

João Carlos Neves de Souza e Nunes Dias
(organizador)

INTACTA RETINA



Reflexões Cinematográficas

INTACTA RETINA
REFLEXÕES CINEMATOGRAFICAS
VOLUME 3

SÉRIE



Filosofia

Menor

DIRETOR

Prof. Dr. Abrahão Costa Andrade

COMITÊ CIENTÍFICO

Profa. Dra. Ana Paula Buzetto Bonneau (UFRN)

Prof. Dr. Cristiano Bonneau (UFPB)

Prof. Dr. Edson Adriano Moreira (UFCG)

Prof. Dr. Érico Andrade (UFPE)

Prof. Dr. Hélder Machado Passos (UFMA)

Prof. Dr. Jaimir Conte (UFSC)

Prof. Dr. Jozivan Guedes (UFPI)

Prof. Dr. Marcelo Primo (UFS)

Prof. Dr. Marconi Pequeno (UFPB)

Prof. Dr. Marcos Fábio Alexandre Nicolau (UVA)

Profa. Dra. Mariana de Almeida Campos (UFBA)

Profa. Dra. Mariana Fisher (UFPE)

Prof. Dr. Miguel Ângelo Carmo (UFPB)

Profa. Dra. Olgária Chaim Feres Matos (UNIFESP)

Prof. Dr. Saulo Henrique Souza Silva (UFS)

Prof. Dr. Sérgio Luís Persch (UFPB)

Prof. Dr. Sílvio Rosa Filho (UNIFESP)

Prof. Dr. Ubiratane de Moraes Rodrigues (UFMA)

Prof. Dr. Ulisses Vaccari (UFSC)

INTACTA RETINA

REFLEXÕES CINEMATOGRAFICAS

VOLUME 3

Organizador

João Carlos Neves de Souza Nunes Dias



Diagramação: Marcelo Alves

Capa: Gabrielle do Carmo



A Editora Fi segue orientação da política de distribuição e compartilhamento da Creative Commons Atribuição-Compartilhual 4.0 Internacional https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.pt_BR



O padrão ortográfico e o sistema de citações e referências bibliográficas são prerrogativas de cada autor. Da mesma forma, o conteúdo de cada capítulo é de inteira e exclusiva responsabilidade de seu respectivo autor.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

l61 Intacta retina: reflexões cinematográficas [recurso eletrônico] / João Carlos Neves de Souza Nunes Dias (org.). – Cachoeirinha : Fi, 2024.

v. 3 ; 132p.

ISBN 978-65-85958-08-0

DOI 10.22350/9786585958080

Disponível em: <http://www.editorafi.org>

1. Cinema. I. Dias, João Carlos Neves de Souza.

CDU 791.1/5

Catalogação na publicação: Mônica Ballejo Canto – CRB 10/1023

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	7
1	9
ALTERIDADE E PROXIMIDADE: UMA LEITURA LEVINASIANA DO FILME AFTERSUN <i>Cristina Amaro Viana</i> <i>Sandro Cozza Sayão</i>	
2	35
DANÇANDO NO ESCURO, UM FILME DUPLAMENTE TRÁGICO <i>Marcus José Alves de Souza</i>	
3	59
BLADE RUNNER 2049 E O FEMINISMO: A DISTOPIA DE UM MUNDO SEM MULHERES <i>Juliele Maria Sievers</i>	
4	73
DO TEMPO DO ACONTECIMENTO EM DELEUZE À ÉTICA DOS REPLICANTES EM BLADE RUNNER <i>Fernando Monegalha</i>	
5	95
A COSMOLOGIA EPICURISTA OU AS QUAIS AS CONSEQUÊNCIAS ÉTICAS DA POSSIBILIDADE LÓGICA DA EXISTÊNCIA DE MÚLTIPLOS MUNDOS? <i>Taynam Santos Luz Bueno</i>	
6	115
SINTA A BILE RETORNAR DO SEU PASSADO CULPADO: A VIOLÊNCIA TRANSGERACIONAL EM PINK FLOYD – THE WALL <i>Gabriel Ferreira da Silva</i> <i>Luana Rayara Vieira de Sousa</i> <i>Rodrigo Barros Gewehr</i>	

APRESENTAÇÃO

Este livro articula-se às ações do projeto de extensão *Cineclube Intacta Retina*, desenvolvido desde 2008 na Universidade Federal de Alagoas. Ao longo desses anos o projeto tem alcançado um público bem amplo, tanto de estudantes de diversos Cursos da UFAL, como também de pessoas interessadas no acesso aos filmes e rodas de conversas a partir das projeções das películas e seus desdobramentos dialogias. Os encontros do *Cineclube Intacta Retina* tem articulado diversas subjetividades que se expressam na linguagem fílmica, na polifonia das diferentes áreas do conhecimento, na presença da diversidade do público, nas reflexões potencializadas pelo dispositivo dos encontros, dos diálogos, o que inclui também a circulação desses registros a partir da publicação e circulação de livros¹.

Nesse terceiro volume do livro do projeto as autoras e autores partilham suas *experiências de pensamento* no encontro com uma diversidade de produções fílmicas, seja a partir de temas, personagens, diálogos, e problemáticas que aguçam a percepção entre o que é projetado na tela e no invisível da imagem, entre o dito e o não dito. Um exercício do pensamento que movimenta a dobra entre a linguagem da imagem e a expressão do pensamento, entre o visível e o invisível. Em

¹ Livros publicados pelo projeto: 1. DIAS, João C. N. S. N.; TERRA, Janaina D. **Intacta Retina**: corpo em movimento, cinema e sociedade. Volume 01. Maceió: Edufal, 2011; 2. DIAS, João C. N. S. N.; TERRA, Janaina D.; BITTENCOURT, João B. M. **Intacta Retina**: corpo em movimento, cinema e sociedade. Volume 02. Maceió: Edufal, 2013.

Aftersun, Cristina Amaro e Sandro Sayão refletem sobre a alteridade nos caminhos de uma leitura levinasiana. A partir do filme *Dançando no escuro*, Marcus José Souza sistematiza uma reflexão nietzschiana a partir do conceito de trágico. O filme *Blade Runner 2049* é abordado por Juliele Sievers na perspectiva do feminismo, problematizando sentidos políticos em torno da geração e do nascimento. Considerando a ontologia do acontecimento em Deleuze, Fernando Monegalha evidencia implicações éticas em *Blade Runner – o caçador de andróides*. Taynam Bueno reflete, a partir da cosmologia epicurista, sobre as consequências éticas da existência lógica de múltiplos mundos no filme *Tudo em Todo lugar ao Mesmo Tempo*. Em *Pink Floyd – The Wall*, Gabriel Silva, Luana Sousa e Rodrigo Gewehr aprofundam a reflexão sobre a violência no diálogo com a teoria junguiana. São seis capítulos que constituem a unidade do livro, tecido na nervura entre os filmes e a experiência de pensamento, entre a arte e a vida.

1

ALTERIDADE E PROXIMIDADE: UMA LEITURA LEVINASIANA DO FILME *AFTERSUN*

*Cristina Amaro Viana*¹

*Sandro Cozza Sayão*²

INTRODUÇÃO

Em 2022, foi lançado o longa *Aftersun*, dirigido por Charlotte Wells. O filme é um drama de 1h e 42 min., muito bem concebido do ponto de vista de sua fotografia, roteiro e das interpretações dos atores do filme³. Realizado de modo impecável, capaz de promover toda uma miríade de sensações e reflexões em quem o assiste, o filme é um presente para nossa sociedade e nosso tempo. E certamente entrará para o hall daquelas obras cinematográficas que são ou foram capazes de nos fazer acessar elementos sutis e refinados tanto da vida individual como coletiva. O filme traduz as melhores concepções de arte, quando se faz convite para que se vá além do contexto trivial e habitual a que estamos acostumados em nosso dia-a-dia, levando aqueles que o assistem a olhar de um modo singular o cotidiano vivido ou os elementos que espontaneamente jamais seriam considerados.

¹ Professora de Filosofia (Graduação e PPGFIL/UFAL). Doutora em Filosofia Contemporânea pela UNICAMP. Pesquisadora de Pós-doutorado em Filosofia na UFPE (2023), sob supervisão do Prof. Dr. Sandro Cozza Sayão.

² Professor de Filosofia (Graduação e PPGFIL/UFPE). Doutor em Filosofia pela PUC-RS. Pós-Doutor pela Université Paris X/Nanterre. Coordenador do Programa VIRTUS: Defesa Social, Segurança Pública e Direitos Humanos da UFPE. Escritor infantil.

³ O longa recebeu diversos prêmios no British Academy Film Awards, bem como no Sindicato dos Diretores dos EUA. Cf. <https://mulhernocinema.com/noticias/aftersun-ganha-premio-de-melhor-primeiro-filme-no-bafta-e-no-sindicato-dos-diretores/>

No entanto, se a qualidade do filme é evidente e nos chama atenção e se por seu roteiro ela nos convoca a certas apreciações de valor, não pretendemos aqui realizar uma análise técnica ou estética do mesmo. Essas nos exigiriam conhecimentos aprofundados de cinematografia ou talvez um conhecimento mais específico dos aspectos mais próprios da sétima arte. A ideia, no entanto, é explorar e tonificar o potencial intuitivo ali presente, relacionado principalmente àquilo que significa entre nós o *encontro com a alteridade*. Assunto esse ainda pouco explorado no contexto filosófico e que, por diferentes razões, interessa tanto estudiosos de ética, como da filosofia contemporânea. Entre esses, principalmente pesquisadores da obra de Emmanuel Levinas (1905-1995), autor que pode ser considerado um dos maiores expoentes no trato da diferença – da alteridade.

O filme não trata abertamente do suicídio, até porque não ficam claros os motivos pelos quais o pai – Calum – sempre amoroso e cuidadoso, subitamente deixa de estar presente na vida de sua filha – Sophie – com então 11 anos de idade. Isso após uma viagem de férias à Turquia. Cercado de suspense e num jogo de idas e vindas temporais, o grande protagonista do filme são justamente as memórias alegres e melancólicas, reais e imaginárias de Sophie que retoma as lembranças da Turquia, agora no tempo presente e com mais ou menos 30 anos de idade e no início da maternidade.

O filme se desenvolve, em grande parte, pelas filmagens que Calum fez nessa época e que parece ser a última vez que ele e Sophie estiveram juntos. E é de seu apartamento que a Sophie, agora adulta, busca encontrar esse pai ausente, em meio às filmagens e à recuperação de suas lembranças juvenis – ainda que essa Sophie adulta ocupe poucas

cenas e quase não apresente falas. E é exatamente essa busca pelo outro, mesmo quando esse outro não está mais presente, que nos interessa analisar aqui de um ponto de vista filosófico à luz das reflexões levinasianas sobre o encontro com a alteridade.

Nosso recorte terá uma circunscrição bastante precisa, que é a do *movimento* da Sophie adulta em busca do seu pai. Pretendemos mostrar que esse movimento é mais do que a busca por explicações racionais, as quais poderiam – se fosse o caso – ser formuladas em questionamentos tais como “Por que meu pai se foi?” ou “O que eu fiz de errado para meu pai ter desejado se afastar?”. Mas a protagonista não parece buscar causas, nem um sentido racional para a própria ausência: antes, ela busca *o próprio pai*, a verdade de *quem é* (ou foi) seu pai, para além da relação familiar que eles tinham entre si. Esse movimento de aproximação do *Outro* radicalmente alheio ou estranho (estrangeiro), no qual se assume a responsabilidade por suas decisões, escolhas e destinos, independentemente de concordar ou não com elas, é o que Levinas, em sua obra de maturidade *Autrement qu’être ou au delà de l’essence* (1974) viria a denominar *obsessão*⁴.

Reconhecemos que o recorte escolhido deixa de lado muitas outras abordagens pertinentes para as discussões sobre a relação intersubjetiva. Uma dessas, por exemplo, refere-se ao papel da memória, do traço ou vestígio. Não estando seu pai presente, Sophie recorre às suas lembranças e às filmagens feitas pelo menos duas décadas antes. Contudo, essa recuperação é sempre feita a partir de um presente determinado, que fatalmente irá colorir com suas tonalidades

⁴ Cf. tópico 6º, item (c), do Cap. III de *Autrement qu’être* (p. 103-107, na tradução portuguesa que optamos por utilizar). A *obsessão* é um tipo de abertura peculiar que permitirá acolher outrem em sua diferença radical.

o conteúdo recuperado⁵. Nessa direção, o fato do início da maternidade poderia ser considerado o motor propulsor da busca de Sophie pelo pai, por exemplo.

Ainda um segundo viés de análise profícuo que, no entanto, também não será o nosso, seria a temática do suicídio e de seus impactos para aqueles entes próximos que permanecem vivos. Nesse sentido, o filme traz muitos elementos que enriqueceriam uma eventual análise nessa direção, dentre os quais destacamos os sinais deixados por Calum, que poderiam indicar uma depressão ou mesmo, de modo mais incisivo, uma ideação suicida⁶. Temos em mente, por exemplo, o diálogo com um estranho na piscina do hotel em que Calum afirma que não se imaginava chegando aos 40 anos – detalhe importante: era a véspera de seu aniversário de 30 anos!

