

**As profundezas do mar no
cinema autoral de James Cameron em Avatar**

*The depths of the sea in
James Cameron's authorial cinema in Avatar*

Cassia CASSITAS¹

Resumo

Esse estudo objetiva investigar se há uma matriz cinematográfica no trabalho de James Cameron, que justifique afirmar que ele realiza um cinema autoral a partir do pensamento de Jean-Claude Bernardet. Mais especificamente, como a confessa paixão do cineasta pelas profundezas marinhas influenciam seus filmes no tocante a ambientação, estética dos personagens e cores predominantes na *mise en scène* do filme *Avatar* (Cameron, 2004). Para tal, serão elencadas, sinteticamente: as premissas evolutivas da política de cinema de autor para fundamentar as considerações sobre James Cameron; oito obras do cineasta que precederam o recorte na busca de reincidências; a análise fílmica, no âmbito proposto, do filme objeto desse estudo.

Palavras chave: Cinema de autor. James Cameron. Avatar. Bernardet.

Abstract

This study aims to investigate if there is a cinematographic matrix in the work of James Cameron, which justifies the affirmation that he develops an author cinema in the vein of Jean-Claude Bernardet's thinking. More specifically, how the filmmaker's confessed passion for the depths of the sea influences his films in terms of ambiance, aesthetics of the characters and predominant colors in the *mise en scène* of the movie *Avatar* (Cameron, 2004). To this end, the evolutionary assumptions of the author's cinema policy will be analyzed in order to base the thesis on James Cameron; eight works by the filmmaker that preceded the cut in the search for recidivism; the film analysis, in the proposed scope, of the film object of this study.

Keywords: Author cinema. James Cameron. Avatar. Bernardet.

¹ Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens da Universidade Tuiuti do Paraná (UTP). Integrante do Grupo de Pesquisa Desdobramentos Simbólicos do Espaço Urbano em Narrativas Audiovisuais (GRUDES/PPGCOM/UTP). E-mail: cassiacassitas@gmail.com

Introdução

Diante da cultura cinematográfica que surgiu com a internet, a discussão de *O autor no cinema* (BERNARDETH, 1994) estabelece o diálogo necessário a partir de uma geração de estudiosos obsessiva. Em meio ao sentimento de autoritarismo vigente, seguido de guerras e então de reconstrução, a cinefilia ganhou contornos históricos ao delinear caminhos para responder quem é esse desconhecido, o autor cinematográfico. Abstração ou ficção, a ideia de autoria inaugurou no cinema o conceito de *commodity* em torno de um gênio criador, a transbordar em obras signatárias. Onde reside esse gênio, o autor?

Jean-Claude Bernardeth discorre sobre o pensamento de sucessivas gerações a construir o que se conhece por política de cinema de autor num tempo em que, sem as benesses tecnológicas do século XXI, cineastas defenderam um processo de produção de películas segundo as perspectivas sociopoliticoculturais do meio em que atuavam. Em detrimento aos critérios utilizados para classificar obras e artistas, os traços de suas contribuições reverberam na mente e nas obras das gerações seguintes. Roteiros notáveis, direções brilhantes, produções inesquecíveis. De onde emana o apelo de suas criações? Matriz, estilo, tema, o que torna um cineasta signatário de determinada expectativa cinematográfica?

Dentre os grandes realizadores, nem todos produzem cinemas autorais. Esse estudo objetiva investigar se há uma matriz cinematográfica no trabalho de James Cameron, que justifique afirmar que ele realiza um cinema autoral a partir do entendimento de Bernardet. Mais especificamente, como a confessa paixão do cineasta pelas profundezas marinhas influenciam seus filmes no tocante a ambientação, estética dos personagens e cores predominantes em sua *mise en scène* no filme *Avatar* (Cameron, 2004).

Autoria: roteiro, direção, produção?

