

Três notas sobre cinema

1. QUERO SER JOHN MALKOVICH, DE SPIKE JONZE

Quero ser J.M., na verdade se chama *Being J.M.*. “*Being*” não é bem “quero”. *Being* é um gerúndio que denota algo em andamento, em curso, como em “*stop being a fool*” —“pare de ser bobo”—, que implica que vc está sendo bobo e precisa deixar de sê-lo. *Sendo J.M.* seria uma tradução mais certa embora algo esquisita; ou então, aproveitando as vantagens que nossa língua oferece, “estando” —como quando dizemos de alguém que “não é ministro mas *está* ministro”—, *Estando J.M.*

O enredo deste filme mais irônico que fantástico, da escola do Woody Allen de *Zelig*, com um toque de *nonsense* carroliano, realiza uma velha fantasia filosófica que ilustra a consciência com um homúnculo dentro de nossa cabeça, comandando o corpo qual piloto em miniatura. Jonze nos propõe um passeio turístico pelo *ego* de um ator famoso mediante a transformação temporária —quinze minutos: os mesmos quinze, de fama, que Warhol vaticinara na vida de todos nos, desconhecidos de sempre— de cada “passageiro” neste homúnculo. Não por acaso o protagonista é um titeriteiro, que depois substituirá a

consciência do outro pela sua, e que no começo solta como antecipação um shakespeariano: “a consciência é uma maldição”. Tampouco é por acaso que o outro em questão, a ser visitado no interior, seja uma celebridade. Uma das personagens marca encontro com outra “às sete horas, no J.M.” Note-se que, na mesma lógica, a resposta à pergunta: “Aonde você está?” poderia ser: “Estou no JM”.

Isso tudo para dizer que o “querer” do título é da lavra do tradutor brasileiro, não do autor do filme. O que não impede, claro, servir-se dele com o intuito de tratar do desejo, mas neste sentido qualquer filme, sobre qualquer tema serviria para abordar, de um modo ou de outro, o desejo. Embora a agência de viagens ao *ego* do ator tenha como mote “Você nunca quis ser outra pessoa? Agora, pode!”, esta comédia trata menos de querer ser J.M. que do que me acontece enquanto estou sendo J.M.

Mas o verdadeiro herói deste filme é Charlie Kaufman, o roteirista, que não vacila em levar o absurdo até as últimas consequências botando o próprio John Malkovich, digamos, “em pessoa”, na fila dos que pagam para entrar em sua cabeça e ver a vida através dos seus olhos. Trata-se da cena mais perspicaz desta comédia —embora talvez não a mais engraçada, já que bordeja o sinistro—, construída como um quadro de Escher ou um canon de Bach: *mise en abîme* ou *looping* (não sei qual é o termo português para dizer este efeito de vertigem e de regressão ao infinito dos espelhos enfrentados). Malkovich, então, entra na cabeça de

Malcovich, e o que acontece? Vê e ouve a sua própria imagem repetida, como num quadro de Botero, em todos —homens, mulheres, crianças e animais— que povoam a realidade. E seu nome substituindo a linguagem em sua totalidade.

O Eu em decomposição, no momento em que a consciência deixa de coincidir com a representação que tem de si mesmo e revela, invertida, a sua constituição em camadas, sedimentadas pelas sucessivas identificações, tomadas de fora, dos outros. O mesmo pode se dizer do tema subjacente: a imortalidade platônica por reencarnações sucessivas nos diferentes “veículos” (*vessels*), de uma mesma consciência que nunca se esquece a si própria. É o velho sonho egóico de durar.

2. *SOLARIS*, DE TARKOVSKIJ

Uma mulher que não para de morrer. Era o que lembrava do filme de Andrei Tarkovskij, feito em 1972 a partir de um romance de Stanislaw Lem. Revi *Solaris* há pouco tempo para reencontrar o contexto desta insistência; ou talvez para exorcizar a evocação da mulher atormentada que não consegue descansar em paz. É um filme de ficção científica; ou antes, um filme que se serve do gênero para dizer o que tem a dizer.

