda, no momento que os dois estão no quarto, Reygadas destaca a imperfeição de seus contornos. Os corpos exalam suor remetendo à concepção do corpo grotesco e seus fluídos evidentes. Mas não tem nenhum momento dito pornográfico, nenhuma parte íntima do corpo é encenada. Será que Reygadas recuou depois das críticas de *Batalha no Céu*? Talvez. A cena de sexo é também explorada como na pornografia clássica, através do corpo da mulher. O que é mais comportado segundo o discurso padrão de gêneros na sociedade. Quanto á pornografia neste último filme, não tenho nada a acrescentar porque mesmo ele não encena momentos "obscenos". Se foi uma escolha meramente narrativa ou um recuo frente a uma recusa crítica das cenas de *Batalha no Céu*, fica a critério do observador.

2.2 Apropriações melodramáticas

Thomasseau conta no seu livro *Melodrama* sobre a origem da palavra que sugere a junção do drama com a música. A melodia é reconhecida como fator importante em

obras consideradas melodramáticas. No gênero, a música tem a importante função de reforçar alguma emoção presente na imagem. A ênfase dramática, a necessidade de reforçar determinado sentimento, é importante, seja musical ou graficamente, através da reiteração de símbolos, a construção do cenário, a expressão dos personagens, etc. Tudo no melodrama é construído para que o espectador não tenha dúvidas do que ele está vendo, o gênero é a construção e reconstrução da obviedade em prol da total compreensão e apreensão da luta moral que está sendo encenada.

"A palavra melodrama veio a ser, então, imperceptivelmente, um termo cômodo para classificar as peças que escapavam aos critérios clássicos e que utilizavam a música como apoio para os efeitos dramáticos. A partir de 1790, o termo é correntemente utilizado por comentaristas de teatro e autores que introduziam em suas peças monólogos líricos acompanhados de música. O adjetivo *melodramático* passa a desempenhar, então, um papel de chamariz, sobretudo durante a Revolução, quando se via qualquer trapalhada cênica a ser qualificada como *melodramática*." (THOMASSEAU, 1984, pág. 17)

Peter Brooks, no seu livro *A Imaginação Melodramática*, através da análise das obras de Balzac e Henry James traça o universo melodramático que se coloca além das obras e que, segundo ele, permanece até os tempos contemporâneos. Sobre a obra de Balzac, ele diz:

"A solicitação ao leitor em muitas instâncias invoca um procedimento auto-explicativo (...), a formulação de pseudo-leis que parecem suscitar detalhes de comportamento colocando-as num sistema explicativo. O sistema 'realmente' não explica nada; mas contribui à sinalização interna de significação e significado nos detalhes textuais." (BROOKS, 1976, pág. 127)

O que Brooks explica aqui é que a reiteração melodramática, seja através da música ou de outros símbolos dentro da narrativa, não necessariamente vai estar explicando novos detalhes que levarão a uma maior compreensão racional da história como um todo, mas normalmente enfatizam um determinado sentimento ou sensação, ou seja, operam em nível sensorial excessivo para passar uma ideia de sentimento.

Nestes termos, pode-se dizer que a música nos filmes de Reygadas tem muitas

vezes um tom melodramático. Em *Japón*, a música tema do filme é tocada mais forte na cena do penhasco, momento clímax no qual o personagem decide "voltar à vida" e na cena final, onde Reygadas mostra o acidente que acarretou a morte de Ascensión. O lento *travelling* pela paisagem e os corpos das vítimas ao som da música clássica, pesada, traz a reiteração melodramática imagem e música para enfatizar um determinado sentimento. Especialmente no penhasco, a chuva, o cavalo com as tripas abertas, o besouro que ele encontrou na subida, todo este cenário simbólico - e simbolicamente intelectualizado - constrói esta sinestesia visual e sonora para a cena do clímax.

Em *Batalha no Céu*, na cena inicial da felação, ouvimos o som da respiração de Marcos. E de repente a música, dando o tom desejado àquele momento, preparando para o plano detalhe dos olhos chorosos de Ana. No outro plano detalhe de choro, a lágrima da esposa de Marcos, a música também está lá, muito baixa, mas presente. Em *Luz Silenciosa*, o uso da música difere. Tem dois momentos "musicais", os dois diegéticos. Um quando Johan canta uma música mexicana e celebra sua paixão e outro quando eles assistem a uma apresentação do cantor francês Jacques Brel. O uso aqui não é melodramático, se assemelha mais a um uso como nos musicais, espécies de momentos de "números", onde um conflito, ou uma situação é expressa através da música.

A parte sensorial e sentimental tem uma importância pungente nos filmes de Carlos Reygadas. Com seus planos vagarosos, ele costuma indicar uma apreensão contemplativa de uma determinada emoção ou estado de espírito de um personagem. Não acho que os filmes de Reygadas sejam enquadrados no gênero melodramático cruamente, mas ele dialoga com elementos importantes que acredito que acabam gerando um questionamento da imaginação melodramática presente na mentalidade moderna.