Apesar da ideia de autoria cinematográfica remontar aos primórdios do cinema na França, não há como falar do que hoje é tratado por cinema de autor sem mencionar a contribuição dos chamados “jovens turcos” que, juntos, protagonizaram o movimento

artístico conhecido como *Nouvelle Vague*. Em suas produções, o olhar da câmera pulsava numa cadência estética desafiadora, como exigiam aquelas décadas do século XX. Sob a batuta de André Bazin, suas ideias se alastravam nas páginas dos exemplares da revista *Cahiers du Cinéma* a configurar o que se denominou a política dos autores. A passionalidade com que se debruçaram sobre os filmes que chegavam de Hollywood podem ser ilustradas por suas afirmações. Enquanto Alexandre Arnoux afirmava que “o *metteur en scene* infundiu seu sangue a obra, que só respira através dele”, para Frederico Fellini “a literatura e o cinema americano eram uma coisa só: a vida verdadeira” (BERNARDET, 1994, pos. 119). A possibilidade de estender-se em obras, ou viver através delas, encerra a semente das discussões fomentadas pela política proposta. Seria a produção fílmica um exercício de contribuição individual ou a expressão do autor em si mesmo? No cinema, haveria um indivíduo que pudesse ser reconhecido como autor? Ou a categorização por estilo seria mais apropriada?

Um estado de fascinação, ou fanatismo para utilizar o termo empregado por Truffaut, transbordava para além das fronteiras francesas e perpassava as demais expressões artísticas. O crítico e cineasta francês Roger Leenhardt considerava a literatura norte-americana “direta e viva”, e, talvez por esse entendimento, o termo autor tão próprio do ambiente literário tenha suscitado a aderência do cinema ao conceito. Se estar diante de uma página em branco era uma sensação constante para Jean-Luc Godard, Fellini chegou a declarar se sentir “como um escritor” (BERNARDET, 1994, pos.172-185). Afirmações essas coerentes com aquele momento, quando a política de autores entendia o roteirista como autor. Henri Diamant-Berger chegou a defender a ideia de que o roteiro era o filme em si e que ao *metteur en scène* cabia “imprimi-lo” na película (BERNARDET, 1994, abud. BERGER, 1919). Era corrente o entendimento de que as intenções do autor do roteiro deveriam ser perseguidas na produção da película.

A direção era entendida como um desdobramento a serviço do roteiro a ponto de Pasolini afirmar que “o dia em que o diretor compreender que o papel do autor não se limita ao texto a escrever – no dia em que o autor ele próprio passar a direção – a língua morta do cinema se tornará uma língua viva” (BERNARDET, 1994, pos. 205). Influenciados pela valoração atribuída a literatura, a política dos autores incitava o autor, aquele que escreve para o cinema, a tornar-se realizador. Observando a proposição sob a perspectiva da capacidade do cinema de contar histórias, a narrativa fílmica baseada em trama e enredo encontrou na literatura uma fonte natural. Com os

recursos verbais de que dispõe, bons textos envolvem o argumento central, necessário ao filme, com artimanhas relacionais interessantes ao cinema. Entretanto, por não necessitar, ou dispor, dos recursos plásticos imprescindíveis à composição de cenas, nem da perspicácia para decidir a sequência e tamanho dos planos, ela não está apta a suprir, talvez subsidiar, os quesitos da arte cinematográfica. Vista a questão desse ângulo, alguns estudos em torno da política dos autores remetem a literatura ao lugar que lhe cabe, no sentido de não permitir que esta, com todo alcance que lhe é inerente, ocupe o espaço que só o cinema com sua proposta e instrumental pode preencher.

Em seu texto “La caméra stylo” de 1948, Alexandre Astruc introduz o termo “câmera-caneta” para versar sobre esse espaço de composição aberto pela sétima arte em que ultrapassa o entendimento de que ambos, cinema e literatura, antes de arte são linguagens. “O autor escreve com sua câmera como um escritor escreve com uma caneta”, escreve Astruc, lançando as bases da mudança ao afirmar que o cinema pode “expressar qualquer setor do pensamento”. Ensaia-se a partir desse ponto uma alteração do paradigma de autoria em que “o cinema irá se libertando paulatinamente desta tirania do visual, da imagem pela imagem, do concreto, para tornar-se uma escrita tão maleável e tão sutil como a da linguagem escrita”. Dessa forma, Astruc inaugura uma nova abordagem ao defender a ideia de que “a expressão do pensamento é o problema fundamental do cinema”. Em sua esteira, Dreyer sintetiza: autor é aquele que diz eu (BERNARDET, 1994, pos. 272-282-292). Mas quem é esse autor?

