O QUE QUER DIZER ACORDAR?

Neo como Alice

Com *The Matrix*, os irmãos Wachovski relêem Lewis Carroll em chave de pesadelo. Tomando assuntos que estavam em pauta na virada do milênio, o filme de 1999 revela uma intuição formidável sobre a função da fantasia de configurar a realidade. E o mais interessante, eles fazem a pergunta fundamental: *o que quer dizer acordar*?

No caso de Alice, tratava-se de voltar do País das Maravilhas para Londres de finais do século XIX. Aqui, Alice é homem, profissional da informática e *hacker* nas horas vagas. A história começa com a descoberta de que sempre esteve no País das Maravilhas. Só que, o País das Maravilhas coincide com Nova Iorque de finais do século XX. Como Alice, o hacker, que atende pelo nome de "Neo", deve escolher entre duas pílulas. Uma para continuar acreditando na realidade lá fora, a outra para que lhe seja revelado o que está *detrás* dela.

A promessa de levantar um véu serve para enganar melhor ainda, como ilustra a anedota do duelo dos pintores Zeuxis e Parrasios. Os Wachavski apenas expandiram a escala mundial o que um ano antes Peter Weir mostrara em escala individual em seu *O Mundo de Truman* (*The Truman Show*). A diferença é de grau apenas: neste um só é ludibriado; naquele estamos todos iludidos. Em todo caso, a promessa de uma verdade a ser revelada permanece firme

e forte. Seriam os ares do tempo? O lema da série *Arquivos X*, também dos 90, era "a verdade está lá fora". Mostrar a “realidade real” por trás da cortina nada tem porém de subversivo. O realmente espantoso teria sido mostrar a *fantasia na sua função de suporte da realidade*. Não de uma falsa realidade, como se houvesse outra, mas da realidade nua e crua. A única que há.

O Mestre, então, intima seu discípulo a acordar desta vida de sonho. E sua intimação não esconde o espírito platônico que a anima: "passemos da falsa realidade de sombras para a verdadeira realidade que jaz detrás". O ditado "ver para crer" continua valendo: "não adianta contar", ele diz, "você deve conferir por você mesmo".

Confiramos, pois...

The real reality
[cena do acordar de Neo e da sua saída do casulo]

O espanto de Neo deve-se a duas descobertas simultâneas: uma, que "a vida é sonho", o que não seria lá muito original, já que esta frase é do século XVIII, mas também, e isto, sim, é original, que ele está atrelado a uma máquina gigante movida pela energia dos seus sonhos; quer dizer, que se alimenta com a matéria dos seus desejos: movida a *libido*, em suma. O hacker não só descobre que a realidade é virtual como que a sua função é garantir um gozo necessário par o sistema funcionar!

Em que pese a originalidade *The Matrix* fracassa em revelar um ponto sensível da estrutura, qual seja, *o verdadeiro enigma que precisa de explicação é que haja uma realidade comum*. Que a realidade dependa da idiossincrasia de cada um é algo que

suspeitamos de vez em quando sem ajuda, mas o fato de a maioria das vezes acreditarmos estar vivendo dentro do mesmo mundo, o *mesmo* universo, isto é um milagre. Quem se deu conta disso, e do modo mais sofrido, já que era clinicamente um paranóico, foi Philip Dick. Nenhum escritor faz sentir melhor a impossibilidade de termos certeza de compartilhar a mesma realidade. Leiam *Ubik* e sentirão agudamente o problema que me colocava um amigo: "Como sei que o que eu chamo de amarelo é a mesma *coisa* que vc chama de amarelo?" De fato, quando concordamos em denominar algo de amarelo, como saber se a experiência sensorial frente à cor é a mesma para ambos? Pois bem, não podemos saber, mas também começar a fazer este tipo de reflexão é já termos perdido a certeza na comunidade da experiência.

Em literatura, então, Philip Dick. E em cinema, David Lynch. *A estrada perdida* põe em cena algo que a psicanálise constata na clínica: quanto mais a realização da fantasia se aproximar da realidade, tanto mais esta se torna irreal e se aproxima da alucinação. Nem preciso lembrar que se trata de um momento de angústia.

Onde está a estrada perdida?

Cinema e psicanálise são contemporâneos não por terem sido inventados ao mesmo tempo, mas por responderem ambos ao mesmo real. Ambos *tratam do modo como a fantasia enquadra o real para configurar a realidade*.

