

“Tem calma! O barco é grande!” A reinvenção do dilúvio em *2012*, de Roland Emmerich

“Don’t worry! We are going on a big ship!” The Reinvention of the Deluge in Roland Emmerich’s *2012*

João de Mancelos

CLLC/Universidade da Beira Interior
mancelos@ua.pt

Palavras-chave: Noé, adaptação cinematográfica, intertextualidade, *2012*, Roland Emmerich.
Keywords: Noah, cinematic adaptation, intertextuality, *2012*, Roland Emmerich.

1. Todos os mitos são cíclicos

O antropólogo belga Claude Lévi-Strauss, na obra *Du Miel aux Cendres* (1967), afirma: “A terra dos mitos é redonda” (Lévi-Strauss, 1966, p. 7, trad. minha). Através destas palavras, o ensaísta chama à atenção dos leitores para um fenómeno curioso: certas lendas recorrem, com notáveis semelhanças, em civilizações afastadas no espaço e no tempo, que durante séculos não tiveram qualquer contacto.

Um caso paradigmático reside na narrativa do dilúvio, um evento de proporções catastróficas que quase precipita a extinção da nossa espécie. Muitas vezes, tal constitui um castigo imposto por uma divindade irada com as transgressões do povo que criou (Molyneaux, 1997, p. 166). O episódio bíblico da arca de Noé, no livro do *Génese*, é o mais conhecido, mas está longe de constituir um caso singular. O mito mesopotâmico da criação, inscrito por Nur-Aya em placas de barro, relata como o herói Atrahasis sobreviveu às cheias. Na cultura clássica grega, Zeus pôs termo à Idade do Bronze, enviando um dilúvio, a que escaparam apenas Deucalião e a esposa Pirra, graças ao barco em madeira que construíram (Woodcock, 2009, p. 46). No sul da China, popularizou-se a história de duas crianças, um irmão e uma irmã, que se salvaram da enchente provocada pelo Deus Trovão, ao flutuarem dentro de uma abóbora (Molyneaux, 1997, p. 166).

Terá ocorrido, de facto, um evento à escala global tão marcante que a sua memória tenha sido transmitida de pais para filhos, oralmente ou através da palavra escrita? Embora tal não seja impossível, parece-me mais provável que o dilúvio constitua uma situação arquetípica, ou seja, uma história-base inscrita no

inconsciente coletivo, segundo a teoria do psicanalista Carl Jung, exposta em *The Archetypes and the Collective Unconscious* (1959).

Ao longo de décadas, o episódio da arca tem suscitado o interesse da indústria cinematográfica de Hollywood por três razões: primeiro, por se tratar de uma narrativa popular, parte do saber partilhado, conhecida por todos; segundo, porque o enredo é cativante, graças à magnitude épica da missão do protagonista: salvar a espécie humana; por fim, devido às raízes puritanas dos norte-americanos, que acreditam ser um povo escolhido por Deus para salvar o mundo, tal como sucedeu a Noé. Este destino singular foi propagado através de discursos influentes, como *A Model of Christian Charity* (1630), proferido por John Winthrop, a bordo do navio *Arbella*, que afirma categoricamente: “[...] seremos uma cidade sobre a colina e os olhos de todos os povos estão fixos em nós” (Winthrop, 1985, p. 81, trad. minha).

Sem surpresa, existem dezenas de adaptações cinematográficas da lenda, nos géneros e tons mais diversos. Destaco o clássico *The Bible/A Bíblia* (1966), realizado pelo mestre John Huston, uma superprodução nomeada para um óscar e vencedora de numerosos prémios, que abrange alguns dos episódios conhecidos: a criação do mundo, a expulsão do jardim do Éden, a saga de Noé perante o dilúvio, etc.

Num tom bem diverso, saliento *Evan Almighty/Evan, o Todo-Poderoso* (2007), de Tom Shadyac, uma comédia sita na atualidade, que relata como Deus aparece a um congressista e lhe ordena que construa, com urgência, uma arca. Para tanto, deposita no seu quintal enormes quantidades de madeira e faz convergir até ao estupefacto político todos os pares de animais imagináveis, transformando-lhe a vida num inferno.