A questão da culpa, por exemplo, em *Batalha no Céu*. Sobre este sentimento, Brooks diz:

“Culpa, no sentido mais amplo, pode ela mesma derivar de uma ansiedade produzida pela falha humana em manter a relação com o Sagrado; precisa ser redefinida em termos de autopunição, que requer terror, interdição da transgressão, uma retribuição”. (BROOKS, 1976, pág. 18)

O sagrado, segundo a definição de Brooks, demanda uma obrigação íntima, um

compromisso do indivíduo em relação ao que não se discute, ao que é simplesmente. A culpa é um sentimento que pode ser visto correntemente em melodramas, a ideia de punição, culpado, bem e mal, a maneira de ver o mundo que o divide em virtudes e defeitos, estes que deverão ser punidos.

Muitos teóricos concordam que no início da modernidade onde a religião perdeu o posto de pilar central da vida do indivíduo – figura que surge justamente na modernidade – o melodrama veio a ser representativo da ânsia em reconstruir a ética e moral num mundo onde os valores haviam sido fortemente abalados. Segundo Brooks, o melodrama representa "uma resposta à perda da visão trágica" no mundo.

"O ego individual declara seu valor central e predominante, sua demanda em ser a medida de todas as coisas. O *prólogo* da modernidade é a primeira página de *Confissões* de Rousseau, com a insistência na unicidade do seu ser interior individual, sua diferença de todos os outros homens, e na necessidade de expressar este ser em sua totalidade." (BROOKS, 1976, pág. 16)

Com a queda da visão trágica do sagrado e do destino, o ser individual moderno é convocado a expressar-se e a buscar o seu lugar no mundo. Mas cerceado por valores morais que seriam centrais na formação da mente deste indivíduo, como a virtude recompensada, o mal sendo localizado e punido. Há no melodrama uma forte polarização entre o bem e o mal, os personagens são estereotipados para que não haja dúvidas quanto à procedência de cada um. Valores como a família são fortemente ressaltados através do que se chama de *voix du sang*, uma propensão de familiares se jogarem nos braços uns dos outros. A traição familiar é punida e frequentemente se encontram dramas de reconhecimento de paternidade na história do melodrama.

O melodrama veio a ser a base moral da formação da nova sociedade, e segundo Brooks, ele foi uma forte influência da psicanálise porque encenava importantes valores morais acerca da formação do indivíduo.

"Falar da psicanálise como uma realização moderna e uma codificação do melodrama não é frivolidade. E a possibilidade de fazê-lo sugere uma confirmação mais adiante da afirmação de que o melodrama tornou-se um modo necessário na consciência moderna. Melodrama e psicanálise representam o ambicioso (...) que o homem elaborou para recuperar o significado no mundo. Nós continuamos a

precisar do expressionismo, a possibilidade de aceder ao latente através dos sinais do mundo". (BROOKS, 1976, pág. 202).

A moral oculta, o valor oculto, o mistério da revelação e afins, são expressões que comumente se encenam no mundo moderno. E através da punição do mal e da exaltação da virtude, o melodrama pretendia expressar e moldar o ser para o caminho do "bem". Não como propósito principal, mas como consequência dos seus princípios.

Os filmes de Reygadas são fortemente dualizados. Os protagonistas encontram-se no meio de dois caminhos possíveis: vida e morte, amante e esposa, liberdade ou redenção. A dúvida paralisante é o grande drama do herói do diretor nos filmes onde quase nada ou pouco de fato acontece se são analisados nos termos da dramaturgia clássica. As ações "efetivas", que tanto são destacadas como definidoras dos personagens em manuais de roteiros e afins, estão bloqueadas pela dúvida. Os movimentos dos protagonistas costumam circundar a questão central e expressam a incapacidade do herói em agir frente ao bloqueio espiritual/existencial no qual se encontra.

É interessante notar que a dúvida paira na questão de onde estará o chamado divino, onde estará o sagrado, o segredo da existência. Reygadas recusa a moral padrão do mundo, a divisão exata entre o que seria o bem e o mal, o maniqueísmo, seus personagens sofrem pela falta de convicção exata em qualquer coisa externa. A crença absoluta em uma coisa ou outra pode ser fatal.

Quando o protagonista de *Japón* acredita que a solução é a morte física e o término de tudo - posto que não acredita em Deus - sofre até mudar de ideia. Quando acredita piamente que a solução é a carne, de algum modo absolve-se, mas provoca a morte de Ascensión.

