

## OUR SHIP IS COMING

ARMAGEDON TIME (James Gray, 2022, EUA)

por Juliana Costa

Quis o destino que eu assistisse na mesma semana em sala de cinema *Armagedon Time* (2022), de James Gray e *Nasce um Monstro* (It's Alive, 1974), de Larry Cohen. Golpe de sorte aproximando dois filmes que, embora não sejam essencialmente sobre isso, trazem em si a trágica questão: matar ou não matar o pai? A pergunta fica ainda mais estridente tratando-se de James Gray. No terceiro filme da sua trilogia paterna, depois de adentrar os mistérios amazônicos em *Z - A cidade perdida* (Z, 2016) e ir ao espaço para ajustar as contas com o seu progenitor em *Ad Astra* (2019), o cineasta revisita a sua infância em um bairro popular de Nova Iorque. Mas em nenhum dos filmes anteriores a figura paterna é colocada no banco dos réus como desta vez. Em *Armagedon Time*, Gray tira a casquinha da ferida para falar da relação com o pai ao mesmo tempo em que expõe o pacto racista da classe média branca norte-americana para fugir da marginalização social da era Reagan, no início dos anos 1980.

Aqui o classicismo melancólico do diretor cai como uma luva. Na contramão das recentes nostalgias edulcoradas hollywoodianas sobre décadas conservadoras do século XX, como os anos 1950 de *The Fabelmans* (Steven Spielberg, 2022) ou o início dos anos 1970, ressaca de 1968, de *Licorice Pizza* (Paul Thomas Anderson, 2021), *Armagedon Time* nos lembra o tempo todo onde o século XX começou a acabar, e com o ele o sonho de estados de bem estar social nas Américas. É o tempo da evasão da classe média da escola pública, das políticas de austeridade, da primeira martelada no muro, do “salve-se quem puder” – não por acaso, título do filme com o qual Godard abre a sua produção da mesma década. É neste país e neste tempo em que as famílias de classe média branca aprofundam seu “gangsterismo” da ascensão social para competir sobre “quem tem mais luzes no jardim durante as festas natalinas”. Diz a sinopse: “No início da década de 1980, uma família de Nova Iorque busca o sonho americano”. Pois vejamos do que são capazes para tanto.

Estamos nos encaminhando para o final da saga de passagem da infância para a adolescência de Paul Graff (Banks Repeta), menino de 13 anos, filho mais novo de uma família judia do Queens. Neste momento ele acaba de ser resgatado por seu pai (Jeremy Strong) da delegacia de polícia, onde estava por ter arquitetado um plano mirabolante de furto e fuga para a Califórnia com Johnny (Jaylin Webb), seu amigo, negro, que ao longo do filme vai sofrendo um processo acelerado de marginalização econômica e social. Na delegacia, o pai de Paul conhece o policial. Johnny assume a responsabilidade do furto. Paul se cala. Ele sai da delegacia com o pai. Johnny fica e não precisamos ficar com ele para saber do seu desfecho.

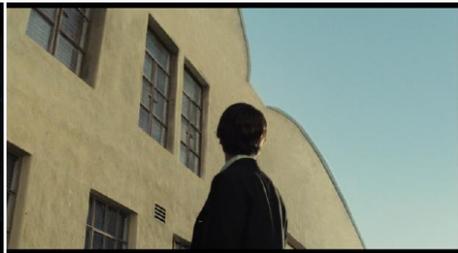
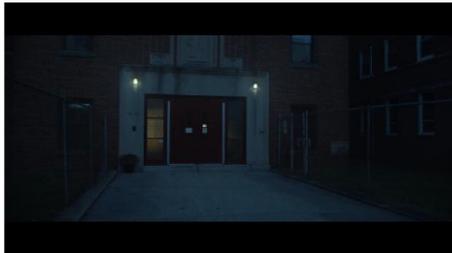
A cena seguinte é digna de um filme de máfia. O carro estaciona em frente à casa e as luzes do farol são apagadas. É uma conversa às escuras. Segue um diálogo em plano e contraplano, em voz baixa, enquadramento de retrato, que fecha nos closes em momentos chaves. Se esperávamos um discurso edificante de pai pra filho neste momento, o que Gray nos mostra é a conversa entre dois cúmplices de um crime, mal iluminados por uma luz de poste amarela, em que o bandido mais experiente diz para o mais jovem algo como “precisamos nos safar e devemos utilizar todas as cartas que temos disponíveis para isso, nem que isso signifique atirar o outro à própria sorte”. Salve-se quem puder (a vida).