Por fim, pela espetacularidade, evidencio *2012/Mesmo título em português* (2009), de Roland Emmerich, com guião do próprio e de Harald Kloser. O cineasta germânico sempre se sentiu mesmerizado pela narrativa bíblica, tendo inclusivamente feito como projeto final de licenciatura o filme *The Noah's Ark Principle/Das Arche Noah Prinzip* (1984) (Kozlovic, 2016, p. 42). O seu maior êxito, *2012/Mesmo título em português* (2009), constitui uma película desconcertante, porque, por um lado, padece das fragilidades típicas dos filmes-catástrofe; por outro, consegue evitar alguns lugares-comuns inerentes ao género, e subverter com imaginação o episódio do Antigo Testamento.

Nesta breve análise, cotejo o hipertexto cinematográfico com o hipotexto bíblico, focando-me nas quatro categorias fundamentais da narrativa: tempo, espaço, enredo e personagens. Para efetuar o meu estudo, emprego conceitos da área da transposição intersemiótica, e recorro à terminologia proposta por Geoffrey Wagner, no ensaio clássico *The Novel and the Cinema* (1974).

2. Da narrativa bíblica ao filme: a jornada de Noé

Começarei por abordar a questão do tempo em que decorre a diegese, um aspeto fundamental para se compreender as diferenças entre os dois enredos. Na Bíblia, o dilúvio passa-se numa época indefinida e longínqua, tal como é usual nos mitos, geralmente parcos em pormenores cronológicos (Jabouille, 1986, p. 15). No entanto, desafiando o senso-comum, Floyd Nolan Jones, um teólogo e geofísico, argumenta que é possível calcular a data da catástrofe. Para tanto, baseia-se

na duração da vida de Adão ou Seth, e no conhecimento de que a tragédia ocorreu quando Noé tinha seiscentos anos. Após alguns controversos cálculos, Jones determina que o dilúvio decorreu de 6 de maio de 2349 a.C. a 30 de novembro de 2358 a.C. (Jones, 2015, p. 26).

No filme de Emmerich, a inundação não tem lugar num passado obscuro, mas sim no fatídico ano de 2012. O calendário maia vaticinava que, no final do quinto ciclo de 5125 anos, ocorreriam mudanas cataclísmicas. Esta profecia popularizou-se com a publicao do volume *The Mayan Factor: Path Beyond Technology* (1987), de José Arg uelles. O professor universitário estimou que o mundo terminaria no dia 21 ou 23 de dezembro de 2012. De facto, segundo colegas seus, errou a conta por uns “miseros” 1758 anos (Danelek, 2009, p. 70). Emmerich capitalizou o ambiente de histeria em torno do mito escatológico maia, que agitou fanáticos e teóricos da conspirao. Para tanto, guionista e realizador recorreram a uma estratégia que congrega, em pastiche e sem uma coerência sólida, dois mitos de civilizaes e épocas distintas — tudo em nome do entretenimento.

Também no que diz respeito à categoria narrativa do espao, existem diferenas significativas entre o hipertexto e o subtexto, que é premente referir. O dilúvio relatado no *G nesis* terá ocorrido na zona da Mesopotâmia, uma região repartida, na atualidade, pelo Iraque, Kuwait e Arábia Saudita, banhada pelos rios Tibre e Eufrates, e alvo de frequentes cheias. Segundo alguns cientistas, talvez a lenda constitua a evocao de um cataclismo que ocorreu no Mar Negro, em 5600 a.C., quando as águas penetraram através do Estreito de B sforo e inundaram a zona (Ryan, Pitman & Major, 1997, p. 4). Contudo, tal hipótese é meramente especulativa e carece de validao científica.