Em *Batalha no Céu*, quando Marcos passa a acreditar que a salvação é a carne, o amor físico, o corpo de Ana, este lhe é negado e ele muda radicalmente para o outro lado, buscando a salvação no espírito, na religião, no sacrifício do corpo. Até a sua morte, na qual ele ganha a sua libertação, mas o final sugere que apesar de ele ter encontrado uma espécie de paraíso, o equilíbrio não é instaurado. A sua esposa termina sofrendo e os sinos da catedral não tocam por ele. Em *Luz Silenciosa*, a dúvida de Johan não tem solução. Marianne em um determinado momento lhe nega seu amor, que aquela situação de hesitação não pode mais continuar. Estaria solucionado se isso não fosse um enorme sofrimento para ele. Quando Esther morre, o que poderia ser uma solução para o

conflito interno do personagem, a dor dele é tanta que ele deseja que as coisas voltem ao normal. E ela volta à vida. Não existe solução possível, não existe resposta, não existe caminho sem sofrimento.

O herói de Reygadas é um herói na encruzilhada que experimenta um pouco dos dois caminhos e só encontra sofrimento, ele descobre, ou nós descobrimos, que a salvação é impossível.

A promessa melodramática de que toda virtude será recompensada e todo o mal será expurgado não se aplica nestes filmes, ou melhor, ela é questionada. O mundo pode ser ou estar dualista, mas não é necessariamente polarizado. Não existe melhor ou pior, de qualquer jeito estamos condenados à condição humana da dúvida em relação ao sagrado.

2.3 Um certo olhar

A observação dos filmes de Reygadas sob aspectos dos gêneros corporais traz à tona circunstâncias relevantes para situar as trajetórias destes heróis numa espécie de luta fracassada contra a ambiguidade. Ao trabalhar a questão da feiura com certo frescor, propondo novos olhares sobre o corpo humano, o que Reygadas parece fazer é negar a noção de medo frequentemente associada ao que não é classicamente bonito. E faz isso de uma forma muito elegante, propondo uma absorção racional daquela condição, ou seja, não coloca nenhum personagem achando o outro feio ou estranho. A contradição entre o olhar do espectador moderno educado a ter respaldo sobre seus gostos pré-moldados nos pontos de vistas dos heróis, se vê pairando num abstracionismo, se vê forçado a adentrar em uma nova proposta. Não é feio ou bonito, é.

A explicitação do sexo de uma maneira corriqueira também atinge este estado de suspensão. O sexo está ali porque é parte do corpo, parte desta realidade carnal na qual estamos inseridos, não é obsceno, está na cena o tempo todo. Somos ao mesmo tempo corpo e espírito, juntos, como uma massa existencial, que absorve e expelle o ambiente ao seu redor.

O uso da polaridade melodramática sem que o drama propriamente dito seja expresso nos seus atores, a interpretação contida mesmo em cenas fortes, o uso da música, parece falar de uma nova educação de sentimentos. Não engajar o espectador antes que ele possa compreender o que está acontecendo, não correr o risco de pré-

conceitos.

Acredito que todos estes aspectos que listei vão colaborar para situar estes três filmes numa espécie de discurso pós-moderno contra a negação da contingência. A não obviedade, o distanciamento, para uma proposta de olhar que nega a dualidade como resposta lógica ao funcionamento da dita realidade, nega a obviedade do juízo de valor. Um novo olhar que usa elementos chave das relações sociais de uma forma que flui por um caminho que se destaca pela sua originalidade no cenário cinematográfico contemporâneo.

3. Reygadas e a noção de pós-modernidade Baumaniana

“Um mundo ordeiro é um mundo no qual ‘a gente sabe como ir adiante’ (ou, o que vem dar no mesmo, um mundo no qual sabemos como descobrir – *com toda certeza* – de que modo prosseguir)...” (BAUMAN, 1991, p. 10).

Antes que comece este capítulo, é importante definir o conceito de pós-modernidade que será trabalhado. De forma nenhuma se pretende afirmar que Reygadas é um cineasta pós-moderno. O que é pretendido é abordar alguns aspectos dos seus filmes, principalmente em termos de narrativa e problematização, que o colocam numa espécie de lógica pós-modernista segundo a definição do teórico contemporâneo Zygmunt Bauman.

Segundo ele, o que marca a pós-modernidade é uma forma de raciocínio que admite a pluralidade de interpretações para o mesmo fato. Enquanto o raciocínio moderno legitima apenas um tipo de conhecimento possível, justificando suas falhas com a ideia de *ignorância*, como se o conhecimento ainda não tivesse alcançado o estágio necessário para solucioná-las, o raciocínio pós-moderno admite que talvez aquele não seja o único caminho possível para se chegar a um determinado ponto. Admite a pluralidade de versões, pontos de vista, tipos de conhecimentos possíveis para explicar o mundo. E não é como se uma forma de raciocínio tivesse acabado para então começar a outra, as duas formas coexistem.

Para ele, de um modo agora muito simplista, a ideia de modernidade se construiu na vontade de trazer uma certeza para a existência humana. Onde tudo que fosse ambíguo deveria ser eliminado. Esta vontade foi expressa pelo modo de governo dos Estados Nacionais.