Em cena anterior, também dentro do carro, passando por um bairro nobre de Nova Iorque, a mãe (Anne Hathaway) suspira, admirando as grandes casas dos que se safaram. “*Our ship is coming*”, responde o pai. Curiosa a expressão já que Johnny, o amigo negro taxado de má companhia e afastado da vida de Paul, sonha em ser astronauta. A sua espaçonave não chegará e certamente o navio que levará a família Graff à Xangrilá deixará muitos johnnys pelo caminho. Porque uma nave é para os escolhidos, e para existirem escolhidos há de haver os preteridos, e todos sabem que a família é o bem inegociável quando se trata de escolha. Impossível não pensar em *Marte Um* (2022), de Gabriel Martins, que também sonha uma nave para um menino negro, desta vez em um Brasil assolado por um governo de extrema direita que ecoa a política econômica norte-americana da década que derrubou o muro de Berlim. Também os dois filmes gravitam em torno de um núcleo familiar, mas Martins é bem mais gentil e confiante na família do que Gray. Não por acaso se trata de uma família negra. Ao contrário do final terreno solitário de Paul Graff em *Armagedon Time*, Deivinho (Cícero Lucas) ganha na sua última cena um plano *plongée* conjunto com seus pais e irmã, que sobe aos céus de Belo Horizonte. A nave deles parece ter chegado.

\*\*\*

Não quis o destino, mas o tesão nostálgico hollywoodiano por narrativas familiares e décadas conservadoras, que Spielberg também filmasse, no mesmo ano, uma cena de transmissão paterna um pouco diferente da dos criminosos de Gray na noite escura, desta vez ambientada no início dos anos 1960. Em um apartamento iluminado, um pai sensível e compreensivo, enquadrado heroicamente, chora lembrando da esposa que o deixou para se casar com seu melhor amigo, e diz ao filho algo como: “você deve ir atrás de seus sonhos.”. É verdade que o otimismo de Spielberg vem da lembrança do início de uma década que libertou Hollywood do código Hays e que via na ascensão de Kennedy ao poder uma luz no fim do túnel sinistro dos oito anos de um general republicano na presidência. Ainda assim, é quase infantil a confiança que Spielberg deposita na família, esta instituição sombria do falido *american way of life*, que Gray filma tão bem.

Este espelhamento quase reverso no tratamento dos filmes dado às experiências de infância de cada diretor se explicita bastante nas sequências finais. Nos dois filmes temos a seguinte construção: uma conversa de pai pra filho, o encontro do protagonista com uma figura de autoridade e referência, uma cena final em que o personagem se afasta de costas para a câmera em direção a linha do horizonte.



Se Spielberg, como sempre, abusa do close como expressão de maravilhamento diante do mundo em seus planos e contra-planos, Gray vai expressar a desconexão e isolamento dos personagens ao seu entorno. Embora *The Fabelmans* tenha seu motivo condutor no acidente cinematográfico, – toda sequência inicial é sobre a fascinação do menino Spielberg com uma cena de trem capotando – ilustrado no roteiro através da história de uma família estilhaçada pelo adultério materno, a *mise-en-scène* celebra as relações domésticas (até o amante é da / de família!). As cenas em torno da família podem ser dramáticas, mas nunca realmente tensas ou amargas. A câmera abraça cada membro da família e todos juntos, ao mesmo tempo, não há possibilidade de ruptura real. Em seu momento mais grandioso, quando encarna Gena Rowlands em *Uma Mulher sob Influência* (*A Woman Under Influence*, 1974), de John Cassavetes, a mãe (Michele Williams) dança iluminada pelo farol de um carro. Mas pouco vemos da integralidade desta mulher que tem sua volúpia interrompida todo o tempo pelos rostos dos familiares que a contemplam. Não é um tempo dela, é sempre um tempo compartilhado, fragmentado, para que o acidente cinematográfico não seja tão acidente assim, para que nunca machuque - ao contrário de Gray que parece querer machucar o espectador a cada constrangimento social e moral dos personagens. A discussão mais tensa de *The Fabelmans* encerra com a subida comovente da mãe no banco do piano dizendo que vai fazer terapia, um alívio cômico, a cena já estava ficando agressiva e não queremos ferir nossa platéia. Uma teia nefasta de amor familiar une aqueles personagens de forma que um não existe sem o outro. Há amor por trás de tudo, da traição à neurose. Que neurose amorosa, a familiar, dela vem o acolhimento, o incentivo e a salvação.

