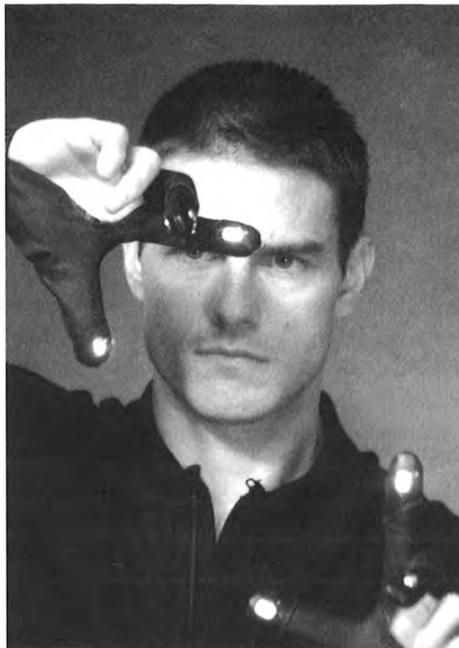


Perto de um final infeliz

por Paulo Santos Lima

O cinema narrativo clássico, desde a primeira metade do século XX, já comprometido com as regras de gênero, com o romanesco, com a linearidade, com a transparência que nos impedia de perceber todo um sistema por trás do apresentado na tela, antes de ser um resultado da ingenuidade de seus executores, era um produto que abria pequenas fendas no sistema que permitiam – pelo menos aos espectadores mais atentos ou mais preocupados com os processos – um salto afora daquela linguagem atrelada ao entretenimento caça-níqueis. Exemplos não faltam. Os filmes *noir*, por exemplo, foram exímias obras de duplo sentido, como o final de *Relíquia Macabra* (1941), no qual Sam Spade dispensa a traidora, que vai em cana, fazendo assim a justiça catártica, mas também ficando sob a sombra da tristeza e da solidão; concluindo, ainda, que os sonhos são tão falsos como uma tola ilusão.

Bem, o *noir* não era dos gêneros populares do cinema americano, mas um filme como *Rastros de Ódio* (1956), no qual John Ford refaz a ordem da construção da civilização branca, sem uma reconciliação branca-indígena, é das obras que optaram por um universo nuançado. Ou seja, se o mundo onírico da classe média americana dialoga com o destino de Debbie, a sobrinha raptada pelos comanches que no desfecho do filme volta à “civilização”, o personagem-ícone desse processo de restabelecimento da ordem, de resgate, Ethan Edwards (John Wayne), é um ser marginalizado, que vive a descanteio



do mundo convencionado como arquétipo civilizatório. A cena final, longe de ser feliz ou reconfortante, denuncia o quanto o sistema pelo qual o (anti)herói do filme luta para mantê-lo a salvo dos conflitos, dos embates étnico-cultural-raciais, o cospe aos bagaços, não permite a ele uma estadia legítima.

Peguemos, também, o caso mais recente de *Taxi Driver* (1976), assinado por um diretor que transgrediu (primorosamente) no discurso, sem, com isso, deixar de estar apoiado na narrativa clássica. Se bem que este filme garanta leituras múltiplas, e faça da coluna vertebral da dramaturgia tradicional uma geléia que embaralha o julgamento e organização lógica do espectador, há ainda um viés de parábola, de queda e ascensão, que rascunha um final, no mínimo, irônico: Travis Bickle, o taxista de Robert De Niro, volta à ativa e aparenta equilíbrio psicológico (esse traço tão caro à construção dos protagonistas virtuosos do cinema comercial-narrativo)... até o momento no qual, segundos antes de os créditos finais invadirem o quadro, ele olha o retrovisor do carro, num olhar repleto de neuroses, ódio, medo, vingança e tristeza. Ou um *Caçadores da Arca Perdida* (1981), um exemplo máximo do filme de entretenimento que em momento algum da projeção abandona a ironia, as referências e a crítica às convenções do cinema caça-níqueis. Os últimos planos mostram o destino da gloriosa arca perdida, “aprisionada” num galpão inútil, repleto de outros relicários que contam parte da história da humanidade; tesouros

estes assassinados pelo sentimento de posse e pela mesquinha política.

