

# TRÊS ANÚNCIOS DE UM MOVIMENTO AVASSALADOR: A Traição De Si Mesmo

THREE ANNOUNCEMENTS ABOUT AN OVERWHELMING MOVEMENT: A SELF-BETRAYAL

Clayton Rodrigo Fonseca Marinho<sup>1</sup>

## RESUMO

Os três textos que seguem abordam a ideia de que, mais do que trair o outro, trair a si mesmo, o seu próprio movimento pode resultar naquilo que comumente denominamos “mentira”. Aqui, por uma espécie de associação, aplicamos ao que chamamos de filmes “ruins”. O que seria um filme “ruim”? Um problema de conteúdo? Os “furos” na trama, a falta de empatia, a má atuação? Pensar um filme “ruim” de tal perspectiva significa apenas elaborar os problemas de um ponto de vista dos elementos que a integram, mas não do movimento fundamental, que é o próprio “pensamento” do filme, aquilo que ele aparentemente defende, funda ou pelo qual existe. De certa forma, significa isto: um filme que elabora sua própria verdade e não vive conforme o que estipula para si, trai-se no mais íntimo, poderia ser chamado de filme “ruim”. A seguir apresento três filmes cuja inverdade consigo mesmo sobrepujam qualquer elemento “exterior” à sua própria verdade. No entanto, como se vê no último deles, a posição que adota na linguagem pode levá-lo a trair sua posição, mas não por força do próprio filme, e sim por uma imposição

exterior. Por tal ponto de vista, poderíamos pensar uma possibilidade de reconhecer o que faria um filme “ruim” para além do nosso “gosto”, mas não sem atravessar por ele.

**Palavras-chave:** Crepúsculo. Alice. The Happening. Filme. Traição.

## ABSTRACT

The three texts that follow address the idea that, rather than betraying one another, betraying itself, its' own movement may result in what we commonly call a “lie.” Here, by a sort of association, we apply what we call “bad” movies. What would a “bad” movie be? A content problem? The “holes” in the plot, the lack of empathy, the bad acting? To think about a “bad” movie of such a perspective just means to elaborate the problems from a point of view of the elements that integrate it, but not of the fundamental movement, that is the very “thought” of the film, what it apparently defends, which exists. In a sense, it means this: a film that elaborates its own truth and does not live up to what it

<sup>1</sup> Doutorando do PPGFIL-UFRN. Editor da revista Raimunda (produção artística) e da revista de ensaios filosofia das dunas. Integra o grupo Acefalo da UFRN. Endereço CV Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2029857413507874>

stipulates for itself, betrays itself in the most intimate, could be called a “bad” movie. Here are three films whose untruthfulness surpasses any “outside” element to their own truth. However, as one sees in the last of them, the position he adopts in language may lead him to betray his position, but not by force of the movie itself, but by an external imposition. From such a point of view, we might think of a possibility of recognizing what would make a “bad” movie beyond our “taste”, but not without going through it.

**Keywords:** Twilight. Alice. The Happening. Movie. Betrayal.

## 1. A APATIA DE CREPÚSCULO<sup>2</sup>

Isabella Swan (Kristen Stewart) e seu pai, Charlie (Billy Burke), mudaram-se recentemente. No novo colégio ela logo conhece Edward Cullen (Robert Pattinson), um jovem admirado por todas as garotas locais e que mantém uma aura de mistério em torno de si. Eles aos poucos se apaixonam, mas Edward sabe que isto põe a vida de Isabella em risco.

Bem, falar de um filme ruim coloca-nos duas questões, ou duas possibilidades de abordagem: tentar mostrar a “má realização” da obra (seus defeitos, erros e faltas) ou sua “realização má”, de ordem mais moral (vícios, descaminhos e ausência de virtudes). Uma de ordem da forma, outra de ordem do conteúdo, para resumir. Tratando-se de um filme “ruim”, obviamente considera-se a existência de um “desarranjo”: a falta de equilíbrio da forma, a ausência ou apresentação

acachapante do conteúdo; ou mesmo um desequilíbrio de uma em relação à outra. De certa forma, para a riqueza de um texto sobre uma obra ruim, mal realizada e realizada no mal (o que pode ser muito mais interessante, diga-se de passagem) é a ruptura entre uma e outra: entre a forma e o conteúdo. Ou, pior ainda: é a proposição de uma forma e de um conteúdo que não são levados ao cabo de sua própria proposição. Mais grave que uma falha é um engano. Dessa forma, podemos pensar por essa perspectiva: o que configura um filme ruim é o engano por ele promovido.

Encontrar o ponto onde se falha é o grande ponto de uma crítica. Encontrar o engano é o grande ponto de uma ética. No centro disso está a consideração do papel dessa falha, que é engendrar o engano: revelar a configuração que falha na operação de despertar um pathos, uma emoção, é o engano. Quando falha, não apenas se falha na emoção, como se revela, repentinamente, o aparato que procura engendrar uma emoção. Aí está o engano. Isso, por vezes, pode funcionar como um elemento de aprendizagem, justamente para despertar uma emoção e fazer-se perceber o engano. O exemplo mais acabado é o teatro de Brecht. Esse não é o caso de Crepúsculo, uma saga (de 5 filmes) baseada na obra homônima de Stephenie Meyer. Este texto abarca apenas o primeiro filme, o que está para além da suficiência.