Para Godard, obra e sujeito se fundem numa apologia à obra como expressão do sujeito, e autor como o sujeito que se expressa. Para ele, o filme é personalista em contraposição ao entendimento de que o cinema possa ser trabalho de uma equipe em torno de uma obra de arte coletiva. A virada se dá no estudo de Marcel L’Herbier que segue em direção oposta. Para ele, “o verdadeiro autor é o realizador” e “o roteiro não passa de uma bússola”. Ele encerra a questão concluindo: “Se o realizador não inventar a imagem, a palavra fica palavra e o filme não nasce”. Sem entrar na discussão de realizador e roteirista serem uma equipe ou uma unidade, lança as bases para o que a política reconhecerá como *mise en scène* (BERNARDET, 1994, pos. 314-324, abud. HERBIER, 1943), e a profícua aproximação entre roteirização, direção e produção.

Não só as funções de roteirista e realizador devem juntar-se, mas também a de produtor. Essa é a configuração da solução erigida por Irving Pichel na França. Ao transitar entre o cinema e o teatro, ele vislumbrou o mecanismo de integração dos

ofícios em benefício à “unidade de espírito, a originalidade de visão, de sentimento e de estilo que deve possuir qualquer obra de arte” (BERNARDET, 1994, pos. 324). A junção das três funções tornou-se o ideal do cinema de autor e do que conhecemos no Brasil como cinema independente. A julgar pela pesquisa realizada, essa prática sedimentou-se no estilo de muitos cineastas ao longo das gerações. Seria o caso do roteirista diretor produtor birrecordista de bilheteria?

James Cameron

Aficionado pelas profundezas oceânicas e histórias de ficção científica, o ex-motorista de caminhão iniciou timidamente uma das mais expressivas trajetórias cinematográficas de todos os tempos. Físico de formação, escrevia nas horas vagas até se deparar com *Star Wars IV: Uma nova esperança* (George Lucas, 1977) na tela do cinema. Decidiu, então, abraçar em período integral o novo ofício. Aprendeu novas técnicas de filmagem, trabalhou no desenvolvimento de uma mini câmera no *Roger Corman Studios*, com a qual realizou sua primeira incursão na produção cinematográfica. Na sequência, teve oportunidade de atuar na elaboração dos efeitos especiais numa produção de John Carpenter (1981). Mas foi com *Exterminador do Futuro* (Cameron, 1984) que sua carreira ganhou impulso. Assim, para fins desse estudo, sua filmografia será considerada a partir desse ponto até a realização de *Avatar* (Cameron, 2004). Sua presença na indústria cinematográfica está resumida no quadro, da Figura 1, a seguir:

Figura 1 – Filmografia James Cameron

Data	Filme	Roteirista	Diretor	Produtor
1984	O exterminador do futuro	✓	✓	
1985	Rambo II – A missão	✓		
1986	Aliens - O resgate	✓	✓	
1989	O segredo do abismo	✓	✓	
1991	O exterminador do futuro 2 – o julgamento final	✓	✓	✓

1994	A verdade da mentira	✓	✓	✓
1997	Titanic	✓	✓	✓
2003	Fantasma do abismo		✓	✓
2009	Avatar	✓	✓	✓

Fonte: Adorocinema.com²

Sob a ótica do método de Truchaud (BERNARDET, 1994, pos. 422-434), pode-se dizer que Cameron valoriza seus enredos para dar ritmo à história. O que não o impede de retirá-lo do foco principal a fim de desvelar significações, sob o próprio enredo, dispostas em subcamadas do roteiro: o que importa é a *mise en scène* em torno do tema. Ou, parafraseando Godard ao definir a temática como a moral, “o nível em que se pode e deve compreender o autor” (BERNARDET, 1994, pos. 434), a moral de Cameron é recorrente no tema e subtramas. De suas produções emergem personagens femininas fortes em meio a conflitos entre humanidade e tecnologia, ou emaranhadas em armadilhas da ambição exacerbada do mundo corporativo. Com exceção do documentário de 2003, uma forte subtrama de romance permeia suas obras.

Se há uma matriz, uma viga-mestra, o arquetipo resultante da coincidência das películas, ela é composta de ameaças importantes e recorrentes à vida dos personagens principais representados em sua individualidade, ou como signos da coletividade. Em quase todos os seus filmes, há situações dramáticas de crise, perigo de vida ou um apocalipse iminente. A política dos autores pressupunha que, caso a marca, a matriz de um autor estivesse difusa em seus filmes, ela deveria ser procurada pelo crítico determinado a analisá-la. Principalmente, deveria ser descoberta pelo próprio autor, pois acreditava que um autor não se constrói: se descobre. James Cameron se encontrou na exploração marítima. *O segredo do abismo* (1989) lidou com a exploração do mar profundo, e o próprio Cameron tornou-se um especialista no campo da exploração de destroços em águas profundas, tendo realizado incursões aos destroços do Titanic e do Bismarck. De lá, ele trouxe a recorrência de cenas com predominância das cores azul e verde, e as formas marinhas metamorfoseadas em monstros e alienígenas para retratar os fantasmas de seu tempo.