Solaris é o nome de um lugar. Uma zona no espaço sideral, dentro da qual os desejos dos que nela estão se realizam à sua revelia (demonstrando, como escrevia Baudelaire, que convém ter cuidado com o que se deseja). A sequência evocada era o eterno retorno da suicidada esposa do psicólogo da estação espacial, chamada de volta pela força da culpa do marido e que outras tantas vezes tornava a matar-se, recusando uma ressurreição que não tinha pedido e ele não podia deixar de impor-lhe. A retornada não é porém realmente a mulher dele, viva, mas uma agrupação muito instável de neutrinos que o campo gravitacional de Solaris mantém coesa. Esta explicação é dada à própria pelo cientista de plantão (explicação que não a tranquiliza nem um pouco, como pode imaginar-se).

O que me impressionou, antes como agora, não é a história de um lugar em que os pesadelos se tornam realidade —podia ser o enredo de qualquer filme americano— mas o tormento do psicólogo astral, sua agonia (devo lembrar que na URSS se esperava de um psicólogo que controlasse as paixões mediante a ciência?); a culpa enfim que experimenta frente a essa infeliz, produto de seu desejo, que não pode morrer mas tampouco viver. (Oposta à Faustine do Bioy¹, que não passa de uma imagem sem consciência, esta esposa suicida é uma consciência

¹ A. Bioy Casares, *La Inversión de Morel*. Notadamente, a opção do herói apaixonado por esta fausta já falecida é transformar-se, ele mesmo, numa imagem, mesmo ao preço da sua própria morte, para “estar com ela” ao menos aos olhos de quem vier ver.

errante, sem corpo) Qual será a decisão dos cientistas frente a este estado das coisas? Sair de Solaris e voltar a uma realidade mais material(ista), na qual os desejos possam ser esquecidos? Permanecer ali, no lugar mesmo em que eles não nos esquecem? Tarkovskij responde com um *travelling* final. Mas a resposta não tem a menor importância; o que interessa mesmo é ele ter podido fazer, em pleno regime soviético, a pergunta de Freud.

3. *ADEUS, LÊNIN!* DE WOLFGANG BECKER

O musical e a comédia são os gêneros de cinema mais puros que existem, cinematograficamente falando. Digo "puro" no sentido em que a forma se liberta da tirania do realismo, do dever de fingir a realidade, para ocupar-se apenas da coisa cinematográfica, liberando o espectador, ao mesmo tempo, da exigência de Coleridge de suspender a descrença para apreciar a ficção. São filmes irônicos por sua própria natureza, em que a composição mesma declara publicamente a sua essência de artifício.

Deste ponto de vista, a decisão dos exibidores de classificar como comédia *Adeus, Lênin!* é duplamente pertinente. Primeiro, por ser um filme que cumpre com uma das convenções do gênero: explorar a comicidade inerente aos maus entendidos do amor, aqui, materno e filial. Segundo, por fazer da ilusão mesma o eixo da sua trama.

Com efeito, temos a ação situada em Berlim do leste durante a queda do muro, e um filho empenhado em ocultar da sua militante mãe a realidade do fim do comunismo e a ocidentalização da Alemanha Oriental. Trata-se de um conluio organizado entre amigos, família e vizinhos para mistificar esta velha senhora, cuja vida, nos é dito, fora dedicada a e só faz sentido pela Causa Socialista. O núcleo de *nonsense*, origem das situações cômicas, é a prescrição médica de evitar *absolutamente* a esta mulher cardíaca —sobrevivente de um infarto que a deixara em coma durante os oito meses em que o comunismo era varrido da Alemanha— qualquer emoção violenta. E, claro, que emoção poderia ser mais violenta para uma militante de coração que o fim da Causa pela qual milita?

*

Uma observação metodológica, antes de continuar. A psicanálise costuma se deter em obras de arte compostas de tal modo que a realidade do inconsciente se apresenta de modo a obrigar o espectador a implicar-se naquilo que vê ou escuta, sem poder permanecer indiferente. É nesta implicação que reside, para o psicanalista, o interesse da obra. Assim, por exemplo, Freud credits a durabilidade do impacto estético do *Rei Édipo*, de Sófocles, ao fato de esta tragédia pôr em cena a textura de

uma fantasia universal, constituinte do psiquismo em nossa civilização. Quanto mais perto da estrutura esteja, menos livre será o escritor nas escolhas dos avatares dos personagens da trama ficcional. Qualquer escritor sabe disso, que ele é mais conduzido do que condutor de suas personagens. É esta submissão às coerções da estrutura, precisamente, que o psicanalista enxerga como a grandeza de uma obra. Motivo que me leva a centrar meu comentário na lógica que subtende a trama do enredo, em detrimento dos aspectos mais logrados de comicidade e ternura, assim como da fotografia, a direção ou o desempenho dos atores, que deveriam constar de qualquer resenha crítica deste filme encantador.