Já no filme de Emmerich, a ao decorre em variadas regiões do globo terrestre. Existe uma nítida preocupao em demonstrar que o dilúvio abrangeu todos os continentes e que a salvao proporcionada pelas arcas resulta da colaborao empenhada de cientistas, governantes e particulares de vários países, etnias e culturas. Assim, o espetador assiste às experiências realizadas num laboratório sito na  ndia; às movimentac es políticas na Casa Branca, em Washington; visita um estaleiro onde os gigantescos navios são construídos, no Tibete; observa a cordilheira montanhosa de Drakenberg, na África do Sul, onde as arcas concluem a viagem. Em suma, o filme tira partido da majestositade dos lugares não apenas por uma questão est tica, mas também para enfatizar o espetáculo do apocalipse.

  na terceira categoria da narrativa, o enredo, que mais se destacam as semelhanas e as diferenas entre *2012/Mesmo título em português* (2009) e o hipotexto genesiaco. Segundo a Bíblia, Deus encontrava-se desgostoso com o comportamento do ser humano, impregnado de malvadez, e determinou castig -lo: “Eliminarei da face da Terra o homem que Eu criei, e, juntamente com o homem, os animais domésticos, os r pteis e as aves dos céus, pois estou arrependido de os ter feito” (G n. 6:6).

No filme,   adiantada outra explicao para a catástrofe, de caráter não teológico, mas científico: o Dr. Adrian Helmsley, membro de um grupo que investiga a atividade geofísica do planeta, descobre que o núcleo está a aquecer aceleradamente, devido à radiao solar, que provoca alteraes na matéria. A curto prazo,

tal levará à fratura das placas tectônicas, a explosões vulcânicas e a inundações que colocarão em causa a nossa sobrevivência.

Na narrativa bíblica, Deus propõe a Noé que construa uma embarcação feita de madeira resinosa, calafetada com betume, com trezentos côvados de comprimento, cinquenta de largura e trinta de altura, e um total de três andares (Gén. 6:14-16). Trata-se de um projeto que exigiu um esforço sobre-humano, inspirado pela fé e pela ânsia de sobreviver.

No filme, existe uma diferença significativa: o empreendimento para salvar uma parcela da população não é individual, mas *coletivo*: os governos dos principais países conjugam esforços e conhecimentos científicos para elaborarem as *arcas*. Trata-se de uma frota composta por nove embarcações gigantescas, cada uma com capacidade para cem mil passageiros. Significativamente, uma chama-se *Génesis*, apontando para o livro onde surge o hipotexto (Emmerich, 2009, cap. 6). As arcas constituem uma sofisticada mistura de navios com submarinos, preparados para navegarem pelo globo, sob as piores condições atmosféricas, e para resistirem até a embates com os Himalaias (Emmerich, 2009, cap. 13).

Outras cenas do filme remetem, de forma inequívoca, para o episódio bíblico. Destaco, por exemplo, os planos em que helicópteros içam girafas ou elefantes, transportando-os sobre as montanhas da China, na direção das docas secas onde se encontram as arcas (Emmerich, 2009, cap. 11). Tal evoca o momento em que Noé, seguindo as instruções divinas, albergou dois animais, um macho e uma fêmea, de cada espécie de impuros, ou sete pares de puros, com o objetivo de conservar as espécies (Gén. 7:2-3).

Na Bíblia, a tragédia prolonga-se durante quarenta dias e quarenta noites de chuva, ao passo que, na película, o dilúvio é apenas o culminar de uma série de catástrofes de natureza diversa, que se abatem em catadupa: terremotos, vulcões, maremotos, etc. Emmerich faz tudo para merecer o seu cognome de “master of disaster”, congregando elementos que recordam outros filmes-catástrofe, como os clássicos *The Poseidon Adventure/A aventura de Poseidon* (1972), de Ronald Neame, *Earthquake/Terramoto* (1974), de Mark Robson ou *Dante’s Peak/O Cume de Dante* (1997), de Roger Donaldson (Austin, 2011, p. 109).