² <http://www.adorocinema.com/personalidades/personalidade-1066/filmografia/>

Sua estreia nas telas com *O exterminador do futuro* (Cameron, 1984) coincide com o final da Guerra Fria e nos remete a um futuro distópico pós terceira guerra mundial, o que, ironicamente, quase ocorreu um ano antes, devido a uma falha nos computadores soviéticos. A tragédia real foi evitada pela conclusão do tenente-coronel Stanislav Petrov³ de que o caso se tratava de um alarme falso. Na ficção, entretanto, os computadores assumiram o controle e causaram o bombardeamento cruzado entre Estados Unidos e União Soviética. As máquinas não só adquiriram autoconsciência, como provocaram os ataques para eliminar as pessoas que desejavam desligá-las. Nesse filme, estão presentes alguns aspectos que se repetirão na obra do diretor: a narrativa circular, relacionamentos monogâmicos baseados no amor, a invocação religiosa, e um grande perigo de extermínio. A primeira referência serve de base para o argumento central do roteiro. A *Skynet* personifica a inteligência artificial no comando de máquinas criadas a partir de um braço, e um chip provenientes do futuro. Esses elementos constituem o que resta do exterminador (Arnold Schwarzenegger), enviado ao passado pela própria Skynet, com a missão de impedir que o líder da resistência John Connor nasça. Por sua vez, John envia Kyle Reese (Michael Biehn) para proteger sua mãe, Sarah Connor (Sara Hamilton), e viabilizar sua existência. Durante a perseguição, eles se apaixonam e geram John. Grávida, assim como Maria de Nazaré, Sara Connor foge para o deserto a fim de proteger o filho, cujo destino será salvar a humanidade. Na última cena, a criança diz a Sarah que uma tempestade se aproxima. Ele presente o perigo climático ou robótico? Ela responde apenas: “eu sei”.

Estamos falando de produções americanas em um período que, sob o governo de Ronald Reagan, os Estados Unidos realizaram intervenções militares na América Latina, armaram guerrilheiros muçulmanos na luta contra tropas soviéticas no Afeganistão. A retórica belicista, bem como os valores defendidos por aquela sociedade, levou o cinema a produzir filmes como *Rambo II: A missão* (Cosmatos, 1985). O roteiro inicial de James Cameron foi modificado por Sylvester Stalone para exibir a trajetória do soldado Audie Murphy⁴ – militar norte-americano da Segunda Guerra mundial a receber a maior quantidade de condecorações - como uma resposta, uma alternativa conservacionista, aos movimentos liberais dos anos 1980. Cameron redigiu os elementos de ação e Stalone inseriu o que Lipovetsky chamou de “cinema de heróis

³ https://brasil.elpais.com/brasil/2017/08/31/internacional/1504203097_022068.html

⁴ <https://cinemaclassico.com/curiosidades/o-ator-audie-murphy-foi-o-soldado-mais-condecorado-da-america/>

hipervirís” cuja trama partia da decepção com a ordem das coisas e a própria capacidade de “remoralizar e de regenerar os Estados Unidos (LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean, 2009, p. 189). Sob a pele do soldado que se tornaria um famoso ator de faroestes, mais uma vez Cameron traz à tela, dispostos em subcamadas, a reflexão sobre o papel da pátria, da família, da religião. Literalmente, dessa vez, a coragem de seus personagens remete à força do país.

