

FICÇÃO CIENTÍFICA COMO FUGA À CENSURA ESTATUÍDA

João Carlos Cattelan¹
Luciane Tomé Schroder²

“A escrita outra coisa não é senão esse gesto fatal pelo qual o escritor aponta com o dedo a máscara que usa: eu avanço apontando a minha máscara com o dedo” (Barthes, 2000, p. 37).

RESUMO: *Este texto tem como objetivo, a partir da análise de **A Batalha de Riddick**, um filme, aparentemente, de pouca importância e catalogado entre os filmes de ficção científica, o que, de certo modo, já o põe dentre aqueles frente aos quais as pessoas agem com certo desdém e preconceito, efetuar uma reflexão que se encaminha no sentido de pleitear que os autores desses filmes (não todos, é óbvio) encontram, na opção pela criação de mundos paralelos, embora possíveis, a forma de efetuarem afirmações sobre o mundo, assumindo opções políticas e visadas argumentativas e se posicionando frente ao estado de coisas que os cerca, valendo-se da ficção e da virtualidade como forma de trapacear com a linguagem instituída e poderem criar brechas frente à censura social do seu presente histórico.*

ABSTRACT: *This text has the principal aim, from the analysis of **The Battle of Riddick**, a film, apparently, of little importance and catalogued among the films of scientific fiction, what, in certain way, it puts it between that in front which the people act with certain disdain and preconception, to effect a reflection that it runs in the direction to plead that the authors of films of the genre (not all, it's obvious) find, in the option of the creation of parallel worlds, although possible, the form to effect affirmations on the world, assuming politics options and argumentative aimed and locating themselves against the state of things that fence them, using the fiction and the potentiality as form of tarpaper with the instituted language and being able to create breaches in front to social censorship of their historical present.*

PALAVRAS-CHAVE: *Linguagem, Discurso, Censura, Cultura, Ficção Científica.*

KEYWORDS: *Language, Discourse, Censorship, Culture, Scientific Fiction.*

INTRODUÇÃO

O homem está irremediavelmente preso a uma sociedade e ao tempo histórico vivido por ambos: ele pode se voltar sobre eles construindo comentários elogiosos, ele pode denegri-los à exaustão, pode tentar, na forma de atos terroristas, fazê-los se desvanecer, pode, por meio da autodestruição, lançar-se fora de um peso opressivo, por fim, pode, por

1 Docente da Unioeste – Universidade Estadual do Oeste do Paraná, do campus de Marechal Cândido Rondon, do curso de Letras. E-mail: cattelan@brturbo.com.br.

2 Docente da Univel – Faculdade de Ciências Aplicadas de Cascavel – e Mestre pela Universidade Estadual do Oeste do Paraná. E-mail: ltschroder@brturbo.com.br.

meio de um gesto de linguagem, aparentar uma realidade inédita e inaudita, mesmo assim, seus esforços o remetem ao mundo que o cerca e revelam a fatalidade de uma alienação: assim, a linguagem, e o discurso que é construído por meio dela, não podem nunca deixar de ser “um ato de solidariedade histórica” (Barthes, 2000, p. 13).

Como o homem só pode falar sobre as coisas do seu tempo, mitificando-as, fazendo humor com elas, submetendo-as ao sarcasmo ou as negando na forma convencional, não há outra forma de o interlocutor se portar frente ao discurso, a não ser se interrogando sobre qual é a sua intencionalidade. Como Barthes (1990, p. 166) afirma, “O sentido engana o homem: mesmo quando quer criar o não-sentido ou o sem-sentido, o homem acaba por produzir o próprio sentido do não-sentido ou do sem-sentido”. Não há como se furtar à pergunta, frente a um conjunto de indícios textuais, de por que eles existem: de qual é a sua razão de ser. A linguagem está fadada a ser um objeto desacreditado: ela vive sob o signo da desconfiança: este é o seu destino. Não há como não considerá-la “consistente, profunda, cheia de segredos, dada ao mesmo tempo como sonho e como ameaça” (Barthes, 2000, p. 5).

Este estudo objetiva tecer algumas reflexões sobre um filme catalogado como estando filiado ao gênero da ficção científica, apresentar uma matriz interpretativa para o mesmo e, a partir disso, apresentar um pleito que teria um princípio de validade mais geral para os filmes que são dados como pertencentes a esse gênero, tentando pensá-los como forma de ruptura e embuste frente à censura estatuída. É óbvio que não defendo que todos o sejam, mas **A Batalha de Riddick** parece cumprir este papel à risca. Para a análise e as idéias a serem defendidas, tomo como embasamento teórico apenas três obras, todas de Roland Barthes: **Aula** (1997), **O Grau Zero da Escrita** (2000) e **O Óbvio e o Obtuso** (1990).

1. O FASCISMO LINGÜÍSTICO BARTHESIANO

A leitura da **Aula** começa pela chamada de atenção para o discurso do poder, dando-o como aquele “que engendra o erro e, por conseguinte, a culpabilidade daquele que o recebe” (1997, p. 11)³, e deixa antever a ordem de problemas e a linha mestra que unifica os trabalhos que o autor produz. Ali, dadas as crenças defendidas, anunciam-se as investigações que levará a efeito, bem como por que é tão metódico na tarefa de (des-) (re) fazer a estrutura da língua, mesmo, e principalmente, na sua própria atividade de escrita.

³ Como esta obra é básica para esta seção e a seguinte, as citações provenientes dela só mencionarão a página.

Entendo que a **Aula** pode ser dividida em três blocos: o primeiro se refere a como o autor relaciona a linguagem e a língua e como esta é definida por ele. Parece possível afirmar que o fantasma que assombra os trabalhos de Barthes seja a língua como uma estrutura verbal, que, ditando um jeito de dizer, dita uma compreensão do mundo. A profusão de trabalhos, no fundo, tem um eixo que permite agrupar os trabalhos ao redor de uma teimosia: a língua seria a imposição de um dizer, devendo ser desmascarada com relação a esta injunção. Esta seção se destina a formalizar a concepção de Barthes em relação à linguagem e à língua.

Contra as perspectivas que limitam o poder a uma esfera do social, dividindo-o entre os que o têm e os que não o têm, Barthes afirma que ele está entranhado em todo lugar, como uma manifestação múltipla e heterogênea, que se imiscui nas mais finas produções humanas. Contradizendo teorizações em grande escala, ele o entende como um mecanismo diminuto, divindade onipresente, que se revela, inclusive, na fala de homens ordinários, que, poder, parecem ter nenhum. Do poder, Barthes afirma: ‘Meu nome é legião’: aparelhos maciços ou minúsculos, vozes ‘autorizadas’ que fazem ouvir o discurso do poder. O discurso da arrogância “está presente nos mais finos mecanismos do intercâmbio social” (p. 11).

Essa percepção o leva a postular que o poder está codificado menos veladamente nos sistemas ideológicos, assim como no futebol das crianças, onde também se delimita o que se pode ou não dizer. Isto significa que ele se presentifica onde se engendra o erro, através da divisão em atitudes louváveis e reprováveis. Barthes se preocupa com o poder, mas põe o seu foco sobre a língua: “esse objeto em que se inscreve o poder, desde toda eternidade humana, é: a linguagem – ou, para ser mais preciso, sua expressão obrigatória: a língua” (p. 12).