Para magnetizar a atenção da audiência, o realizador seguiu o paradigma do guru norte-americano de guionismo, Syd Field, popularizado na obra *Screenplay* (1979), e seguido por cineastas como George Lucas ou Steven Spielberg, nos seus filmes de aventuras. Field preconiza uma estrutura em três atos, cada um deles com um ponto alto, carregado de suspense, seguido de um momento de pausa, para deixar os espetadores respirarem e absorverem os acontecimentos. No primeiro ato, apresentam-se os protagonistas e o desafio que enfrentam; no segundo, o herói sofre um terrível revés; no terceiro, ocorre um clímax inesquecível, que conduz ao final risonho, ou “happy end”, tão do agrado do público (Mancelos, 2017, pp. 49-53). Porém, Emmerich eliminou da *syuzhet* os momentos de pausa preconizados por Field, para conseguir um fluxo ininterrupto de tensão. Tratou-se de um erro: o excesso apoteótico não deixará de excitar os espetadores na idade das borbulhas; porém, 160 minutos de destruição sistemática e apocalíptica esgotam uma audiência mais madura e criteriosa, insensibilizando-a relativamente à tragédia humana que se desenrola no ecrã.

Quando a catástrofe ocorre, o poder político (representado pela presidência dos Estados Unidos da América, como é usual no cinema de Hollywood) desvanece-se. Realço dois instantes, servidos pela espetacularidade dos dispendiosos efeitos especiais gerados por computador: no primeiro, um porta-aviões adorna, volta-se e abate-se sobre a Casa Branca, esmagando-a em segundos; no segundo, uma das arcas colide contra o avião presidencial, o *Air Force One*, que flutua sem controlo no oceano, símbolo de um mundo à deriva, onde as instituições soçobram (Emmerich, 2009, caps. 10 e 14).

No epílogo, tal como na narrativa bíblica, também o dilúvio acalma, a chuva para, e as nuvens cedem lugar a um arco-íris, presságio de um novo capítulo na história e de uma renovada aliança com Deus. Das águas, emerge não o Monte Ararat, mas sim as montanhas da África do Sul, o continente onde terá surgido a nossa espécie. Significativamente, a arca aproxima-se do Cabo da Boa Esperança, e os navegadores respiram de alívio, sabendo que a espécie humana obteve uma nova oportunidade. O filme termina com um plano geral da Terra, tecendo uma ligação com a imagem de abertura, e fechando, deste modo, o círculo (Emmerich, 2009, cap. 16).

As personagens, a quarta categoria da narrativa, constituem, quanto a mim, os elementos menos interessantes do filme em apreço. Regra geral, o cinema de aventuras apresenta actantes planos, interpretados por vedetas ou “stars” queridas ao grande público, que desempenham papéis semelhantes em todas as películas, associando reiteradamente o ator a um tipo específico do herói. Tal enquadra-se numa estratégia de cativar a audiência e aproveitar as convenções do género, seguindo uma receita de sucesso, repetida *ad nauseam* (Mancelos, 2017, p. 58).

2012/Mesmo título em português (2009) não constitui exceção, centrando-se nos *incidentes*, apresentados num crescendo de suspense, e não nos *actantes*. Se, na narrativa do dilúvio, o número de personagens é reduzido, com destaque para Deus e para o eleito Noé, na película de Emmerich surge uma galeria de figuras-tipo. Destaco o anti-herói, personagem que não tem as características associadas ao protagonista (coragem, êxito ou sabedoria, por exemplo), aqui encarnado por Jackson Curtis. Trata-se de um escritor de ficção científica falhado, autor de um romance com o significativo título de *Farewell, Atlantis*, numa alusão à ilha utópica, tragada pelas águas — outro mito desastrosamente convocado para a diegese. Curtis é o típico homem vulgar que, em determinado momento, enfrenta e supera uma dificuldade extraordinária: consegue desencravar os portões semiabertos de uma arca, salvando, deste modo, milhares de passageiros, e volvendo-se num herói instantâneo, bem ao gosto de Hollywood.