Após a parceria em que, como era de se esperar, seu estilo não emergiu com toda intensidade, James mergulha novamente na ficção científica. Como roteirista e diretor de *Aliens – O resgate* (Cameron, 1986), elementos fantásticos invadem as cenas, sem qualquer justificativa científica. Para Ridley Scott (Sigourney River) não pender para o campo da fantasia, a película abraça o terror numa obra híbrida entre o domínio do terror e da ficção científica. Após ser rebaixada na corporação por explodir uma nave, seu conhecimento do inimigo a coloca novamente na linha de frente, onde é apresentada com uma criança que deve proteger. A despeito de todos os elementos de guerra da trama – militares, instituições, batalhas sangrentas – o amor pela garotinha Newt (Carrie Henn) desvela a humanidade de Scott ao torná-la, assim como a rainha alienígena, mãe. Ambas sabem do perigo e da necessidade de se envolverem, pessoal e profundamente, na defesa da vida. Instala-se um sentimento de “dificuldade ideológica” diante do “final feliz”, pois a situação monstro-mãe e mãe-matadora-dos-filhos-alheios é incômoda. O embate explora o instinto maternal espelhado na antagonista, numa narrativa clássica hollywoodiana (RAMOS, 2005, p. 284) para, mais uma vez, Cameron impor sua mensagem subliminar frente à alteridade e sacudir o espectador ao introduzir as perguntas que o acompanharão em *Avatar* (Cameron, 2009): Quem somos nós? O que é essencialmente humano? O que é a consciência? Porque estamos aqui?

Para salvar os tripulantes de um submarino após uma pane misteriosa, Cameron submerge em águas profundas. Em meio à falha no resgate comandado por militares e o apoio da quase ex-esposa do protagonista, instala-se uma paranóica luta pela sobrevivência. A forma como as imagens são exibidas contribuem para a crescente tensão, característica, em ambientações em que a natureza, voluntariosa, prevalece. O desequilíbrio, já retratado em outras tramas, sobe algumas camadas e se consolida na loucura do soldado exposto às condições inóspitas. Insucessos flertam com o abismo profundo antes da salvação. A paixão de Cameron pelos oceanos pulsa na fotografia e na edição com iluminação suficiente, diálogos econômicos e muito silêncio, abrindo

espaço para que “a experiência cinematográfica se inscreva na esfera do estético” de tal forma que o vazio do mundo exterior possa “vestir as formas de nossa consciência (XAVIER, Ismail, 2018, p. 19). Definitivamente, o autor transborda e repercute sua fascinação na qualidade das atuações e no requinte da produção.

De volta à superfície, o diretor retorna com *O exterminador do futuro 2 – O julgamento Final* (Cameron, 1991), alguns meses antes da dissolução da União Soviética. Assim como Mikhail Gorbachev invitou esforços para evitar a diluição de seu país, a fictícia *Skynet* investe numa nova incursão ao passado para eliminar John Connor (Edward Furlong). O argumento principal, salvar Connor das máquinas, se mantém nessa continuação. Mas como um bom autor nunca desiste de surpreender, o enredo ganha tons inusitados de humor, até então ínfimos nas realizações ficcionais de Cameron. Ele acerta no tom carismático do adolescente John Connor, na experiência de Sarah Connor, surpreende ao enviar o gélido T-800 (Arnold Schwarzenegger), agora programado a serviço da resistência, para protegê-los. Se a fotografia da obra anterior merece aclamação, desta feita Cameron destila o aperfeiçoamento estético num trabalho primoroso de efeitos visuais e sonoros largamente premiados enquanto insinua reflexões concernentes ao transumanismo. Afinal, se até um ciborgue pode ser humanizado, os detentores de armas de destruição em massa também podem. A mensagem final de Cameron é otimista: podemos evitar o holocausto nuclear.

A espionagem e o terrorismo, todavia, embalam a obra cinematográfica *A verdade da mentira* (Cameron, 1994) num roteiro de ação com tons de comédia. Apesar das indicações e prêmios recebidos, essa produção em parceria com Arnold Schwarzenegger difere das descrições anteriores por não retratar protagonistas femininas fortes. O ritmo de ação e o cuidado com os efeitos especiais estão presentes, mas o tom ativista inerente das demais realizações parece ceder espaço para uma brincadeira. Fartamente criticado por ser considerado machista, misógino, anti-árabes e difícil de acreditar em alguns aspectos, sua qualidade técnica não isenta a ausência de pulso e personalismo de James Cameron.