A língua, pois, seria a contraparte da linguagem: a ela, cabe ser o lugar da codificação de certas leis. Seu traço principal não viria do fato de permitir a produção de enunciados, mas de obrigá-los a surgirem do modo estabelecido por suas leis estruturais. A língua implicaria “uma relação fatal de alienação” (p. 13), já que falar não comunicaria, mas provocaria uma recção generalizada. A língua, um dos lugares do poder, insidiosamente devendo ser usada tanto por dominadores quanto por dominados, submeteria ambos ao seu fascínio: hipnotismo fantástico, que domina os dominadores, que estão submetidos a seu jugo, e os dominados, dominadores, por terem que usar os mecanismos engendrados pela estrutura para conceberem o mundo: em cada um, um pequeno tribunal alienado e alienante.

Para Barthes, a língua não se esgota na mensagem, mas faz ouvir, sobreposta a esta, uma ressonância injuntiva, “super-imprimindo à voz consciente, razoável do sujeito, a voz dominadora, teimosa e implacável da estrutura” (p. 14). A língua faria ressoar, mesmo que parecendo derivar

de um ser auto-consciente, um comprometimento com o poder. Por mais desalienadas que certas posturas possam parecer, ainda assim se formulariam sob a rubrica de uma codificação lingüística que, mais do que admitir um dizer profuso e polissêmico, limita as escolhas àquelas que sua estrutura disponibiliza.

Para o autor, na língua, convivem a asserção e a repetição. Ela seria assertiva, já que o que a caracteriza, acima de tudo, é a força constatativa, a transformação do dizer numa atitude atestadora. Os modalizadores que simulam o controle da injunção da língua seriam meros suplementos, uma súplica através da qual se tenta dobrar o poder implacável da constatação. Nela, também, existiria uma força de repetição, já que um signo só pode existir, se contar com um princípio de reconhecimento. Os signos seriam gregários: aduladores e vassalos. Em cada um, uma força tendente à inércia. Neles e na língua, a servidão e o poder se confundiriam, sendo o homem mestre e escravo: escravo, porque há um conforto em dizer o que já foi dito, relaxamento de submissão à determinação do poder; mestre, porque, na vassalagem prestada, o homem não se contenta com repetir o já-dito, mas diz de novo, asseverando o repetido. Entre a submissão aos signos e a sua ratificação, pode-se afirmar a existência de uma força denegadora, que, ao ratificar, simula uma força apaziguadora de controle do dizer, recalçando a força injuntiva que caracteriza a língua, contraparte da linguagem: uma legislação.

A concepção barthesiana de língua fica transparente na passagem em que ele afirma que ela, “como desempenho de toda linguagem, não é nem reacionária, nem progressista; ela é simplesmente: fascista; pois o fascismo não é impedir de dizer, é obrigar a dizer” (p. 14). À língua, não cabe tomar partido por traços ideológicos: ela não teria compromisso com a manutenção do mundo ou com a sua derrocada. Ela teria em mira a força mantenedora da ordem que a sua estrutura constitui e não uma outra de outra natureza. O seu compromisso seria relativo à própria força reativa e reativa que, por dispor de certos meios que permitem o dizer, impõe que ele só possa ser aquele: e na manutenção das suas leis, a permanência correspondente de uma visão de mundo, de uma ordem e classificação, porque não se pode esquecer que “toda língua é uma classificação, e que toda classificação é opressiva: *ordo* quer dizer, ao mesmo tempo, repartição e cominação” (p. 12). Assim, a liberdade da língua coincide com a submissão à forma que ela disponibiliza para enunciar. Ela sussurra: *você pode escolher a roupa que usará, desde que se valha daquela codificada que faz o contínuo ininterrupto do arco-íris ser discretizado de uma maneira e não outra.*

Barthes afirma que, se a liberdade for “a potência de subtrair-se ao poder, mas também e sobretudo a de não submeter ninguém” (p. 15), a possibilidade de uma liberdade irrestrita reside na vida fora da linguagem, algo irrealizável, pois o homem, sem linguagem, não é mais homem, mas

um ser sem material semiótico que lhe permita objetivar-se. Eis o problema: fora da linguagem, o homem não existe e, quando retorna a ela, se este retorno fosse possível, o homem se reinstalaria nas malhas da estrutura da língua. Assim, a língua “é um corpo de prescrições e de hábitos, comum a todos os escritores de uma época”; ela “é muito menos uma provisão de materiais do que um horizonte, isto é, ao mesmo tempo um limite e uma estação; numa palavra, a extensão tranqüilizadora de uma economia” (Barthes, 2000, p. 9).

2. A TRAPAÇA COM A LÍNGUA

Porém, já que o homem não pode existir de forma absolutamente mística e refratária à língua, nem pode se valer de uma capa reativa, infensa ao seu poderio, só lhe resta submeter-se ao seu poder ou descobrir em que quartel lhe fazer frente: resposta fácil, quando se pensa sobre o lugar em que se deve fazê-lo: o combate deve ser travado no terreno da própria língua; difícil, quando se pensa sobre como fazer isso, já que o uso lingüístico parece tão natural, que não há porque pô-lo em questão.

Barthes afirma que o combate deve ser realizado por meio da trapaça com a estrutura, fazendo-a romper-se e provocando uma mudança no mundo posto numa ordem: ou seja, cabe “trapacear com a língua e trapacear a língua. Essa trapaça salutar, essa esquiva, esse logro magnífico que permite ouvir a língua fora do poder, no esplendor de uma revolução puramente da linguagem” (p. 16). Mas ele alerta sobre o engano de imaginar que, ao trapacear com a língua, tenha-se criado um espaço isento de poder, pois ele nasce inteiramente armado por outra organização lingüística, marcada por uma ordem e por uma classificação imanentes. Barthes aponta, pois, o lugar do combate à língua: a trapaça com o plano significativo, supondo, desde o início, que um novo combate deverá ser encetado, porque, assim que uma forma venha a se tornar oficial, o mundo se tornou tão estático quanto o anterior, engendrando o erro e a culpabilidade: nova batalha a ser desenvolvida frente às malhas tecidas.

Na trapaça com o significativo, estaria o lugar privilegiado de combate às formas da língua, devendo-se, assim, perceberem-se as grades tecidas pelos discursos e os grilhões que aprisionam os homens. Nela, faz-se possível o combate ao fascismo e à ditadura da língua, que obriga a dizer de um jeito e não de outro, reduzindo as opções àquelas que ela oferece. O combate deve ser efetuado pelo processo de escritura, em que o que se visa é o texto, isto é, o “tecido dos significantes que constitui a obra, porque o texto é o próprio aflorar da língua, e porque é no interior da língua que a língua deve ser combatida, desviada; não pela mensagem de que ela é instrumento, mas pelo jogo de palavras de que ela é o teatro” (p. 17).