Se quiséssemos, poderíamos elencar ainda muitos outros pontos com potencial para balizar uma análise do encontro com a alteridade a partir do filme *Aftersun*, tal como a descoberta da homossexualidade, onde destacamos a curiosidade juvenil pelas relações heterossexuais (a cena da escuta das conversas de garotas no banheiro, além da cena da observação do beijo dos adolescentes na piscina), curiosidade que contrasta com a experiência bastante sem graça do beijo em Michael. A relação dos filhos com os pais separados seria igualmente um mote possível para se pensar a relação intersubjetiva, horizonte no qual

⁵ Vários filósofos contemporâneos poderiam contribuir, inclusive mais diretamente do que Levinas, para uma discussão do filme a partir da recuperação presente de uma alteridade encontrada num momento passado, caso o recorte da *memória* fosse o nosso. Mencionamos, a título de exemplo, Walter Benjamin (1892-1940), Henri Bergson (1859-1941) e Paul Ricoeur (1913-2005).

⁶ Para uma análise do filme tendo a temática do suicídio como horizonte, indicamos as campanhas do *Setembro Amarelo*, segundo as quais “Em geral, os suicídios são premeditados, e as pessoas dão sinais de suas intenções” (Cf. Cartilha do Ministério da Saúde em <https://bvsmis.saude.gov.br/setembro-amarelo-e-dia-mundial-de-prevencao-ao-suicidio-10-9/>).

ganham destaque a cena no barco onde Calum pede a Sophie para lhe contar tudo, inclusive experiências com drogas que eventualmente venha a ter no futuro, bem como a cena da indagação da menina quando observa os pais, já longamente separados, dizerem “eu te amo” ao telefone.

Porém, nosso recorte não será nenhum desses. Antes, será o do *movimento* pelo qual a Sophie adulta busca a alteridade de seu pai Calum, a partir dos recursos disponíveis. E para tal, a análise que propomos será dividida em três momentos: No tópico 1, investigaremos as condições de possibilidade dessa busca, uma vez que o pai Calum está ausente fisicamente. Será que é possível para um sujeito se aproximar de outro com quem tenha convivido, mas sem que esse outro possa ser presentemente interpelado? Buscaremos mostrar que, segundo elementos da filosofia levinasiana, o movimento da personagem é bastante legítimo. No tópico 2, colocaremos em relevo os limites da linguagem verbal para a acolhida verdadeira das alteridades dos nossos semelhantes. A noção levinasiana de *rostos*, por fazer referência a um tipo de linguagem metafísica que transcende a linguagem usual, poderá contribuir para mostrarmos que, mesmo em meio aos silêncios e hiatos da relação filial de Sophie com Calum, este a afetou de modo intenso e duradouro. Isso como um certo viés daquilo que Levinas considera ser a própria sensibilidade. Por fim, no tópico 3, nos aprofundaremos na especificidade da busca de Sophie, que a nosso ver fornece elementos para pensarmos a própria constituição do sujeito pela via da *obsessão pelo Outro*. Ao buscar se aproximar do pai por uma via livre das acusações e culpabilizações do *Outro* – tão frequentes em nossas relações intersubjetivas, sobretudo quando esse Outro não age em conformidade ao que nós ou a sociedade esperávamos – Sophie acabaria

por encontrar uma liberdade muito mais autêntica ao final de seu *movimento de busca*.

1. PODEMOS APREENDER VERDADEIRAMENTE O OUTRO?

Tanto a sabedoria popular como a literatura expressam, desde tempos imemoriais, a perplexidade diante do desafio da compreensão mútua entre os seres humanos. Por vezes, essa perplexidade é perpassada de otimismo: “Conversando a gente se entende” ou ainda “Nada do que é humano me é estranho”. Esta última frase – por sinal bastante célebre e cuja autoria é atribuída a Terêncio⁷ – reforça a convicção de que seria plenamente possível para um ser humano compreender um outro ser humano, pois eles seriam, em princípio, similares. Por outro lado, a mesma sabedoria popular também traz ocorrências de uma convicção na direção contrária, ou seja, de que é muito difícil para um ser humano, quiçá mesmo impossível, transportar-se para o universo de um outro. Nessa direção, são exemplos notáveis desse viés menos otimista frases como: “Cada cabeça, uma sentença”; “Coração é terra que ninguém anda”, dentre outras que poderíamos elencar.

Nossa análise da relação entre Sophie e Calum será preferencialmente pautada pelo viés mais descrente em relação à possibilidade da compreensão total entre as alteridades. Contudo, segundo a perspectiva levinasiana na qual nos apoiamos, é importante realçar que isto não será considerado um aspecto negativo das relações humanas; muito pelo contrário: defendemos que a assunção de que um ser humano seja capaz de compreender completamente um outro pode

⁷ Dramaturgo e poeta romano que viveu entre 185 e 159 a.C.

nos conduzir a uma pretensão totalizante, e por isso mesmo, funcionar como uma ocasião de cerceamento da própria liberdade dos outros. Com Levinas, vemos que é preciso nos despojar da pretensão daquilo que se entende por processos compreensivos do Outro, destituindo a crença de que aspectos cognitivos apurados sejam capazes de romper a alteridade do Outro para então dizer o que essa é.

O rosto recusa-se à posse, aos meus poderes. Na sua epifania, na expressão, o sensível ainda captável transmuda-se em resistência total à apreensão. Esta mutação só é possível pela abertura de uma dimensão nova. [...] A expressão que o rosto introduz no mundo não desafia a fraqueza dos meus poderes, mas o meu poder de poder (LEVINAS, 1980, p. 176).

Assim, é esse suposto poder de definir ou de apreender o Outro com quem nos relacionamos, que Levinas nos convida a reconsiderar. Esse pretenso poder de compreender totalmente aquele que está a nossa frente e encaixá-lo em nossos esquemas cognitivos e com isso equacionar a singularidade que o caracteriza, compõe o estofa de muitas das críticas que Levinas tece contra a monotonia do pensamento totalitário. Quer dizer, compreender, enquanto um processo quase que neurotizante de anular a diferença do Outro, reduzindo sua estranheidade às sempre estreitas formulações de quem almeja dizer algo sobre quem quer que seja. Isso muito mais para dar conta do vício ontológico que nos coloca sempre na esteira de categorizar e enquadrar em definições o Outro, do que propriamente de uma realidade vivida. Na parcialidade da ação investigativa da própria consciência e do próprio exercício ontológico, também criticado por Levinas, no qual se reduz todas as coisas às peripécias dos sentidos elaborados por aquele que olha e determina a partir de si mesmo, o que as coisas são e devem

ser, o que se faz é a objetificação de tudo e de todos. Isso como uma espécie de exercício mortal do próprio olhar que ao Outro se direciona e que assim como a medusa da mitologia que torna em pedra tudo que olha, o que é visto, observado e analisado de modo curioso é no fundo empobrecido e reduzido à mesmidade daquele que olha. Ou seja, é convertido ao Mesmo.

Há que se considerar que somos seres parciais. Aquilo que se olha e se compreende diz muito mais do agente observador do que propriamente sobre aquele que é visado. O exercício da visibilidade aqui é muito mais uma mostraçãõ de como a consciência se arquiteta e de como ela se impõe diante do mundo, das coisas e dos Outros do que propriamente um acesso à realidade do Outro em si. A nosso ver, uma das preciosidades de *Aftersun* é justamente mostrar, por meio da personagem de Sophie, como é possível se aproximar do Outro sem transformá-lo em pedra, sem empobrecê-lo de sua riqueza subjetiva.

O que não significa que a ética levinasiana nos exorta a desistir do que habitualmente chamamos de compreensão mútua, recaindo num tipo de indiferença que nos seria profundamente mortal. Muito pelo contrário, trata-se de reconhecer a diferença essencial que existe entre outrem e mim mesmo a tal ponto que não nos permitimos ser indiferentes com ele. Para Levinas: “[...] é preciso distinguir a incompreensão puramente negativa de Outrem que depende de nossa má vontade – e a incompreensão essencial do Infinito que tem um lado positivo – é consciência moral e Desejo”⁸ (LEVINAS, 1967, p. 177, trad. nossa).

⁸ No original em francês: “Mais il faut distinguer l’incompréhension purement négative d’Autrui qui dépend de notre mauvaise volonté – et l’incompréhension essentielle de l’Infini qui a une face positive – est conscience morale et Désir.”

A nosso ver, Sophie empreende uma busca pela subjetividade de seu pai Calum que é afinada com a proposta levinasiana de respeito pleno pela alteridade. Ela quer acessar aquilo que seu pai foi, porém sem totalizá-lo em respostas rápidas, sem restringi-lo a representações que lhe pudessem engessar. Nenhuma cena mostra uma postura de julgamentos, e tampouco a obtenção de uma resposta final para as indagações de Sophie. Até mesmo as indagações são deixadas em aberto pelo filme, são insinuadas, porém não verbalizadas. Tudo que se sabe é de modo enviesado, não direto. O espectador, evidentemente, imagina que ao assistir os vídeos das férias de verão na infância, ela esteja se perguntando coisas como “Por qual razão meu pai se ausentou de minha vida?” ou ainda “Será que eu poderia ter feito algo para evitar sua partida?”. Porém, o filme não confirma taxativamente tais indagações. Como todo encontro com a alteridade, aqui o que se tem são a descrições de pistas, rastros, sombras e marcas de algo que já foi e que não pode ser açambarcado pela consciência. O que expressa de modo agudo uma relação sem correlação, sem que aquilo que é visado se entregue de todo ao olhar e aos poderes da consciência de quem diante dele se coloca.

Levinas, de modo singular, usa igualmente dessas figuras de linguagem (rastros, pistas, sombras) para representar a sutil experiência da relação que se tem com o Outro. Sua obra será na maior parte a tentativa de expressar um modo de estarmos “com” sem diluições, sem que a alteridade do outro se esfacele diante do olhar aguçado de quem olha estabelecendo a partir de si mesmo semelhanças e contraditórios, reconhecendo que estamos todos lançados na esteira do tempo, sendo por isso impassíveis a qualquer sorte de determinação ou de achatamento a conceitos estáticos. O reconhecimento dessa

incapacidade da alteridade de outrem ser contida pelos recursos da consciência, vai representar o fato de que jamais se tem acesso ao ser mesmo daquele que está diante de nós. Por mais astuta que sejam nossas capacidades intelectivas e por mais que se sejam agudos os processos investigatórios e analíticos que sob o Outro se debruçam, jamais ela conseguirá desvelar o que o Outro é em essência. O que é olhado desde sempre se evade. Transcende. Não se deixa encapsular ou tomar. Não há simetria ou sincronia para que qualquer sorte de definição a respeito do Outro se erga e seja validada. Aquilo que é, ao ser olhado não é mais. O que está diante, face-a-face, sob o movimento de visada se evade, escapando de toda e qualquer elaboração. E é exatamente, por isso, que o Outro é aquilo que ao mesmo tempo que se apresenta, se dissimula; que se mostra e se vela, num jogo infinito jamais superado. Assim como, do mesmo modo, que está diante de nós, seja presencialmente, seja como lembranças que nos chegam, jamais se permite categorizar.

Assim, quando falamos de lembranças ou de experiências como as de Sophie, em cujo encontro com o Outro chega por uma via indireta, aí mesmo que entendemos de modo ainda mais claro, que nada é passível de ser açambarcado sob a égide de uma certeza absoluta. *Grosso modo*, tudo são hipóteses e suposições. Todos os discursos que se fazem a respeito do Outro são como descrições da fachada de um prédio do qual do interior nada se conhece. O que se torna evidente em como no filme Sophie lida com as memórias do seu pai. A nosso ver, tal decisão da direção do filme foi muito preciosa, pois permitiu ao espectador experimentar na pele a alteridade radical de outrem: assim como Sophie não chega a uma conclusão final sobre o que seu pai pensava e sentia realmente, nós também, espectadores, não chegamos a uma conclusão

final a respeito do que Sophie realmente indagava enquanto assistia aos vídeos e memorava. O pano de fundo de *Aftersun* é justamente o infinito de outrem que se manifesta no rosto.

É assim que, a nosso ver, *Aftersun* constitui um rico exemplo do que é uma relação intersubjetiva pautada pelo respeito à alteridade do Outro. O filme começa e termina sem sabermos o que de fato aconteceu com Calum. Semelhantemente, chegamos ao fim do filme sem saber com exatidão quais são os sentimentos e reflexões de Sophie, agora adulta, após reexaminar suas lembranças de infância. Aqui se expressa de modo singular como outrem nos escapa e como fornecer respostas exatas apenas encerraria uma discussão pela via da totalização, que é o que se pretende evitar numa abordagem levinasiana. A Sophie adulta é busca do começo ao fim do filme: ela busca o pai Calum, num movimento constante de aproximação rumo a uma alteridade infinita, intocável, de alguém que era importante para ela e naturalmente lhe fez (e talvez ainda faça) muita falta. O interessante desse tipo de busca é que ela não precisa de uma finalização, de um “encontrar”; antes, a busca se realiza no próprio “buscar”. E aqui o conceito de *proximidade* desenvolvido por Levinas nos ajuda a explicar o movimento de Sophie em busca da subjetividade de seu pai agora ausente:

Enquanto sujeito que se aproxima, na aproximação eu não sou chamado à tarefa do percipiente que reflecte ou acolhe, animada de intencionalidade, a luz do aberto e a graça do mistério do Mundo. A proximidade não é um estado, um repouso, mas precisamente *inquietação*, não-lugar, fora do lugar do repouso, que perturba a calma da não-ubiquidade do ser, que se faz repouso num lugar e, por conseguinte, é sempre *proximidade insuficiente*, tal como um abraço (LEVINAS, 2011, p. 99-100, grifos nossos).