Outra personagem-tipo é o grande líder, que dirige o destino da humanidade, encarnado, neste filme, por Thomas Wilson, o presidente dos Estados Unidos da América. O governante encoraja o povo, transmite-lhe esperança, e profere este discurso de despedida, com ressonâncias bíblicas: “Hoje, nenhum de nós é estranho ao outro. Somos parte da mesma família, caminhando rumo à escuridão. Somos um país de numerosas religiões, mas acredito que estas palavras refletem o espírito das nossas fés: o Senhor é o meu pastor” (Emmerich, 2009, cap. 9, trad. minha). Wilson recusa abandonar o posto e sacrifica-se, com nobreza, no cumpri-

mento do dever, revelando que os norte-americanos nem sempre salvam o mundo, mas, pelo menos, tentam.

Em relação à globalidade dos filmes-catástrofe, *2012/Mesmo título em português* (2009) apresenta uma inovação assinalável: o caleidoscópio étnico das personagens é variado e inclui indivíduos representantes de diversos continentes; para além disso, os afro-americanos ocupam um relevo invulgar na diegese. Como afirma Andrea Austin, parece existir uma tentativa para alterar a imagem dos norte-americanos como xenófobos e isolacionistas (Austin, 2011, p. 112). Resta saber se tal constitui um genuíno desejo de inclusão de grupos ditos minoritários ou se é apenas uma tentativa sub-reptícia e hipócrita para atrair audiências não-brancas à sala de cinema.

3. A adaptação em balanço

A transposição intersemiótica constitui um processo complexo, que implica suprimir ou acrescentar cenas; alterar a ordem cronológica dos acontecimentos; mudar os locais onde a ação se desenrola; excluir ou adicionar personagens; modificar o início, o epílogo ou outros eventos da diegese, etc. (Phillips, 2005, pp. 209-214). O objetivo não é a *fidelidade* ao original, mas sim assegurar a *funcionalidade* do enredo na linguagem específica da sétima arte.

Conhecido por filmes-catástrofe como *The Day After Tomorrow/O Dia Depois de Amanhã* (2004) ou *Independence Day/Dia da Independência* (1996), Emmerich ousou, na obra em análise, explorar o filão narrativo da Arca de Noé. Para tanto, o realizador empreendeu alterações ao nível do tempo, espaço, personagens e enredo presentes no episódio bíblico, com criatividade e espírito subversivo. Como tal, segundo a tipologia de Geoffrey Wagner, o seu filme pode ser considerado uma *analogia*, termo que designa uma adaptação distante e personalizada do texto original. Neste caso, o objetivo do hipertexto não é ser fiel, nem sequer semelhante ao hipotexto, mas sim afirmar-se como *outra* obra de arte, tão autónoma quanto possível (Wagner, 1975, p. 227).

Terá valido a pena o esforço e o investimento de recursos humanos, tecnológicos e monetários consideráveis? Pela positiva, *2012/Mesmo título em português* (2009) ousou adaptar um episódio pertencente à cultura geral, correndo o risco de não corresponder ao horizonte de expectativas do público; apresentou uma base científica sólida para a diegese; enveredou por uma abordagem multicultural das personagens e dos eventos; e sublinhou a importância da solidariedade entre governos, cientistas e povos, para a sobrevivência da espécie humana face a uma situação de catástrofe global.

Com cento e quarenta milhões de espetadores e um rendimento três vezes superior aos custos, a película constituiu um estrondoso êxito de bilheteira, é certo. Mesmo sendo um filme de culto junto dos jovens, jamais ascenderá ao estatuto de clássico, devido ao pastiche incongruente de mitos bíblicos, gregos e maias; ao escasso interesse das personagens, picotadas de tantas outras películas de ação; e ao excesso de efeitos especiais, que não substituem a flagrante ausência de um enredo menos espetacular, porém, mais credível.