Walter Benjamin (1892-1940), filósofo e crítico literário alemão, um dos primeiros a pensar o cinema a despeito dos preconceitos de sua época, afirma que uma obra é a “configuração do caos num instante”. Com isso, ele queria chamar atenção para a questão, muito cara a seu pensamento, de que uma obra (e a obra de arte, em particular) é uma “miniatura” material do universo. Através dela pode-se ver

<sup>2</sup> Crepúsculo (Twilight), Catherine Hardwicke, EUA, 2008, drama, fantasia, romance, 122 min, cor.

todo o mundo, especialmente sua configuração. Com os filmes não é diferente. Inclusive, foi Walter Benjamin quem habilitou, na sua configuração de “gênero” de obra, a análise e inserção daquelas que possuem falha na sua configuração. Isso significa que o cinema, bem como qualquer manifestação artística, não é o produto da seleção de obras que a exemplificam, ou de obras semelhantes. Pelo contrário, a configuração de um gênero só se torna mais “material” e “imane” na medida em que aparece sob o signo da multiplicidade. E tal signo é mais “visível” nos extremos.

Como um filme não é coisa apartada do mundo que o origina, ele melhor aparece na medida em que pode ser justaposto com uma obra pertencente ao ponto extremo. Se formos pensar no gênero ao qual pertence *Crepúsculo*, e buscarmos aquela obra que se coloca em um ponto extremo a tal filme, poderemos compreender o significado da falha do filme teen em relação ao seu gênero. O *Drácula* de Bram Stoker (1992, direção de Francis Ford Coppola), ou talvez uma obra que se aproxima da mediania, *Entrevista com o vampiro* (1994, direção de Neil Jordan) serviriam como obras a se justapor a *Crepúsculo*. Teríamos algum índice: a ideia de uma natureza animal que se indiferencia do humano, na medida em que, ao invés de um desequilíbrio, encontra-se um acordo de “convivência”. Nesses personagens figuram a tensão sexual nua, o caráter humano que sobrevive no inumano, a noite como o espaço próprio de aparição do que não se suportaria ver à “luz do dia” (ou da razão, da qual é um símbolo), um antípoda ao cristianismo, coligada com todo o imaginário sedimentado da “tradição”. Nesses dois filmes, tais qualidades são intrínsecas aos personagens e toda atmosfera (nebulosa, pesada) acentua uma aura de mistério acerca desses indivíduos.

*Crepúsculo* é obra de quem não suporta esse “paradigma” de humanidade e, decide, com uma espécie de “higienização moral”, conceber uma forma de controle. A falha está na inépcia de sua origem (a obra literária) e no dispositivo que o leva à tela (a maneira dominante hollywoodiana de cinema). Há, por um lado, o interesse desse tipo de obra em configurar o caos do seu próprio tempo: o enquadramento de um apocalipse ambiental (cada era designa aquilo que a colocará em perspectiva de um fim. A nossa é essa.), o qual exige a determinação de novos modos de vida pautados numa ideia de capitalismo sustentável e consciente, respaldando o consumo como elemento eternamente naturalizado; o desejo incessante de controle das próprias emoções, insistentemente conectadas com a consciência dos desejos, seja psicologicamente seja farmacologicamente, mediada, e; o estabelecimento de territórios, geográficos e simbólicos, cuja ultrapassagem gera uma grave sensação de abismo, com o qual ninguém está preparado para lidar, atribuindo fatores muitas vezes “mágicos”, isto é, de rápida homogeneização das considerações.

Tudo isso gera, ao fim, apenas enganos. *Crepúsculo* é uma tentativa microfascista de territorialização, homogeneização de afetos e delimitação do que significa ser humano, na marginalização de tudo aquilo que não sobrevive à luz do sol. Mesmo que o sol não seja o expoente par excellence, visto que a trama toda ocorre em dias nublados – e mesmo o crepúsculo, momento em que dia e noite se indeterminam, não seja figura –, a noite, na única vez em que surge na tela serve como memória traumática da donzela em perigo (servido apenas para a aparição do “herói”) durante uma desterritorialização. Qualquer desejo de desterritorializar é apresentado

como perigo. Outro exemplo é a demarcação do território que impede o acesso da família Cullen. Na escola isso fica patente pela divisão entre os outros e os vampiros.

Tudo está estratificado, e nunca é posto em questão. Se a ideia de iniciar cedo o ensino médio é para permanecer mais tempo num determinado lugar, integrar-se socialmente deveria ser outra faceta dessa estratégia. “Eles facilmente nos descobririam”, diz Edward no momento em que entra em contato com um facho de luz na floresta para a qual arrastara Bella, recebendo apenas uma espécie de “isto é lindo” como resposta. Resta-lhe iniciar uma autoimolação (quer dizer, mais imolação de quem assiste) na qual sua condição de assassino não necessitaria dessas “condições estéticas” (basta lembrar 30 dias de noite, filme lançado no ano anterior). O que poderia ser um momento de imobilização para se pensar, ironicamente até, o modo como todo esse momento volta sobre o filme (o que poderia ser benéfico), acaba interrompido, porque esse é um caminho do qual o filme jamais poderá sair (o que implicaria uma “implosão”); é o deslumbramento da outra por isso, que, supostamente, deveria promover o contrário. A condição estética, incessantemente afirmada por roupas e carros de luxo, é aquilo que cega: cega Bella, cega todos, cega, certamente, o público consumidor. O que deveria ficar a cargo, nesses romances melodramáticos, do amor, acaba sendo parte da apatia.