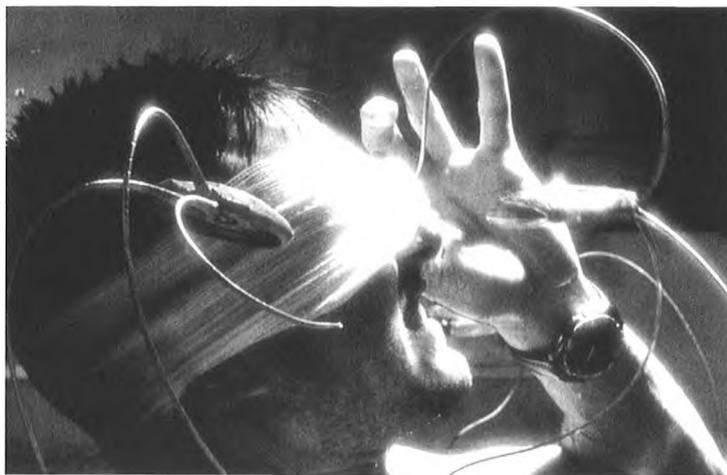
E é o diretor de *Caçadores da Arca Perdida* um dos termômetros deste fim da história do cinema. Spielberg, longe de ser um cineasta da transgressão, pelo menos ainda brincava com os gêneros e usava o máximo de esforço criativo para, ao menos, em meio ao seu discurso conservador, fazer grande cinema. De repente, a partir do nefasto *A Lista de Schindler* (1993), o homem adota o estilo de cinema de um Michael Bay, por exemplo, e usa a linguagem que está em voga no cinema dos últimos cinco anos: utilização de várias câmeras, montagem histérica e espelhada no ritmo dos videocliques, computação gráfica vendida como ilusionista e mostrada na tela como enganação grotesca, trilha incidental permanente que entende o espectador como uma múmia incapaz de discernir seus sentimentos etc. Nestas ect., vem algo pior, muito pior e que está sepultando a “pureza” do cinema, essa pureza característica que até então a linguagem cinematográfica tinha de nos fazer acreditar na farsa sem que, para tal, tivesse que se escorar num inventário inflado. As ironias perceptíveis no final dos filmes, ou mesmo no correr da dramaturgia, eram sensíveis aos que a ela buscavam. Um conservador, talvez, em 1956, jamais notaria as brechas na limpidez e transparência da história de *Rastros de Ódio*. Havia uma multiplicidade de “pontes” entre filme e espectadores, mas cada uma dessas pontes não o enganava em momento algum naquilo que sua capacidade sensorial (e experiência) poderia captar.

Hoje, a coisa mudou. Daí, até um Spielberg, covarde e ambicioso, leva seu discurso cinematográfico num terreno muito seguro, cria uma ponte única que, em certo momento, quase sempre no epílogo, joga rio abaixo, para no lugar construir uma outra, que ele de

fato julga como caminho digno, ou como um meio correto e caro de iludir seu espectador. Por que isso? Ora, um filme hoje, para a indústria cinematográfica norte-americana, não pode ser meio rentável. Ou ele é... ou ele é. Não existe meios termos, muito menos um “não”. Os produtores, então, preferem endossar roteiros que puxam múltiplas tendências, fazem um multi-produto. Assim, o romance, a aventura, o medo, o suspense, a ironia, as referências com os filmes clássicos (aqueles que de fato representam o cinema como grande arte do entretenimento ou do pensamento artístico), a música, a violência, valores masculinos e femininos, indumentária, elos de ligação com o maior e mais distinto número possível de sujeitos-consumidores, tudo isso tem de estar numa única história.

Pois *Minority Report* – *A Nova Lei* é mais um produto grotesco de Steven Spielberg. Talvez menos criminoso que *A.I. – Inteligência Artificial*, já que não se utilizou dos parâmetros de Kubrick para, a horas tantas, descartá-los a serviço do cinemão fácil e dos valores piegas que o diretor de *Tubarão* vem aplaudindo sobretudo depois da paternidade.