O trabalho deve ser levado a efeito sobre a língua, ferindo-lhe a constituição do plano do significante ou da expressão. Isto demanda do escritor um trabalho que é paradoxal: feito de presença e ausência, de negação e afirmação, de irreverência e respeito. Se exige que o autor negue o plano significante, também impõe que constitua outro, afirmativo, novamente estrutural e pleno de poder: mas outro poder: corrosivo e indisciplinado, porque a surpresa se dá por perceber o que ainda não era, mas que veio a ser: por meio da linguagem. Visto que a língua deve ser combatida, porque ela é o quartel definitivo e plenipotente do poder, a prática de escrever deveria atender à imposição crucial de um “trabalho de deslocamento (exercido) sobre a língua”: “uma responsabilidade da forma” (p. 17). Afastamento em relação à estrutura instituída, corrosão dos dizeres “naturais”, polissemia dos recursos lingüísticos, reestruturação dos efeitos de sentido: eis as exigências com relação a esta escrita.

Se o poder se encontra entranhado nos agrupamentos humanos, recobrando até as mais finas minúcias culturais que o constituem, e é ubíquo, na medida em que nada se esconde a sua atuação, encontrando na língua o terreno fértil para se tornar eficaz, em nenhum outro lugar, faz-se com maior pertinência o trabalho de desconstrução do significante revestido de uma armadura. Para Barthes, a atividade de escritura pressupõe “o trabalho de deslocamento que ela exerce sobre a língua” (p. 17).

Em sua semiologia, Barthes prevê a ruptura com a desistoricização do sentido: afirma que a língua é trabalhada pelo poder: difuso, ubíquo, mínimo, mas universalmente eficaz. A língua seria o espaço privilegiado para ele se exercer, estando presente nas formas estruturais que dirigem o processo enunciativo, devendo ser combatida: desestruturada, pois é possível afirmar que as palavras têm sal, cheiro, sabor e carícias: elas vêm atravessadas pela história que as produziu, pelo desejo que lhes deu vida, pela ânsia que as tornou “reais”. Cabe, pois, interrogá-las com relação à sua história, ao seu desejo e à sua ânsia: desentranhar os cúmulo de artifícios que aparentam um ar de inocente segurança. Cabe pô-las noutra ótica, para perceber que crenças alardeiam, embora simulem estar em silêncio, e que valores silenciam, por saberem que produziriam alarde. Esta é a semiologia barthesiana, obrigada “a trabalhar sobre as diferenças e (impedida) de dogmatizar, de ‘pegar’ – de tomar-se pelo discurso universal que ela não é” (p. 36). Contra a falsa impressão de que é assim porque sempre foi, o trabalho deve buscar onde começou a ser assim e o que se silenciou, mostrando o que poderia ter sido dito de outro modo e que, sendo como é, produz uma força impositiva e uma injunção a dizer de um modo que é fascista e arbitrário: escolhido pelo poder.

Para Barthes, não se trata de negar o signo, mas de negar que seja “possível atribuir-lhe caracteres positivos, fixos, a-históricos, a-corpóreos, em suma: científicos” (p. 37). Deve-se perceber que os signos têm o valor que têm dada a historicidade que os constituiu, caminho que é necessário

desvendar e mostrar que poderia ser outro: ou outros. Disto, decorrem duas conseqüências: a primeira se refere à percepção de que sempre se está no terreno da língua, onde cada elemento faz circular erros e acertos com uma culpabilidade decorrente; a segunda pressuporia nem a inércia do signo, nem a sua destruição, mas o trabalho frente a ele, a sua imitação se for necessário, numa atividade de reflexão e de distanciamento em relação à sua presença. O signo, assim, deve cativar a atividade, deve-se recebê-lo e tratá-lo, encetando um logro consciente, numa atividade que o “pinta mais do que o perscruta” (p. 40).

3. FICÇÃO CIENTÍFICA: algumas notas⁴

Contra as formas de escrita normal, das quais Barthes (2000)⁵ menciona a política, que sugere “a ameaça de uma penalidade” (p. 19), e a intelectual, que “não pode senão instituir uma paraliteratura” (p. 26), já que ambas objetivam a busca da “transparência, circulação sem depósito, concurso ideal de um Espírito universal e de um signo decorativo sem espessura e sem responsabilidade” (p. 5), uma das maneiras de fazer frente à estabilidade e à ordem se encontra na Literatura: esse poder pode muito bem ser uma paixão da linguagem” (p. 19). Entre essas visadas, paradoxais, um conjunto de formas de ruptura com o que está codificado na estrutura da língua se faz e uma se refere à transgressão da convenção de linguagem que é efetuada pelos filmes de ficção científica (não por todos eles), que, às vezes, por sua natureza ficcional ou pelo uso metafórico da língua, dão uma falsa impressão de literariedade, o que não é necessariamente verdadeiro, já que o seu universo ficcional e metafórico, em geral, não deixa de ser uma escrita protéica, que se constitui pela demanda política e intelectual e pela criação de efeitos de sentido literários, para poder existir frente à censura estatuída.

Assim como na escrita literária que engaja o escritor com a escolha das formas que compõem o seu texto, também outro processo de escritura o faz, quando a tessitura textual se articula a partir de um processo de autoria: não é diferente o que ocorre com a ficção científica, dado que, neste caso, mais do que a escolha dos recursos para a constituição do “fenômeno dramático da concreção”, em que a forma tornou-se “o termo de uma ‘fabricação’, como uma cerâmica ou uma jóia (p. 6), pode-se ver a própria criação de universos desconhecidos ou inexistentes vindo à luz, embora, às vezes, eles não façam outra coisa do que falar sobre temas do

4 Porque analiso um filme, que, além da linguagem verbal, também conta com imagens, falo sobre a escritura, neste caso, como um procedimento genérico de textualização e de composição indicial de um discurso.

5 Tomo como base teórica para esta seção o livro *O Grau Zero da Escrita*, de Roland Barthes (2000). Apenas menciono a página de onde foi retirada a citação feita.

seu tempo (se não for sempre isto o que acontece), amarrando inapelavelmente o escritor a sua sociedade: ao seu presente histórico.

Embora tenha plena consciência de que de onde tiro as passagens a seguir, Barthes tematiza outras questões que não aquelas ligadas à criação de universos ficcionais e que estou, portanto, efetuando uma transcontextualização arbitrária das palavras do autor, não posso deixar de fazê-lo, porque elas parecem ter sido lavradas para falar sobre os filmes de ficção científica. Ele afirma que o ‘passé simple’ teria algo de “útil e intolerável: é uma mentira manifesta; traça o campo de uma verossimilhança que desvendaria o possível no tempo mesmo em que ela o designaria como falso” (p. 31). Eis o que acontece nos filmes do gênero: eles traçam um campo verossímil, desenhando um mundo possível, articulado de maneira consistente e que satisfaz a sua necessidade de coerência interna, onde tudo se encaixa e o quebra-cabeça se fecha constituindo uma moldura armada, mas, como ficção que é, não deixa de revelar (aliás, para eles, é imprescindível que isto aconteça) a sua falsidade, a sua mentira, o seu engodo: eles alertam o tempo todo para o fato de estarem ambigualmente ali e em outro lugar: cabe ao leitor descobrir este outro local: mistura de engodo e honestidade, o filme de ficção científica quer ser decifrado, pois se confessa como enigma: julgo que os comentários sobre a pouca importância do gênero se devam à não percepção do caráter polifônico e trapaceiro que caracteriza um filme desta modalidade genérica: ele “institui um contínuo credível mas cuja ilusão é estampada”, é “uma mentira denunciada” (p. 31).