Nesse sentido, o tapete turco aparece para nós como um forte indício de que Sophie efetua um movimento de proximidade em relação ao seu pai pautado no respeito à alteridade infinita. O tapete turco aparece em duas cenas. Uma vez no vídeo que Sophie adulta assiste, em que Calum o admira numa loja, mas aparentemente o preço era muito caro. E aparece uma segunda vez, cobrindo o chão da sala da Sophie adulta que assiste aos vídeos das férias de infância com o pai. Não fica claro para o espectador se Calum comprou o tapete naquela ocasião das férias, ou se foi Sophie que o comprou em algum momento posterior, possivelmente retornando à Turquia – ou não. Sequer fica claro se se trata do mesmo tapete. Fato é que o tapete da sala de Sophie possui a mesmíssima arte do tapete desejado por Calum duas décadas antes. Para nós, o esforço de Sophie por ter o tapete na sala de sua casa revela a natureza da sua busca pelo pai, uma busca que não transforma a alteridade de outrem em objeto passível de ser possuído, “tal como um abraço”:

A proximidade é contacto com Outrem. Estar em contacto: não é nem investir outrem, para anular sua alteridade, nem suprimir-se no outro. No próprio contacto, aquele que toca e aquele que é tocado separam-se, como se o tocado, afastando-se, sempre já outro, não tivesse nada em *comum* comigo (LEVINAS, 2011, p. 103, grifo do autor).

Nesse sentido, fica nítido que nós nunca abarcaremos a alteridade de outrem. O máximo que a proximidade permite é o contato, a celebração do encontro. Isso como uma espécie de interação sem correlação, na qual a individualidade de cada um se preserva de toda e qualquer força descritiva ou interpretativa que sob ela pretenda se repousar. Quer dizer, o encontro aqui jamais se equaciona no

esfacelamento da alteridade daquele que de nós se aproxima. É como se uma fossa abissal se impusesse, desmentindo toda e qualquer possibilidade de compreensão ou apreensão, toda possível união, junção ou fusão. Isso como uma dada ambiguidade. Ou seja, presença-ausente daquele que está diante de nós, mas jamais se encontra ao alcance das mãos. Levinas descreve, assim, a proximidade e a distância intransponível que qualificam as relações de uns com os outros. Por mais que esses convivam, por mais que tenham laços consanguíneos, algo se lhes mantém preservado, impedindo qualquer sujeição ou correlação. A alteridade, como a representação do agudo da exterioridade absoluta, é aqui levada absurdamente a sério. Não cabendo mais o resumo de uma significação que tenha no alter ego sua fonte de definição. O outro não é mais o outro Eu, mas o totalmente Outro. Transcendente não imanente, diferença absoluta, mesmo que diante de mim.

Calum é a representação cinematográfica de tudo isso. Nele ressoa o fato de que mesmo estando presente, esse jamais se tornou disponível por inteiro, reservando para si sua própria singularidade. Algo dele sempre se manteve incólume às forças da inteligência de Sophie, mesmo que aparentemente disponível em memórias, vídeos ou mesmo objetos. Isso porque no fundo o que dele se teve foram sempre pistas, sombras e rastros que jamais lhe poderiam substituir. E é exatamente, por isso, que proximidade não é aqui sinônimo de reciprocidade⁹. Ora – alguém poderia indagar – mas se Calum estivesse presente, ele poderia pelo menos reagir a algumas perguntas formuladas por Sophie. O diálogo – ou a tentativa de diálogo, considerando que é sempre uma possibilidade

⁹ Cf. LEVINAS, 2011, p. 102. Falaremos disso mais adiante, no tópico 3.

que outrem não queira dialogar – não seria um fator que facilitaria o encontro da alteridade de outrem? Passemos a este tópico.

2. A insuficiência da linguagem verbal na acolhida da alteridade

Aftersun é um filme perpassado de silêncios. Silêncio das paisagens sem vento observadas, silêncio das tardes mornas e ensolaradas, mas sobretudo silêncio da relação pai-filha entre Calum e Sophie, que transcorre em meio a longos momentos em que nada falam um ao outro – pelo menos não verbalmente. Isso não significa que impere uma distância entre eles; muito pelo contrário: várias cenas comprovam uma proximidade intensa e uma intimidade em que, na verdade, as palavras seriam desnecessárias.

Numa cena de singular beleza, mas também apreensão, Sophie perde os óculos de mergulho que seu pai lhe dera. Talvez o espectador demore para entender o desapontamento de ambos, mas silenciosamente os dois personagens sabiam que Calum passava por um momento de instabilidade financeira, o que só vai ficando um pouco mais nítido ao longo do filme. Outra sequência de cenas em que o silêncio se apresenta como o personagem de destaque é a que faz referência ao aniversário de Calum. Silenciosamente, Sophie compreendia que ele carregava traumas pelo fato de seus pais terem se esquecido de seu aniversário na infância, de modo que ela – de um jeito muito comovente – faz um arranjo para que as pessoas desconhecidas de uma excursão cantassem o “parabéns para você” para Calum.

Várias outras cenas poderiam ser mencionadas a fim de mostrar que os silêncios de *Aftersun* podem ser, na verdade, ocasiões em que muita compreensão mútua se realiza. Silêncios compreensivos, nos quais não havia debates, nem discussões e tampouco questionamentos,

mas ainda assim Sophie simplesmente sabia que seu pai enfrentava problemas emocionais e, talvez, psicológicos. Igualmente, Calum simplesmente sabia que isso afetava Sophie, ainda que se sentisse impotente para mudar tal situação – os livros e as práticas de Reiki mostravam seu esforço, e seu choro no banheiro indicava seu desalento.

O silêncio compreensivo diz algo. No entanto, se o espectador procura respostas exatas e precisas, ele não encontrará em *Aftersun*, e poderá sair frustrado da sala de cinema ou de vídeo. O exemplo máximo disso é a própria situação existencial de Calum. Sabemos que ele sofre; sabemos também que seu sofrimento não parece fácil de extinguir; e sabemos que ele sofre também por perceber que isso afeta sua filha. Mas os detalhes de seu sofrimento ficarão para sempre no âmbito da elucubração. Calum tinha depressão? Problemas com drogas? O braço engessado foi resultado de uma queda acidental? Ou de uma briga? Ou de um atentado contra a própria vida? Calum tinha problemas com a lei? Calum cometeu suicídio? *Aftersun* deliberadamente não quis fornecer respostas exatas e precisas para este tipo de questionamento. Antes, *Aftersun* parece mais preocupado em nos abrir uma via com outros questionamentos – muito mais relevantes e humanos – quando se trata da relação com outrem.

E neste ponto vêm nos socorrer alguns aspectos da filosofia de Levinas. Muitas vezes, quando tudo dizemos, quando tudo esclarecemos, o famoso “tim-tim por tim-tim”, o que se perde é justamente a alteridade de outrem em sua radicalidade e estranheza. Porque o discurso articulado e objetivo ilumina, mas também enquadra em esquemas de compreensão pré-concebidos que podem nos fazer perder o essencial. Se houvesse no filme um simples diálogo em que

Calum dissesse, por exemplo, “fui diagnosticado com depressão”, toda a riqueza infinita da subjetividade desse personagem seria reduzida a um rótulo, que poderia justamente interromper o movimento de aproximação ao outro como o distinto, o radicalmente diferente, o estrangeiro. Num simples rótulo expresso verbalmente, a alteridade de Calum poderia acabar recaindo na interioridade de Sophie, e o encontro intersubjetivo jamais poderia se dar verdadeiramente. Nas palavras de Levinas:

Como é possível, na consciência, um padecer ou uma Paixão cuja fonte activa não resvale – e de modo algum – para a consciência? *Há que insistir nesta exterioridade*. Ela não é objectiva ou espacial, não é recuperável na imanência para se colocar sob a ordem – e na ordem – da consciência, mas obsessiva, não tematizável e, no sentido em que temos vindo a definir, anárquica (LEVINAS, 2011, p. 118, grifos nossos).

A relação intersubjetiva precisa da *exterioridade* de outrem. Essa exterioridade, contudo, não pode ter seu sentido projetado a partir da consciência intencional¹⁰ de outro sujeito. Antes, o sentido deve vir da própria alteridade, cuja ordem ou lógica será radicalmente diferente da minha – daí o termo “an-árquica”¹¹. “O rosto fala”; “o rosto é discurso”, já

¹⁰ Talvez não seja da máxima relevância para nossos propósitos neste texto, porém cumpre informar que Levinas é herdeiro da fenomenologia husserliana, e meditou longamente sobre os impactos do método e da teoria fenomenológica não apenas sobre a concepção de consciência e subjetividade, como também sobre os seus reflexos nos próprios rumos da filosofia contemporânea. Cf., por exemplo, *En découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger*, bem como *Entre nós: Ensaios sobre a alteridade*, em especial o capítulo “A consciência não-intencional”.

¹¹ Embora esse neologismo só apareça dessa forma em *Autrement qu'être...*, a ideia de uma completa disparidade entre o eu e o outro no que diz respeito à maneira de significar e ordenar a própria experiência subjetiva já estava presente desde *Totalidade e infinito*: “Outrem não é outro de uma alteridade relativa como, numa comparação, as espécies, ainda que fossem últimas, que se excluem reciprocamente, mas que se colocam ainda na comunidade de um género [...] A alteridade de Outrem não depende de uma qualquer qualidade que o distinguiria de mim, porque uma distinção dessa natureza implicaria entre nós a comunidade de género, que anula já a alteridade.” (LEVINAS, 1980, p. 173).

dizia Levinas em diversas passagens desde *Totalidade e Infinito* (Cf. LEVINAS, 1980), porém essa fala não pode ser entendida aos moldes de uma identidade comunicativa dada de antemão na relação intersubjetiva. Isso porque a aproximação significativa na relação intersubjetiva supõe um esforço do eu a fim de acolher a diferença do outro: “A linguagem é universal porque é a própria passagem do individual ao geral, porque oferece coisas minhas a outrem. Falar é tornar o mundo comum, criar lugares comuns.” (LEVINAS, 1980, p. 63). Mais adiante, ainda em *Totalidade e infinito*, Levinas conclui: “Falar supõe uma possibilidade de romper e de começar” (LEVINAS, 1980, p. 75).

Em *Autrement qu’être ou au delà de l’essence*, quando Levinas medita profundamente sobre a linguagem e seu potencial para acolher a alteridade, ele assevera que existem, na linguagem, duas veemências, as quais ele denominou *Dizer* e *dito*. O *Dizer* se refere a uma dimensão da linguagem que Levinas chamou de “original” e, por vezes, de “pré-original” (LEVINAS, 2011, p. 27); já o *dito* irá se referir à dimensão efetivamente manifesta da linguagem. Essa dimensão da linguagem já se encontra desde sempre permeada pelas formas e forças que nela se cristalizaram, as quais eventualmente limitam ou mesmo constroem a acolhida autêntica das alteridades: “Na linguagem enquanto dito, tudo se traduz diante de nós – mesmo que à custa de uma traição” (LEVINAS, 2011, p. 28).

Pensamos que esse par conceitual seja bastante apropriado para melhor especificarmos em que medida a relação silenciosa entre Calum e Sophie é uma relação de proximidade e compreensão. O silêncio é justamente o que os tira da dimensão do dito. Mas o silêncio, em si, não pode ser considerado como um tipo de “passaporte” para o *Dizer*. Por

isso que Sophie adulta empreende uma busca, na intenção de adentrar a dimensão do Dizer onde a alteridade infinita manifestada por seu pai poderá, quem sabe, ser ao menos vislumbrada.

Uma maneira de se entrar na via do Dizer é a sensibilidade. Ao mergulhar nos vídeos e nas lembranças, Sophie se permite sentir. É assim que, mesmo com o pai ausente, ela pode se colocar numa relação de comunicação com a alteridade do pai. Porque a comunicação, no entendimento de Levinas, sempre se dá na forma de uma dissimetria. Não podemos tudo dizer e tudo compreender do outro, e a própria comunicação será sempre uma incerteza (LEVINAS, 2011, p. 136). O mal-entendido nas relações intersubjetivas será sempre um risco, e Sophie pode acabar compreendendo o pai de modo totalmente equivocado – esteja ele presente ou ausente. É assim que Levinas afirmará que “A comunicação com outrem só pode ser transcendente enquanto *vida perigosa*, como um belo risco que se corre” (LEVINAS, 2011, p. 136, grifo nosso). Se colocar na escuta autêntica da alteridade radical de outrem será sempre um perigo, pois a realidade de outrem pode impactar de maneira irreversível nossa vida. A personagem Sophie, nos parece, exibe a coragem de correr esse perigo.