*

Não é tanto por livre arbítrio, portanto, como pela força lógica da trama, que o roteirista decide fazer entrar em coma a personagem depois de um infarto acontecido... quando? No momento de testemunhar a cena do filho lhe sendo tomado pela polícia durante uma manifestação contra o regime que ela serve como cão fiel. Coma que reproduz, um grau acima, a depressão catatônica em que ficara durante longos meses anos antes, quando descobrira que o marido nunca mais voltaria, tendo fugido para o lado ocidental do "Muro da Vergonha".

E o filho empenha todas as horas do seu dia em conceber e realizar a mistificação destinada a manter a convalescente ignorante do fato de que o mundo, seu mundo, desabou durante a sua “ausência”. Restaura, pois, o quarto da acamada, como estava antes das mudanças e fecha a janela que dá para a rua, abrindo outra, virtual, a televisão, que, mediante falsos jornais de notícias, gravados em vídeo por um amigo, cria a ilusão, primeiro, de que o *statu quo* continua o mesmo e, depois, inventa um desfecho para o socialismo, não como de fato foi, mas como deveria ter sido, conforme o ideal materno interpretado pelo filho. Reprodução irônica da *real politik* do stalinismo que, ao invés de adaptar a realidade e reescrever a história conforme os interesses do partido, está motivada pelo bem do outro. O bem do outro interpretado, claro, por aquele que apresenta a realidade de modo a que coincida com uma fantasia.

É difícil não lembrar, neste ponto, do oscarizado filme de Begnini, *A vida é bela*, cujo enredo e fonte de comicidade (e de polêmica) consistia também em um engano. Desta vez, do filho pelo pai, que pretende salvá-lo do horror da rotina de humilhação, tortura e morte de um campo de extermínio nazista fazendo com que ele acredite que tudo não passa de uma gincana com prêmios. O núcleo cômico sendo precisamente os esforços para que o ludibriado permaneça inocente (cego?) apesar das sucessivas fraturas da montagem ficcional através das quais irrompe a insuportável realidade. Insuportável, em tese, para o mistificado (o filho,

no caso de Begnini; a mãe, no de Becker), mas que o filme revela como uma *paixão de ignorar* menos do enganado que *do enganador*.

O enredo de *Adeus* mostra isso quando nos surpreende com a confissão da mãe de que ela mesma tinha mentido o tempo todo no concernente ao suposto abandono do lar do pai deles atrás de um rabo de saia. Não teria havido tal. O marido da protagonista fora obrigado a fugir para o outro lado da "Cortina de Ferro" para não cair nas mãos da Stasi e ela, que devia segui-lo, por medo de ser surpreendida e terminar os dias em algum campo de concentração, separada dos seus, opta por tocar a vida contando para si mesma e para os filhos a estória da esposa traída.

A aplicada militante passara a vida ocultando(se) a própria covardia: “Quando meu pai foi embora”, nos diz o filho, “a minha mãe casou definitivamente com o Partido.” E não é um detalhe menor as cartas escondidas e jamais abertas, que o homem, abandonado do lado da “liberdade”, escrevera para a sua família, que desistira de juntar-se a ele sem uma única palavra.

Há dois pontos em que o autor chega demasiado perto do real da estrutura e não consegue evitar ser arrastado pela ficção, talvez à sua revelia. Um deles é o infarto e conseqüente estado de coma da mãe, no momento em que vê o filho —pelo qual renunciara ao marido— ser tirado dela pela Polícia Política. Outro, o momento em que, ainda sem saber supostamente que está sendo ludibriada, confessa a verdade sobre o

abandono do pai. Revela-se nesse momento, senão para a personagem ao menos para o público, que a mistificação toda era um exemplo da lógica pela qual o emissor recebe do receptor a sua própria mensagem de modo invertido. A mentira amorosa filial reproduz em espelho a mentira amorosa materna, destinada menos a enganá-lo do que a ocultar a si própria a sua opção de abandonar seu homem para ficar com seu filho.

Ricardo Goldenberg, 2012