

Joana Caetano

(Faculdade de Letras da Universidade do Porto / CETAPS)

Citação: Caetano, Joana, “La Fin est Proche’: Visões Apocalípticas em *Les Derniers Jours du Monde*”, *E-topia: Revista Electrónica de Estudos sobre a Utopia*, n.º 13 (2012). ISSN 1645-958X. <<http://ler.letras.up.pt/site/default.aspx?qry=id05id164&sum=sim>>

Shadows of life and death capture the imagination.

J. F. Shapiro

Nas últimas duas décadas, surgiram no grande ecrã mais enredos apocalípticos que em qualquer outro momento da história do cinema (cf. Punter 2010: 106). Com a aproximação do final do milénio cresceu também o interesse no mito do fim da humanidade. Esta tendência apocalíptica encontra-se particularmente patente na literatura e no cinema. O *cinema apocalíptico* apresenta, segundo a definição de Charles P. Mitchell, “a motion picture that depicts a credible threat to the continuing existence of humankind as a species or the existence of Earth as a planet capable of supporting human life” (2001: xi). Estas ameaças podem assumir diferentes formas e são consequência de factores variados; Mitchell enumera alguns, entre os quais, guerras nucleares, epidemias ou invasões alienígenas. No entanto, no contexto distópico do cinema apocalíptico surgem igualmente traços utópicos, pois, como teremos a oportunidade de ver, é em situações de extrema gravidade e perigo que a humanidade se liberta e se reinventa. A partir de uma análise de *Les Derniers Jours du Monde* (2009), filme francês realizado pelos irmãos Arnaud e Jean-Marie Larrieu, observaremos como o protagonista, Robinson, reequaciona a sua identidade num cenário quase permanentemente dantesco. É através de uma viagem física que este herói, qual Orfeu, descobre o verdadeiro sentido da existência: a busca pelo Outro. Ao contrário das grandes produções cinematográficas de Hollywood, *Les Derniers Jours du Monde* não poderá ser classificado como um filme de acção comercial em que a concentração do espectador se dirige para um pequeno núcleo (maioritariamente familiar) de personagens em busca de refúgio. Com efeito, Robinson não pretende fugir à destruição nem evitá-la — ele dirige-se, na verdade, para ela —, pretende sim, naqueles que serão os últimos momentos da sua existência, recuperar aquilo que dera sentido e valor à sua vida: Laetitia, a sua amante.

A comunhão entre utopia/distopia e cinema é já antiga. Porém, com o novo milénio reemergiram as crenças escatológicas clássicas da possível aniquilação da humanidade, pungentemente descrita na literatura e no cinema. Em ambos os casos, a crítica social encontra-se patente. No entanto, é com o cinema que a crítica à sociedade vigente melhor chega às massas. Tanto nos Estados Unidos da América, particularmente em Hollywood,¹ como na Europa e também na Ásia, especialmente no Japão, estrearam filmes de orientação distópica, alguns com mensagens de alerta para a humanidade, outros somente com o entretenimento como principal intenção. Estes filmes destacam-se pelo “apocalyptic dread”, isto é, pela ansiedade e pelo receio do futuro e da antecipação do fim do mundo (cf. Thompson 2007: 3). Embora muitas vezes associado a destruição, catástrofe e término, o conceito de “apocalipse” refere-se, de facto, a uma revelação, a um triunfo e ao milénio. Com efeito, devido a esta errónea utilização do termo, surgiu aquilo a que nos anos noventa se denominou “millennial dread”, que, por sua vez, se refere às consequências positivas de uma transformação última do mundo. Durante o século XX, este subgénero ficou conhecido devido às obras de grandes autores, como H.G. Wells, por exemplo, nas quais a descrição apocalíptica se fazia acompanhar por um relato de renovação e reconstrução, um “renascimento utópico” surgido das cinzas da catástrofe global (cf. Kumar 2010: 561). Todavia, este impulso utópico fenixiano não se encontra actualmente tão patente nem na literatura, nem no cinema europeu, como demonstra *Les Derniers Jours du Monde*. Citando Krishan Kumar, em “The Ends of Utopia”, “Our latter-day apocalypticists wring their hands over the impending collapse – the effects of climate change, pandemics, of killer diseases, civilizational wars – but are reluctant to speculate about what, if any, transformations might be wrung out of what Wells called ‘the cleansing disillusionment’” (*ibidem*).