O filme engana e engana-se igualmente. Sua estrutura é falha, porque ela não responde à sua própria possibilidade (como exemplo a vampira-menina – inocência-violência – de Entrevista com vampiro, atroz com as mulheres maduras), respondendo a uma força extrínseca que a “desvia” de sua

possibilidade. Isso é o que podemos chamar de obra natimorta. Porém, ela, como os zumbis, retorna para nos assombrar, e para moldar o tipo de mundo por vir. Tudo indica para a possibilidade de desestabilização da cidade, cercada por mistérios e tribos rivais. Isso não é aproveitado. O filme inteiro é uma constante interrupção de suas possibilidades de dissolução. Pensemos em Twin Peaks, de David Lynch, e na maneira como ele não titubeia em levar a cabo a dissolução da realidade, aparentemente inexistente na bela cidade interiorana que dá título à obra. Agora, comparemos com a cidade, em estilo semelhante a essa, de Forks (inclusive, uma das possibilidades de tradução da palavra é “bifurcar”, e ainda “confluência”, palavras que operam em sentidos opostos, coisa não aproveitada): inexplorada, território apático e, aparentemente, sem qualquer memória. Os laços são pouco explorados e todos parecem viver à margem, ou pior, ignorando o que a circunda, cumprindo seus papéis, em seus espaços determinados. Como aqueles que vivem ao redor dos Lager.

Mesmo Bella, quem parece transgredir os espaços, é apenas a “borra” que sempre escorre da operação das máquinas. Ela, no fim, nada transgride, apenas atravessa sem deixar rastros. E ela não o faz porque seja transgressora. Fica patente qualquer intenção de um destino que já os uniu desde sempre (o “você não faz ideia de quanto tempo te esperei” do vampiro-galã soa destinal). A menos que já esteja escrito no “seio da terra”, não há como passar. Pior, os vampiros, que antes eram a sombra produzida pelo sonho/sono da razão, agora são os sacerdotes de um novo modelo “moderno” de vida capitalista. A casa transparente nada tem a esconder, justamente porque a dominação beira a totalização (manter-se

afastada, escondida na mata, pode até revelar um contrassenso – ou a sua possibilidade –. Todavia, a aparição parca de animais, e mesmo o silêncio sepulcral do lugar, já mostra quem não tem cessado de ganhar). Outra coisa: mesmo que o final seja um estopim para as divergências entre uma família apartada do modo mais comum de vida dos vampiros, a recusa em beber sangue humano, há algo mais profundo a marcar aqui: James, o vampiro inimigo desse primeiro filme, é caracterizado como alguém “escravo” de seus desejos, e por isso, “implacável”. Esse antagonista é o perfeito exemplo para deixar claro, a quem ainda não se convenceu, de que lado é preciso estar. Ele decide perseguir a moça, não por ela, mas pelo olhar do outro, receoso e, ao mesmo tempo, desafiador. Trata-se de um jogo para o vampiro-caçador, e uma justificativa para a tentativa de separação do casal e, depois, proteção (mais uma vez, por parte do vampiro-herói). Claro, James será punido com a morte, por realizar seu desejo. O controle é o dispositivo que opera aqui. Tudo que lhe escapa, mesmo o que parecia incontrollável (os marginalizados nas sombras, doravante capturados), são ferramentas próprias de controle.

O que o filme faz é, incessantemente, dividir enganosamente o problema, entre os vampiros “vegetarianos” e moralmente conscientes e os outros, selvagens, indomados, circulando pelas áreas que não lhes concernem; dividir entre os vampiros e os seres humanos, aqueles que no fim “fundamentam” a existência deles (seu alimento, sua possibilidade de sobreviver); dividir os lugares, entre territórios nos quais se pode transitar e os que devem ser evitados; dividir mesmo o tempo, o da repetição sem sentido da educação e a preocupação mais instantânea que é um baile de formatura; dividir, sem

bifurcar, porque se trata de falsos problemas, falsos dilemas, acompanhados por uma forma que mal trabalha, trabalha mal, nem sequer trabalha pelo mal. O crepúsculo, aquela condição de bifurcação entre dia e noite não aparece. O que temos é a sequência de dias cinzentos de nuvens homogêneas, quase uma “tampa de panela”, condição necessária para que os vampiros façam-se presentes. O ambiente é sem-pathos (literal de a-patia), isto é, indiferente. Para quem não sabe, o pior castigo que se pode dar por Deus aos homens é o afastamento de sua consciência, onisciente e onipresente. Como pode quem tudo sabe e tudo toca, subitamente não tocar e não saber a existência de alguém? Se pensarmos na tradição gnóstica, e mesmo judaica, nem o diabo está fora do alcance da mão divina.

Se, por um instante, pensarmos no livro que foi citado e publicizado como o “favorito do casal de Crepúsculo”, teremos uma comparação mais incisiva da distância. O mal é o fundamento de todo O morro dos ventos uivantes. A natureza e as personagens aparecem belas e implacáveis, paraíso e inferno ao mesmo tempo, bifurcando para reencontrarem-se depois. Mais intenso. É um verdadeiro abismo, com todas as cores e tons da maldade, nunca pura, sempre em devir nas conexões entre as duas casas, transitáveis. Tocadas por ares de bondade, os mesmos ares que por lá sempre circulam, não uivando, mas sussurrando. Penso eu, talvez, que a ideia de escrever a obra tenha vindo das irônicas referências (duas vezes) em que Emily Brontë faz a vampiros e lobisomens no corpo do texto. O que fica, no entanto, é esse fazer experiência do mal, carregando consigo forma e conteúdo. Crepúsculo é o oposto disso tudo. A condenação para o espectador é a falta de experiência.