3. A RESPONSABILIDADE COMO ELEMENTO CENTRAL NO ENCONTRO INTERSUBJETIVO

Chegamos, por fim, num elemento central da concepção levinasiana acerca do encontro intersubjetivo, que é a *responsabilidade*. Um dos pilares da ética de Levinas assenta-se justamente no fato de que somos responsáveis pelo Outro. Responsabilidade cujo teor puro de entrega absoluta que não espera retorno ou reciprocidade. Quer dizer, responsabilidade como disposição alheia a qualquer interesse em si. O

que é absolutamente estranho às descrições individualistas vigentes na contemporaneidade nas quais o interesse por si vigora e determina todos movimentos e disposições das individualidades. O que é para além do meu círculo de pessoas próximas, já que se trata de “uma responsabilidade para com os homens que inclusivamente não conhecemos” (LEVINAS, 2011, p. 117). Engajamento radical alheio à vontade e à liberdade da escolha. Para Levinas, o Outro, a alteridade radical daquele que é absurdamente transcendente afeta de um modo radical, ao ponto de comprometer o Mesmo a uma história não mais atrelada ao egoísmo e ao interesse por si, mas à generosidade. Aqui, o encontro verdadeiro com o Outro, cujos termos não pararam a meio caminho, numa espécie de reconhecimento que logo decai em categorias e significações, motiva ao desejo de ser para, de ser para o Outro. Isso como movimento para além de si, cuja indiferença típica das relações interessadas é esfacelada e completamente destituída de suas tramas.

Podemos visualizar isso claramente com Sophie, que é levada a uma busca pessoal da compreensão de seu pai. É como se ela não tivesse escolha: ele era importante, se ausentou de sua vida, e ela precisa se aproximar dele, desse lado de seu pai que, apesar de tão perto, permaneceu tão distante.

Dizer que Sophie é responsável pelo pai não implica que ela seja, de algum modo, a causadora direta da sua abrupta ausência. A responsabilidade levinasiana tem um sentido bastante diverso desse modelo causal. Ser responsável, aqui, significa tomar como parte de si o destino de outrem, no sentido de estar conectado com seus desdobramentos, diretamente implicado nele. Nas palavras de Calin e

Sebbah, “A responsabilidade é uma responsabilidade *por outrem*, o que quer dizer que não se trata de responder diante de outrem pelos atos dos quais eu sou o autor, mas de responder *diante* do outro pelas faltas e sofrimentos *do outro*”¹² (CALIN; SEBBAH, 2002, p. 49, trad. nossa).

E o destino de Calum concerne a Sophie. Ele lhe diz respeito. Ela o toma para si como uma parte importantíssima de si mesma. Sua postura obstinada em assistir aos vídeos da viagem de infância e perscrutar o mundo interno de suas lembranças sugere fortemente o teor responsável de sua aproximação do pai ausente. Pelas poucas cenas de Sophie adulta, temos a forte impressão de que ela não parece assistir aos vídeos por saudade, nem por melancolia, nem movida por sentimentos de raiva ou de indignação – muito embora tais sentimentos possam ser sugeridos, eles não seriam o fator motivador de sua busca, ao que parece. A cena final, em que na festa do hotel Calum dança e chora desesperadamente ao som de “Under Pressure”, do U2, nos remete a essa ideia de que Sophie se responsabilizava – no sentido levinasiano – pelas dores que possivelmente levaram seu pai para longe de seu convívio. Ele estava “sob pressão”, e isso concernia a Sophie.

É evidente que, a rigor, ninguém é culpado pela ausência deliberada de um membro de sua família – seja pelo suicídio ou por uma decisão de afastamento. Porém, pelo menos duas posturas são possíveis diante de um tal fato: pode-se taxar como incompreensível a atitude do Outro, e simplesmente se ressentir, seguir sua vida e não mais procurar saber desse familiar. Mas também é possível – e esse é o caminho escolhido por Sophie – empreender uma aproximação para tentar

¹² No original em francês: “La responsabilité est une responsabilité *pour autrui*, ce qui veut dire qu’il ne s’agit pas de répondre devant autrui des actes dont je suis l’auteur, mais de répondre *devant* l’autre des fautes et des souffrances *de l’autre*.”

expandir nossa compreensão acerca da alteridade radical do Outro. E a ideia de responsabilidade desempenha um importante papel nessa segunda postura, pois somente ela pode aproximar-nos do Outro estrangeiro, radicalmente distinto, cujas escolhas não cabem no quadro cognitivo subjetivo – “Por que meu pai se foi?” é a pergunta que deverá ser respondida a partir da perspectiva *do pai*, e isso escapa totalmente a Sophie. Ao responder diante do pai pelo sofrimento do pai, Sophie expande sua subjetividade em direção à alteridade radical. O Outro permanece não abarcável, mas sua “[...] diferença é a minha não-indiferença ao Outro” (LEVINAS, 2011, p. 107).

Essa postura de não-indiferença será uma ocasião riquíssima de liberdade daquele que acolhe a alteridade de outrem. Isso porque o caminho para si mesmo, em Levinas, começa pelo Outro, de modo que o si mesmo não equivale à consciência de si, mas sim deriva de uma inflexão ética. O que queremos sublinhar é que, ao buscar o “quem” de Calum, Sophie encontra melhor a si mesma, pois:

O eu não está em si como a matéria que, perfeitamente modelada pela sua forma, é o que é, perfeitamente; o eu está em si como na sua pele, ou seja, *já apertado, mal na sua pele*, como se a identidade da matéria que repousa sobre si mesma ocultasse uma dimensão onde se torna possível um recuo aquém da coincidência imediata [...] (LEVINAS, 2011, p. 124, grifos nossos).

A expressão “na sua pele” chama atenção justamente para uma dada passividade. Da mesma forma que a pele é passiva e vulnerável à exterioridade, descrita como pura exposição e vulnerabilidade, a subjetividade vai se dar nesse *entre*, nesse *contexto intersubjetivo*. Quer dizer, na heteronomia do *estar com*. “É uma recorrência a si a partir de uma irrecusável exigência do Outro” (LEVINAS, 2011, p. 125). Assim, ao

se falar aqui em subjetividade estamos já considerando toda uma história desenhada antes das próprias forças da consciência e de todo interesse e engajamento a si. A descrição fenomenológica daquilo que chamamos de subjetividade vai evocar a passividade de um momento em que se é pura abertura e disposição. Momento anárquico em cuja afetação do Outro resulta na resposta responsável, não indiferente e absurdamente interessada pela alteridade. O que não tem lugar para qualquer fechamento em si, e por isso excede os trâmites da totalidade em cujo fechamento na identidade é vértice de sentido. O que tornaria a subjetividade incapaz da generosidade.

Na sua pele. Não em repouso sob uma forma, mas mal na sua pele, sobrecarregado e como que obstruído por si, asfixiando em si mesmo, insuficientemente aberto, compelido a des-prender-se de si, a respirar mais profundamente, até o fim, a des-possuir-se até se perder (LEVINAS, 2011, p. 126).

CONCLUSÃO

Fizemos, ao longo deste breve percurso, algumas reflexões sobre o encontro com a alteridade a partir de uma certa leitura do filme *Aftersun*. A nosso ver, o encontro intersubjetivo entre Sophie e Calum, tal como retratado no filme, pode ilustrar de maneira muito concreta a acolhida genuinamente ética e passiva que a subjetividade faz da alteridade, conforme as descrições fenomenológicas feitas por Levinas. Nesse sentido, alguns aspectos da relação Eu-Outro merecem ser destacados.

O primeiro é o reconhecimento de que estar com, em relação com o Outro, não significa abarcar a totalidade do Outro. A personalidade deste que me olha, seus afetos, pensamentos e ritmo emocional estarão

para sempre fora de nosso alcance. Por mais que alguns espectadores se sintam eventualmente desconfortáveis ao final de *Aftersun* devido à falta de respostas de Sophie sobre a realidade do mundo interno de Calum – a qual culminara na sua ausência permanente – esse desconforto é, a nosso ver, um sinalizador positivo. As relações intersubjetivas genuinamente éticas, segundo o referencial teórico levinasiano, devem se dar exatamente dessa forma, isto é, enquanto um movimento de aproximação que nunca atinge um termo, mas se mantém atento ao encontro sempre fugidio com o Outro, como quem está sempre se conectando por um abraço. Afinal, proximidade é perturbação (LEVINAS, 2011, p. 106).

Um segundo aspecto da relação intersubjetiva que podemos inferir a partir das personagens de Sophie e Calum, é que o encontro com uma alteridade não se esgota pela via da razão, nem do conceito, nem das explicações minuciosas que possamos dar. Deixar-se afetar pelo Outro, antes de descrevê-lo, vai significar agora a abertura à alteridade na sua infinitude. Aqui o infinito transcende ao que é dito, pois a dimensão do dito é o lugar das formas linguísticas perpassadas de cristalizações históricas feitas pela tradição, pelas imposições, pelas ideologias e pela própria relação intersubjetiva em questão. O fato de Calum não estar mais presente fisicamente é, a nosso ver, um primoroso detalhe do filme, pois nos mostra que o que é mais importante no encontro com a alteridade não é o dito em si mesmo, mas sim o esforço por arrancar desse dito o próprio Dizer. Ao buscar as imagens gravadas em vídeo e recorrer às suas lembranças encharcadas de emoção, Sophie consegue silenciar a dimensão do dito, que no caso seriam todas as suposições sobre as causas do desaparecimento abrupto de Calum. Ao silenciar o

dito, Sophie invoca o próprio Dizer, e o infinito de seu pai lhe aparece de modo real e indubitável, mas também inominável e evanescente, exatamente como um espectro que surge numa percepção extrassensorial.

Por fim, um terceiro aspecto da relação Eu-Outro que *Aftersun* evoca é a responsabilidade infinita que caracteriza aquilo que se pode chamar de relação ética, segundo Levinas. Em nossa leitura e interpretação, Sophie se aproxima do seu pai despojada de qualquer culpabilização, de qualquer julgamento, mas ao mesmo tempo com uma postura de comprometimento que de forma alguma poderia ser reduzida a uma curiosidade do tipo histórico-científica. Ela busca aproximar-se não para entender “o que de fato aconteceu”, mas sim porque ele lhe diz respeito, lhe concerne de modo tão íntimo como se fosse parte dela. Ao se responsabilizar pelo Outro dessa forma, mesmo sem compreender “tim-tim por tim-tim” sua radical diferença, o próprio sujeito terá resguardada a sua mais autêntica liberdade, que é aquela de não exercer poder totalizador sobre outrem e de não decair encapsulado em si mesmo nos melhores termos da generosidade que é sempre singular e insubstituível. E, de quebra, Sophie terá ainda a ocasião de se libertar das constrictões totalizantes fatalmente implicadas em toda situação em que estamos plenos de certezas sobre quem somos nós, diante das certezas de quem é o Outro.

REFERÊNCIAS

BATISTA, Filipe. O filme ‘Aftersun’ nos ensina que a verdadeira sabedoria é aprender sobre nós mesmos. In: **Vogue**. 28/01/2023. Disponível em: <https://vogue.globo.com/wellness/noticia/2023/01/o-filme-aftersun-nos-ensina-que-a-verdadeira-sabedoria-e-aprender-sobre-nos-mesmos.ghtml> . Acesso em 13 abr. 2023.

CALIN, Rodolphe; SEBBAH, François-David. **Le vocabulaire de Lévinas**. Paris: Ellipses, 2002.

LEVINAS, Emmanuel. **De outro modo que ser** Ou para lá da essência. Trad. José Luis Pérez e Lavínia L. Pereira. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2011. (Coleção Translata 7).

_____. **En découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger**. Paris: Vrin, 1967.

_____. **Entre nós**: Ensaios sobre a alteridade. Trad. Pergentino Pivatto [et al]. Petrópolis: Vozes, 1997.

_____. **Totalidade e infinito**. Trad. José Pinto Ribeiro. Lisboa: Edições 70, 1980.

MINISTÉRIO DA SAÚDE. **Suicídio - Saber, agir e prevenir**: Cartilha com dicas para profissionais de saúde e população. Disponível em: <https://bvsmis.saude.gov.br/setembro-amarelo-e-dia-mundial-de-prevencao-ao-suicidio-10-9/> . Acesso em 01 mai. 2023.

MULHER NO CINEMA. **'Aftersun' ganha prêmio de melhor 1º filme no BAFTA e no Sindicato dos Diretores**. Disponível em <https://mulhernocinema.com/noticias/aftersun-ganha-premio-de-melhor-primeiro-filme-no-bafta-e-no-sindicato-dos-diretores/> . Acesso em: 01 mai. 2023.

WELLS, CHARLOTTE. **Aftersun**. Direção: Charlotte Wells. EUA; Reino Unido. Estreia: 1 de dezembro de 2022. Distribuidor: O2 Play (102 min).

