

As diversas artes de vanguarda do final do século XIX e início do XX tiveram vários pontos em comum, dentre as quais ressalta-se a perda de uma espécie de ponto de fuga, de parâmetro de referência de toda a obra, seja ela narrativa, pictórica, musical ou poética. A importância cada vez menor do tema nas artes plásticas, levando até a abstração radical ou mesmo aos objetos dadaístas, tem um paralelo interessante com o surgimento da música atonal e depois a dodecafônica. Na literatura, vemos o declínio acentuado do narrador onisciente, aquele que fala de todas as ações, sentimentos e desejos dos personagens para além de toda a limitação humana. Como o cinema nasceu precisamente nesse período, não tendo uma história a atravessar até o encontro com esta forma estética descentralizada, teve que desenvolver-se *pari passu* com os movimentos vanguardistas dos outros ramos artísticos. Como a narratividade marca essencialmente a linguagem cinematográfica, tal como se vê até hoje, é interessante questionar o quanto ela se realiza a partir de um ponto de vista privilegiado, geral, ou particular, gravitando em torno de algum dos protagonistas.

Ponto final, o filme mais recente de Woody Allen, mistura o costumeiro ângulo de visão do espectador, que abarca os fatos mais relevantes da trama, e o da proximidade bem marcada ao personagem principal. Raras são as cenas em que não aparece Chris Wilton (Jonathan Rhys Meyers), um ex-tenista que se tornou professor de tênis e que acaba se dando bem no mundo das grandes corporações devido ao casamento com Chloe (Emily Mortimer), irmã de um aluno seu, Tom Hewett (Matthew Goode), e filha de um mega-empresário. Tudo o que se vê no filme gravita bem próximo em torno dele. Na verdade, podemos dizer que com exceção de Nola (Scarlett Johansson), noiva de Tom, todos os personagens são monocórdicos, possuem reações homogêneas, são como que satélites na órbita do astro, pontuando sua trajetória. Tanto menos estes importam, mais o caminho seguido por Chris condensa as alternativas cruciais da trama.

A questão que a obra perseguirá é colocada logo na primeira cena, repetida mais tarde e empurrada ao seu paroxismo no final: é melhor ser bom ou ter sorte? — A resposta mais sensata poderia ser dada usando o conceito, que Freud gostava, de série complementar, em que dois fatores interagem de modo que um compensa a fraqueza do outro, ou exige tal compensação quando é por demais precário. Nesse sentido, quanto mais o acaso é favorável em circunstâncias da vida, menos se precisa ser bom, ao passo que quanto melhor se é em alguma atividade, menos se depende da fortuna — e isso em infinitos graus. No filme, como era de se esperar, as coisas não são colocadas de modo tão equilibradamente sensato. Na verdade, a relação entre os dois termos já é de início afirmada, e não posta como pergunta: “o homem que disse ‘eu prefiro ter sorte a ser bom’ viu profundamente a vida”.

Está em jogo, uma vez mais, o esquema do trágico, quando o fruto das ações é incerto, por maior que seja a convicção íntima de abarcar a linha de conseqüências, sentido e legitimidade do que se faz. Temos no filme todos os seus

¹ Publicado no jornal Estado de Minas, Belo Horizonte, 18 de março de 2006, Caderno Pensar, p.6.

ingredientes clássicos: a grandeza sócio-econômica dos personagens, a marcha ascensional do protagonista, o entrelaçamento vertiginoso de sentimentos, reviravoltas do destino e o toque melífluo — mas incisivo — da sorte. Uma das várias diferenças perante a tragédia antiga, como em Sófocles — que, aliás, é citado —, é que, estando ausente todo vínculo com os deuses, a temática da liberdade sofre uma metamorfose, um giro, uma inflexão essencial, devendo ser abordada no registro das vicissitudes do desejo.