## Ficha Técnica

Crepúsculo, Twilight, 2008, EUA, drama, fantasia, romance, 122 min, cor; Direção: Catherine Hardwicke; Roteiro: Melissa Rosenberg (roteiro), Stephenie Meyer (livros); Produção: Marty Bowen, Wyck Godfrey, Michele Imperato, Jamie Marshall, Greg Mooradian, Guy Oseary, Karen Rosenfelt, Patrick Sanchez Smith; Estúdio: Summit Entertainment, Temple Hill Entertainment, Maverick Films; Distribuição: Summit Distribution e outros; Música: Carter Burwell; Efeitos Especiais: William Boggs e outros; Cinematografia: Elliot Davis; Direção de Arte: Christopher L. Brown e Ian Phillips; Edição: Nancy Richardson; Vestuário: Wendy Chuck; Elenco: Kristen Stewart (Isabella Swan), Billy Burke (Charlie), Robert Pattinson (Edward Cullen) e outros; Gênero: drama, fantasia, romance.

## 2. A DESRAZÃO NÃO SIGNIFICA UMA FALHA NA RAZÃO: ALICE NO PAÍS DA DESISTÊNCIA<sup>3</sup>

Alice, já crescida, acredita que sua ida ao país das maravilhas não passou de um maravilhoso sonho. Após a morte de seu pai, ela se vê presa a um casamento de conveniência para salvar sua família da falência. Na festa de noivado ela torna a ver o coelho branco que a leva, mais uma vez, ao buraco onde reencontra a terra de seus sonhos. Acreditando ainda tratar-se de um sonho, ela é arrastada para um confronto que decidirá o destino do país das maravilhas. Tudo assentado na sua escolha.

<sup>3</sup> Alice no país das maravilhas (Alice in Wonderland), Tim Burton, EUA, 2010, aventura, fantasia, família, 108 min, cor.

Acontece, muitas vezes na vida, termos a certeza de que o modo como vivemos é o único modo possível. Como assevera Nietzsche em Genealogia da Moral, o custo para manter uma promessa, isto é a garantia de futuro, é a deformação do ser humano. É preciso dar uma forma. Para isso, faz-se necessário submeter-se a tal forma, “fazer caber”. Se pensarmos nos avanços das diversas ciências, poderíamos aceitar menos relutantemente a ideia de que a “troca” realizada trouxe mais benefícios do que malefícios. Porém, nem tudo nessa vida diz respeito a quantidades. E esse “mero detalhe” que é viver não é um objeto assaz insignificante para ser trocado por outra coisa. A essa outra coisa, usualmente, assemelhamos a famigerada “segurança”.

Se a “vida é uma insignificância”, como diz Milan Kundera, ela é a festa que fazemos dela. Aderir o viver à ideia de segurança é o mesmo que, no limite, abrir mão daquilo que se almeja salvaguardar. Um paradoxo apenas. Não que a segurança não seja importante para a vida. A vida pode florescer com a segurança. E ela pode florescer, desde que não seja aprisionada numa redoma que paira como um mito, mantendo uma “atmosfera” aparentemente salubre e possível. Porque, o possível não abre mão do risco. Toda possibilidade produz um lance de dados, no qual o acaso não é outro senão seu lugar de risco.

Se tomarmos o livro de Lewis Carroll, o que está em jogo não é simplesmente a criação de um “mundo de maravilhas”. O que é lançado a todo instante é a possibilidade ela mesma. Não se trata de uma “inversão” do mundo racionalista, mas a aparição do lugar do acaso, da própria contingência. Todavia, Alice no país das maravilhas não é sua estrela polar. Está mais para um satélite que recebe a luz dessas estrelas e irradia para todos os

lados. Por vezes, quem toma essa obra como paradigma e cria sobre ela – ou a partir dela –, o que faz é não mais que a eclipsar, impedindo a “estrela” de iluminá-la. Com isso, o satélite fica submerso nas trevas. Esse foi o trabalho, um trabalho imenso, de Linda Woolverton (roteirista) e Tim Burton (diretor).

O filme de 2010 veio com o estardalhaço da tecnologia (3D) e do reconhecido trabalho visual de seu diretor. Juntamente com sua parceira-esposa (Helena Bonham Carter) e seu parceiro-amigo (Johnny Depp), a fórmula parecia insuspeitavelmente de sucesso. Mas, como toda obra ruim, enganadora, a “fórmula” revela-se justamente nessa sua estrutura e, sem a contraparte fantástica, ela pode se revelar perversa. Johnny Depp parece viver num inferno do capitão do Pérola Negra: uma persona tomou posse do ator e repete-se desde então. Aquela multiplicação de Jack Sparrow num dos filmes parece providencial nessa hora. A atriz, menos cintilante, apesar de suas recriações, ficou à mercê das caricaturas criadas por seu marido.