Tudo é superado em *Titanic* (Cameron, 1997): orçamento, prazos de produção, resultados de bilheteria. É como se Cameron (re) encontrasse no naufrágio o ambiente perfeito para aliar técnica ao fascínio do mar. Durante o processo de preparação, o roteirista-diretor-produtor dispendeu mais tempo explorando os destroços do navio, do que conversando com os sobreviventes. Isso não impediu que fosse fiel aos relatos e

documentos pesquisados. Jack Dawson (Leonardo di Caprio) e Rose DeWitt Bukate (Kate Winsley) protagonizam dois recomeços. O primeiro quando Jack impede que Rose pule do navio, e nas últimas cenas em que Rose sobrevive graças aos cuidados de Jack. Cameron torna aparente, nos dois momentos, o desapego à vida ora de Rose, ora de Jack, proporcionado pela carência de perspectiva de futuro. Talvez as possibilidades não fossem tão estreitas, mas como Metz procura explicar para si mesmo e para nós “as razões, que busca no inconsciente, para seu apego a um tipo particular de experiência cinematográfica” (XAVIER, 2018, p. 13), Cameron enquadrrou os sentimentos numa dialética afinada com tudo que já havia desenvolvido. Os efeitos especiais encontram nas panorâmicas de 360 graus o toque da genialidade de seu autor na história que se passa em 1912. Numa época de recursos de resgate modestos, as águas sepultam a tragédia que se configurou inevitável.

Decantadas as películas ficcionais da filmografia de James Cameron, podemos destacar os elementos que compõem a tabela a seguir (Figura 2):

Figura 2 – Elementos da filmografia de James Cameron

Filme	O exterminador do futuro (1984)	Rambo II – A missão (1985)	Aliens - O resgate (1986)	Segredos do abismo (1989)	O exterminador do futuro 2 – o julgamento final (1991)	A verdade da mentira (1994)	Titanic (1997)
Personagens femininas fortes	✓		✓	✓	✓		✓
Coragem do protagonista	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓
Humanidade X tecnologia	✓			✓	✓		
Ambição exacerbada	✓				✓	✓	✓
Narrativa circular	✓		✓		✓		
Amores monogâmicos	✓		✓	✓	✓	✓	✓

Invocação religiosa	✓	✓	✓		✓		✓
Perigo de extermínio	✓		✓			✓	
Luta pela pátria / família / humanidade	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓
Retórica belicista	✓	✓	✓	✓	✓	✓	
Elementos fantásticos	✓		✓		✓		
Referências marinhas			✓	✓			✓
Transumanismo	✓				✓		
Inovação em efeitos especiais	✓		✓	✓	✓		✓

Fonte: A autora

Considerando as reincidências que antecedem a produção de *Avatar*, verifica-se que:

- Todos seus protagonistas são corajosos;
- Sempre há luta pela pátria, família ou humanidade;
- A retórica belicista compõe a narrativa de 86% de seus filmes;
- Personagens femininas fortes estão presentes em 71% de suas obras;
- 86 % dos relacionamentos amorosos são monogâmicos;
- Direta ou subliminarmente, 71% das películas invocam elementos religiosos;
- 71% das realizações recorrem à potência inovadora de efeitos especiais;
- Ambição exacerbada dá o tom da motivação a 57% dos enredos;
- 43% da trama, ou subtrama, incluem embates entre humanidade e tecnologia;
- Narrativa circular está presente em 43% das produções;
- Em 43% das produções, o enredo enfrenta perigos de extinção;
- Elementos fantásticos compõem 43% dos elencos;
- 43% dos filmes contam com referências, diretas ou não, a elementos marinhos;
- Questões relativas ao transumanismo estão inseridas em 29% dos roteiros.

Avatar

É interessante notar que, após o naufrágio espetacular de *Titanic*, James Francis Cameron se propõe a fazer algo inusitado, não apenas em relação à sua filmografia, mas a tudo que já foi realizado no cinema. Para arcar como essa empreitada, nada é desperdiçado. Desde a experiência adquirida no início de sua carreira como desenvolvedor de câmaras, as expedições marinhas que o consagraram como o primeiro homem a descer sozinho num batiscafo ao fundo da Fossa das Marianas, até o conhecimento da alma humana escrutinada em seus trabalhos anteriores, tudo está presente em *Avatar* (Cameron, 2009).

Doutora Grace Augustine (Sigourney Weaver) e Neytiri (Zoe Saldana) dividem com Jake Sully (Sam Worthington) e o comandante Miles Quaritch (Stephen Lang) o protagonismo da trama. Fortes e complexos, os quatro personagens emanam valores e práticas de sociedades antagônicas numa lua denominada Pandora, que orbita o planeta Polyphemus no sistema de Alpha Centauri, no ano de 2154. À sua maneira, todos demonstram coragem. De um lado, estão os nativos *Na'vis* vivendo em meio à natureza reverenciada; de outro, estrangeiros conquistadores prontos a doutriná-los e extrair os minérios de seu mundo. Entre os conquistadores se encontram o comandante Miles, a doutora Grace e Jake. Para o comandante, uma quase caricatura bélica, basta obter as informações necessárias para afastar os nativos da maior reserva mineral de *unobtainium* e dar início ao processo de extração massiva. O interesse da doutora é mais diplomático. Ela quer se comunicar com os *Na'vis*, conhecê-los e ensiná-los. Ela acredita, luta e morre por seus ideais. Jake é o substituto.