Na Antiguidade grega, o trágico exprimia o momento em que se possuía a consciência de que o destino não era inequivocamente imposto, isto é, sem nenhuma possibilidade de questionamento, como se fosse um bloco monolítico radicalmente alheio ao esforço humano de superá-lo. Tão pouco era, por outro lado, uma ficção pueril, de modo que o indivíduo pudesse se regozijar com a consciência radicalmente transparente de todas as suas motivações e a rede de infinitos pontos de contato que sua ação tece na realidade política. Essa experiência de mundo pode ser dita como intermediária entre um “não mais” e um “ainda não”. O trágico não existe se as forças sagradas que impõem o destino estão acima de qualquer dúvida, como se vivenciadas em um universo totalmente preenchido, pleno de poderes transcendentais. Por outro lado, um mundo em que reina a concepção do livre arbítrio, do poder de decisão para além de toda a linha de continuidade com a ordem do cosmos, incluindo-se aí a até mesmo as determinantes de seu próprio caráter, também não abre espaço para o trágico. Nesse sentido, a experiência grega da tragédia já não é mais a dos grandes impérios do oriente, em que uma ordem ética universal é vivida tenazmente em todas as fibras do real, mas também não é ainda a do mundo cristão e mais tarde o moderno e o contemporâneo, marcados pela idéia de que o agente é capaz de escolher o que fazer a todo instante como se partisse do zero, tendo diante de si um leque infinito de opções.

Nesse contexto, o trágico exprime o desejo de delinear um espaço de contingência, de acaso, de variação, no plano ditado pela vontade divina, de modo a tornar possível o exercício da liberdade. Onde tudo é necessário, nada é humano — só pode ser natural ou divino. Onde tudo é contingente, não existe mundo, cosmos, apenas caos. Como toda consciência da liberdade sempre trouxe e trará consigo a percepção da responsabilidade pelo que se faz, altamente problemática é a visão de mundo de quem quer se perceber como livre, e portanto se anuncia como senhor de seus atos, mas ainda se vê profundamente atrelado às forças do destino. A palavra-chave é: “culpa”. Como imputar a si e a outrem o peso da responsabilidade pelo que se faz quando forças como que em terceira pessoa — “elas” —, estranhas, agem através de nós?

Ponto final tenta, sem muito sucesso, conjugar vários desses fatores: a dimensão portentosa do contexto das ações (segundo Aristóteles, na *Poética*, o efeito impactante da tragédia somente é vivido quando o personagem é nobre, uma vez que a possibilidade de queda e desventura é percebida em toda sua força), o apelo à paternidade do indivíduo em relação aos seus feitos (isso em dois sentidos, tanto como quem os produz, quanto também deve cuidar deles, envolver-se com suas conseqüências), o limite tênue entre o sublime, elevado, e o baixo, vil (semelhante a como Édipo passa do rei adorado por seus súditos, ao mais miserável dos mortais, por desposar sua mãe e matar seu pai), a gravidade da decisão, da necessidade de cindir o real a partir de si mesmo (toda a peça *Antígona*, de Sófocles, por exemplo, é pautada pela luta da protagonista em decidir a qual lei obedecer: a do Estado que a

impede de enterrar o irmão que lutou contra a pátria, ou a do sangue, da família, que exige que o funeral seja feito).

Chris Wilton parece sempre distante-mas-nem-tanto nas situações que exigem sobriedade e perspicácia, mas também envolvido-mas-nem-tanto nos momentos de luxúria e tensão emocional — exceto na última parte do filme, em que a seqüência demanda uma espécie de estrangulamento da normalidade fluida de seu comportamento. O personagem mescla a impessoalidade do mundo empresarial e do acaso à intimidade das motivações conturbadas do desejo, tanto de posse de valores econômicos quanto de entrega à volúpia do amor e da sexualidade. O resíduo não metabolizado que permanece na tentativa de digerir esses elementos díspares é explicitado na questão que lhe faz Nola, a noiva de Tom, pela qual Chris se apaixona: “Você não sente culpa?”. Toda a linha de desenvolvimento do filme é desenhada metaforicamente já na primeira cena, em que uma bola de tênis, depois de algumas rebatidas, toca a fita da rede, sobe, e a imagem é congelada. Uma fração microscópica do deslocamento da bola no seu retorno será a diferença entre tudo ou nada, como se fosse o ponto final, o *match point* da partida. Nesse fio da navalha, a densidade dramática é buscada ao fazer o protagonista situar-se na condição involuntária da urgência de decidir entre duas verdades: a do poder sócio-econômico constituído por ele e a paixão que o arrebatava. A radical impessoalidade da sorte acabará catalisando o redemoinho que gira ao redor do desejo trágico de ser humano, ou seja, livre, mas ao mesmo tempo responsável, quer dizer, culpado. Semelhante ao crime de Édipo, que conjuga a realização suprema de um desejo lastreado pelas leis mais profundas do ser à execução radical como um monstro, a culpa testemunha, na verdade, o fracasso da (eterna) tentativa de estabelecer o sentido da vida a partir do Eu, de definir a si mesmo na primeira pessoa.