Porém, retrocedamos um pouco. Voltemos ao roteiro, o qual considero o operador aqui de toda enganação. O filme começa num segundo retorno de Alice, já mulher, prestes a se casar. Todos os acontecimentos da infância servem a ela como um sonho ao qual se agarrar. Seu pai é o outro ponto na nuvem. A mãe é a terra crua da realidade. A obra abre-se com as chaminés e fumaças de Londres. Uma cidade industrializada. O livro, por sua vez, começa com Alice deitada numa árvore com sua irmã mais velha, num jardim. Ela está com sono. No filme, Alice está numa carruagem em direção à festa não sabida de seu noivado. De certa forma, não dá para comparar demais. Gostaria apenas de tomar dois momentos, um deles em que

Alice “recorda” sua primeira vinda ao país das maravilhas. A outra diz respeito à relação de Alice com os demais personagens.

Quando a jovem, já no final, lembra sua ida, e descobre ter sido tudo “real”, a cena, muito ligeira, mostra sua conversa com Absolem, na qual a insolente lagarta pergunta a queimar roupa um “Quem é você?”. No flash back, Alice é clara no seu reconhecer-se, “sou Alice”. Na obra literária, gostaria de lembrar, há uma pequena diferença. A tal pergunta, Alice responde simplesmente “não sei”. Para mim, o resultado da enganação assenta-se aí, “basicamente”. A primeira parte, do filme, lembra esse momento. O livro é mais complexo. Alice, desde sua queda, considerando “tudo muito estranho”, começa a duvidar de si mesma. Graças às “transformações” que sofre, ela não tem mais qualquer certeza. O mais interessante é que, além desse não saber, ela, ao procurar respostas, toma-se por outra pessoa (“Será que sou Mabel?”) ou um animal (“seria eu uma serpente?”). O que marca tudo isso é a ideia dela não ser “mais a mesma”, mudando sempre, isto é, em devir.

Todo o devir é rompido no filme. Não se trata mais de uma possibilidade, mas de uma certeza (“Sou Alice”), contraposta a uma noção que se instaura entre os demais (“essa não é a Alice certa”) – ambas operações de impossibilidade, a primeira, de não ser Alice e a segunda de ser não Alice. Alice não duvida de si, mas duvida tão somente de que seja a “Alice certa”. O engano está aí, nessa falsa criação de uma possibilidade, que não é outra, senão a “necessidade” de ser ou não ser Alice. O trabalho acaba por ser imenso. Não é pouca coisa, eliminar a possibilidade, isto é, a “pura potência” que faz com o que a obra literária perdue. Ela o faz, mais uma vez repito, não porque seja um contraponto

à condição pobre de nossa razão, mas porque é uma desrazão, um operador que desativa de dentro a razão e a permite aprofundar-se nesse seu “negar”.

Tomemos como exemplo o diálogo, muito famoso, do gato de Cheshire, no qual, Alice sem saber qual caminho escolher para sair de onde está, acaba recebendo como resposta que “pouco importa o caminho que você tome” – cena inexistente, aliás, no filme, afinal o caminho a percorrer já está devidamente traçado. É importante salientar que seu interesse é sair de onde está e chegar em “algum lugar”. Isso não significa que ela não sabe o que quer. O que ela espera é pela possibilidade de sair, sem se interessar exatamente pelo resultado. A resposta de “você chegará lá se continuar andando bastante” parece inadmissível. Não é a toa que tal frase, muito batida entre administradores que desejam exemplificar o que não fazer, é aquela condição abafada pela obra cinematográfica. O que significa andar bastante para chegar a algum lugar? Isso significa “aberrar”, errar sem direção, andar para qualquer lado que a ponha simplesmente em movimento. O diabo mora nos detalhes, diria alguém.

O trabalho imenso do roteiro está em apagar essa “aberração”, signo da desrazão. Ao invés de aprofundar as aberturas do autor, o filme estanca cada possibilidade com cuidado. A volta de Alice tem um objetivo muito claro, definido desde o início: matar o Jaguadarte e cumprir “seu” destino. Toda a trajetória é um processo para a aceitação, para que a não Alice descubra-se a Alice-de-sempre. A possibilidade está drasticamente reduzida a um “esquematismo” muito bem definido. Se o aparente protagonismo feminino é uma perspectiva a ser adotada na reflexão da trama, é cabível que ele esteja,

como desde sempre esteve, igualmente ameaçado por qualquer esquematismo. Há de se perguntar, afinal, quem definiu o “papel” da heroína desde o início. E, por que, ao invés de procurar saídas, brechas e limiares, o que resta à protagonista é aceitar sua parte, que se descobre como secundária? Afinal, a protagonista é a espada Vopal. Alice, torna-se claro, é a “mera” portadora.

A atitude dos personagens também desvia. Cada um deles não está tão interessado em objetivos. Eles apenas contam suas histórias. Histórias sobre as quais Alice jamais decide qualquer coisa. Ela é a intrusão que se faz presente. Alice aparece como a interferência do logos que na “confusão” não é capaz de decidir. Porém, lembremos, ela é a razão desbravando e atravessado o inferno, purgatório e paraíso dantesco da desrazão, e tal como acontece com Dante, tudo se passa “como num sonho”. A obra cinematográfica, pela sua vez, evita a todo custo isso. As posições já foram assumidas e dicotomizadas. Nem mesmo o chá dos loucos Lebre e Chapeleiro é um operador da desrazão. Tudo está “tramado”, cada fio definido, faltando apenas a aceitação (inevitável, porque já estava determinado no pergaminho da história) de Alice. A inversão torna-se mais evidente: Alice é a desrazão operando num âmbito já dominado pelo logos. Mesmo a conversa com Absolem, ápice da decisão da jovem, mostra-se sob o efeito da razão: ele diz que não pode ajudar sem sabe quem é. Aí começa uma descrição a mais plausível, por assim dizer, de quem ela é, sua filiação e o projeto de negócio de seu pai, o qual a leva a lembrar-se do passado e aceitar seu futuro. Tudo se trata de um “projeto”, isto é, de um projetar, que, numa de suas “possibilidades”, está o projetar o passado no futuro a fim de que ele se mantenha, para não dizer repita-se.