Julgo que um filme de ficção científica (talvez todos eles) deve ser percebido como uma tessitura atravessada por inúmeras vozes, mas, de maneira crucial, por duas: aquela que narra o enredo de forma séria, oficial e crédula, e uma outra, cujos traços são a não assunção do relato, o distanciamento e a desconfiança. Entre a primeira e a segunda, a do narrador e a do autor, há um fosso profundo, pois, de um lado, está a crença e a seriedade e, do outro, guardadas as devidas proporções, a zombaria irônica ou paródica. Se o autor constrói um mundo que ele sabe ser falso e sabe que o seu espectador sabe ser falso, não há como este último não buscar discernir, na heterogeneidade discursiva que se estabelece, que voz o autor efetivamente quer que ele ouça: ele diz *não estou aqui*.

O filme de ficção não é “senão esse gesto fatal pelo qual o escritor aponta com o dedo a máscara que usa” (p. 37). Dentre os comentários depreciativos que ouvi, um deles afirmava que não via o porquê de Judi Dench (Aereon) estar no filme: ela estaria deslocada e seria inútil para o discurso: acredito que o seu papel é muito claro: narradora embaixatriz do autor, porta-voz de uma escrita intelectual e política que se esconde num invólucro engenhoso e flutuante, para fazer denúncias: “a sinceridade aqui precisa de signos falsos, e evidentemente falsos, para durar e ser consumida” (p. 37): eu diria, principalmente para durar, pois, se fosse claro

no que pretende, o texto seria barrado pela censura: não apenas aquela estabelecida pelas instituições de poder, mas pela que está entranhada em tudo e em todos, não suportando que certas coisas sejam ditas. No entanto, “a escrita, livre em seus começos, é finalmente o liame que acorrenta o escritor a uma História, ela própria acorrentada” (p. 37).

4. DADOS GERAIS SOBRE O FILME

O filme **A Batalha de Riddick** (*The Chronicles of Riddick*) pertence ao gênero da ficção científica de ação, foi produzido nos Estados Unidos, em 2004, dura 115 minutos e é dirigido por David Twohy. No elenco, estão Vin Diesel (Riddick), Colm Feore (Lord Marshal), Thandie Newton (Dame Vaako), Judi dench (Aereon), Karl Urban (Vaako) e Alexa Davalos (Kyra). O diretor de fotografia é Hugh Johnson, o produtor gráfico é Holger Gross, os editores são Martin Hunter e Dennis Vinkler, a música é de Graeme Revel, o filme é da Universal Pictures e foi produzido pela Radar Pictures/One Race Films.

O enredo gira em torno do fato de que um exército constituído por necromongers e liderado por Lord Marshal assola a galáxia e, nesse momento, se encontra em um planeta, Helion, “um planeta que abriga humanos de diversas raças e credos (e que está) sob a ameaça dos predadores, que capturam e, em nome de uma nova ‘religião’ convertem a todos” (6, p. 1)⁶. Aos capturados, resta se converter ou morrer, tarefa que cabe ao braço direito de Marshal, o purificador, vivido por Linus Roache (5, p. 1), ou a ele próprio. A conversão se dá por meio de uma forma de provocar uma dor violenta (ser dependurado por meio de um cano de aço que atravessa o pescoço), para que as outras dores se tornem suportáveis. A morte, por meio da retirada da alma do renitente. Não há saída para a população: ou se converte, ou morre.

A única alternativa de salvação para a população de Helion está em Riddick, um personagem solitário, assassino calculista, que vive no ostracismo, no planeta 6 do sistema U.V., onde faz muito frio, cai neve e a superfície é labiríntica, obrigando o personagem a viver em cavernas. Ele é perseguido por mercenários que buscam o prêmio por sua cabeça, recompensa oferecida por Marshal, que conhece uma lenda que afirma que um guerreiro furyan (Riddick) será a sua destruição.

⁶ Devo confessar que, quando vi o filme pela primeira vez, apesar de seus aspectos negativos, ele me chamou a atenção e não pude deixar de sentir a voz do diretor do filme manifestando uma preocupação profunda sobre a situação de guerras vividas pelos homens. No entanto, muitos comentários que ouvi sobre o filme eram negativos. Resolvi estudar melhor este descompasso. Lendo páginas de internet, selecionei 10 que me pareceram úteis e me valho delas, ou para contradizê-las, ou para fazê-las *insights* de reflexão. Estou convencioneando dar a cada uma um número para citá-las, assim como a página de onde a citação foi retirada. Nas referências, os sites aparecerão relacionados de acordo com esse número.

Sabendo que não deixará de ser perseguido, Riddick, tomando a nave de seus captores, vai para Helion, onde encontra Iman (Keith David) e sua família. Este havia prometido criar uma nova Meca. Eles são atacados pelos soldados de Marshal, durante a noite, e Iman é morto. Riddick, sabendo que Kyra (Alexa Davalos) está viva (ela é filha de Iman), deixa-se prender e é levado à Crematória, outro planeta do sistema U.V. (impossível não pensar em raios Ultra-Violetas, típicos de clima quentes), para onde são levados os prisioneiros. Tendo resgatado Kyra e outros presos, Riddick volta a Helion e enfrenta Marshal. Dame Vaako, esposa de Vaako, arquiteta uma forma de conduzir o marido ao poder e busca se valer de Riddick para fazê-lo, mas sua conspiração não surte efeito e o protagonista toma o poder, passando a dominar o exército de Lord Marshal: a profecia se cumpre. Agora, Riddick, o bandido solitário, tem o poder sobre um exército de fanáticos, convertidos e suicidas.

5. A BATALHA DE RIDDICK

A Batalha de Riddick, embora não seja um filme brilhante, tem um conjunto de ingredientes que, geralmente, agrada as pessoas: tem ação, luta por liberdade, personagens más, conspiração, belo figurino, viagens interplanetárias, enredo movimentado, perseguições e tomada de poder. Enfim: em relação a tantos campeões de bilheteria clichê e lidando com tramas óbvias e previsíveis, é de estranhar que a grande maioria dos comentários ouvidos e lidos em sites de internet faça comentários depreciativos em relação a ele, pois “o thriller de ficção científica, de orçamento modesto, foi um forte alerta de que filmes desse gênero podem ter o mesmo nível de inteligência e vigor” (2, p. 1) de outros filmes. A estranheza se torna ainda maior à luz do comentário de Thandie Newton: “quando a mim, fiquei surpresa deste filme ter tudo o que você espera de um filme desse gênero: excelentes cenas de ação, efeitos soberbos, mas há ainda muita profundidade e complexidade. Acredito nos personagens, em suas necessidades, em seus desejos e paixões. E pude constatar que ao remexermos nestes mundos obscuros há muito potencial” (2, p. 3). Por que razão então ocorreria esta reação negativa generalizada ao filme?