Mas a família de Gray também acolhe, incentiva e salva, por meio da penumbra, do desespero e da violência. Em *Armagedon Time*, os cortes secos de montagem cavam um abismo entre pais e filhos, entre irmãos, entre avós. A discussão familiar em torno da mesa não tem um fundo cômico, ela expressa o afastamento e descontrole do “patriarca” diante desta instituição criada para gravitar em dele, logo do personagem que tem a sua insignificância física e intelectual exposta em quase todas as cenas. É com a brutalidade patética que lhe resta que ele retoma as rédeas da situação familiar, antes que este descontrole signifique a queda da família no poço da indigência econômica da era Reagan. A mediocridade do personagem é quase comovente, oposta ao heroísmo altruísta e compreensivo do “patriarca” *spielbergiano*. A covardia do progenitor vista pelo ponto de vista do filho, encolhido no canto do box do banheiro enquanto espera o espancamento, reverbera em todas as outras cenas do personagem, sobretudo na conversa final dentro do carro. A cabeça frequentemente baixa, subserviente a uma estrutura na qual ele deve se tornar o lobo para não ser caçado, mas que no máximo o torna um cachorro doméstico defendendo o dono que o mantém preso.

É essa a grande lição passada de pai para filho que circula silenciosa nas relações familiares norte-americanas, instituição que conserva as tradições sociais mais nefastas travestida de um espaço de segurança e acolhimento, e Gray sabe disso. Assim como sabe também Clint Eastwood em *Sniper Americano* (*American Sniper*, 2014) quando evoca o mito fundador que subjaz o sonho do *american way of life*, “lobo é o lobo do homem”, também em uma cena de ensinamento de pai pra filho: “E há aqueles abençoados com o dom da agressão. Com a necessidade indômita de proteger o rebanho. Esses são de uma espécie rara que vive para

enfrentar o lobo. São os cães pastores. Não estamos criando ovelhas nesta família. [...] Mas nós protegemos uns aos outros. Se alguém brigar com você... Se alguém intimidar seu irmão caçula, pode acabar com ele.”. Só faltou ele especificar o que entende por esta intimidação que justifica a aniquilação do outro. Em *Armagedon Time*, assim como em *Sniper Americano*, a transmissão deste valor tão caro até mesmo à política externa estadunidense, acontece neste seio familiar, tão terno e acolhedor. E quem passa esta “grande lição” adiante não é exatamente um herói, mas um personagem perturbado de medo, que encontra no discurso de proteção paterna as armas que precisa para justificar a sua brutalidade e as mazelas sociais que perpetua. James Gray recorre ao drama familiar para escancarar o que já é sabido, mas que mesmo as gerações mais jovens parecem querer ignorar: a instituição familiar, mito de fundação moral americana, é a maior responsável pela desigualdade social, de raça e de gênero. E somos todos cúmplices ao fingir que em imagens e narrativas em que a aprovação familiar representa a redenção do indivíduo possam se travestir de revolucionárias ou mesmo críticas. Um beijo para o filme queridinho da geração que quer transformar o mundo com estética de publicidade de refrigerante e reconciliação final entre mãe e filha.

“Sejamos o lobo do lobo do homem, o lobo do lobo do lobo do homem”, como cantou Caetano Veloso em *Língua*, nos mesmos anos 1980, pois que sem surpresa, o arauto da salvação Shyamalan chega em 2023 com uma mensagem tão simples quanto é sofisticada sua *mise en scène*: ou matamos a família ou acaba o mundo. Em *Batem à Porta* (*Knock in the Cabin*, 2023), família e espetáculo, amor e dependência, mídia e sacrifício, martírio e salvação brilham na ponta de um machado prestes a estourar um crânio. Ou vários. Incluindo o crânio de um pai doce e amoroso. Uma imagem clara, um grito profético de arrebatamento. Se o bebê monstro de *It's Alive* cometeu o erro de deixar seu pai vivo, e este erro, apesar de nos proporcionar duas grandes sequências *It Lives Again* (1978), *Island of the Alive* (1987), custou a sua vida, vejamos mais as imagens de Mr. Night Shyamalan. Ele sabe que nenhuma nave nos salvará.

**Revista Abismu - Abril, 2023**