O marinheiro que ingressou na Marinha dos Estados Unidos para “ter algo pelo que valesse a pena lutar” se tornou um veterano de guerra paraplégico, a quem é dada a possibilidade de “um recomeço em um novo mundo” graças a seu irmão gêmeo, um cientista morto recentemente. O convite acontece para que o investimento na confecção de um corpo denominado avatar, a partir do DNA de seu irmão, não seja desperdiçado. O que não se pode imaginar, nesse momento, é o quanto de verdade está contida nessas afirmações.

Como a atmosfera de Pandora é tóxica para os seres humanos, os cientistas desenvolveram um corpo idêntico aos habitantes da lua, misturando o DNA dos *Na'vis*

e dos seres humanos cuja consciência é transferida para seu próprio avatar, em câmaras de tecnologia sofisticada não explicada na trama. Determinado a “passar em qualquer teste”, Jake ultrapassa todas as expectativas, ao despertar.

Neytiri, a filha do grande chefe da nação Na’vi, se torna responsável por Jake e intui; “você não deveria estar aqui”. No primeiro encontro, que poderia ser descrito como uma encruzilhada entre o passado e todos os possíveis futuros, ela o empurra dizendo: “Volte”. Mas Jake e Neytiri são duas faces de um mesmo destino. Ambos encontram no outro a transcendência. Se num primeiro momento Neytiri descortina seu mundo ao emprestar seu olhar a Jake, “uma criança boba” que “faz muito barulho” e “não sabe se controlar”, é ele, com seu conhecimento e astúcia, quem coloca fim ao ataque, possibilitado por seus relatos, contra o povo de Pandora.

Se buscarmos os elementos que se destacaram nas produções anteriores, podemos afirmar que a força de personagens femininas se mantém. Desde o início, doutora Grace, comandante Miles e Neytiri demonstram coragem. Jake a desenvolve ao longo da trama numa crescente cujo clímax é alcançado com astúcia: a dominação do grande pássaro *Toruk Makto*.

Por mais que o cinema lute para não abrir a “janela maravilhosa da tela ao mundo libertador da poesia” (XAVIER, 2018, p.335), em Pandora ela escorre em subtramas. Todos coexistem, não há guerra. Frente ao ataque dos humanos, com todo seu arsenal bélico e tecnológico, o perigo de extermínio se estabelece numa variação das obras anteriores de Cameron: dessa vez, o inimigo é a humanidade. Jake, já totalmente desperto. Envolvido com Neytiri e sua comunidade, faz dos *Na’vis* sua verdadeira família e por ela luta até o fim. A empatia se instala gradativamente. Enquanto Jake se debate em meio à natureza exuberante de Pandora, Neytiri a trata como uma criança que não sabe se relacionar e o ensina a enxergar valores nas demais criaturas. A conquista de habilidades se dá pela adaptação e, de certa forma, pela submissão à alteridade ao seu redor. Morre o conquistador, ressuscita o líder de seres fantásticos. Afinal, quem são os Na’vis? Criaturas altas e esbeltas, cuja pele azul esverdeada lhes permitem respirar na atmosfera imprópria aos seres humanos, que se movimentam com destreza simbiótica na água, na terra e no ar. Anfíbios entre a Terra e Pandora? Se considerarmos sua relação com o meio ambiente, é possível estabelecer uma analogia com os nativos que habitavam as Américas? Humanoides dotados de conectores? Como desenvolveram a

ética que permeia seu comportamento? De onde vieram? Seriam uma evolução, uma ilusão, ou uma premonição?

Num filme em que 60% das imagens conta com recursos de computação gráfica, Cameron fala diretamente aos sentidos do expectador. Os homens atiram, os *Na'vis* caem, a *Árvore das Almas* sobrevive. Animais, pássaros, tribos, todos se unem para combater o perigo da destruição. A guerra e a doutrinação são superadas na marcha da vida. A narrativa circular de *Avatar* (Cameron, 2009) aponta uma saída.