Faço duas hipóteses de explicação e não as considero como excludentes: ambas estão relacionadas às “verdades” inaceitáveis pelo inconsciente coletivo defendido socialmente: o que se sabe, mas não se sabe que se sabe. A primeira: tem-se a crença mítica de que o mal e o bem existem e de que o segundo acaba sobrepujando o primeiro. Acredita-se que, frente ao anti-herói devastador e tirano que explora uma coletividade, sempre haverá um ser do bem que a livrará do seu infortúnio: ele, todopoderoso, conseguirá tirar os oprimidos da sua condição de sofrimento,

dando-lhe o paraíso. O filme nega isso, ao mostrar que o bandido é combatido por outro bandido e o mal, pelo mal: no final, o vencedor é um furian (o termo é elucidativo), “um criminoso solitário” (Riddick), que representa, para o universo, a mesma ou uma ameaça pior do que aquela representada por Lord Marshal. O filme acaba revelando que, em termos da luta pelo poder sobre as nações, não há mocinhos e bandidos: “uma das coisas que mais chamou a minha atenção foi o fato de não haver ‘mocinhos’, mas apenas variações de ‘bandidos’” (Karl Urban, 2, p. 2). Acredito que uma das causas da rejeição reside no fato de a busca da catarse (coisa que sempre é propiciada por filmes de ação) ser bloqueada. Contra o relaxamento espiritual provocado por ela após um período de tensão emocional, o filme coloca um novo estresse: o exército ameaçador mudou o criminoso que o comandará. O mal é vencido pelo mal: mitificações e mistificações são desditas: aquilo em que se crê não é ratificado: não há nada mais agressivo e que se torne fonte de crises humanas.

A segunda, que se liga mais efetivamente à hipótese de sentido que pleiteio para o filme, diz respeito ao fato de ele ir contra um conjunto de crenças oficial e midiaticamente criado em relação ao confronto atual que se desenrola entre alguns países ocidentais e orientais. Tem-se difundido a idéia de que, nestes, estariam os terroristas, os fundamentalistas, os ditadores e os violentadores dos direitos humanos. Naqueles, estariam os democratas, os abertos à pluralidade de convicções e os respeitadores da dignidade e dos direitos humanos. Mas, no filme, um assassino toma o lugar de outro, um ditador substitui o outro e um exército sombrio apenas altera o bandido que o comanda. Para quem se recorda das pérolas de George Bush, como “Nós somos o bem, eles são o mal” e “o que for bom para os Estados Unidos é bom para o mundo” e percebe que as afirmações se tornaram parte do imaginário ocidental (se é que não fizeram parte sempre: o diferente sempre atemoriza), é possível entender o choque que a percepção que a luta pelo poder sobre o Oriente Médio se faz entre bandidos deve causar nos telespectadores, que esperavam a vitória do mocinho bom e virtuoso sobre o tirano frio e sanguinário. Com isso, já anunciei o caminho que trilho na análise: por detrás da trama de um suposto filme de ficção científica com um enredo completamente aleatório e arbitrário, acredito poder desvendar uma discussão de David Twohy sobre o que ocorre nos confrontos bélicos entre os Estados Unidos e seus aliados e países muçulmanos, como o Afeganistão, o Iraque, o Irã e a Síria. Para além de filme do gênero ficção, numa acepção pejorativa, deve-se ouvir uma voz que se pronuncia sobre as guerras encetadas, trapaceando com o significativo, porque adivinha o insucesso da sua obra, se ela fosse realizada pautada na “literalidade” dos signos, já que, provavelmente, ela não sobreviveria ao crivo da censura social.

Seja pelo fato de um site visitado (6, p. 1) afirmar que os ambientes do filme “são caracterizados de maneira a demonstrar a atitude e a índole dos ocupantes. O planeta multirracial parece com nosso conhecido oriente, por suas vilas, casas e abrigos” (eu somaria a isso a indumentária e o biótipo dos personagens); seja pelo fato de uma seqüência ocorrer num “planeta no qual as temperaturas variam de um calor infernal, capaz de desintegrar um corpo humano em segundos, ao frio glacial. Só é possível andar na superfície durante o crepúsculo” (10, p. 3) (referência ao clima inóspito do deserto); ou seja pelo fato de haver um conjunto de indícios como Slam (nome da prisão de Crematória, o qual remete a ‘Islã’ e seus derivados), Crematória (um planeta extremamente quente), Helion (nome do planeta em que os necromongers se instalaram) e necromongers (monges da morte, uma alusão aos terroristas suicidas que doam a vida pela fé), pode-se pleitear que o cenário em que o enredo acontece pretende remeter ao Oriente Médio, local caracterizado pelo clima desértico, pela pele morena do habitantes, pela forma colorida de suas vestes e por uma fé acentuada nos preceitos do islamismo. Ao invés de imaginar que os cenários são planetas desconhecidos ou existentes em lugares saídos da imaginação do diretor ou espaços dos quais ele não teve notícia, o ambiente, por meio dos significantes que são chaves para efeitos de sentido, remete ao Oriente Médio, valendo-se da indicialidade que remete à sua religião, habitantes, clima e vida política.

Ambientado em Helion (Hélio – nome grego para o Sol), a maior parte dos episódios ocorre, portanto, num país de clima desértico, enquanto o indício Slam empurra, até de uma forma óbvia, a perceber qual é a fé que domina os necromongers e que se pretende impor aos demais habitantes do local. Não faz sentido, então, uma das críticas lidas: “Não se menciona direito no que eles têm fé, no início parecendo ter fé no Lorde Supremo, mas depois eles têm fé em algo não definido” (3, p. 2). Deve-se também perceber que a população multicultural da qual se deseja a unificação não tem exatamente fé, mas sim uma adesão imposta pelo terror: as opções são se converter ou morrer. O leitor familiarizado com o que os fundamentalistas islâmicos praticam pode inferir que discurso percorre o filme em relação à questão: a fé (talvez todas sejam) é uma forma de alienação e de adesão incondicional: uma morte: seja ela física ou renúncia ao livre pensar.

Na busca de conquista deste povo polimorfo, multicultural e multirracial, estão os necromongers, “guerreiros interplanetários que vivem de assolar novos mundos, oferecendo aos seus habitantes duas opções: se converter ou morrer” (1, p. 1). Eles são os monges da morte, pois não se importam de doar a vida pela fé que professam, submetendo-se a um ritual doloroso (ter o pescoço atravessado por um cano de aço, que deixa uma cicatriz que é a marca da conversão). Deve-se observar que a passagem

do cano não pode deixar de afetar as principais artérias do corpo humano e os órgãos do aparelho fonador, o que sugere a perda de voz e vida próprias. Os necros são, pois, mensageiros da morte, que matam ou convertem, impedindo uma opção de vida e a assunção de um discurso que os contradiga: converter-se não pode deixar de ser a morte de um estilo de vida e de uma voz com outros valores. De novo, não se justifica uma crítica feita ao filme: “Logo de início já se percebe a grande ‘criatividade’ de quem inventou os nomes” (3, p. 1) – note-se a ironia que cruza o enunciado.