Não uso a palavra "enquadrar" levianamente já que o que o cinema ao mesmo tempo mostra e esconde é a função da *tela* que, por sua vez, depende daquilo que conhecemos como *janela*. O

tema é imenso e estou preparando um curso de um semestre sobre ele. Baste dizer aqui que a imagem tem menos a ver com a luz que com a geometria, ou seja, com o significante, como demonstram os cegos de nascença, que estão bem providos das regras da perspectiva. A cena do mundo, por outro lado, nos aparece já equadrada, emoldurada, ainda que seja pelo limite das nossas pálpebras. E o artefato que denominamos "janela" reproduz artificialmente esta condição, introduzindo também o que não pode ser visto, o que está fora do quadro, criando com isso a vontade de ver mais ou além.

Por outro lado, não podemos subestimar a função do véu e do velado na constituição física da imagem, e isso, sim, concerne à luz. E, com a luz, descortina-se toda a temática do olhar como um objeto pulsional. A tela de projeção é um objeto ambíguo, de uma parte participa ilusoriamente da qualidade da janela, como um quadro, ao mesmo tempo que presentifica e oculta o véu.

A idéia de uma tela que não apenas vemos mas que nos vê, embora seja uma fantasia da era da televisão, atualiza esta ambigüidade do velado e é bem anterior ao uso das câmeras particulares nos computadores: o livro *1984* (Orwell, 1948) e os filmes *Videodrome* (Cronenberg, 1983) ou *Poltergeist* (Tobe Hooper, 1982) são exemplos disso. O cinema costuma esconder o olhar que existe na tela, a não ser quando ele é intencional ou inadvertidamente manipulado pela montagem, como no caso de Hitchcock.

O tratamento da fantasia pelo cinema e pela psicanálise não é o mesmo, evidentemente. Eles vão em direção contrária. Não é a menor das ironias que o Mestre que manda acordar, dentro do

filme *The Matrix*, atenda pelo nome de Morfeu –deus dos sonhos e filho de Hypnos, deus do sono–, já que o cinema, afora rarissimas exceções, induz a continuar dormindo, não a despertar. Vou mencionar apenas, para concluir, uma destas exceções que mereceria uma reunião inteira para seu comentário: *Barril de pólvora* (*Bure Baruta*, 1998), de Goran Paskaljevic.

Poderiamos dizer, apressadamente, que esta coprodução turca, macedônica, grega, francesa e iugoslava é *sobre* a situação social dos balcãs no fim do século vinte. Seria não obstante um erro, já que este filme faz algo mais que mostrar, ele provoca concretamente um mal-estar, difícil de evitar, por pouco que o espectador não se defenda dele. O incômodo mesmo é contudo a prova de que, por uma vez, se deixou de ser um passivo espectador; que o filme o obrigou a passar por uma experiência parecida com a que os habitantes de Sarajevo viviam no seu cotidiano naqueles dias. Nada que um paulista ou um carioca não tenham sentido alguma vez, quando a barreira que os separa das favelas cai durante um arrastão, um assalto ou uma batida policial. Mas, e este é o ponto, se esta experiência de violência deixa de ser *pontual* para tornar-se constante, o efeito é... Sarajevo-1998.

Em todo caso, o que me interessa salientar agora é que se trata de um filme que *faz o que diz*. Foi montado de tal modo que consegue realizar aquilo de que fala. Estamos frente a um verdadeiro ato cinematográfico em que o filme se anula a si mesmo como cinema, já que se os filmes em geral são sonhos, este, em especial, é um pesadelo. E como tal faz fracassar a função do sonho, forçando o sonhador a despertar para algo que teria preferido continuar ignorando. E, como no pesadelo, não se trata de tomar consciência de nada, reflexivamente falando, mas de fazer

diretamente uma experiência de angústia. Este filme, literalmente, fóra de série consegue a façanha de angustiar o espectador, mas não pelo tema, senão pelo modo como manipula as identificações do público. Não poderia por isso mesmo contentar-me em mostrar aqui apenas um fragmento, já que é pela repetição da operação que o efeito finalmente acontece. E isto se deve, insisto, não ao conteúdo, aos fatos mostrados, mas à forma adotada para mostrá-los. Digamos que Paskaljevic está para a angústia como Hitchcock para o medo.