Considerações finais

Cameron sussurra devires numa narrativa cinematográfica a orbitar em torno de criações tecnológicas que não dizem de onde veem. Para utilizar o termo vigente nas primeiras décadas do século XXI, seus robôs, alienígenas e nativos plugáveis remetem à dialética da alteridade do transumanismo. Através de arquétipos mitológicos e religiosos, estabelece relações inusitadas: Sara Connor é grata ao robô que a protege; a rainha dos monstros demonstra apreço por seus filhos; Neytiri ama um alienígena. Assim como Eisenstein, Cameron “se debate de forma tensa entre a diversidade, a contradição e a unidade” (BERNARDET, 1994, pos. 787). Cada qual à sua maneira, acredito, não se preocupa com o caráter autoral, ambos praticam a oralidade da diversidade. Mas como a política de autor investiga na produção a expressão final, a matriz, a virtualidade do homem por trás da obra, quem é James Francis Cameron?

Como demonstrado na tabela da Figura 1, ele nunca foi apenas roteirista. Inicialmente (co) responsável pelo roteiro e pela direção, desde 1991 assumiu a produção de suas obras cinematográficas. Se associarmos as informações contidas nas tabelas das Figuras 1 e 2 acrescidas da análise fílmica de *Avatar* (Cameron, 2009), chegamos aos dados expostos na Figura 3:

Figura 3 – Matriz do cinema de autor de James Cameron

Filme	Roteiro Direção	Roteiro Direção Produção
Personagens femininas fortes	75%	75%
Coragem do protagonista	100%	100%

Humanidade X tecnologia	50%	50%
Ambição exacerbada	25%	100%
Narrativa circular	50%	50%
Amores monogâmicos	75%	100%
Invocação religiosa	75%	75%
Perigo de extermínio	50%	50%
Luta pela pátria / família / humanidade	100%	100%
Retórica belicista	100%	75%
Elementos fantásticos	50%	50%
Referências marinhas	75%	75%
Transumanismo	25%	50%
Inovação em efeitos especiais	75%	75%

Fonte: A autora

Apesar da “recusa da política dos autores e da cultura cinéfila ao gosto dos estudos culturais” ser “um gesto eminentemente teórico” (BERNARDET, 1994, pos. 1076), Jean-Claude não dissimula sua desconfiança diante do que denomina argumentação “tendenciosa e idealista” dos que restringem a compreensão do “universo da autoria” ao “universo da mesmice” (BERNARDET, 1994, pos. 1021). Com toda sua reincidência, a filmografia de Cameron não pode ser considerada “mesmice”, nem transgressão “teórica”. Pelo contrário, a *mise en scène* descrita por Sarris como a conjunção da competência e personalidade do diretor à “significação [...] do cinema como arte” encontra em *Avatar* todos os elementos tabelados numa “única unidade coesa” (BERNARDET, 1994, pos. 378-389). A despeito da fundamentação teórica, a experiência marinha de Cameron permeia, de forma direta, 75% de suas obras sem se repetir.

Com sua *mise en scène* azul esverdeada, James Cameron insere *Avatar* no mecanismo de produção hollywoodiano para alterá-lo, despojar-se do convencional, ultrapassar inviabilidades e cravar o traço de composição que atravessa toda sua obra. Assim como o “cinema feiticeiro, anticartesiano, de Epstein; o cinema intelectual, da montagem de atrações e do monólogo interior, de Eisenstein; o cinema visionário, da câmera como extensão do corpo e do olhar que supera os limites definidos pela cultura, de Brakhage” (XAVIER, 2018, p. 12), de alguma forma, ele aprendeu como não se deixar aprisionar por restrições técnicas e condições culturais vigentes. Talvez por observar o mar e seu fluxo, explorar a guerras iminente de biosistemas desconhecidos,

amar o mistério das profundezas oceânicas, tenha desenvolvido um outro olhar, a transparecer nas imagens, personalidades e soluções exuberantes de *Avatar*.

Referências

BERNARDET, Jean-Claude. **O autor no cinema**. São Paulo: SESC, 1994.

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. **A tela global: mídias culturais e cinema na era hipermoderna**. Porto Alegre: Sulina, 2009.

RAMOS, Fernão Pessoa. **Teoria contemporânea do cinema**. São Paulo: SENAC, 2005.

XAVIER, Ismail. **A experiência do cinema**. São Paulo: Paz&Terra, 2018.