E o projetar em vista de um “negócio”, que não é outra senão a negação do ócio, do estado de contemplação muito próximo da possibilidade.

É interessante que o momento que mais se próxima da obra literária esteja no encontro de Alice com a Rainha de Copas. A aproximação dá-se por um artifício: o tamanho da moça faz com ela tenha uma cabeça tão grande quanto a da rainha, que, por isso, se solidariza. Aliás, um dos momentos mais perversos aparece aqui: a rainha aceita todos aqueles que seriam marginalizados. Todo seu rancor e seu ódio assentam-se sobre sua condição. A Rainha Branca, por sua vez, é aquela que nunca conheceu tal condição. Podemos pensar se toda sua “magnificência” não se deve a um certo estado de ordem que a rodeia. Ao jogo de baralho cabe tanto a contingência quanto o engodo, por vezes. Ao xadrez não: é uma questão de matemática, de ordenamento, de eliminação do acaso. Aqueles que cercam a Rainha Vermelha aproveitam-se dessa sua “simpatia”, mesmo que ela lhes mande à guilhotina constantemente, para manterem seu status quo. Alice também se vale desse artifício para recuperar a espada Vopal. E, enquanto no filme a relação entre todos está subjugado a guerra por vir, aos desejos de uma rainha volúvel e ditadora, ali no livro acontece o ápice da desrazão, onde mesmo a linguagem é paulatinamente desativada, e “desorientada”, ao ponto de dizer muito mais e muito menos do que se diz, ou mais nada dizer que não seja a sua própria performance.

O chapeleiro “maluco” é o nó górdio dessa relação. Toda sua participação resume-se a convencer Alice a tomar sua parte na guerra. E, ele mesmo, empunhando uma espada, lança fora seu chapéu e vai à luta, em nome de uma vingança pela morte de seus familiares num ataque do dragão. Apesar dele repetir a

mesma charada que há no livro, ela retorna apenas num instante de desrazão perante a ira que o assola. De uma forma ou de outra, estão todos agora assolados pela iminência de um confronto, mobilizando-se integralmente para a guerra, enquanto desmobiliza-o para a fantasia. Não nos enganemos, a fantasia é a verdadeira derrotada aí. Os filmes de Tim Burton, usualmente, operam num limiar do que poderíamos chamar de “barroco”, que é essa coisa bem menos política, o “expressionismo”: excessos de expressividade, apego às curvas e abundância dos elementos fantásticos. Se “Peixe grande e outras histórias” foi a sua melhor e mais potente aplicação, qualquer obra desde “Alice” é o prolongamento de uma falta. Já se disse que todo o excesso significa, no fundo, uma falta. Tim Burton parece querer “corrigir” o imenso trabalho desmobilizador da roteirista com esse excesso, marca de sua “forma”. Todavia, o que encontramos é apenas um ataque epilético de um corpo que teima em resistir, a fim de que não o percebamos. Mal sabe ele que a espuma que escorre de sua boca trincada é um revelador potente. O problema é que essa espuma é a possibilidade devastada.

### Ficha Técnica

Alice no país das maravilhas, Alice in Wonderland, 2010, EUA, aventura, fantasia, família, 108 min, cor; Direção: Tim Burton; Roteiro: Linda Woolverton (roteiro), Lewis Carrol (livros); Produção: Jennifer Todd, Suzanne Todd, Richard D. Zanuck, Tom Peitzman, Peter Tobyansen, Katterli Frauenfelder, Derek Frey, Chris Lebenzon, Mary Richards, Joe Roth; Estúdio: Walt Disney Pictures, Roth Films, Team Todd, Zanuck Company e Tim Burton Productions; Distribuição: Walt Disney Studios Motion Pictures e outros; Música: Danny Elfman; Efeitos Especiais: Michael Dawson e outros;

Cinematografia: Dariusz Wolski ; Direção de Arte: Todd Cherniawsky e outros; Edição: Chris Lebenzon; Vestuário: Colleen Atwood; Elenco: Johnny Depp (Chapeleiro Maluco), Mia Wasikowska (Alice), Helena Bonham Carter (Rainha Vermelha) e outros; Gênero: aventura, fantasia, família.

### 3. FIM DOS TEMPOS: DOIS ACONTECIMENTOS<sup>4</sup>

Em questão de minutos estranhas mortes ocorrem em várias das principais cidades dos Estados Unidos. Elas coincidem em dois pontos: desafiam a razão e chocam pelo inusitado com que ocorrem. Sem saber o que está ocorrendo, o professor Elliot Moore (Mark Wahlberg) apenas quer encontrar um meio de escapar do misterioso fenômeno. Apesar dele e sua esposa Alma (Zooey Deschanel) estarem em plena crise conjugal, os dois decidem partir para as fazendas da Pensilvânia juntamente com Julian (John Leguizamo), um professor amigo de Elliot, e Jess (Ashlyn Sanchez), a filha dele de 8 anos. Lá eles acreditam que estarão a salvo, o que logo se mostra um equívoco.