É necessário pensar um pouco mais sobre o termo ‘necromongers’, que significa monges da morte. ‘Necro’ se refere à morte e ‘mongers’ se refere à religião, traduzida numa vestimenta de encapuzados e de túnicas longas: eles constituiriam uma “ordem” religiosa que ostentaria uma veste identificadora. Conforme Aereon, os necros são “um exército diferente de todos os outros, atravessando as estrelas em direção do Subverso, a terra prometida: uma constelação de novos mundos sombrios”. Se, por um lado, Marshal é o termo inglês para marechal, o maior título hierárquico que um militar pode obter, tendo o comando supremo sobre o exército que comanda, por outro, Lord (considerem-se aqui as canções de estilo gospel) remete a Jesus Cristo, o Senhor, o Filho de Deus. O líder deste exército pretenderia, pois, juntar os traços de ser humano e divino. Ele estaria, ainda, em busca do Subverso, que se contraporía ao Universo, ou seja, aos valores supostamente desejados pela humanidade: a liberdade, a igualdade e a tolerância: ele seria subversivo, tentando implantar um conjunto de crenças que supostamente redimiria as pessoas e as levaria a um outro padrão de vida, aquele resultante dos seus desejos: uma nova ordem, a conquista da terra prometida (uma referência à promessa feita por Deus a Moisés, quando o povo judeu vivia no cativeiro egípcio). Por fim, criar-se-ia uma constelação de novos mundos sombrios, onde o medo, o terror e a ditadura dariam o tom. Lord Marshal, este marechal que se vê como um deus, com poderes sobrenaturais, seria o comandante dos necromongers, dominados por uma fé mitificadora, mistificadora e alienante: fundamentalista. Com isso, chego à hipótese de leitura que pleiteio: este exército pouco ortodoxo seria composto pelos movimentos terroristas e suicidas orientais, que doam sua vida pela fé, acreditando que morrer por ela signifique uma morte gloriosa e a salvação da alma: eles não teriam um militar convencional como comandante, mas alguém que se tem como um deus: reedição dos césores romanos.

Se, por um lado, os monges da morte levam a destruição e o terrorismo aos lugares que chegam, por outro, sendo ‘monges’, o fazem em nome de uma fé fundamental e radical. No diálogo que mantém com Iman (um suposto homem santo), Riddick lhe pergunta por que ele não implantou a Nova Meca prometida e este lhe diz que suas posições contrárias ao regime ditatorial existente lhe renderam a prisão da filha em

Cremat6ria e a fam6lia sitiada e perseguida. Neste momento, a casa 6 atacada, Iman 6 morto e a fam6lia 6 presa. Penso ser razo6vel supor que este conjunto de ind6cios remeta ao discurso corrente que a m6dia veicula sobre alguns dos pa6ses orientais, como Afeganist6o, Iraque, Ir6o, S6ria e Ar6bia, onde os advers6rios pol6ticos seriam conduzidos 6 pris6o. Eles seriam pa6ses onde os ex6rcitos e os governos estariam aliados com grupos terroristas, produzindo, no c6u, os cometas que, de acordo com Iman, “sempre precedem estes exterminadores de mundo”.

A nave de Lord Marshal 6 composta por uma s6rie de carrancas, um conjunto de m6scaras, que mostraria a hipocrisia e a falsidade do governante que, vivendo “no ambiente requintado dos seguidores Necro”, “combinaria algo que beira o medieval” (uma alus6o 6 supersti6o, 6 obtus6o e ao fundamentalismo religioso da Idade M6dia), “com um misto de futurismo” (6, p. 1): a alta tecnologia detida e a capacidade de destrui6o b6lica como forma de impor valores tidos como de interesse da coletividade (deve-se lembrar as afirma66es de Bush sobre um suposto arsenal at6mico detido por Saddam Hussein): a supress6o das diferen6as para impor a sa6da da explora6o do povo. Parece plaus6vel pleitear que, na figura de Lord Marshal, se possam delinear as figuras de Saddam Hussein, Bin Laden e outros que, supostamente, contra a liberdade individual garantida pela cultura ocidental, se valeria do terror para impor uma forma radical de concep6o e a cria6o de uma “constela6o de novos mundos sombrios”. Enfatizo, de novo, a necessidade de ouvir a voz do autor distanciando-se polifonicamente destes enunciados e os atribuindo a outras vozes que n6o a sua, quer seja sob a forma da ironia ou da afirma6o comprometida: elas proviriam de Bush e n6o de Twohy.

Para a determina6o de quem s6o os necromongers, deve-se considerar tamb6m o fato de cruzarem as estrelas em dire6o 6 terra prometida (Israel), um dos poucos pa6ses com os quais os Estados Unidos n6o t6m tido confronto, dado o interesse econ6mico judaico instalado em solo americano. N6o se pode esquecer, ainda, da refer6ncia 6 “constela6o de novos mundos sombrios”: basta pensar no n6mero de pa6ses existentes no oriente, na sua diversidade cultural, religiosa e 6tnica e no n6mero de fac66es lutando pelo poder, na busca da unifica6o para combater o inimigo comum: o imperialismo americano. Por fim, deve-se levar em conta a qualifica6o deste mundo como subverso: frente 6 panac6ia da democracia e da liberdade individual (pelo menos, de uma de suas modalidades) (da6 o Universo), haveria um subverso sendo projetado, uma contradi6o sendo engendrada e que estaria pondo em marcha um outro mundo, que subverteria a “melhor” ordem para o mundo.

Mas Lord Marshal, o tem6vel Lord Supremo, senhor dos necromongers, tem um ponto fraco: contra ele pesa a profecia de que um guerreiro furyan ser6 sua ru6na. Encastelado na Bas6lica, al6m dos seus

próprios poderes, ele tem a defesa e a proteção de soldados especiais, com armas sofisticadas. Foi ele quem decretou uma recompensa pela captura de Riddick, aliando-se a mercenários liderados por Toombs (Nick Chinlund). Deve-se perceber, aqui, uma alusão aos supostos conluios existentes entre governos de países do Oriente Médio e grupos terroristas, alianças que, porém, foram efetuadas também por americanos. O próprio Bin Laden, organizador do atentado de 11 de setembro, saiu das fileiras dos aliados que faziam a parte menos publicável do trabalho. Ele seria um que, de aliado, passou a inimigo, levando Riddick a afirmar: “Estes mercenários não têm nenhuma honra, nenhum código. Não existe a palavra amigo: as pessoas são ruins quando chegam perto: pior para elas, agora tenho que voltar para à civilização”, termo que deve ser lido como ‘retorno a’ e ‘levar a civilização a’.

Riddick é um personagem que vive no ostracismo, alheio ao que ocorre ao redor. O ambiente em que está é gélido e constituído por uma fila de colunas que lembram um labirinto. Para completar, seu refúgio são cavernas existentes no local. Não se pode deixar de perceber, neste caso, uma referência a Bush, que passou os primeiros anos de seu governo como um ilustre desconhecido, jogando golfe na Casa Branca (uma visita ao filme **Fahrenheit** pode ser interessante), e vem de um país gelado, próximo ao Alaska. Ele é o político posto na geladeira, alijado do processo e afastado das decisões centrais do poder: poder-se-iam retomar as afirmações do Bush pai sobre o filho: ele o considerava medíocre: a mídia noticiava isso e alguns psicólogos e psiquiatras chegaram a dizer que a guerra encetada por Bush contra o Iraque seria uma forma de este demonstrar ao pai a competência de fazer algo que este não havia conseguido. Ele não conseguiu atingir o objetivo de supostamente levar a democracia e o liberalismo aos países que pretendia conquistar, não deixando, portanto, de alimentar uma sede de vingança e revanche. Não é à toa que Riddick recebe este nome: medíocre, inútil, alijado do poder, um presidente sem grandes qualidades intelectuais e políticas faz jus ao mesmo, que, em tudo, remete a ‘ridículo’: importante frisar que isto ocorre em muitas línguas cujo vocábulo para ‘ridículo’ se aproxima do nome do personagem: a escolha de tal nome não pode ter sido fortuita: eis um acento sarcástico.