“A ambição era criar artificialmente o que *não se podia esperar* que a natureza criasse; ou melhor, o que não se devia *permitir* que criasse. O Estado moderno era um poder planejador, e planejar significava definir a diferença entre ordem e caos, separar o próprio do impróprio, legitimar um padrão às expensas de todos os outros. O Estado moderno difundia alguns padrões e se punha a eliminar todos os outros.” (BAUMAN, 1991, p. 117)

Este determinismo moderno levou então a uma caça contra tudo que fosse ambíguo, estranho. Tudo que não se pudesse definir deveria ser expurgado, sendo a caça aos judeus durante o nazismo o auge emblemático desta tentativa.

O que interessa aqui é a construção deste raciocínio lógico, a primazia da razão para dar uma ideia de futuro e desenvolvimento à nação e como consequência também ao indivíduo. O planejamento conduzido a mãos de ferro de uma humanidade que não quer se deixar à mercê do acaso. Bauman afirma, e isso não é difícil de visualizar, que o raciocínio lógico atrelado a uma ideia de construção de futuro da humanidade, o desmantelamento das comunidades e a criação de um Estado Nação imbuído da função de construir um projeto de identidade para todos os seus membros legítimos, ou seja, tirando aqueles que não poderiam ser incluídos neste projeto por estarem carregados de ambiguidade, terminou por carregar o *indivíduo* de uma responsabilidade por seu próprio destino. “A mensagem equivale a um convite permanente a todos e cada um para que tomem o seu destino nas mãos e o tornem o melhor que puderem.” (BAUMAN, 1991, pág. 80)

Para exemplificar este pensamento, ele cita o teórico judeu Georg Simmel:

“(…) em toda a era moderna, a busca do indivíduo é por si mesmo, um ponto fixo e não ambíguo de referência. Ele precisa desse ponto fixo com urgência cada vez maior em vista da expansão sem precedentes das perspectivas teóricas e práticas, da complicação da vida e do fato correlato de que não pode mais encontrá-lo fora de si mesmo.” (SIMMEL, 1971, apud BAUMAN, 1991, pág. 199)

A busca da identidade num mundo onde as identidades comunitárias foram solapadas recai agora nos ombros do indivíduo. Bauman reflete sobre esta condição da importância do indivíduo uno, hermético, fechado, responsável pelo seu próprio destino como sendo um subproduto da era moderna. O Estado Moderno nada mais foi do que um período ilusório onde se acreditava ser possível a unificação de um país e do destino de todos.

“Aqueles que já compreenderam e aqueles que continuam a apegar-se convulsivamente a velhas ilusões estão na mesma situação angustiosa. Os ‘estabelecidos’, os nativos, os ‘integrados’ não são diferentes dos rejeitados ou sem pátria – apenas não o sabem ainda. É preciso ter força para suportar a

solidão. São ‘os integrados’ que não possuem essa força e isso precisamente por fugirem do destino da autoconstrução para o enganoso abrigo da imaginada participação.” (BAUMAN, 1991, pág, 199)

Esta noção de individualismo e solidão é bem importante para a análise proposta sobre os filmes de Reygadas. Os três personagens principais dos três filmes em questão são heróis em essência solitários, no sentido de que tem um problema existencial para resolver e estão sozinhos para encontrar a solução.

“O eu é sobrecarregado com a tarefa impossível de reconstituir a perdida integridade do mundo; ou, mais modestamente, com a tarefa de sustentar a produção da sua identidade; de fazer por si próprio o que antes era confiado à comunidade nativa.” (BAUMAN, 1991, pág. 107)

Em *Japón*, o peso da existência no protagonista é tanto que ele vai para lá já decidido a tirar a própria vida. E quando recupera a vontade de viver é quando também recupera o desejo relacional com as outras pessoas. Até então, ele evitava o máximo qualquer contato, preferiu ficar numa casa isolada na montanha, passava tempo escutando música com fones de ouvido e rejeitava os cuidados de Ascensión. Em *Batalha no Céu*, Marcos é claramente apartado do mundo ao redor. A começar pelo seu jeito letárgico, olhando o mundo como se estivesse fora dele, não esboçando nenhuma emoção claramente. Entendemos a dimensão do problema dele quase ao mesmo tempo em que absorvemos a apatia que ele se encontra por causa disso. E o mundo exterior é extremamente barulhento e caótico. Como quando ele é chutado no metrô, como as pessoas que chegam de carro na sequência que ele está esperando Ana na rua chegam fazendo barulho. A forma como ele é xingado no trânsito. O ritmo do mundo ao redor é diferente do seu ritmo interno. Ele não acompanha. Está colocado como um estrangeiro na Cidade do México.

Já em *Luz Silenciosa*, Johan se aparta da comunidade quando começa a entrar no seu dilema existencial. Ele busca conselhos, do pai e de amigos, mas está carregado da ambivalência estrangeira que é definida acima. Ele está casado, mas tem uma amante. Tem uma família e outra vida fora disso. Um dilema a ser resolvido. Está angustiado, em estado de suspensão. Nada da vida como ele antes conhecia segue seu fluxo.