No cinema apocalíptico, podemos identificar características claramente antagónicas entre o cinema europeu de autor e a indústria de Hollywood. Enquanto o primeiro conhece, segundo Thomas Elsaesser,

três tipos de herói, o Ulisses, o Orfeu e o Parsifal; no segundo, o herói quase obsessivamente representado é Édipo (cf. Elsaesser 2005: 49). No primeiro caso, encontramos heróis marcados pela busca e pela divagação, frequentemente preparados para o sacrifício. No segundo: “the hero always engages the father, usually eliminates him, and eventually sleeps with his mother, though not before assuring himself that she is his best buddy” (*ibidem*). O enredo varia igualmente de forma considerável. No cinema de Hollywood a acção constrói-se sobre a aventura e o romance em que o principal núcleo de personagens se insere, transformando a película numa história de fundação: de uma nova cidade e/ou sociedade. Em contrapartida, o cinema europeu demarca-se do tradicional final feliz, concentrando-se na evolução emocional e intelectual do herói, isto é, na sua “educação” ao longo da acção. O *Bildungsroman*, neste caso em versão fílmica, é, portanto, marcado maioritariamente pela sobrevivência do herói, que frequentemente é impedido de regressar a casa, às suas raízes, e se vê confrontado com a impossibilidade de relacionamento entre o casal (cf. *idem*: 50).

Centrando esta análise no cinema europeu, podemos observar que, como declara Wendy Ellen Everett, num estudo intitulado *European Identity in Cinema*: “The identity of Europe and its cinemas is multiple, unstable, and perpetually changing, and this fact on its own accounts for much of its enduring fascination and perhaps constitutes its ultimate strength. European films remain as varied, innovative, and challenging as ever” (Everett 2005: 6). Com efeito, o cinema é o instrumento ideal para a observação do “mundo real”, articulando ficção e realidade e reequacionando as fronteiras entre estas. Embora a cultura europeia, patente no cinema, possa ser considerada uma justaposição de vários conceitos e práticas de entretenimento, uma colecção de meios individuais de canto, dança e conto (cf. Sorlin 2001: 3), assim que aceitamos essa diversidade e esse contraste como fundamental na arte europeia, compreendemos que esse é, de facto, o ponto forte do discurso cinematográfico europeu. O filme europeu, como base articuladora de culturas, questiona identidades e costumes, construindo e desconstruindo mitos e imagens, um factor primordial na cultura europeia. Como esclarece Everett: “Within the self-conscious autobiographical explorations of memory [...] film itself becomes the object of and the vehicle for Europe’s fundamental quest for identity” (2005: 12). Por outras palavras, a película, qual espelho, reflecte as complexidades culturais da sociedade em que se insere e busca nelas fragmentos de uma identidade particular.

Apesar de os filmes apocalípticos serem maioritariamente, se não mesmo exclusivamente, distópicos, não podemos deixar de aí encontrar traços utópicos. De facto, como afirma Linda R. Williams, em “Dream Girls and Mechanic Panic: Dystopia and its others in *Brazil* and *Nineteen Eighty-Four*”, “traces of utopianism are also crucial to the tone of [dystopian films]’ darkness. It is hard to discuss dystopias without addressing their imaginative Other; utopia is implied by dystopia, in [...] films and in wider thought” (Williams 2001: 157). O objectivo da distopia, para além da crítica social, é sugerir uma possibilidade de organização social outra que vá de encontro às necessidades da sociedade a que é dirigida. O final feliz que marca grande parte dos filmes distópicos é, certamente, revelador desse traço utópico entre a distopia.

Mais do que um filme apocalíptico, *Les Derniers Jours du Monde* poderá ser considerado um filme pós-apocalíptico, na medida em que quando o filme se inicia o caos já se encontra instalado. No entanto, a construção narrativa, marcada por *flashbacks*, leva-nos a crer que o passado é mais do que um momento, é na verdade uma personagem. De facto, o papel vital da memória está latente neste filme, moldando o carácter e as acções do protagonista. O filme caracteriza-se pelos processos de reconstrução do presente a partir do passado, criando uma amálgama de experiências passadas e acções presentes.² São essas experiências passadas que conduzem Robinson através dos cenários catastróficos que encontra ao longo da sua viagem.