Não é uma originalidade a ideia de que, em alguma medida, toda tradução é uma traição. E, por tais “desvios” cria-se uma tradição. Alertam aqueles que, na honestidade de seu ofício, reconhecem a importância da decisão que tomam – e tornam isso claro – quando vertem uma obra de um idioma para outro. Cada língua possui suas idiosincrasias, seus modos de expressão, seus jargões e dialetos,

Vida da própria língua, difícil de transferir para outra. Da mesma forma como não se consegue ressuscitar uma língua ou uma cultura do passado, não se pode prosseguir com esses enquadramentos com relação à tradução. De certa forma, cada tradição é, igualmente, uma traição.

Para começar a tecer algumas considerações sobre o filme que segue, precisamos ater-nos a um detalhe, o qual não diz respeito necessariamente à obra, mas que a amarra de tal forma, a ponto de sufocá-la. O título em português para o filme de M. Night Shyamalan é, a meu ver, uma das causas da decepção com a obra. Não que ela seja uma peça de arte memorável, senão sequer estaria nessa lista. Porém, façamos justiça: a tradução não apenas traiu a obra, inserindo-a numa tradição a qual não pertence, como ainda, ao fazer isso, modulou todo o imaginário sobre o qual se assentaria esse filme. Poderíamos perguntar pela intenção, deliberada ou não, de enquadrar tal filme no escopo dos filmes apocalípticos, isto é, no seio mesmo do imaginário cristão. Parece plausível, quando ao final, Alma pergunta se aquilo seria o “fim”. Penso que tal deixa deve ter “sugerido/sugestionado” a tradução. Todavia, se bem observarmos, o fim ao qual ela se refere não é o “dos tempos”, mas o deles, daqueles três indivíduos perdidos num lugarejo qualquer.

Mas também, podemos pensar no apelo comercial do filme, cujo cartaz (um dos vários) de divulgação traz uma família (branca), tentando se proteger do que vem a frente. Outro desses mostra pontos (turísticos?) com carros abandonados. O fim dos tempos seria o fim da (auto)mobilização? Ou ainda um contato forçado com a natureza? De fato, a natureza é pintada ora como uma força misteriosa à qual não se tem verdadeiro acesso (o entendimento

<sup>4</sup> Fim dos Tempos (The happening), M. Night Shyamalan, EUA, Índia, 2008, comédia, ficção científica, thriller, 91 min, cor.

do homem não consegue chegar à coisa-em-si. Ele apenas encontra o que pôs lá...), visto no diálogo do professor de ciências, e protagonista, Elliot, com um aluno aparentemente desinteressado. O rapaz é o ponto de ligação entre a indiferença para com a natureza e, ao mesmo tempo, uma relação mística na qual se concebe um poder no qual ele não toma parte. Ora é visto como a força “de fora” que intimida a racionalidade humana, ameaçando-a constantemente – as nuvens no início, acompanhadas com uma trilha típica de suspense formam essa perspectiva.

Uma espécie de rima dessa “personagem figurante” não se perde aí: temos, logo no início essas nuvens passando, configurando um perigo sutil que se aproxima. As nuvens vão se alterando, próximo de assemelharem-se à fumaça, aglomerando-se em ondas até escurecer. O primeiro close do filme não é em nenhum indivíduo, mas em um cachorro. Ao começar a trama principal, dos misteriosos “ataques bioquímicos”, enquadrados como “ataque terrorista” (palavra mágica aqui), os construtores caem como chuva, a um grito de ajuda por Deus de outro que assiste em câmera baixa – não posso deixar de lembrar a chuva de sapos de “Magnólia”, que associado ao Êxodo, nos brinda com algo como: “e se recusares deixá-lo ir...”, deixar quem? Logo veremos. Passamos pelo diálogo do professor, até chegar a sua esposa que, em casa, acredita ser todo o ocorrido, um ato “demoníaco”. A natureza é a forma de punição de Deus.

Toda essa subtrama fenomenológico-linguística parece apontar para um fio de irracional a operar no campo do evento. Isso importa, na medida em que Elliot, que se declara um cientista, alguém que raciocina para encontrar uma resposta, está atravessado por uma mística que coloca em perigo

toda a sociedade. Mas, mais do que isso, esse senso comum que aparece na forma de interjeições, de apelos, de banalidades, serve para enquadrar todo o acontecimento. Desde a noção de que se trata de um “atentado terrorista” até as conversas mais banais sobre o que se entende do que acontece geram o acontecimento, de modo que ambos se dicotomizam, até, numa hipótese, encontrar-se no “fim”. O que fica latente aqui é a ausência da possibilidade de formular questões, e mais ainda, de se perguntar sobre o que não se sabe. Parece que a ideia de lidar com “a dor de não saber” é o mais insuportável. A tentação de não calar, de sempre ter uma resposta para tudo parece o que nos trará de fato um “fim”. Isso não significa tomar a natureza como uma entidade mística, opaca ao conhecer. O que se precisa é transformar a própria noção do que significa conhecer.