Há um termo recorrente no filme para o qual é preciso atentar: Subverso. Ele empurra para a idéia de subversão. Os subversivos seriam aqueles que não se submetem aos desejos americanos de uma suposta aceitação da pluralidade de raças e culturas: a democracia universal contra o subverso desejado por Lord Marshal, que foi diversas vezes até ele e, de lá, voltou estranho, mais forte no desejo de impor a sua vontade ao mundo: ele representaria os nefastos vilões que tentam impor a unidade da cultura muçulmana e do despotismo que se posiciona contra a dominação do imperialismo norte-americano sobre o Oriente Médio. Considerando o

atentado de 11 de setembro, responsável pela ressurreição política de George Bush e que o pôs no comando do exército americano, e considerando o ostracismo vivido por ele nos primeiros dois anos de seu governo, entende-se o enunciado de Riddick: “Todo aquele brilho é tudo que odeio”: e sabe-se onde a profusão de cores, o brilho das cúpulas e o uso acentuado de ouro são feitos. Para sustentar a hipótese de que Riddick poderia ser a personificação de Bush, deve-se ainda considerar que ele vem de uma região gelada, parecida com o pólo norte e que, de acordo com Aereon, os necros não seriam parados, a não ser que os guerreiros furyan (o termo não pode deixar de ser notado: uma aproximação com a expressão “louco furioso” me parece promissora) fossem achados: “A única raça que não se curvaria e que os necromongers temem” (é razoável supor que esta seria a raça americana: pelo menos, é o que um segmento da mídia proclama – além de uma voz irônica sobreposta ao enunciado, deve-se perceber o tom nazista que afirmação comporta). Por fim, cabe lembrar que o título do filme é **The Chronicles of Riddick** (e não batalhas), o que remete à compreensão de que os fatos retratados não são o que efetivamente acontece, mas são resultado da narração de uma voz medíocre e pouco esclarecida: o discurso do ridículo (ambiguamente): um aglomerado de visões quixotescas. Este personagem ridículo, medíocre e ingênuo se torna Lord Marshal ao final: ele é o mal que combate o mal, bandido que toma o lugar do bandido, o anti-herói: o contra-senso do romantismo ideal.

Revejo o percurso analítico seguido, lanço um olhar crítico sobre os efeitos de sentido pleiteados e entendo que a matriz interpretativa não deixa de atender à inescapável exigência de que o conjunto de indícios textuais arranjados na arquitetura da obra constitua uma isotopia semântica em que nada sobre enquanto um elemento cuja presença seria um mistério. Mas, ao entender que a dêixis discursiva encontrada está calcada num princípio de razoabilidade e plausibilidade, não posso deixar de reconhecer que outros caminhos poderiam ter sido percorridos, como o de entender que o filme aborda a temática da belicosidade humana e não uma unidade de sentido tão específica quanto a que foi imaginada, num efeito, na verdade, de generalização em relação à hipótese estabelecida. Entendo que elas não são mutuamente contraditórias, já que posso fazer a segunda decorrer da primeira. De qualquer forma, seguindo o primeiro ou o segundo caminho, a tese básica que busco demonstrar se mantém: alguns filmes de ficção recorrem ao gênero como forma de burlar a censura estatuída e acatada. Mas, como diz Barthes (2000, p. 10), a língua “é o lugar geométrico de tudo aquilo que ele não poderia dizer sem perder, tal como Orfeu voltando-se, a estável significação de sua atitude e o gesto essencial de sua sociabilidade”.

6. AEREON: O SOPRO DA VOZ DE UM SER ETÉREO

Não me parece haver lugar mais indicado para começar esta seção do que por meio da afirmação que Aereon é “uma elfa etérea, que conhece os tortuosos caminhos do passado, presente e futuro” (6, p. 1) e por meio da crítica feita ao filme, que não teria “explicado o motivo da elemental Aereon ser tão importante” (3, p. 3). Inicialmente, deve-se notar que Aereon é um ser etéreo, que, portanto, está fora da trama constituída pelo filme; ela transita pelos mundos e espaços, observando-os e os relacionando entre si; ela está aqui e acolá; tem o dom da onisciência e da onipresença; ela sabe o que veio antes, o que ocorre e o que virá depois; ela percebe as conspirações de madame Vaako (termo que pertence ao campo lexical de vácuo) e o perigo que ela representa para o poder estabelecido; é ela quem dá conta do fato de que o império ruirá; enfim, ela é a voz que conduz a narrativa. Depois, deve-se considerar o fato de ela ser uma elfa elemental: de acordo com alguns mitos nórdicos, o mundo e os seres humanos seriam provenientes de quatro elementos: o fogo, a terra, a água e o ar, cada um deles com seu ente elemental: salamandra, gnomos, ninfas e elfos. O ar estaria no homem através do seu aparelho respiratório e da sua capacidade de articulação dos sons. Logo, Aereon é o elemento sonoro, a voz, o verbo que dá vida, o *fiat lux* da narrativa. Por fim, sabendo-se que ela é uma elfa, um ser mítico que tem o dom da perenidade e está presente no ar, e que transcende os fatos pontuais e os liga uns aos outros no todo da história de que fazem parte, contando com um excedente de visão exotópica que permite ver do herói mais do que ele próprio pode ver, é razoável supor que Aereon seja, pelo conjunto de traços elencados, a representante da voz o autor: peça fundamental para a trama, pois é por meio dela que chegam as posições do diretor. Ela não é um ser inexplicável, desimportante ou adereço desnecessário: ela é o ar, a vida e a voz, a polifonia, a heterogeneidade e a multiacidentalidade característica do filme: ela é a narradora, porta voz do autor. É pela sua voz que as principais posições, afirmações, críticas e acentos irônicos se fazem materialidade.