Por estes três protagonistas terem como problema central uma questão que envolve basicamente dois caminhos, vida e morte, corpo e espírito, amor ou paixão, os filmes de Reygadas dialogam em grande parte com a questão da ambivalência e da polaridade e se inserem numa espécie de discurso pró-ambivalência, tanto pela narrativa como também pela linguagem proposta. Os tempos de Reygadas são lentos, muitas escolhas dentro de uma lógica moderna de racionalismo podem parecer aleatórias, como planos que dentro de uma narrativa linear não se justificariam e poderiam ser condenados (ou ovacionados, depende de quem olha) pelo pecado – ou acerto – da escolha meramente estética. Além do grande apelo estético que os filmes de Reygadas inegavelmente possuem, existe por detrás uma proposta de tempo, apreensão sensorial, que casa com as narrativas e com o que acredito ser uma espécie de proposta de visão de mundo que Reygadas vai fazer.

3.1 A subjugação da natureza

Segundo Bauman, a luta da modernidade contra a ambivalência acabou recaindo contra a natureza. Tudo que é natural é considerado caótico. Tudo que não pode ser controlado, medido, guiado, é considerado uma ameaça à hegemonia da razão.

“A existência pura, livre de intervenção, a existência *não ordenada*, ou a margem da existência ordenada, torna-se agora *natureza*: algo singularmente inadequado para a vida humana, algo em que não se deve confiar e que não deve ser deixado por sua própria conta – algo a ser *dominado, subordinado, remodelado* de forma a se reajustar às necessidades humanas. Algo a ser reprimido, refreado e contido, a resgatar do estado informe e a dar forma através do esforço e à força.” (BAUMAN, 1991, p. 15)

O protagonista sem nome de *Japón* parece que padece deste mal. Não sabemos exatamente se foi a luta contra a sua própria natureza que o levou a decidir a morte sobre a vida. Mas quando a opção da salvação pelo desejo sexual aparece, quando ele está em contato com a sua natureza instintiva – como coloca o filme, as tripas expostas do cavalo, a cena de sexo entre os animais, tudo relacionando o desejo sexual humano com o desejo dos animais, tudo é natureza – ele recupera o desejo pela vida. A noção de

vida defendida por Reygadas está intimamente relacionada com a natureza sexual do indivíduo.

A questão de seguir ou não os instintos deixa de ser o ponto central no segundo filme, o sexo já é incorporado de forma existencial, quase religiosa. A presença da religião nos filmes de Reygadas de uma maneira geral é bem forte. No caso específico de *Japón*, ela se apresenta como um caminho alheio ao caminho do personagem, algo que o circula, mas que não é experimentado.

Em *Batalha no Céu*, a religião apresenta-se claramente como uma opção de salvação. O plano no qual Marcos está fazendo sexo com sua esposa e seu olhar oscila entre as costas nuas dela e o retrato de Cristo na parede é bem exemplar deste dilema. Já no terceiro filme, *Luz Silenciosa*, o protagonista está imerso na religião, ele não questiona sua validade. Ele pergunta-se então onde estará Deus, na instituição do casamento, no amor familiar, ou na paixão que sente.

“*Amigo* - Algo poderoso está sobre você. Você encontrou sua mulher natural, poucos sabem o que isso significa. Você terá que continuar.

Johan - Eu então machucaria minha mulher. Você sabe o quanto a amei. Só de falar nisso sinto como se derramassem chumbo no meu estômago.

Amigo - Se este é seu destino então terá que ser forte.

Johan - Um homem faz seu destino com o que tem. (...)

Amigo - Somente você para decidir.” (Diálogo do filme *Luz Silenciosa*)

Aqui neste diálogo aparece mais uma vez a questão da natureza versus o controle do homem sobre seu próprio destino. A paixão associada ao *natural* em oposição à escolha racional e à construção do próprio destino. “Eu acho que é Deus agindo”, diz Johan a seu pai. Deus colocado definitivamente na definição do que seria *natural*.

“Afinal, a modernidade é uma rebelião contra o destino e a imputação, em nome da onipotência do desígnio e das realizações. O estigma só pode ser um espinho na sua carne; ele restaura a dignidade do destino e lança uma sombra sobre a promessa de aperfeiçoamento ilimitado.” (BAUMAN, 1991, pág. 79)

É possível traçar uma linha de desenvolvimento da ambivalência nos filmes de Reygadas através da presença da religião/natureza. Como se ela, com o peso da ambivalência, fosse chegando aos poucos na vida dos protagonistas. E como se os heróis fossem aprimorando suas questões. A religião, dentro da visão modernista racional, é o lugar do inexplicável, do que é essencialmente ambíguo. O conhecimento científico nada tem a acrescentar aí, seu poder cessa. Que os personagens tenham ido admitindo a religião em suas vidas também é forma de dizer que de algum modo eles assumiram a inexorabilidade da ambivalência, ou pelo menos parte dela. O que Reygadas parece criticar é a oposição entre religião e sexo. Em *Luz Silenciosa*, a religião diz a Johan que ele deve ficar com a esposa, seu corpo, a paixão, lhe diz o contrário. Religião e sexo estão em oposição também em *Batalha no Céu*, mas no final terminam se fundindo em uma coisa só.