As causas da catástrofe não são muito evidentes; contudo, tomamos consciência que uma complexa situação política, ambiental e social deflagrara no mundo, deteriorando as relações entre a população e entre os Estados. Ao longo do filme, observamos pilhas de corpos em decomposição, o que nos leva a crer que um ataque químico ocorreu muito recentemente, provavelmente consequência de ataques armados entre potências estrangeiras. Estas causas da catástrofe têm sido recorrentes no imaginário do mundo ocidental. Como afirma Mitchell, na obra supracitada,

Since the dropping of the first atomic bomb over Hiroshima in 1945, the world has lived in dread of the possibility of nuclear warfare as well as its deadly aftereffects, especially radioactive fallout. It is natural for this anxiety to be expressed in films, and these pictures have had a greater impact than any other category of the apocalyptic film. [...] The biological threat of germ warfare is similar to the nuclear threat, but it is even more insidious since the aggressor can hide behind a mask of anonymity. (Mitchell 2001: xiii)

Embora o receio quanto a estas ameaças esteja presente ao longo do filme (podemos visualizar pessoas a utilizar máscaras e a tomar comprimidos como métodos de prevenção), a função da atmosfera caótica é servir somente como pano de fundo catalisador da odisséia do protagonista.

Robinson Laborde inicia a sua jornada quando o fim do mundo é decretado. Depois de se despedir da filha, que decidiu navegar à volta do mundo, Robinson também inicia uma viagem, física e emocional, de busca pela sua identidade e pelo sentido da vida, simbolizados por Laetitia. Laetitia distingue-se das musas tradicionais da literatura e do cinema pelo seu cabelo curto em jeito masculino, a sua silhueta alongada desprovida de curvas femininas, numa palavra, pela sua evidente androginia. Desde o primeiro momento em que Robinson avista Lae na praia, em Biarritz, ele sente-se imediatamente deslumbrado pela sua imagem e após o primeiro contacto sexual essa atracção transforma-se em obsessão e dependência doentias. É esta obsessão por Laetitia que guia o protagonista através de amontoados de corpos, atentados, orgias e suicídios. De França até Espanha e de novo até Paris, Robinson vivencia e testemunha acções surpreendentes só possíveis num contexto de total suspensão da moral, da ética e de qualquer tipo de ordem pública.

A viagem é um tema constante e vital no campo da utopia e esta narrativa fílmica não foge à regra. A viagem de descoberta de um lugar “melhor” por um descobridor fictício de mundos novos é um factor determinante neste filme. Como o seu nome indica, numa alusão clara a *Robinson Crusoe* (1719), de Daniel Defoe, Robinson é um viajante que enfrenta sozinho um mundo selvagem e caótico, mantendo-se leal ao seu objectivo. Qual naufrago, mantém-se alheio à destruição e à loucura circundante. Qual Orfeu, viaja através dos cenários infernais em busca da sua Eurídice, que fora raptada, no Canadá, por um grupo de malfeitores pertencentes a uma organização que se dedica à indústria pornográfica. Foi devido a este episódio que Robinson perdeu a sua mão, elemento fulcral para o entendimento do filme, uma vez que é ela que serve de indicador temporal: todas as cenas em que o protagonista surge com o membro intacto são memórias; quando ele surge com a prótese a acção decorre, pelo contrário, no presente.

Durante a sua jornada, o protagonista é forçado a enfrentar situações extremas, enquanto o espectador se vê forçado a questionar os seus próprios valores, pois a interrogação permanente neste filme é: o que fazer perante a certeza de que o fim da existência se aproxima?