A Aereon é dada a incumbência de fazer comentários, cabendo ao espectador ouvir, na voz da elfa, a voz do autor, em geral, crítica, seja no sentido político, intelectual ou irônico. Menciono apenas alguns a título de ilustração: 1) “Se quisermos sobreviver, temos que achar um outro equilíbrio. Normalmente, o mal seria combatido com o bem. Mas, em épocas como estas, ele deve ser combatido por outro tipo de mal”. 2) “Marshal é o nome que converterá ou matará toda vida humana, se não achar os guerreiros furyan: a única raça que não se curvaria e que os necromongers temem”; 3) “Os furyan são guerreiros estrangulados ao nascer. Nascidos enforcados com o próprio cordão umbilical” (sabe-se

que, quando acontece isso, o feto carrega alguma seqüela para a vida, por falta de oxigenação no cérebro – daí Riddick, até pelo nome, ser um personagem delirante e psicótico). Não se pode deixar de perceber o tom sério dado as estas afirmações por parte da elfa, mas também não se deve deixar de ouvir um sobre-tom acompanhando estes enunciados, que, mais do que ratificá-los, os contradiz, os põe sob descrença, se distancia deles criticamente. A afirmação de o mal ser combatido com o mal, de haver uma única raça que não se curvaria e de guerreiros estrangulados com o próprio cordão umbilical devem, necessariamente, ser vistos de um ponto de vista polifônico, em que vozes contraditórias se superpõem: o mesmo vale para certos nomes, como madame Vaako (a conspiração e o vácuo do poder, onde ele deixa de ter suporte por falta de adesão), furyan, Riddick e Lord Marshal: em tudo, há um coro de vozes se pronunciando e estas vozes não dizem exatamente as mesmas coisas.

É por meio da elfa que o espectador fica sabendo que a conversão da população aos desejos de Marshal significa a perda da alma; que Riddick é um guerreiro furyan; que, entre ele e Marshal, não há diferença alguma; que, quando o medo e o terror se instalam, profecias, lendas e esperanças vãs passam a ser bases da humanidade; que, se antes o escuro era apavorante (por não se saber exatamente quem e como era o inimigo), agora a luz pode matar (o conhecimento chega e pode não ser nada interessante); que o poder está calcado na conspiração, na ambição e na inveja; que, quando se trata de poder e comando, bandidos e mocinhos não existem, mas só bandidos; que a violência como forma de combater a violência é um equívoco e um paradoxo; que a desculpa de, por meio da guerra, estar combatendo monstros é um argumento irracional; que, aparentemente, uma guerra é um combate travado por um exército de um homem só, embora um grande número de inocentes morra: enfim, Aereon, a elfa, o ser elemental pertencente ao ar, que está em todos os lugares, longe de ser peça decorativa, é um recurso de concreção do filme, uma marca de autoria e de responsabilidade pela forma; de certa forma, por parte do diretor do filme, é uma devoção ao plano do significante, não para criar, no fim, um efeito estético, mas para burlar os sistemas de controle e poder constituir a denúncia política que tem em mente: contra uma campanha em especial ou contra todas elas.

Riddick, este exército de um homem só, enforcado com o próprio cordão umbilical e pouca oxigenação no cérebro (a ambigüidade que a expressão comporta torna a afirmação cheia de humor), este personagem delirante e belicoso, tão louco que toma o ficcional pelo real (retome-se o título do filme em inglês), este ser medíocre que acredita que a violência é a melhor forma de combater a violência, este ente quixotesco capaz de façanhas surreais, este sujeito que vai combater monstros a pedido de Ziza (filha de Iman), este indivíduo a quem a luz machuca os olhos, este

furiam, que é metade vivo metade outra coisa, se apodera do exército de Lord Marshal e, ao fazê-lo, obriga Aereon, embora ela tenha o dom da onisciência e do cálculo, a dizer: “Quais as probabilidades? Um exército sombrio aos pés de um criminoso solitário. E o destino do resto do universo? Nem mesmo eu me atrevo a calcular isso”, deixando o espectador do filme estupefato, pois, contrariamente, à resolução final com a vitória do mocinho e a sua assunção ao poder, o mal vence o mal, o bandido vence o bandido: o terror, o medo e a ameaça só trocaram de mãos. Deveríamos nos perguntar sobre o que aconteceria ao universo se um homem pouco esclarecido e belicoso como Bush (e os que agem como ele) obtivesse o poder sobre, além do próprio exército, um bando de fanáticos, fundamentalistas e suicidas? A democracia e a liberdade individual teriam a chance de serem algo concreto e definitivo? Penso que as opções continuariam a ser se converter ou morrer.

7. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Acredito que, ao se valer da elfa etérea, Aereon, um ente mítico, David Twohy se valeu de um expediente trapaceiro com relação ao plano do significativo estabelecido, para veicular sua voz, instalando, por decorrência, uma heteronímia que se espalha e ilumina o texto como um todo. Como se sabe que elfos, entidades elementais míticas, não existem, assim como em qualquer outra trama de efabulação em que entidades personificam atividades humanas, o desafio é buscar determinar a quem tal sombra ou irrealdade remete. Cabe ao espectador decifrar o enigma e se dar conta de que cada elemento presente num discurso está nele, porque deve estar ali: tem uma funcionalidade e cria um efeito de sentido. O princípio vale para os ingredientes mais evidentes, mas também para aqueles cuja lógica de aparição parece a mais incongruente: o autor só pode falar das coisas do seu tempo: “Assim, a escrita é uma realidade ambígua: por uma parte, nasce incontestavelmente de um confronto do escritor com sua sociedade; por outra, dessa finalidade social, ela remete o escritor, por uma espécie de transferência trágica, às fontes instrumentais de sua criação” (Barthes, 2000, p. 15), ou seja: embora o autor possa simular uma realidade virtual e potencialmente inexistente, ele o faz amparando-se nos recursos e nas temáticas do seu tempo: se não o fizesse, o risco seria a incomunicação e a incompreensão: o filme de ficção não deixa de ser uma artimanha, às vezes, engenhosa de falar literariamente sobre um determinado tema, mas também é, às vezes, uma forma de abordar uma temática e defender uma linha argumentativa de uma maneira mais velada, pois, se fosse dito “literalmente” aquilo que se pretendia, a rejeição, a crítica e a punição ocorreriam, rápida e violentamente.

Penso que a afirmação “Riddickulo. Este filme, muito simplesmente, é ridículo” (3, p. 1) está absolutamente correta, desde que não seja focada sobre o filme, mas sobre a atitude que ele tematiza.

8. REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. (1953). *O grau zero da escrita*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

---. *Aula*. (1978). Trad. Leyla Perrone-Moisés. 6.ed. São Paulo: Editora Cultrix, 2000.

---. *O óbvio e o obtuso: ensaios sobre fotografia, cinema, pintura, teatro e música*. (1982). Trad. Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

8.1 Páginas da internet (Acesso em: 03 de abril de 2005):

1) <http://www.cinemaster.com.br/www/modulos/index.php?pag=detalhes.php&cid=258>

2) <http://jovemnerd.com.br/colunas/Fanaticc/riddick/riddicj.asp>

3) <http://adorocinema.cidadeinternet.com.br/filmes/batakha-de-riddick/critica01.html>

4) <http://www.cenafinal.com.br/cenateca2.asp?cord=2359>

5) <http://www.webcine.com.br/filmessi/chrorridd.htm>

6) <http://www.cineminha.com.br/noticias.asp?ID=2003>

7) <http://www.cinepop.com.br/moviepop/batalha.htm>

8) http://www.galaxia.com.br/cinema/resenhas/batalha_riddick.htm

9) http://www.zeroken.com.br/video/batalha_riddick.htm

10) http://www.omelete.com.br/cinema/artigos/base_para_news.asp?artigo=2078

Universidade Estadual do Oeste do Paraná
Colegiado do Curso de Letras — Campus de Mal. Cândido Rondon

REVISTA TRAMA

Versão eletrônica disponível na internet:

www.unioeste.br/saber