Devido a tais fragilidades, o filme afunda-se, catastroficamente e sem redenção, no plano artístico. Contudo, tal naufrágio não parece inquietar o realizador,

Roland Emmerich, nem alienar a vasta audiência. Afinal, como afirma uma das personagens, “Tem calma! O barco é grande!” (Emmerich, 2009, cap. 6, trad. minha).

Referências bibliográficas

- Austin, A. (2011). Roland Emmerich's *2012*: A Simple Truth. In J. Gelfer (Ed.), *2012: Decoding the Countercultural Apocalypse* (pp. 108-122). London: Routledge.
- Bíblia Sagrada*. (2001). Lisboa: Difusora Bíblica.
- Danelek, J. A. (2009). *2012: Extinction or Utopia: Domsday Prophecies Explored*. Woodbury: Llewellyn Publishers.
- Jabouille, V. (1986). *Iniciação à Ciência dos Mitos*. Lisboa: Inquérito.
- Jones, F. N. (2015). *The Chronology of the Old Testament*. Green Forest: Master Books.
- Jung, C. G. (1990). *The Archetypes and the Collective Unconscious*. Trad. R. Hull. Princeton: Princeton University Press.
- Kozlovic, A. K. (2016). Noah and the Flood: A Cinematic Deluge. In R. Burnette-Bletsch (Ed.), *The Bible in Motion: A Handbook of the Bible and Its Reception in Film* (pp. 35-50). Berlin: Walter De Gruyter.
- Lévi-Strauss, C. (1966). *Du Miel aux Cendres*. Paris: Plon.
- Mancelos, J. de (2017). *Introdução à Narrativa Cinematográfica*. Lisboa: Edições Colibri.
- Molyneux, B. L. (1997). *Mitos da Terra Sagrada*. Trad. Lucinda Silva. Lisboa: Temas e Debates.
- Phillips, W. H. (2005). *Film: An Introduction* (3rd ed.). Boston: St. Martin's Press.
- Ryan, W. B. F., Pitman, W. C. III, & Major, C. O. (April 1997). An Abrupt Drowning of the Black Sea Shelf. *Marine Geology*, 138, 119–126.
- Wagner, G. (1975). *The Novel and the Cinema*. Rutherford: Fairleigh Dickinson University Press.
- Winthrop, J. (1985). A Model of Christian Charity. In A. Heimert, & A. Delblanco (Eds.), *The Puritans in America: A Narrative Anthology* (pp. 81-92). Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Woodcock, P. G. (2009). Deucalion. In P. G. Woodcock (Ed.), *Short Dictionary of Mythology* (p. 46). New York: Worldside Press.
- Filmografia**
- Kloser, H. (Produtor), & Emmerich, R. (Realizador). (2009). *2012/Mesmo título em português*. USA: Columbia Pictures.

Resumo

Realizado por Roland Emmerich, *2012* (2009) constitui um filme-catástrofe, um subgênero do cinema de ação que teve o seu esplendor nos anos setenta. O argumento, seguindo o paradigma de Syd Field, é linear: o núcleo do planeta aqueceu, os terremotos ameaçam a Humanidade e as águas oceânicas subiram. Para sobreviver ao dilúvio e à extinção em massa de pessoas, fauna e flora, os cientistas construíram arcas gigantes. Nesta comunicação, o meu objetivo é analisar como o mito de Noé surge simultaneamente aproveitado e subvertido neste filme de culto. Na minha análise, recorro à teoria da adaptação cinematográfica, à transposição intersemiótica e à intertextualidade.

Abstract

Directed by Roland Emmerich, *2012* (2009) constitutes a disaster movie, a subgenre of action films that had its prime time in the seventies. The screenplay, which follows Syd Field's paradigm, is linear: the planet's core has heated, earthquakes threaten mankind and the oceanic waters are rising. To survive the deluge and the mass extinction of humans, fauna and flora, scientists built gigantic arks. In this article, my objective is to examine how Noah's myth is simultaneously appropriated and subverted in this cult movie. In my analysis, I resort to the theory of cinematic adaptation, intersemiotic translation and intertextuality.