Como se compreende à medida que a acção se desenrola, o filme dos irmãos Larrieu dedica-se, na verdade, à análise da natureza humana, pois a sua principal intenção é avaliar as reacções das personagens perante a aproximação do fim do mundo. Um aspecto a reter, neste contexto, é a constante oscilação entre o profano e o religioso. Por um lado, verificam-se procissões em Pamplona, uma busca desenfreada pela água benta em Lourdes e mensagens de esperança virais. A busca de conforto na religião não é, de resto, um comportamento extraordinário em situações extremas. Por outro lado, imperam o primitivismo, a promiscuidade e a imoralidade. De facto, alguns dos momentos mais intensos do filme são constituídos pelas cenas em que os valores morais e éticos da sociedade contemporânea são cruamente estilhaçados.

Dois episódios que abordam comportamentos moralmente questionáveis são a festa dionisiaca e o caso incestuoso entre o amigo do protagonista, Théo, e a sua própria filha. Durante a sua viagem em busca de Laetitia, Robinson é conduzido a uma mansão, onde é convidado a participar numa orgia dos sentidos. Intoxicados por álcool, drogas e sexo, os participantes vivem em delírio a sua última noite. Homens e mulheres, que, somos levados a crer, nunca no quotidiano cometeriam tais excessos, decidem aproveitar os seus últimos momentos vivendo no limite, cedendo ao prazer e à loucura. Robinson mostra-se surpreso mas, apesar de assediado, não cede perante os ritos báquicos, concentrando-se na busca de pistas para encontrar Lae, que, de facto, acaba por descobrir devido a um vídeo pornográfico em exibição. O mais interessante neste episódio não é propriamente a festa em si, mas as suas consequências. Na manhã seguinte, Robinson acorda para um cenário chocante. Em vez de convidados, o protagonista depara-se com amontoados de cadáveres, despidos e desorganizados, ainda nas posições pouco ortodoxas do desvario sexual da véspera. O protagonista, desorientado, descobre pelos empregados domésticos que a bebida constantemente servida, e que ele quase havia tomado, tinha sido a causa da morte precoce dos libertinos.

A morte é, conseqüentemente, uma presença constante neste filme apocalíptico. Embora Robinson se mantenha alheio a esta ameaça durante grande parte da sua travessia, há determinados episódios que o marcam intensamente. Falo, por exemplo, da morte da sua ex-mulher, Chloe, num atentado, e os suicídios dos seus amigos, Ombeline e Théo. Robinson encontra Chloe quando, acompanhado por Ombeline, se dirige para Espanha em busca de Laetitia. Apesar da sua obsessão por Lae, Robinson envolve-se com ambas as mulheres. Após uma recaída amorosa com Chloe, Robinson testemunha, assombrado, o atentado à bomba no qual a mãe da sua filha perde a vida. No entanto, este acontecimento não o demove de continuar a sua missão. Já em Pamplona, acompanhado pela emocionalmente dependente Ombeline, de quem tenta a todo o momento escapar, o protagonista

reencontra o seu velho amigo, Théo, tenor lírico que, ironicamente, protagoniza uma ópera intitulada *La Vie Est Breve*. Durante a *performance*, Ombeline, que desesperadamente o havia procurado pela cidade, acusa Robinson de a ter abandonado. Em desespero e depressão, Ombeline suicida-se em pleno teatro, após proferir as simples palavras: “mourir... seule...”. Depois do suicídio de Ombeline, Robinson encontra-se com Théo e descobre que este terminara de ter relações sexuais com a própria filha. Apesar do choque inicial, o protagonista parece verdadeiramente aliviado por ver o velho amigo. Contudo, esta situação altera-se quando Théo, esgotado pela desordem e pelo caos em que a sociedade e a moral se encontram, lhe revela que sempre o desejou e eroticamente sobre ele se insinua. Robinson, que inicialmente tenta resistir, sucumbe às lágrimas e resigna-se aos ímpetos do amigo. Théo, vendo que Robinson o rejeita, liberta-o e, segundos depois, suicida-se, voando pela janela completamente despido após afirmar que apesar de tudo o mundo “é belo”.