2

DANÇANDO NO ESCURO, UM FILME DUPLAMENTE TRÁGICO

*Marcus José Alves de Souza*¹

Este artigo-ensaio tem a pretensão de refletir sobre o conceito de trágico numa acepção nietzschiana, especialmente no contexto de suas obras de juventude. Este objetivo de reflexão pretende estar ancorado no filme de Lars Von Trier: *Dançando no Escuro* (2000). A pretensão é fazer uma reflexão conceitual com instanciação imagética, a partir de elementos significativos do filme². Portanto, se pensa em mostrar um modo de projeção possível, um “ver-cómo” mobilizável para o filme a partir de conceito de trágico. Em outras palavras, a pretensão é de argumentar que o filme é uma “instanciação estética” do conceito de trágico de viés nietzschiano.

A estratégia reflexiva de utilizar um filme para este fim se justifica por dois fatores gerais, entre outros:

1) O cinema, enquanto arte complexa, fundada na visibilidade da imagem técnica mobiliza um certo modo de apresentação imagética de significados variados. A articulação de uma série de imagens, pensadas numa certa “sintaxe” imagética, reforçada por sons: falas, música etc.

¹ Doutor em Filosofia, professor associado do Curso de Filosofia da UFAL. Membro permanente do PPGFIL-UFAL. Líder do Grupo de Pesquisa Linguagem e Cognição da UFAL.

² Neste aspecto, como critério para abarcar todo o conteúdo reflexivo do artigo, é fundamental que o filme seja visto, que se faça a experiência de assistir ao filme.

promovem um processo complexo de significação, que podem expor imageticamente conceitos;

2) O cinema, enquanto arte complexa contemporânea, industrial e de massa, pode ter a função, neste contexto, de “fio condutor” para a retomada do pensamento de Nietzsche sobre o trágico no contexto contemporâneo, conectando, assim, o cinema à ópera, ao teatro, à tragédia ática e ao ritual trágico (dionisíaco). Assim, o cinema e este filme em especial, por ser uma espécie de musical, conecta aproximando elementos estéticos significativos para a configuração do conceito de trágico em Nietzsche que passa por estas expressões estéticas históricas.

A possibilidade de pensar conceitualmente por imagens como modo de apresentação, nalgum grau ou tipo, foi proposto pelo filósofo/filólogo Nietzsche já no início de sua carreira. Já nas primeiras palavras de *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*, ao falar sobre as noções de apolíneo e dionisíaco; estas fundamentais para sua exposição subsequente de trágico, as trata como “figuras” significativas.

Teremos ganho muito a favor da ciência estética se chegarmos não apenas à inteligência lógica mas à certeza imediata da intuição (*Anschauung*) de que o contínuo desenvolvimento da arte está ligado à duplicidade do *apolíneo* e do *dionisíaco*, da mesma maneira como a procriação depende da dualidade dos sexos, em que a luta é incessante e onde intervêm periódicas reconciliações. Tomamos estas denominações dos gregos, que tornam perceptíveis à mente perspicaz os profundos ensinamentos secretos de sua visão da arte, não, a bem dizer por meio de conceitos, mas nas **figuras penetrantemente claras** de seu mundo dos deuses” (NIETZSCHE, 1992, p. 27, negrito nosso).

Neste mesmo sentido, avalia muito tempo depois, a pretensões do modo de apresentação dos significados neste livro, mostrando inadequação por não ousar realizar outra forma de expressão.

Aqui falava em todo caso – [...] – uma voz estranha, o discípulo de um ‘deus desconhecido’ ainda, que por enquanto se escondia sob o capucho do douto, sob a pesadez e a rabugice dialética do alemão, inclusive sobe os maus modos do wagneriano; havia aqui um espírito estranhas, ainda inominadas, necessidades, uma memória regurgitante de perguntas, experiências e coisas ocultas, à cuja margem estava escrito o nome de Dionísio mais como um ponto de interrogação; aqui falava – assim se dizia com desconfiança – uma espécie de alma mística e quase menádica, que, de maneira arbitrária e com esforço, quase indecisa se queria comunicar-se ou esconder-se, como que balbuciava uma língua estranha. Ela devia cantar, essa ‘alma nova’ – e não falar! É pena que eu não me atrevesse a dizer como poeta aquilo que tinha então a dizer: talvez eu pudesse fazê-lo” (NIETZSCHE, 1992, p. 16).

A pretensão de se expressar por imagens/figuras simbólicas volta, como efetivação, no seu *Assim Falava Zaratustra*, como uma experiência de linguagem especial, que busca ser uma forma alternativa às restrições e exigências conceituais. *Assim Falava Zaratustra*, como narrativa poética, como um certo tipo de tragédia do herói Zaratustra, cheio de símbolos e imagens, seria como um modo mais “adequado” às suas pretensões filosóficas e estilísticas. Eis o que diz o filósofo em *Ecce Homo*:

A involuntariedade da imagem, do símbolo, é o mais notável; já não se tem a noção do que é imagem, do que é símbolo, tudo se oferece como a mais próxima, mais correta, mais simples expressão. Parece realmente, para lembrar uma palavra de Zaratustra, como se as coisas mesmas se acercassem e se oferecessem como símbolos (NIETZSCHE, 1995, p. 86).

Esta busca de expressão por imagens, símbolos, fazendo uma experiência de transmitir seu pensamento de forma estetizada indica conexões do pensamento de Nietzsche com formas de expressividade do pensamento diversas, como modos alternativos de mobilização do pensamento, para além da rigidez e rigor conceituais restritos. Isso, de certo modo, aproximam o pensamento do filósofo à arte e, patentemente, ao cinema.

Roberto Machado, nesta perspectiva das formas de expressão de Nietzsche, associa *O Nascimento da Tragédia com Assim falava Zaratustra*. Do mesmo modo, indicando as razões de sua estilística neste último livro:

Esta singularidade estilística do *Zaratustra* se manifesta de duas maneiras: a) pelo deslocamento de uma linguagem conceitual para uma linguagem artística, ou mais precisamente, a uma linguagem poética; b) pelo deslocamento de uma linguagem sistemática, argumentativa, que propõe uma teoria, característica da filosofia em sua totalidade, a uma linguagem construída de forma narrativa e dramática (MACHADO, 1996, p. 20-21).

Tal elemento na obra de Nietzsche têm riquíssimos desdobramentos e interpretações. O possível significado das experiências estilísticas de modo de expressão do filósofo pode ser variável. Algumas interpretações possíveis são: ser entendida como uma limitação estrutural da linguagem; ou como manifestação do acúmulo expressivo sobre instâncias fundamentais, não facilmente expressáveis, que, portanto, requerem variados modos de expressão estilística; ou até mesmo como estratégia retórica do filósofo para persuadir variados tipos de leitores sobre o valor de suas ideias, entre outras possíveis interpretações. Não se quer entrar nesta seara hermenêutica, não é objetivo deste artigo, a chamada de atenção para este ponto das

expressões estilísticas de Nietzsche tenta indicar que o modo de expressão tradicional da filosofia tem dificuldade de significar aspectos ou dimensões profundas da experiência humana. Neste sentido, todo o valor que o filósofo sempre deu à arte, em especial, a música (linguagem musical), especificamente a dissonância musical, são indícios da dificuldade apontada anteriormente. A Filosofia deveria se estetizar para tentar falar coisas até então não ditas, algo assim. Deste modo, imagens, símbolos, música e narrativa poético dramática combinados indicam aspectos privilegiados para o filósofo se expressar. N’*O Nascimento da Tragédia*, Nietzsche, no seu processo investigativo, mostra a linha de conexão entre o nascimento, apogeu, decadência e ressurgimento da tragédia até ópera, que, aqui, se avança ao cinema. Para o filósofo, a ópera de Richard Wagner se mostrava, então, como a expressão de um processo de renovação estético-cultural, retomando dimensões esquecidas da tragédia ática pelo socratismo, atualizando a tragédia no espírito dos mitos germânicos e na música dissonante. Aqui, um exemplo da avaliação do filósofo que aspectos fundamentais da vida tem formas especiais de se manifestar, especialmente, na arte.

Toda esta discussão aponta para dois aspectos que merecem ser salientados nesta reflexão:

- 1) A busca expressiva de Nietzsche na Filosofia o aproxima de experimentações estéticas para expor seu pensamento, seus conceitos e noções;
- 2) Isso o aproxima de uma compreensão filosófica diferente com relação a como se expressa o pensamento; sendo a arte da ópera, no seu tempo, a expressão estética privilegiada nesta tarefa;

Novamente, se enfatiza o “fio condutor” indicado anteriormente, o que aponta para semelhanças entre ópera e cinema, entre ópera e musical.

Feito este longo preâmbulo, retoma-se o ponto. O que é trágico? Como se pode circunscrever conceitualmente este termo para fins de nossa reflexão?

Antes de entrar na acepção nuclear em questão, é importante pensar que tal conceito deriva de “tragédia”, inicialmente, como manifestação religiosa dos gregos antigos. Todavia, o termo, numa acepção geral, não faz relação direta com esta manifestação, o termo foi ganhando uma acepção semântica predominante relacionada à catástrofe, calamidade, desgraça. Aqui, tragédia é sinônimo de acontecimento doloroso, funesto, fatal, triste exclusivamente. Trágico é uma perda irreparável, a morte de um inocente; morte ou destruição desnecessária ou prematura de alguém ou uma obra; trágico é um terremoto que destrói uma cidade e mata milhares de pessoas. Trágico é a morte de uma criança, por descuido, num acidente doméstico. Trágico é a perda irreparável de uma função corporal. Trágico é a total ou parcial imobilidade de um jovem saudável por uma bala perdida numa comunidade pobre de uma capital brasileira.

Tendo em mente esta primeira acepção conceitual predominante, dirige-se, agora, ao filme. *Dançando no Escuro* é, de modo geral, um filme trágico, como calamidade, fatalidade, por várias razões: a narrativa aponta para o fato de uma pessoa inocente ser condenada à execução e à morte pelo Estado (difícil não admitir, a princípio, que Selma Jezkova é inocente). Além disso, ela passa por uma série de percalços funestos e tristes: sofre uma doença congênita que causa progressiva cegueira; ela,

infelizmente, transmite geneticamente a mesma doença para seu filho; ela é ludibriada e roubada, por suas deficiências, de suas economias por alguém de confiança e que tinha apenas motivos fúteis para enganá-la e roubá-la. Exatamente as economias que fazia para financiar a realização da cirurgia que preservaria a visão de seu filho.

Sem dúvida, este conjunto de fatores indicam que se está diante de uma tragédia. Diante deste conjunto de fatos, efetivamente, não se fica alegre, satisfeito, contente; o filme nos assalta por dor, tristeza, “depressão”. É quase impossível assistir e vivenciar o filme acompanhando os percalços de Selma e não se entristecer. Numa acepção dominante, *Dançando no Escuro* é um filme trágico.

Apesar desta acepção de trágico ser um possível enquadramento interpretativo do filme, é possível vê-lo com outras nuances e sutilezas, que não significa negar a definição dominante de trágico, indicando fatores e características que vão para além da acepção dominante de trágico.

Nietzsche elege como temática para seu primeiro trabalho filosófico-filológico de fôlego a tragédia grega. Com este trabalho, faz uma interpretação de pretensão filológica original (não muito bem aceita pelos filólogos da época) da tragédia ática, colocando elementos amplos de caráter filosófico cultural, que desembocarão numa nova configuração do conceito de trágico. Retomando a origem mítico-religiosa do culto a Dionísios, que era simbolizado por um bode, que em grego significa *tragos*, mostra como esta origem religiosa se transforma, no contexto helênico, em uma expressão estética, que se pode chamar de “teatro”. O filósofo busca mostrar os processos de transformação que a tragédia passou, sua origem mítica para expressão estética, na

tragédia ática. Mas não apenas, busca mostrar seu apogeu, sua decadência e seu ressurgimento moderno, sempre pensado a partir do papel que a música ocupa nesta manifestação. Quanto mais a música tem um papel periférico na tragédia, mais decadente se torna a tragédia. Para o filósofo, não qualquer tipo de música mostra a vitalidade da tragédia, mas especialmente a música dissonante.

A interpretação da tragédia por Nietzsche se baseia na passagem do culto a Dionísios, a *tragos oidia*, ou seja, “o canto ao bode”, como representação do deus Dionísios³ (Baco) na Grécia antiga, para a tragédia ática, no período clássico. Na compreensão de Nietzsche, a tragédia remonta a um fenômeno religioso não grego. Dionísios é um deus estrangeiro, cultuado como divindade da fertilidade, do vinho, da alegria das colheitas. Essas celebrações eram marcadas por um frenesi entusiástico em que os participantes dançavam, embriagavam-se de vinho, mas, especialmente, entoavam cantos em homenagem ao deus. De *tragos oidia* derivou-se “tragédia”, expressão artístico-cultural tipicamente grega. No elemento grego, não estrangeiro, que se situa Apolo⁴.

Por processos de interação cultural, a tragédia enquanto “canto ao bode” começou a sofrer transformações ao inserir-se na cultura grega. Nietzsche avalia este processo com guiado por dois qualificadores: o apolíneo e o dionisíaco. A contraposição desses elementos no cerne da cultura grega, num momento de surgimento da filosofia grega, também produziu uma manifestação estética que tinha a música associada ao

³ Dionísio é filho de Zeus e Semele, deus do vinho, do exagero, da desmedida, da loucura, da embriaguez, das festas e do teatro.