Tom Cruise faz o policial de uma divisão, em futuro próximo, que descobre os crimes antes mesmo de serem cometidos. Sem esmiuçarmos o enredo, o que vale é o espaço diegético de *Minority Report*, que representa um mundo opressivo, higienizado, controlado e desumano. Antes de ser uma referência ao 2001 kubrickiano, algo factível uma vez que Spielberg e Kubrick firmaram amizade para o projeto de *A.I.*, as coisas daquele mundo apresentado no filme dialogam mesmo é com o inventário que o renascimento do cinema de ficção-científica cerebral soube muito bem resgatar nos anos 80 e 90. Daí, *Blade Runner* e *O Vingador do*



Futuro são os modelos apropriados por Spielberg, até porque *Minority Report* é baseado em conto de Philip K. Dick, autor do livro que deu base ao filme de Ridley Scott.

Spielberg, então, resgata a ficção-científica, só que com propósitos nefastos. A ficção-científica é um gênero que permite uma visão aguda sobre o presente sem que haja confronto político mais severo, uma vez que, grosso modo, está-se falando de algo imaginário, longe de se dar nomes ou referências diretas ou explícitas. Portanto, este gênero é, muitas vezes, o paraíso dos cineastas aproveitadores, que usam a ficção longe do que um Robert Wise fizera em *O Dia em Que a Terra Parou* ou de uma obra-prima (talvez a maior obra de ficção-científica filmada no período da Guerra Fria) chamada *Guerra entre Planetas*, de Joseph M. Newman. Estes eram filmes que, apesar da metáfora, deixavam às claras o miolo de suas intenções políticas.

Ninguém, hoje, sente-se plenamente à vontade com a avalanche de imagens e valores vomitados pelos sistemas de alta tecnologia. A mais temida das misérias deixa de ser a social para ser a miséria tecnológica. O homem encanta-se com os instrumentos de cerceamento ao passo que, contraditoriamente, sente-se um tanto sufocado. Daí esses filmes que mostram esses mecanismos em estágio avançado (efetuando títanicamente o papel que ainda engatinham agora, em nosso presente) serem tão caros aos espectadores. Isso porque lançando esses questionamentos ao futuro, parece que não haverá tal consumação. Ainda mais se, no caso de um *Minority Report*, ao final, o herói da história restabelecer os valores máximos da cartilha neoliberal. Bem, aquele que deveria ser o mais rico deles, a liberdade, traduz-se já a partir de hoje na “liberdade individual”.

É o que John Anderton, o personagem de Cruise, faz, na segunda metade do filme. Toda a encenação hipnótica daquele mundo ironicamente apresentado (um lugar-comum até interessante, se pensarmos a pobreza com a qual o cinema-entretenimento vem flertando nos últimos anos) é esmagada pela ação individual de um homem que preza seus valores. Ora, se a versão *director's cut* de *Blade Runner* lança seus personagens (e o espectador) num abismo de incertezas, algo anunciado em todo o correr do filme, que mostra um mundo

estuprado pelas corporações econômicas e desenvolvimentismo megalômano, *Minority Report* nos mostra um mundo assustador que, faltando 15 minutos para o término do tempo diegético, evapora-se.

A traição de Spielberg é múltipla. Seu cinema caça-níqueis abraça vários vieses para atrair o maior número de espectadores. Sentados na sala, enganados continuamente pela narrativa que abafa os furos do roteiro (afinal, Spielberg há muito não filma um belo roteiro, com exceção da primeira metade de *Inteligência Artificial*), o pobre coitado que estiver no impulso das ondas do filme, acaba, faltando pouco para se ver livre daquele amontoado de *déjà vu*s, ainda assistindo ao vômito pequeno-burguês de Spielberg, que restitui os valores da família, do matrimônio, do amor nobre e inabalável, quando põe seu herói às claras com a trama do vilão e, como recompensa à justiça que ele faz, tem restaurado seu casamento com a mãe de seu filho, assassinado há seis anos e desculpa para Anderton cair na solidão e nas drogas... porque, no cinema comercial desta virada de século, um herói jamais poderá ser um Popeye Doyle de *Operação França*, um homem da lei que vez e outra fraqueja e fere os códigos morais; e quando o faz, há um grave motivo por trás.