Estes dois suicídios podem ser relacionados com o conceito de “suicídio fatalista” de Émile Durkheim (2002 [1897]: 97-ss.), visto que este se define pelo total abandono da esperança de viver e pelo descrédito do indivíduo numa melhoria significativa da condição da vida humana. Num contexto apocalíptico, este fenómeno não é, com efeito, extraordinário, uma vez que para alguns indivíduos a antecipação da morte pelas próprias mãos parece ser a única saída digna e controlável face à destruição incerta e penosa de um fim catastrófico. Ombeline, que projectara as suas últimas esperanças no protagonista, viu-se mais uma vez abandonada por um homem, como havia ocorrido dias antes quando fora abandonada pelo marido que a deixara para fugir com a amante, mais jovem e atraente. Temendo morrer sozinha, decide tirar a própria vida quando estava rodeada por uma multidão. Por seu lado, Théo, depois de perder os escrúpulos morais, cometendo incesto, e quebrar o silêncio quanto aos seus desejos mais recalcados, salta para o abismo, terminando a sua existência de forma tão dramática quanto as personagens que interpretara nas óperas em que se tornara famoso.

Todos estes episódios contribuem para a formulação de uma questão que vai assaltando o espectador: valerá a pena lutar pela vida neste contexto? Será melhor abandonar a esperança e antecipar o fim, obtendo deste modo um ténue sentimento de controlo sobre a desordem? Ou, pelo contrário, deve viver-se no limite até ao último segundo, experimentando aquilo que nunca se ousou sequer mencionar? Para Robinson o fim não é uma hipótese, não sem antes reencontrar Laetitia.

Laetitia poderia responder por outros nomes: Penélope, Eurídice... No entanto, aquele que porventura melhor a caracterizaria seria *Eva*. Tentadora, ela é o protótipo da mulher fatal por excelência. O facto de ela se apresentar quase sempre despida em cena prova a sua ligação às origens, às raízes mais antigas da humanidade. É evidente que a sua nudez também se relaciona com o submundo da pornografia em que se move, mas ela vai muito para além disso. O modo simbiótico como os amantes se entregam ao longo do filme e a sua ligação não apenas carnal mas emocional são muito mais densos do que parecem à partida. Robinson está obcecado por Lae não por mero desejo sexual, mas pela ligação de plenitude que com ela partilha e que só experimenta quando está com ela. Com Lae, ele é um Adão, livre das limitações sociais e físicas. Com ela, Robinson pode ser ele próprio, um homem no seu estado natural, primitivo, desprovido de toda a artificialidade social. No filme, Lae e Robinson fundem-se; os seus corpos interpenetram-se numa harmonia plena de encarnados. É esta ligação cósmica, divinamente profana, que cativa o espectador.

Quando finalmente os dois semideuses se encontram na desolada Paris, a viagem de autoconhecimento de Robinson tal como a viagem física chegam a um término. Robinson encontra Laetitia na escuridão do seu apartamento, aguardando-o, nua. No clímax da acção, os amantes abraçam-se, a missão de Robinson termina, e o terrivelmente aguardado segundo da destruição acontece. Contudo, a destruição final não extingue o sentimento de satisfação que se experimenta perante a visão daquele abraço, o momento mais utópico desta película distópica. Como Linda Ruth Williams afirma, “[there] are dystopian visions which contain within them moments of explicitly utopian hesitation and contemplation – figured in each film as the spectacle of a woman’s body” (2001: 163). Com efeito, apesar de toda a destruição, decadência e morte que se assiste ao longo do filme, é o sentimento de satisfação pelo encontro dos dois amantes que prevalece no final. Na última cena de *Les Derniers Jours du Monde*, podemos ver Robinson e Laetitia correndo nus pelas ruas de Paris. Durante séculos, o ser humano ambicionou restituir a sociedade edénica. Nos últimos dias do mundo, Robinson e Lae alcançaram esse estado natural, entregando-se aos sentidos e correndo juntos por Paris como Adão e Eva correram no Paraíso. No meio do caos e da fealdade, os protagonistas encontraram a felicidade e viram-se *Enfin Libres!*

Como se pode constatar, há muito poucas cenas de acção em todo o filme. Porém, em vez de se tornar aborrecido, o drama apresenta-se, na verdade, como um conto absorvente sobre escolhas morais que vão gerando um forte grau de tensão entre as personagens e também entre os espectadores. Embora, por momentos, a película represente aquilo que parece ser uma visão pessimista da raça humana, ela é dissipada pelo final catártico de libertação. De facto, a busca de “um momento perfeito”

parece ser a mensagem do filme. Em *Les Derniers Jour du Monde*, esse momento perfeito, “utópico”, é, indubitavelmente, o desfecho cheio de esperança, não numa vida pós-apocalíptica, mas numa existência vivida em pleno até ao fim.