⁴ Apolo é filho de Zeus e Leto, um dos maiores deuses do Olimpo, deus da medida, da harmonia das formas, da ponderação, deus das artes e da música.

drama (a performance) na narrativa (mito). Nela, a constituição dessa contraposição de forças (qualificativos) do apolíneo e do dionisíaco resulta numa expressão estética que promove uma visão profunda da realidade do homem e do mundo em geral.

A interação das características dessas divindades nas suas oposições e complementariedades, segundo Nietzsche, produziram uma expressão estética *sui generis*, que trouxe ao povo grego um certo estado especial de compreensão da vida: a “serenojovialidade”.

Só nesse sentido devemos acreditar que compreendemos corretamente o sério e importante conceito da “serenojovialidade grega”; ao passo que, na realidade, em todos os caminhos e sendas do presente, encontramos-nos com o conceito falsamente entendido dessa serenojovialidade, como se fosse um bem-estar não ameaçado. A mais dolorosa figura do palco grego, o desafortunado Édipo, foi concebida por Sófocles como a criatura nobre que, apesar de sua sabedoria, está destinada ao erro e à miséria, mas que, no fim, por seus tremendos sofrimentos, exerce a sua volta o poder mágico abençoado, que continua a atuar mesmo depois de sua morte (NIETZSCHE, 1992, p. 64).

Tal estado é possível exatamente por entender a vida com trágica, como constante interpolação de forças sem determinação estabilizante ou estabilizadora. O mundo, a vida são fundamentalmente arbitrários; sofrimentos e alegrias, dores e exuberância são mobilizados para mostrar a inconstância, a arbitrariedade estrutural e a ausência de fundamento e/ou finalidade da vida.

Na compreensão trágica do mundo se estabelece uma aniquilação das estabilidades e a radical responsabilidade de se colocar na vida sem saídas mágicas ou transcendentais, ou seja, de modo autêntico, de modo trágico. O sofrimento e a aniquilação advindos da experiência trágica de viver, compreendidos e experienciados na performance teatral,

produzem uma nobreza e uma sabedoria a respeito do lugar que o homem ocupa no mundo.

Assim, no jogo da medida e da desmedida; da embriaguez extática e da ponderação consciente; da individuação e da desindividuação, entre outros pares trágicos, a vida, o mundo acontecem. Neste acontecer, sem garantias últimas de estabilidade, produz uma visão do perecer, da finitude por um efeito tonificante. Apesar de todo sofrimento, dor e perecimento, enfim, apesar de toda finitude, afirma-se a vida. A vida sem consolação transcendente afirma a imanência trágica, marcada pela morte e vida; dor e gozo dentro de uma totalidade trágica. A totalidade é pensada pela necessidade desses elementos interligados para a realização da vida e do mundo. Assim, assumir a afirmação de seu destino como ser trágico, nos atos de sua existência, é a tarefa de todos, que a tragédia, enquanto manifestação estética, quer ensinar. A tragédia ática antes da decadência com Eurípedes, segundo o filósofo, é uma das melhores expressões da visão sobre a vida e com desdobramentos amplos no modo de organizar a vida humana, isto é, no modo de fazer cultura.

Na tragédia, a música é o elemento dionisíaco, ou melhor, a música dissonante, ela quebra da estabilidade diatônica, produzindo uma interpolação especial com aspectos não aparentes, não conscientes ou não facilmente expressáveis. Daí, com a periferização ou a transformação da música em acessório do drama, cedendo lugar a justificações dialéticas das ações dos personagens, especialmente do herói trágico, mostra, para Nietzsche, a decadência da tragédia. Tal decadência seria instanciada na obra de Eurípedes, com a força do processo de racionalização cultural socrático-platônico na Grécia de

então. Para o filósofo, isto seria a expressão efetiva da decadência, pois se buscou efetuar um apagamento do polo dionisíaco da tragédia, da cultura, da vida. Tal decadência, portanto, não se restringiu à expressão estética, com Sócrates e Platão, a decadência anti-trágica ganhou uma dimensão ampla, cultural, fazendo uma tradição decadente na Filosofia e na cultura ocidental.

A título de sumarização, o trágico, na acepção nietzschiana, pode ser demarcado pelos seguintes traços conceituais:

- A vida é marcada pela interpolação constante de forças, sem finalidade, sem fundamento último, ou sentido absoluto;
- O caráter problemático da vida só é superado por uma postura estética, superando a estabilidade conceitual socrático-platônica, se afirmando na permanente contraposição de forças, como fundo trágico da vida;
- Essa postura estética indica, diante da arbitrariedade da vida, que as instâncias justificadoras da verdade e organização moral devem ser relativizadas diante da ação criadora.

Pois bem, diante dessa exposição de traços do conceito de trágico em Nietzsche, especialmente, ligado à sua juventude intelectual, passa-se agora ao trabalho de reflexão sobre o filme, agora com o conceito de trágico complexificado.

Num sentido comum e dominante, como se falou, o filme é obviamente trágico. A questão agora é analisar se se pode dizer o mesmo sobre o sentido nietzschiano de trágico.

Para iniciar a aproximação comparativa, é importante destacar que esperar conceitos filosóficos rigorosos de um filme é algo equívoco. As imagens são polissêmicas, elas expressam, por vezes, sínteses (abreviações) imagéticas de significado variavelmente interpretáveis

sem rigor exaustivo. Mas isso não significa que o filme não tenha significados demarcáveis, que suas imagens não possam ser orgânica e fundamentadamente interpretadas. Essa exigência de rigor, talvez, obnubile sua expressão estética específica, mas se aposta ser possível um grau convincente de interpretação conceitual. É importante lembrar que nos filmes existem diretores, roteiristas etc, profissionais intelectuais fundamentais para a construção do filme e têm algo a dizer através das imagens, querem estabelecer um “ver-cómo” sobre um tema. O trabalho, aqui, é apenas uma aplicação sugestiva de conceitos sobre um filme.

Retomando os elementos conceituais do trágico a partir do filme, argumenta-se sobre uma possível justeza de tal interpretação.

Começando pelo aspecto da relativização dos conceitos, a não estabilidade conceitual, como ausência de finalidade, fundamento, sentido ou justificação absolutos da vida. Este ponto é claramente indicado por uma série de aspectos conceituais que são embaralhados na trama:

- Um policial ladrão;
- Uma “inocente” culpada;
- Um Estado injusto;
- Um sonho de prosperidade transformado em realidade degradante de sofrimento e morte;
- Uma mistura de realidade e ilusão, em que se perde suas marcas distintivas;
- Uma relativização valorativa e ambígua da vida, especialmente, no assassinato de Bill.

Do ponto de vista conceitual, não faz sentido um policial ladrão, um homem da lei criminoso. Um policial é constituído

institucionalmente para evitar o roubo, o crime. Logo, conceitualmente, não é possível um policial criminoso. O conceito de policial exclui de si o crime. Na vida, isso, entretanto, se embaralha, não porque haja um conceito em duplicata platônica inalcançável extensionalmente, mas porque a vida não se estabelece em definições categóricas e estáveis. A existência desse ser ambíguo e contraditório, expresso no personagem de Bill, indica a ausência de elementos estáveis para abarcar a realidade trágica da vivência deste personagem.

A compreensão ética tradicional indica que não é justo condenar um inocente. Inocente, conceitualmente, são aqueles que não fizeram a ação moralmente condenável, logo não merecem punição. É possível até pensar num inocente que pratique uma ação condenável de modo não deliberado, com plano, vontade, intenção ou consciência do ato. Seria este o caso de Selma? Aparentemente, sim. Entretanto, isso merece um pouco mais de aprofundamento. Selma fez uma ação condenável, assassinou um homem, um homem que, em tese, acolheu e tratou bem sua família. Mesmo que forçada pelas circunstâncias, que a levaram a esta prática, especialmente, o pedido do futuro morto para ser assassinado, isso não parece suficiente para classificá-la como inocente. Além disso, para os envolvidos na trama e não os espectadores, Selma se vê associada a uma série de indícios de sua culpabilidade: um suposto assédio a Bill; ela faz uma série de comentários sobre a situação financeira do casal (Bill e Linda) indicando interesse no dinheiro dos mesmos; no encontro fatal entre Bill e Selma, Bill havia buscado seu cofre bancário para casa, apontando para a causa do assassinato ser a posse do dinheiro de Bill. Enfim, de um ponto de vista dos envolvidos, quase de um ponto de vista não-trágico, purista, Selma além de ser

efetivamente assassina (era não era obrigada a atirar em Bill), existiam indícios (intencionais ou não) que a conformaram como criminosa. Mesmo do ponto de vista jurídico, a descoberta posterior das nobres motivações de Selma e as vis e fúteis de Bill com relação ao dinheiro, que apontavam que ela não era uma ladra, atenuando o crime, não a eximiam da culpa e da categorização de ser assassina, logo, por este viés, Selma não era inocente. Parece difícil escapar desse enquadramento a Selma, ela mesma estava ciente disso, ao argumentar contra o uso do dinheiro das economias para cirurgia para pagar sua defesa: “Estupidez gastar tanto dinheiro com uma cega que passará o resto de sua vida na cadeia!”

Contudo, de um ponto de vista mais amplo, para o espectador inclusive, nos vários elementos da trama articulados é muito difícil encarar Selma como culpada. Ela parece ser enredada por um conjunto de acontecimentos ambíguos que parecem forçá-la a agir como agiu. Ela transparece ser uma moça boa, imigrante esperançosa e batalhadora por seus sonhos; alguém doce e querida pelos próximos; mãe solo devotada à meta de proporcionar amor, educação e saúde a seu filho Gene. O desfecho final de sua execução traz, a despeito dos indícios justificáveis e atos efetivos, a compreensão de que estamos diante de uma injustiça, Selma não merecia isso! Eis a arbitrariedade trágica da contraposição de forças atuando na definição do enquadramento moral de Selma. Tem-se uma inocente criminosa!

Também pensar num Estado injusto é, conceitualmente, contraditório. Estados são, conceitualmente, instrumentos de produção de justiça. O Estado deve ser entendido como equalizador social das tendências violentas, opressoras e destrutivas dos homens. Pelo Estado,

se garante sair de uma situação coletiva de desorganização e irracionalidade, para uma situação de regulação equitativa racionalmente pensada. Um Estado injusto não seria um Estado, seria a governança do arbítrio, da promoção da desigualdade, da exclusão e sofrimento injusto de uma parcela social, promovendo seletividades injustas.

No filme, esta situação é expressa no julgamento, na clareza do encaminhamento da sentença, na atuação dos advogados, na burocracia judicial que parecem inertes ou promovem a punição radical de um inocente, inclusive a sinceridade de Selma só leva a convicção de sua culpabilidade por parte do Estado, que efetivamente, promove uma injustiça.

Nesta esteira de ambiguidades trágicas, outro aspecto é a dimensão do sonho americano de prosperidade e liberdade da imigrante Selma. Tal sonho ou projeto de prosperidade é sistematicamente negado na vida de Selma. Trabalhadora de fábrica, vive acossada pelas cobranças superiores de produção e não prejuízo à empresa. Sem casa, mora num trailer, sem assistência à saúde, lançada numa sociedade atomizada, luta a duras penas sacrificando-se à exaustão para juntar economias para cirurgia do filho. A rigor, encontra apoio afetivo da amiga Kathy e do pretendente a namorado (Jeff) e, nalguns momentos, ao apoio compreensivo de seu encarregado superior, mas ninguém lhe dá apoio financeiro, exatamente, por serem americanos populares, pobres, aglutinados na ilusão do sonho capitalista americano pós-guerra. Selma é sozinha com seus problemas, por vezes, é assim que quer ficar. O apoio do casal Bill e Linda, ao final, entende-se não ser um apoio, pela trama, nada mais é que uma ilusão de apoio para encobrir interesses

traíçoeiros associados à mesma ilusão do sonho americano. No final, Selma se vê praticamente só, sendo mais um elemento descartável do sonho americano. Não é rica, não é próspera, não tem casa própria ou bens, não tem apoio para obter saúde e, no julgamento, é, inclusive, classificada como ingrata por causa da culpa pelo assassinato de um membro da comunidade que a acolheu. O sonho de prosperidade é um pesadelo de dificuldades e adversidades. Selma é uma necessária *loser* que alimenta a ilusão do sonho americano com o pesadelo de sua vida efetiva.