Outra guinada de filme e roteiro que trouxe resultados medonhos foi o de *Insônia*. Aqui, contudo, o sentimento é menos de revolta contra os autores do que a perplexidade. Afinal, Christopher Nolan pela primeira vez assumia um grande projeto, contando com elenco de estrelas e um orçamento que jamais pensou ver pela frente. Sabia-se, desde o início, que *Insônia* era um projeto mais tradicional, mais clássico que pós-moderno, como era *Memento*, filme afetado que abriu as portas do *mainstream* hollywoodiano para Nolan. O diretor, contudo, quase como um encanto, soube pegar as poucas virtudes de *Memento* e lançá-las nas exigências mercadológicas de *Insônia*. Se o primeiro filme enganava o espectador numa narrativa de trás pra frente (um claro cacoete desse cinema pós-moderno picareta), mesmo mantendo a estrutura de cada segmento nos domínios plenos do cinema transparente, agora são as ações dos personagens quem transgridem o enlatado do cinema comercial. Do cinema pós-moderno, que vampiriza vários elementos e retalha a ordem

cartesiana dos mecanismos do cinema narrativo sem ao menos questioná-lo ou pensar em outras saídas para o experimentalismo artístico, Christopher Nolan opta pelo cinema clássico – uma vez que o cinema moderno, agora incorporado pelo cinema narrativo, não consegue mais chegar à tela em estado bruto, graças à conjuntura política do mundo. Cinema clássico imbuído de camadas, de meios tons, que permitem um desenvolvimento dos personagens como raramente se via, desde os filmes policiais políticos dos anos 70, talvez, e meia dúzia de outros, posteriores.

Al Pacino é Will Dormer, um policial vai com um parceiro (Martin Donovan) ao Alasca ajudar os policiais de uma cidadezinha a capturar um serial-killer. O clima entre os dois não é louvável, uma vez que o personagem de Donovan vai prestar depoimento no qual Dormer é citado por atos irregulares. Ele, no caso, plantou falsas provas para capturar um assassino – uma sutil referência a *A Marca da Maldade*. Voltando ao Alasca, aquele lugar no qual a luz do sol está presente por três meses seguidos, no verão austral, luz que de tão permanente cega o policial, que não consegue dormir pela falta de noite, ausência de contraponto com a luz. Esse mundo monocromático impede a reflexão, porque não permite o diferenciar das coisas. E é nesse ambiente do Alasca, que numa caçada ao assassino em meio a pedras e nevoeiro, que Dormer acerta por engano seu colega de ofício. Dali até o final não fica claro o quanto Pacino queria matar Donovan. Assim como as relações entre ele e o assassino (Robin Williams) também diluem as diferenciações entre bem e mal, policial e bandido, admiração e ódio, respeito e desprezo.

Se *Insônia* deixa reservada a pureza, a ética, na figura da policial Ellie Burr (Hilary Swank), um motivo



há. É ela quem descobre uma cápsula que seria a prova que, acidentalmente (ou não), Dormer atirou no colega. Resgatada pelo “herói”, esta bala terá destino certo. Pelo menos em se tratando deste cinemão covarde e moralista. Minutos antes de sua morte, esvaindo em sangue, após ter sido atingido pelo serial-killer, que agora jaz afundado na água gelada, Dormer ainda consegue entregar a “cápsula-moral” para a detetive. Se até aquele instante, ele trafegava entre a vilania e a justiça, com sua morte fica claro que ele, ao menos, era um pecador. E aos pecadores, no cinemão besteirol, resta apenas a morte, jamais a clemência. E a mocinha pura, porta-voz da moralidade monofônica, titubeia por alguns

segundos, mas deixa claro ao que veio, no filme, e leva a prova do crime à justiça institucional. Tudo aquilo de Kane, de Ethan, de Popeye Doyle, que havia no personagem de Dormer, reduz-se a mais um anti-herói usado como contraponto à lei e à ordem.

Spielberg, o traidor oportunista, e Nolan, garotão que fraquejou sob a ameaça dos chefões, são tristes exemplos de como o cinema atual usa a estrutura do cinema narrativo clássico, o restabelecer da ordem culminada com o *happy-end*, sob uma sombra muito mais negra. O fiasco nas bilheteiras tem feito esses homens abandonar um jeitão mais anárquico, mais “rabelaisiano”, de lidar com as estruturas

narrativas tradicionais e assumirem a política do não-risco, da certeza burra. Nos últimos cinco anos, nunca houve no cinema americano uma supremacia tão grande do final feliz. Final feliz para os bolsos dos produtores. Nem tão feliz assim para os diretores. E trágico para um cinema que, a essa altura do campeonato, após a bela revolução trazida pelos cinemas modernos, poderia arriscar mais seu pescoço.