Também se pode falar de uma evolução da maturidade do cineasta, com licença para usar o raciocínio racionalista de progresso, parece que Reygadas trabalhou bastante sua linguagem estética do seu primeiro ao último filme lançado até então. *Luz Silenciosa* esbanja beleza nos planos. E desta mesma forma, parece que os dilemas de seus protagonistas foram sendo aprimorados para questões existenciais mais profundas.

3.2 O amor

Bauman fala sobre a concepção moderna de amor como algo associado a uma necessidade primária do indivíduo em se sentir aceito. Num mundo que prega a individualidade e a diferenciação desta individualidade como algo a ser admirado e buscado, o amor entra num espaço de confirmação social que antes cabia às sociedades coletivas.

“Nesse momento, entretanto, encontramos o paradoxo no qual repousa a condição existencial dos membros da sociedade moderna. Por um lado, o indivíduo precisa definir uma diferença estável e defensável entre sua própria pessoa e o mundo social mais amplo, impessoal e impenetrável lá fora. Por outro lado, porém, essa diferença, precisamente para ser estável e confiável, precisa de afirmação social e deve ser obtida de uma forma que também desfrute de aprovação social.” (BAUMAN, 1991, p. 212)

Mesmo com a pregação do indivíduo como instância máxima da existência, todos ser humano precisa de uma confirmação existencial, de algo que o espelhe e traduza e que de algum modo valide seu estar no mundo. Ele vai dizer mais adiante que esta afirmação social então só pode se dar através de uma troca social intersubjetiva. Aí entra o amor e a grande valorização do amor romântico na modernidade. “(...) só de estar ao seu lado, era o sentimento mais puro de estar vivo. Eu era parte do mundo.” Esta fala de Esther a Johan traduz a forma de existência através de um amor do outro que *Luz Silenciosa* aborda e que vai ao encontro com as definições de Bauman.

Ele cita o trabalho de Luhmann, um sociólogo alemão que viveu durante o século XX, como uma grande referência de análise desta concepção de amor. Segundo Bauman, Luhmann diz que os indivíduos aceitam a situação inicial de uma relação amorosa, na qual se pode dar mais do que receber, na perspectiva de serem invadidos pela reciprocidade num momento futuro. Ele divide a relação em ser amante e ser amado. Enquanto o amante age no sentido de confirmar idiosincrasias do outro através da aceitação amorosa, o ser amado espera que ele confirme esta experiência. A relação não é mútua em essência, ela aceita fazer concessões na promessa, segundo Luhmann, de que ela será recíproca no futuro.

Em *Batalha no Céu*, Marcos busca aceitação para sua culpa, como se precisasse expurgar de si aquilo que sente. E é através do amor que ele vai tentar ser salvo. Ao que parece, a mulher dele não é suficiente, talvez por estar manchada com a mesma culpa que ele, talvez por não lhe despertar nada maior, mas isso são suposições. Agora Ana, que representa algum ideal de pureza, pelas suas formas de beleza em oposição à deformidade de Marcos – essa diferença fica clara na sequência de sexo entre os dois, quando um plano de cima os mostra lado a lado – poderia salvá-lo. Quando essa promessa de amor é quebrada, quando Ana insiste que ele se entregue e lhe diz que seguirá dentro dela no coração, Marcos a mata. Como se ficasse transtornado pela promessa do amor mútuo quebrado. Ele não quer num amor distante, quer seu corpo. Ela não corresponde.

Em *Japón*, o protagonista só volta à vida quando começa a se relacionar com outros indivíduos, seja se envolvendo nos problemas de Ascensión, seja fazendo sexo com ela. Fica mais comunicativo, mais aberto. Em *Luz Silenciosa* o objeto do amor é a questão central, qual daquelas duas mulheres melhor irá consolidar a existência de Johan.

Aqui Reygadas trabalha com protagonistas envolvidos em dilemas existenciais solucionados apenas através da figura do outro. São indivíduos ou muito solitários, como é evidente no caso de *Japón*, ou num dilema de difícil solução. Só que a busca através de um outro acaba fracassando nos três filmes. No primeiro, este outro morre, envolvida com o casaco do protagonista, o que parece relacionar sua morte a este personagem. Apesar disso, acredito que o final seja positivo, ela morreu para trazê-lo de volta à vida, ao que tudo indica. No segundo, Marcos não consegue este amor por não ser correspondido e de tanta culpa acaba se punindo e no terceiro, a dúvida de Johan acaba ocasionando a morte de sua esposa. E a questão principal de Johan parece ser “em qual destas duas mulheres eu vou depositar a minha existência?”. Sua vida está suspensa, tudo gira ao redor de quem ele irá amar, onde está o sagrado.