Tal situação ambígua na vivência de Selma nos E.U.A., no boom do *wellfar state* americano do pós-guerra nos anos 60, é expressa também na perda das fronteiras entre o real e o ilusório, nos momentos de “desvio estético” de Selma. Em vários momentos da narrativa: na fábrica, no caminho do trem, no momento pós assassinato, no momento da execução, Selma constrói uma realidade onírica embalada pela sonoridade efetiva do ambiente que, no “desvio”, se transforma em música que faz dançar. Selma é encarada por estes “desvios”, no momento moralizante do julgamento, como uma proletária imigrante alienada, uma maluca fabuladora, que não sabe o que é real e ilusório. Aqui, se se compreende os caminhos da arte contemporânea como divertimento alienante, Selma procura deliberadamente a fabulação com desvio, um divertimento estético para fuga de sua realidade degradante. Mas se se compreende a arte como superação possível do caráter categórico e metafísico de determinação do real, seus devaneios ou fabulações se mostram trágicos, como contraposições estéticos que relativizam as determinações conceituais claras. As afetações ou intuições vitais de Selma se contrapõem a firmeza moral da instituição

justiça (Estado), embaralhando rubricas categoriais. Assim, isso parece ressoar como flexibilização das fronteiras conceituais entre o que é o real e o ilusório. Ironicamente, Selma produz suas fabulações tendo como um estilo estético específico de arte: o musical, o teatro musicado. Neste sentido, em articulação com as reflexões de Nietzsche sobre a tragédia antiga e a ópera moderna, os “desvios” oníricos de Selma podem ser considerados claramente trágicos. A música, a dança, o diálogo cantado conduzem a uma contraposição com a realidade da dor, do fracasso, dos percalços e das fatalidades, produzindo uma serenidade em Selma. Ela não se perde diante de sua negativa peripécia. Nossa heroína trágica aponta, com tal expediente, para uma modificação do caráter problemático dos elementos que formam sua existência por uma saída estética. Parece que é neste sentido que Nietzsche indica que a arte (trágica) nos faz viver intensamente a existência, sem exigir hipostasias alienantes de sentido, finalidades ou fundamentos absolutizantes. A solução apontada pelos “desvios estéticos-existenciais” de Selma implica na dissolução do caráter absolutizante pela relatividade estética, que, por fim, retira o caráter problemático da vida. Se não há sentido absoluto para significação de nossa existência, por que não tomar o conteúdo das fabulações como real? Por que o criar conceitos pela arte não pode dizer o que é o real? O filme parece apontar para esta tese. Selma cria uma saída estética desviante, recusa-se a aceitar passivamente os acontecimentos como foram estabelecidos, luta, imigra, atua, desvia e cria. A compreensão da arte como divertimento deve ser reconfigurada. O diretor parece querer mostrar esta reconfiguração. O uso do musical, talvez, na sociedade moderna tecno-científica, massificada, parece ser a expressão estética mais

claramente pensada com diversão. A ironia do uso do musical, no filme, não tem nada de divertido, parece que, a despeito das ambiguidades e fabulações produzidas nos momentos de expressão musical, o filme propõe a volta a uma realidade ético, político, econômica e afetiva cruel do mais bem sucedido Estado-nação moderno. Ao invés de desvio alienante, parece haver um desmascaramento dos aspectos escamoteados por hipostasias reducionistas na justiça, nas relações humanas desta sociedade. Do mesmo modo, para Nietzsche, a arte institui uma experiência mais intensa da tragicidade da vida, mostrando o caráter estético, tanto do escamoteamento conceitual categorizante, quanto da experiência intuitiva fabulatória de desvio de tal escamoteamento. Só a arte justifica a vida, só a arte trágica pode proporcionar sentido para suas ações.

Interessante lembrar que para Nietzsche o que proporcionava o caráter de não divertimento à arte trágica era o coro, a música. O coro é o guardião da sabedoria trágica de Sileno⁵. Nietzsche assim se refere a esta sabedoria n'*O Nascimento da Tragédia*:

Reza a antiga lenda que o rei Midas perseguiu na floresta, durante longo tempo, sem conseguir capturá-lo, o sábio Sileno, o companheiro de Dionísio. Quando, por fim, ele veio a cair em suas mãos, perguntou-lhe o rei qual dentre as coisas era a melhor e a mais preferível para o homem. Obstinado e imóvel, o demônio calava-se; até que, forçado pelo rei, prorrompeu finalmente, por entre um riso amarelo, estas palavras: -- Estirpe miserável e efêmera, filhos do acaso e do tormento! Por que me obrigas a dizer-te o que seria para ti mais salutar não ouvir? O melhor de tudo é para ti inteiramente inatingível: não ter

⁵ Sileno é um semi-deus, servidor de Dionísio, representado por um velho careca de nariz chato e arrebitado, sempre bêbado, montado num asno ou aparado por sátiros, que acompanhava o cortejo do deus por toda parte e de cuja ebridade falava sempre a voz mais profunda do saber e da filosofia.

nascido, não ser, nada ser. Depois disso, porém, o melhor para ti é logo morrer” (NIETZSCHE, 1992, p. 36).

O coro, a música, faz com que os participantes dessa sabedoria entrem numa experiência extática de descoberta de uma realidade pulsante e pulsional, contraditória, ambígua, indócil às redes conceituais. Esta ambiguidade é expressa plasticamente no filme, ao invés de tomar a arte como lenitivo contra o sofrimento, como diversão, os “desvios” de Selma, a despeito de toda efusividade dos dançarinos, os cantos falam das questões que Selma vivia, seus dilemas, impotências, incompreensões e sofrimentos. Do mesmo modo, os sons, como foi tido, são todos produzidos por elementos “reais” do momento vivido por Selma: fábrica, trem, teatro, execução. O embaralhamento do real e do ilusório, ou do divertimento e da seriedade da arte apontam para uma relativização dos marcos fundamentais da cosmovisão filosófica tradicional.

Um ponto que diz respeito a esta relativização aos ensinamentos filosóficos morais tradicionais, que é atribuído à tradição socrático-platônica, afirma que é preferível moralmente sofrer uma injustiça a praticá-la. Todos sabem como, na Apologia de Sócrates e no Críton, Sócrates se coloca na reflexão ética a partir desta normativa. É preferível morrer com justo, sofrendo uma injustiça, a viver sem exercício político com estrangeiro e sem honra. O impacto moral de tal postura é forte e convincente, mostrando a coragem moral do filósofo na tranquilidade e impassividade de ser justo mesmo diante de um Estado injusto. Sua reflexão no Críton, sob uma perspectiva estrutural, entificando e dando voz as leis, elas mesmas racionais, aponta que relações de amizade, afetos às pessoas, pouco importam em decisões

ético-políticas fundamentais. Tais relações são insignificantes ante o significado universal da justiça, encarnado nas leis da cidade, que o filósofo está convicto de seguir.

No caso de Selma, as coisas se apresentam de outra forma. Selma não é filósofa para pensar conceitos e estruturas conceituais amplas para reger seu agir. Ela também não se foca num conceito de justiça amplo e estrutural, apesar de saber da condenação do ato de assassinato. Selma se foca nos afetos desenvolvidos por Bill, seus pactos e segredos, por exemplo, ou seja, num suposto sentimento de cumplicidade entre a família dela e a do casal. Nisso, um pedido de alguém afetivamente significativo a ela, mesmo extremo e imoral, é algo relevante. Não há para ela subterfúgios abstratos para viver a moral, ela vive a moral balizada em pessoas concretas, afetivamente relevantes: seu filho, sua amiga Kathy, Bill e sua mulher. Nisso, a trágica heroína não se justifica em regras gerais como a de sofrer ao invés de praticar uma injustiça; nem de seguir princípios absolutos de regramento moral ou de valor absoluto da vida. Ela encara o ser humano concreto, como Bill, a concretude do seu filho adolescente Gene, sua vida concreta nas tramas de sua vida concreta. Interessante que, nisso, não se vê no filme nenhum tipo de moralismo na atuação de Selma, seja condenando seu amigo algoz, nem rancores reativos; nem amaldiçoando sua vida difícil, ou culpando algo ou alguém por sua condição. Ela realiza uma injustiça, afinal ninguém tem direito de tirar a vida de ninguém, num Estado de Direito, por mais imoral que seja este alguém. Ela poderia ter simplesmente se resignado diante do poder de Bill ao roubá-la, ou assumindo as estruturas do Estado, denunciando-o às autoridades, saindo daquela situação de impasse moral não realizando uma injustiça.

No máximo, ela seria vítima de uma injustiça, mas ela própria teria agido de modo justo. Mesmo se Bill a matasse, mesmo assim teria sido a inocente morta, mas injustiçada e Bill, o assassino execrável, que rouba e mata para manter um padrão de vida insustentável efetivamente acoplado ao modo de vida do sonho americano.

Entretanto, Selma, no final, mata Bill. Escolhe cometer uma injustiça ao invés de sofrê-la. Nisso sofre as consequências de seu ato. Contudo, este ato não é um ato gratuito e descolado de uma série de relações afetivas, extremamente valorizadas por Selma. Bill, cheio de culpa e infeliz com todo seu enredo de vida fútil e inautêntica, pede a Selma que o mate. Sob este enfoque, que obviamente não pretende ser uma apologia ao assassinato ou à eutanásia (uma vez que se pode encarar Bill como um doente moral pedindo dissolução de sua culpa pela morte, numa espécie de eutanásia), pode-se perceber sutilezas morais que embaralham a noção de justiça e mostram como forças morais, algumas balizadas no afeto e outras nas demarcações categóricas e abstratas, se encontram colocando, especialmente o expectador da cena numa situação embaraçosa moralmente, inocência e justiça são problematizados, são movimentados naquela cena impactante, cujo desfecho é a morte de Bill. Mas essa movimentação ganha contornos estéticos emblemáticos na luta entre os dois, espelhando este conflito trágico, instaurado pelo significado da posse e do valor do dinheiro.

Na luta ou na dança que se instaura neste momento do filme, vê-se o trágico emergindo pelo recurso estético. A dança parece simbolizar o *ágon*, mas do que simplesmente pela posse do dinheiro e as possibilidades que, para cada um, se seguiria, a *dança-ágon* é expressão do trágico fundamental. Na compreensão de Nietzsche, o trágico é

contraposição (na sua juventude, pensado como um fundo estético metafísico), contraposição de forças em permanente confronto e com configurações variadas, tal compreensão ganha novas articulações, mas é uma constante no pensamento do filósofo. Nessas contraposições ou nas suas manifestações se instaura, segundo o filósofo, uma compreensão de totalidade, de unidade. O conceito de trágico, seja nas produções da juventude ou nas produções posteriores, quer indicar este envolvimento de totalidade, o universo é trágico como contraposição de forças, num fluxo orgânico uno, eterno, sem finalidade ou sentido a priori ou sem síntese totalizante a posteriori. A contraposição de forças é o *ágon* primordial que o trágico quer abarcar. No trágico, ora uma força vence, ora outra; ora surgem novas forças, ora novas polarizações se estabelecem, sem hipostasias ou abstrações vazias. No filme, a referida cena da luta-dança, em que Bill pede para morrer e Selma resiste, aponta metafórica e imagetivamente para este *ágon* trágico. No “desvio estético” de Selma, com o desfecho da morte de Bill, a dança-luta torna-se uma dança de despedida. Bill se foi, saiu da cena, mas o *ágon* permanece. Não há garantias metafísicas, religiosas ou mágicas para sair deste *ágon*. O *ágon* permanece enquanto vivemos, permanece no jogo, na dança, na luta. Não é simplesmente uma dança entre assassina e vítima, nem entre ladrão e vítima, muito menos entre o bem e o mal, todos estes conceitos são relativizados no contexto vital e concreto da trama de vida daquelas pessoas. Pessoas com valores, afetos e interesses diferentes que se confrontam e que se estabelecem como vivas neste confronto. Entretanto, este estabelecimento nem é simples, nem é categórico ou definitivo.

A figura de Selma, como “heroína trágica”, também parece indicar algo da sabedoria trágica de Sileno e, mais ainda, que a aniquilação e o sofrimento vivido esteticamente produzem uma nobreza e uma serenidade diante das adversidades da vida. Selma segue determinada à morte, não como uma filósofa estoíca, por uma sabedoria racional que a leva à *ataraxia*, como algum hesitante, mas que se afirma na vida mesmo no momento da morte. Emblemático é seu desvio no caminho para força. Os famosos 108 passos são efetivados por um desvio estético, conduzido como dança pela ambiguidade do apoio da carcereira. Selma não quer morrer, hesita, mas segue para a execução. O possível reconhecimento do erro do julgamento pela mulher de Bill, uma vez que ele se encontra assistindo a execução e parece se comover, ou por qualquer outro personagem da trama não alterará este fato, este destino. Mas morre por afirmar a vida, sua vida e a de seu filho, que faz a cirurgia e Selma ainda é informada disso. Isso parece ser um dos últimos alentos vitais para seguir para morte. É difícil não ficar chocado, indignado, triste com a cena de um corpo de uma jovem mulher pendurado numa forca, cena fortemente qualificada por toda sua performance na trama. Como Édipo, Selma parece continuar atuando em nós. Não dá para dizer que o sucesso da cirurgia produz um final feliz no filme. O filme não é divertido. *Dançando no Escuro* é um filme duplamente trágico!