Num momento em que a utopia parece estar em decadência,³ a distopia marca cada vez mais as artes e as mentalidades no século XXI. Todavia, como foi dito, não podemos pensar em distopia sem nos referirmos ao seu oposto. De facto, a distopia tem, invariavelmente, um fim utópico, de rejuvenescimento e de crença num momento melhor. H.G. Wells afirmou que: “the Modern Utopia must be not static but kinetic, must shape not as a permanent state but as a hopeful stage, leading to a long ascent of stages. Nowadays we do not resist and overcome the great stream of things, but rather float upon it. We build now not citadels, but ships of state” (Wells 2005: 11). As palavras de Wells não podem deixar de nos fazer reflectir sobre o percurso evolutivo da utopia e das suas mais variadas manifestações, entre as quais o cinema apocalíptico, um género em franco crescimento e com grande peso social, cultural e político. Mais do que entretenimento, devemos observar este género de películas como motores contestatários da ordem vigente e, quem sabe, daí retirar algumas ideias inspiradoras para o futuro.

Referências Bibliográficas

Cook, Pam (2005), *Screening the Past: Memory and Nostalgia in Cinema*, Oxon, Routledge.

Durkheim, Émile (2002) [1897], *Suicide*, London, Routledge.

Elsaesser, Thomas (2005), *European Cinema: Face to Face with Hollywood*, Amsterdam, Amsterdam University Press.

Everett, Wendy, ed. (2005) [1996], *European Identity in Cinema*, Bristol, Intellect Books.

Kumar, Krishan (2010), “The Ends of Utopia”, in *New Literary History*, Vol. 41, 550-569.

Mitchell, Charles P. (2001), *A Guide to Apocalyptic Cinema: Fifty Films in Depth*, USA, Greenwood Press.

Punter, Jennie (2010), “Apocalypse New?”, *Queen’s Quarterly*, 7, Spring 2010, 104-114.

Shapiro, Jerome Franklin (2002), *Atomic Bomb Cinema: The Apocalyptic Imagination on Film*, London, Routledge.

Sorlin, Pierre (2001) [1991], *European Cinemas European Societies, 1939-1990*, London, Routledge.

Thompson, Kirsten Moana (2007), *Apocalyptic Dread: American Film at the Turn of the Millennium*, New York, State University of New York Press.

Wells, H.G. (2005) [1905], *A Modern Utopia*, London, Penguin Books.

Williams, Linda Ruth (2001) [1999], “Dream Girls and Mechanic Panic: Dystopia and Its Others in *Brazil* and *Nineteen Eighty-Four*”, in *British Science Fiction Cinema*, I.Q. Hunter (ed.) (2001), London, Routledge, 153-168.

Filmografia

Larrieu, Arnaud e Jean-Marie (2009), *Les Derniers Jours du Monde*, France, Spain, 130 min.

Notas

¹ Aquilo que Kirsten M. Thompson apelida de “Apocalyptic dread” é uma nova manifestação de uma longa tradição apocalíptica americana: uma comunhão entre elementos providenciais e messiânicos do Calvinismo puritano. Esta tradição, que se tornara aparente no cinema de ficção científica durante a Guerra Fria, alcançou “a hysterical peak” nos anos noventa, à medida que a viragem do milénio se

aproximava. Após os acontecimentos de 11 de Setembro, este “receio” tomou novas proporções e orientações devido à ansiedade causada pelo aumento do fundamentalismo islâmico e do terrorismo no território americano (cf. Thompson 2007: 2).

² Sobre a importância da memória e da nostalgia no cinema, cf. *Screening the Past: Memory and Nostalgia in Cinema* (Cook 2005).

³ Sobre o fim da utopia literária, veja-se Kumar 2010: 550-569.