Bauman afirma: “a destrutividade da comunhão buscada pelos amantes é causada antes e acima de tudo pela implicação da reciprocidade”. (BAUMAN, 1991, pág. 215). Ao buscar uma espécie de equilíbrio entre o amor que se sente e o amor que emana do objeto amado, os protagonistas de Reygadas afundam-se num dilema sem solução. Ou se morre ou se mata.

No caso de *Luz Silenciosa*, os dois amores são recíprocos, mas são de qualidades diferentes. Acredito que este aspecto dualista sem solução aparente é uma das propostas centrais nestes três filmes.

3.3 O dilema e a necessidade de escolha

Retomando a ideia de que Reygadas trabalha com protagonistas que se encontram paralisados pela dúvida, pode-se dizer que eles são dramaticamente inertes. Como se o mal estar causado por este dilema os deixasse imobilizados.

Com este incômodo sobre o incerto, sobre o que não se pode decidir, quantificar, relaciona-se a ideia de ambivalência que Bauman propõe. Ambivalência é o que não se nomeia, o que é inclassificável. “Cada ato nomeado divide o mundo em dois: entidades que respondem ao nome e todo o resto que não” (BAUMAN, 1991, pág. 10). As indecisões dos protagonistas são sempre em relação a duas possibilidades, um impasse dualista. Reygadas os coloca como opostos, dois caminhos diferentes a serem seguidos, ou é um, ou é outro, desde o início. E eles oscilam entre extremos. O protagonista de *Japón* vai da morte para a vida, Marcos do amor carnal para o amor religioso, Johan não sabe como prosseguir, mas tem diante de si duas mulheres que representam caminhos

igualmente válidos. Os extremos que este último alcança são polos entre uma vida e outra. Por um instante, ele é lançado na dimensão de como seria sua vida sem Esther e pede para que tudo volte ao normal.

A pena que Esther sente de Johan pelo seu sofrimento (“pobre Johan”, ela diz) representa o quanto a situação dele é posta como dolorosa no filme.

“Nenhum dos padrões aprendidos poderia ser adequado numa situação ambivalente – ou mais de um padrão poderia ser aplicado; seja qual for o caso, o resultado é uma sensação de indecisão, de irresolução e, portanto, de perda de controle.” (BAUMAN, 1991, pág.10)

Esta perda de controle que parece ser insuportável, não saber o que fazer quando tudo que ele precisa é tomar uma decisão. “Você também ama esta mulher (referindo-se à amante), isto é inexplicável, mas eu entendo. Eu não gostaria de estar na sua pele, Johan, mas de alguma forma invejo você.” Esta frase, dita pelo pai de Johan que representa uma espécie de manutenção da ordem vigente, das coisas como elas são – neste caso, o matrimônio – retrata a ambiguidade da situação de Johan. Seu próprio pai, que lhe aconselha a deixar a amante e lhe diz que deve ficar com a esposa, pode chegar a entender tal sentimento e de alguma forma invejá-lo. Ele não nega que seja algo bom. Ele atenta que o que deve ser feito é a escolha racional, não a passional.

“A ordenação – o planejamento e execução da ordem – é essencialmente uma atividade racional, afinada com os princípios da ciência moderna e, de modo mais geral, com o espírito da modernidade.” (BAUMAN, 1991, pág. 47).

Bauman diz que a ambivalência é o refugio da modernidade. A nomeação, a ordenação, gera inevitavelmente mais indefinições. Pode-se dizer que quanto mais dura é a ordem vigente, mais pungente será a ambiguidade que ela cria.

“Este é o momento mais triste da minha vida”, diz Marianne, a amante. “Mas ao mesmo tempo, o melhor”. Mais uma vez atentando para a ambiguidade da situação em que se encontram.

A questão da necessidade da escolha é muito importante. Tanto em *Batalha no Céu* quanto em *Luz Silenciosa*, o tempo aparece como uma contagem regressiva. Em *Batalha do Céu*, Marcos é rodeado pelo passar das horas em relógios ou gotas que

pingam. Em *Luz Silenciosa*, Johan para o relógio da cozinha para chorar e uma hora ou outra ele olha para o relógio que está sempre no seu pulso. A atenção ao tempo reforça o caráter de fatalidade das histórias contadas, em algum momento seus protagonistas precisarão enfrentar a bifurcação e escolher um caminho ou outro e este tempo está sendo contado. Isto reforça ainda mais o peso da indecisão.

“O tempo linear da modernidade estica-se entre o passado que não pode durar e o futuro que não pode ser. Não há lugar para o meio-termo. À medida que flui, o tempo se achata num mar de miséria, de modo que o ponteiro pode flutuar.” (BAUMAN, 1991, pág. 19)

Não há tempo presente para o meio-termo. Apenas este estado de suspensão no qual os protagonistas se encontram. No entanto, o tempo continua correndo fatalmente. Quando Johan está prestes a receber a notícia do falecimento de sua esposa no hospital, seu relógio de pulso apita. Acabou. Quando Esther a beija e ela retorna a vida, o pai de Johan termina de ajustar o relógio de pulso da sala.