Temos, assim, dois eventos mais gerais: o evento mesmo da natureza, traduzido como um “ato terrorista”, isto é, um “evento linguístico”. Usualmente as tramas que envolvem uma intervenção da natureza iniciam-se assim: há uma péssima tradução do evento, dicotomizado em dois caminhos, até que se encontre o ponto de conexão, para que, fortuitamente, como numa epifania, descubra-se a “verdadeira razão”. O evento linguístico modula o evento da natureza. A resposta é ajustada conforme a traição da tradução. O que promove o engano, aquilo que “traduz” um filme ruim, é a construção de uma racionalidade nesse processo, à qual todos se agarram, na tentativa, não de entender, mas de justificar o próprio erro – uma razão mistificada. O fato de que a neurotoxina faça com que os indivíduos se matem serve como uma manifestação dessa autoindulgência que temos em relação a nós mesmos. E aí, talvez, a natureza

em sua sapiência, diga-nos que, no fim, não escapamos a nós mesmos, pois somos feitos da mesma matéria que o mundo. Este mundo, o único. E se recusares deixá-lo ir...

Não há para onde correr. O evento parece restrito a uma região, região que, no fundo, significa qualquer lugar. A interrupção do transporte para o interior, no “meio” de algum lugar revela aqui a nossa noção própria de fronteira, um arranjo imaginário (tal como o tempo do relógio) que começa a transportar suas barreiras para dentro. É uma fuga para dentro, não para fora. No fim, é um encontrar-se consigo mesmo, a górgona evitada diariamente, aquela que está sempre ao largo da nossa existência. Não há fronteiras para dentro, e retrospectivamente, para qualquer espaço, que não seja resultado de uma série de modulações linguísticas operando em nossa realidade. A natureza aparece como uma intrusão nesse espaço, aquela que nos faz ver o real, ao por não importa quem em contato com ela. Se todo o diálogo respeitoso tecido por Elliot, com seu quadro científico, em relação à natureza e aos seus mistérios, no fundo não escapa ao quadro, então, o evento linguístico das superestruturas de poder é dominante. Assim, ninguém escapa ao quadro dominante. A fuga constante é sempre para uma fronteira impossível de ser alcançada, porque ela está restrita e condicionada ao quadro dominante. O alívio da família que se salva, e que, como num fechamento de novela da Globo proverá vida, é a forma de apaziguar o desequilíbrio do evento, não é uma ruptura, mas o controle estendido a um campo mais amplo. No final, o “especialista” que considera o evento como um mistério é o porta-voz do quadro dominante, cuja incapacidade de apreensão daquilo que lhe escapa “traduz” o evento como “mistério” (palavras

mágicas com seu centro vazio, tais como “efeito colateral”, “flexibilidade”, “economia”, ou “guerra ao terror”).

Uma última consideração diz respeito ao processo de experiência do acontecimento. A possibilidade de salvação está na separação em grupos cada vez menores. Aqui, levanto a hipótese, não é a natureza mais a operar nessa “separação”, o que significaria naturalizar o individualismo (outro engano do filme), mas o próprio enredo que, fundado na estrutura dominante, quer converter o “acontecimento” em origem de um estado social – porque é um evento social (a linguagem) o que atravessa toda a trama de forma naturalizada – em estado de natureza. A “desaparição das abelhas” lançada no início, e incorporada como um quadro do “mistério” da natureza, em relação a um suposto desequilíbrio, é rapidamente esquecida (ela levaria a trama para outras questões, essas silenciadas) para dar lugar ao “terrorismo”, isto é, ao medo do outro socialmente nutrido, do estranho, do estrangeiro, a tentativa acachapante de reduzir uma comunidade a uma noção pífia de pátria. No entanto, a fuga para “dentro”, para o “interior” (e nesse caso, de si mesmo, o do self made man, aquele que não deixa escapar...) é a contraposição que se põe diante do discurso narrativo. O inimigo está dentro, não fora. A saída, todavia, não se encontra no individualismo, mas na comunidade. Talvez não essa, talvez uma por vir, nunca posta em perspectiva na obra, pois ela é a tentativa de escapar disso. O “fim dos tempos” é o fim de um determinado tempo, de um determinado poder, de uma determinada forma de domínio, cujo arrepio diante da natureza é o índice de uma possibilidade.

## **Ficha Técnica**

Fim dos tempos, The happening, 2008, EUA, Índia, comédia, ficção científica, thriller, 91 min, cor; Direção e Roteiro: M. Night Shyamalan; Produção: Gary Barber, John Bernard, Roger Birnbaum, Deven Khote, Barry Mendel, Sam Mercer, Jose L. Rodrigues, John Rusk, Ronnie Screwvala, Zarina Screwvala e M. Night Shyamalan; Estúdio: Twentieth Century Fox Film Corporation, UTV Motion Pictures, Spyglass Entertainment e outros; Distribuição: Twentieth Century Fox Film Corporation e outros; Música: James Newton e Howard; Efeitos Especiais: David Blitstein e outros; Cinematografia: Tak Fujimoto; Direção de Arte: Anthony Dunne; Edição: Conrad Buff; Vestuário: Betsy Heimann; Elenco: Mark Wahlberg (Elliot), Zooey Deschanel (Alma), John Leguizamo (Julian), Ashlyn Sanchez (Jess) e outros; Gênero: comédia, ficção científica.

## REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama trágico alemão**. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

BRONTE, Emily. **O Morro dos ventos uivantes**. São Paulo: Abril, 2010.

CARROL, Lewis. **Alice no país das maravilhas**. São Paulo: CosacNaify, 2009.

KUNDERA, Milan. **A festa da insignificância**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

NIETZSCHE, Friedrich. **Genealogia da moral: uma polêmica**. 4. reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.