“A pós-modernidade é a modernidade que admitiu a impraticabilidade de seu projeto original. A pós-modernidade é a modernidade reconciliada com sua própria impossibilidade – e decidida, por bem ou por mal, a viver com ela. A prática moderna continua – agora, entretanto, despojada do objetivo que outrora a desencadeou.” (BAUMAN, 1991, p.110)

Toda esta fatalidade do tempo é como se fosse ajustada aí. Não existe soberania sobre a condição de existência humana, nem mesmo o tempo. Reygadas pinta um universo onde tudo é possível a partir da vontade, e não existe um caminho mais válido do que o outro. Quando as duas mulheres, esposa e amante, se beijam, parece que há ali uma espécie de conciliação de opostos. É a supressão da competição, do aniquilamento de uma opção pela outra. “Pobre Johan”, diz Esther ao voltar a vida. “Ele vai ficar bem agora”, diz Marianne. Como se ele precisasse aceitar o peso de não existir “o melhor caminho”, ou uma solução qualquer que deixe tudo em ordem. Como se precisasse entender que não há utilidade para a certeza ou segurança na pós-modernidade.

CONCLUSÃO

O cinema de Carlos Reygadas aqui analisado transita por diversos caminhos de significação. Ele parece que nega uma classificação hermética onde isto é isto e ponto final. Abre seus horizontes para questões amplas e encena dramas que parecem não se encerrar dentro do enquadramento que vemos.

Esta questão fica aparente mesmo na própria linguagem que ele adota, fazendo uso de “tempos mortos”, onde aparentemente nada acontece, nos quais observamos os protagonistas nos seus estados de letargia. Mas esta sensação de certo modo letárgica é crucial para a impressão global dos seus filmes.

Ao trabalhar com três protagonistas que se encontram suspensos por uma dúvida muito grande sobre como prosseguir, ele atenta para uma aparente falta de caminhos que pode ser vivenciada hoje se comparamos o tempo presente com a previsão de futuro que continha o auge da modernidade. Ao misturar noções de sagrado ao corpo material, sugerindo uma união destes conceitos separados, parece fazer um convite a que reflexões acerca da existência humana não parem tanto no lado racional. Porque este também pode trair e acabar tendo fins trágicos.

Quando Reygadas questiona a polaridade melodramática, relativizando a noção de bem e mal dentro dos seus filmes, ou melhor, deixando seus protagonistas perdidos nesta busca de onde estaria a noção de sagrado e salvação da existência, questiona a própria existência tal qual é difundida em grande parte das narrativas cinematográficas que vemos. É como se botasse em cheque a concepção dualista de mundo.

Reygadas emerge num cenário desgastado de resoluções deterministas como uma bússola que aponta para o incerto, para o incongruente, fazendo um discurso pró-ambivalência. Traz à tona o mal estar gerado pela situação de dúvida, mas parece querer atentar para uma necessidade de recolocação do indivíduo diante desta bifurcação. Para que não seja tão pesados, para que se encontre caminhos para o pensamento onde os opostos não sejam eliminatórios entre si, mas apenas opções de caminhos. Um mundo onde talvez a dúvida não seja levada tanto ao extremo ao ponto de paralisar, pois esta extremidade, a paralisia, é muito mais nociva e pode levar a fins muito mais dolorosos do que se simplesmente uma nova forma de encarar as aparentes contradições fosse assimilada.

FILMES

Japón (México, 2002)

Direção e roteiro: Carlos Reygadas

Batalla en el Cielo (México, 2005)

Título em português: Batalha no Céu

Direção e roteiro: Carlos Reygadas

Stellet Licht (México, 2007)

Título em português: Luz Silenciosa

Direção e roteiro: Carlos Reygadas

BIBLIOGRAFIA

ALIGHIERI, Dante. A Divina Comédia. Baixado na biblioteca digital Domínio Público (www.dominiopublico.gov.br)

BAKHTIN, Mikhail. A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento. O Contexto de François Rabelais. São Paulo/Brasília: Edunb/Hucitec, 1996.

BAUMAN, Zygmunt. Modernidade e Ambivalência. Ed. Zahar, 1999.

BROOKS, Peter. The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess. Yale University, 1995.

CAMPBELL, Joseph. O Herói de Mil Faces. Ed. .

ECO, Umberto. A história da feiura. Ed. Record, 2007.

KOTHE, Flávio R. O Herói. Ed. Ática, Série Princípios, 1985.

THOMASSEAU, Jean-Marie. O Melodrama. Ed. Perspectiva 2005

VOGLER, Christopher. A Jornada do Escritor. Ed. Nova Fronteira, 2009.

WILLIAMS, Linda. Hard Core: Power, Pleasure and the Frenzy of the Visible. Ed. University of California Press, 1999.