Para finalizar, espera-se que este artigo-ensaio tenha produzido alguns resultados. O primeiro, obviamente, foi o estabelecido no início, argumentar que o filme em questão é duplamente trágico: tanto na acepção usual e dominante, quanto na acepção filosófica de Nietzsche. Com isso, indicar, através desse exercício aproximativo de

compreensões filosóficas e a construção das imagens de um filme, a possibilidade de expressão de conceitos filosóficos através do cinema. Expressão esta que vai para além de um didatismo representacional de facilitação de transmissão e absorção de conceitos, mas como uma forma específica de construção conceitual. Além disso, proporcionar a oportunidade de conhecimento e aprofundamento de aspectos fundamentais do pensamento de Nietzsche: o trágico. Para aqueles que assistirem e filme e lerem este texto, espera-se, portanto, uma ampliação do horizonte conceitual do significado do termo tragédia, proporcionando, para muitos, não um ponto final de entendimento conceitual, mas um início de conversa mais complexo: *Incipit tragoedia!*

REFERÊNCIAS

MACHADO, R. **Zaratustra** – tragédia nietzschiana. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

NIETZSCHE, F. **O Nascimento da tragédia** ou helenismo e pessimismo. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. **Ecce homo**: como alguém se torna o que é. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

TRIER, Lars Von. **Dancer in the Dark** (Dançando no Escuro). Direção: Lars Von Trier. 2000. 35mm. 140 min. Produção: Marianne Slot e Vibeke Vindeløv. Distribuidora: Imagem Filmes. Disponível: <https://www.youtube.com/watch?v=bHjgBGTz4rQ>

3

BLADE RUNNER 2049 E O FEMINISMO: A DISTOPIA DE UM MUNDO SEM MULHERES

*Juliele Maria Sievers*¹

Enquanto o filme *Blade Runner – O caçados de andróides* de 1982, dirigido por Ridley Scott, nos trazia como principal elemento filosófico o questionamento a respeito do que significa ser humano, sua sequência *Blade Runner 2049*, de 2017, dirigido por Denis Villeneuve, pode ser visto como trazendo um desdobramento dessa problematização que foca naquilo que parece ser um dos últimos diferenciais entre humanos e andróides: a capacidade de geração de vida. Nesse sentido, o filme dialoga forçosamente com a figura da mulher em uma sociedade que acabou por tomar completo controle de seus corpos e de seus direitos sexuais e reprodutivos. Dentro deste panorama, nos interessará neste texto abordar, em um primeiro momento, através dos conceitos desenvolvidos por Laura Mulvey (1983), o modo como as figuras femininas – humanas ou não – são representadas neste mundo onde o gênero é um fator marcante de opressão. Após essa discussão, iremos então abordar o que consideramos ser o principal tema do filme: a questão acerca do significado político do ato de gerar e de nascer. Abordaremos esse assunto filosoficamente através das concepções de

¹ Professora do Curso de Filosofia da UFAL desde 2017 e atual Coordenadora de seu Programa de Mestrado (2023-2024). Possui Doutorado pela *Université Charles de Gaulle* (Lille 3), trabalhou como *Ingénieur d'Études* pelo CNRS da França e como *Wissenschaftlicher Mitarbeiterin* pela *Universität Konstanz* da Alemanha. Realizou Pós-Doutorado PNPd-CAPES na UFSM. Foi membro do Conselho Fiscal da ANPOF (2021-2022), é membro do Programa de Pós-Graduação da UFPE e do atual Conselho Fiscal da SBFA.

autoras como Shulamith Firestone (1972) e Silvia Federici (2019). Assim, junto a esses desdobramentos, iremos tentar responder a uma questão que consideramos subjacente a todo o enredo do filme: a falta de agência das mulheres em *Blade Runner 2049* é apenas mais uma representação machista ou seria ela uma complexa crítica à sociedade futurista que teria meramente encarnado e agravado a herança machista da nossa própria sociedade em seu passado e presente? *Blade Runner 2049* nos apresenta um futuro onde a tecnologia é utilizada para agravar a discriminação de gênero e onde o capitalismo e o patriarcado evoluem reforçando um ao outro, com um objetivo comum que parece ser o vislumbre da possibilidade de um mundo sem mulheres humanas.

O FUTURO ENTRE 1982 E 2017

Antes de passarmos à análise do filme *Blade Runner 2049*, lançado em 2017, é importante traçarmos algumas breves comparações entre este e o seu filme “antecessor”, *Blade Runner – O caçador de androides*, de 1982.

O contexto de *Blade Runner* nos é apresentado sob forma de um texto introdutório logo no início do filme:

No início do século XXI, a Tyrell Corporation promoveu o avanço da evolução dos robôs para a fase Nexus – um ser virtualmente idêntico a um humano – conhecido como Replicante... Os Replicantes Nexus 6 eram superiores em agilidade e força, e pelo menos iguais em inteligência em relação aos engenheiros genéticos que os criaram. Replicantes eram usados como trabalho escravo em missões fora da Terra, nas perigosas explorações e colonizações de outros planetas. Depois de um sangrento motim de uma equipe de combate Nexus 6 em uma colônia fora da Terra, os replicantes foram declarados ilegais na Terra – sob pena de morte. Esquadrões de polícia especiais – Unidades Blade Runner – tinham ordens de atirar para

matar em caso de detecção de qualquer Replicante invasor. Isso não era chamado de execução. Era chamado de aposentadoria (FANCHER & PEOPLES, 1981, p. 1, nossa tradução).

É nesse contexto, em uma Los Angeles ambientada em um ano de 2019 tecnologicamente bem mais avançado em relação a como o experienciamos na realidade, que conhecemos o Blade Runner Rick Deckard (Harrison Ford), que acaba se apaixonando pela suposta sobrinha do magnata Dr. Eldon Tyrell (Joe Turkel), a jovem Rachael (Sean Young). Ao longo da história descobrimos, junto com Rachael, que esta é uma réplica, com memórias implantadas, da sobrinha morta de Tyrell – o que a leva a uma espécie de choque até o fim da película. É nesse estado quase-catatônico que Rachael é “conduzida” a par romântico de Deckard, e submete-se a tudo que este deseja, de maneira completamente passiva e apática². O auge deste comportamento é notado na famosa “cena de amor” entre ambos, transcrita a seguir:

[Deckard cai no sono enquanto Rachael desfaz o penteado e toca piano.]

Deckard: Eu sonhei com música.

Rachael: Eu não sabia se podia tocar. Eu lembro de lições. Eu não sei se era eu ou a sobrinha de Tyrell.

Deckard: Você toca lindamente.

[Uma pequena luta.³]

Deckard: Diga “beije-me”.

Rachael: Eu não posso confiar.

Deckard: Diga “beije-me”.

Rachael: Beije-me.

² A “personalidade” da replicante Rachael é um dos muitos elementos discrepantes em relação ao livro no qual o filme foi baseado – *Androides Sonham com Ovelhas Elétricas?* de Philip K. Dick, publicado em 1968. No livro, a personagem tem um perfil combativo, e é marcada pela revolta e a vingança. Devido às limitações de espaço, não faremos aqui referências ao enredo do livro de Philip K. Dick.

³ A expressão original do script é “[A little rough-housin’]”, interpretada, na cena, por Deckard jogando e prendendo Rachael contra a parede, após esta ter tentado sair do quarto em que estão.

Deckard: Eu quero você.

Rachael: Eu quero você.

Deckard: De novo.

Rachael: Eu quero você.” (FANCHER & PEOPLES, 1981, p. 12, nossa tradução).

No filme de 1982, percebemos que as personagens “fortes” e insubmissas – como a ágil “modelo básico de prazer” Priss (Daryl Hannah) e a violenta dançarina erótica Zhora (Joanna Cassidy) acabam mortas após lutarem fisicamente com Deckard, enquanto a frágil e submissa Rachael sobrevive, graças a Deckard.

É a partir deste legado que assistimos a sequência *Blade Runner 2049*, que se passa, portanto, 30 anos após a história original. O filme inicia com o agente K (Ryan Gosling), um replicante Nexus-9 a serviço da polícia de Los Angeles, encontrando os restos mortais de uma replicante morta durante uma seção de cesariana e que, mais tarde, descobrimos ser Rachael. Este fato demonstra a possibilidade de reprodução biológica dos replicantes, algo nunca antes previsto como possível. Contrariando as ordens de seus superiores de que a criança fosse “aposentada” por representar um perigo muito grande – afinal, Rachael havia gerado um filho, os replicantes estavam se reproduzindo, e isso poderia gerar uma guerra entre andróides e humanos – o agente K busca encontrar Deckard para descobrir a identidade da criança.

Em 2049, a Tyrell Corporation foi substituída pela Wallace Corporation, cujo presidente Niander Wallace (Jared Leto) está investido em projetos ligados justamente à reprodução de replicantes. Ou seja, o próximo passo na fabricação dos replicantes seria o controle de sua reprodução. Como todos os experimentos nesse sentido foram fracassados, Wallace fica obcecado com a ideia de Rachel haver gerado

uma criança, e mobiliza seus agentes para interceptarem K na busca por Deckard e na descoberta do paradeiro da criança.

Acompanhamos então a jornada de K até Rick Deckard, assim como sua expectativa em ser ele mesmo o filho perdido. O tormento de K nos revela a importância e o significado, para um androide, de ter nascido ao invés de ter sido fabricado. K acaba encontrando Deckard, que lhe revela que protegeu a identidade da criança, entregando-a aos integrantes do movimento pela liberdade dos andróides. Ao entrar em contato com a líder do movimento, Freysa (Hiam Abbass), esta revela a K que ela estava presente durante o parto de Rachael, e que a criança era uma menina. K descobre que a menina é a agora Dra. Ana Stelline (Carla Juri), uma *designer* de memórias para replicantes e, em meio a vários combates com agentes da Wallace Corporation e após um ferimento eventualmente fatal, K consegue enfim levar Deckard para conhecer sua – mãe e salva – filha.

BLADE RUNNER 2049 ATRAVÉS DE UM OLHAR FILOSÓFICO

Muitos elementos podem ser filosoficamente analisados dentro do enredo do filme *Blade Runner 2049* e a respeito do modo como este introduz e desenvolve suas personagens femininas. Inicialmente, podemos notar o fato de como o filme não passa pelo teste de Bechdel⁴, já que todas as personagens femininas estão sendo mostradas em vistas a um personagem masculino e, ao falar, estão sempre falando a respeito ou se referindo unicamente a personagens masculinos. Essa problemática em relação à representação feminina na arte já foi

⁴ O teste de Bechdel foi formulado para conferir se obras de ficção possuem (ao menos duas) personagens femininas capazes de estabelecer uma conversa entre si que não seja a respeito de um homem.

detectada por Virginia Woolf, conforme atesta a famosa passagem do livro *Um Teto Todo Seu*, de 1929:

Todas essas relações entre mulheres, pensei, recordando rapidamente a esplêndida galeria de personagens femininas, são simples demais. Muita coisa foi deixada de fora, sem ser experimentada. E tentei recordar-me de algum caso, no curso de minha leitura, em que duas mulheres fossem representadas como amigas. [...] Vez por outra, são mães e filhas. Mas, quase sem exceção, elas são mostradas em suas relações com os homens. Era estranho pensar que todas as grandes mulheres da ficção, até a época de Jane Austen, eram não apenas vistas pelo outro sexo, como também vistas somente em relação ao outro sexo. E que parcela mínima da vida de uma mulher é isso! (WOOLF, 2004, p. 91-92).

Ao falarmos sobre as personagens femininas, o exemplo mais marcante será, sem dúvidas, a personagem Joi (Ana de Armas) que, tecnologicamente, parece uma versão mais avançada do “modelo básico de prazer” do filme anterior. Joi e sua relação com K deixam claro como os humanos – essencialmente homens em posição de poder – projetam nos androides os mesmos papéis de gênero que desempenham e sempre desempenharam: K é o agente policial, enquanto a androide Joi desempenha as funções servis voltadas ao prazer e a recreação masculinas. Este tipo de representação das mulheres pela linguagem audiovisual foi tema do famoso ensaio de Laura Mulvey, através do qual se introduziu o termo *male gaze*:

Este ensaio se propõe a utilizar a psicanálise na descoberta de como e onde a fascinação pelo cinema é reforçada não só por modelos preexistentes de fascinação já operando na subjetividade como também pelas formações sociais que a moldaram. O ponto de partida é o modo pelo qual o cinema reflete, revela e até mesmo joga com a interpretação direta, socialmente estabelecida, da diferenciação sexual que controla imagens, formas eróticas

de olhar e o espetáculo.(...) A teoria psicanalítica é, desta forma, apropriada aqui como um instrumento político demonstrando o modo pelo qual o inconsciente da sociedade patriarcal estruturou a forma do cinema (MULVEY, 1983, p. 437).

Outro exemplo de representação da “mulher enquanto ícone, oferecida para o deleite e o olhar fixo dos homens, controladores ativos do olhar” (MULVEY, 1983, p. 447) é a perturbadora cena das ruínas de Las Vegas, com suas gigantescas estátuas de mulheres nuas em posições sexuais, servindo de decoração. Os escombros mostram a decadência de uma sociedade que sempre falhou – e que continuará falhando – em tratar as mulheres com dignidade. Mulvey explora o “prazer” gerado pela representação da mulher nestes termos a partir da psicanálise.

A mulher, desta forma, existe na cultura patriarcal como o significante do outro masculino, presa por uma ordem simbólica na qual o homem pode exprimir suas fantasias e obsessões através do comando linguístico, impondo-as sobre a imagem silenciosa da mulher, ainda presa a seu lugar como portadora de significado e não produtora de significado (MULVEY, 1983, p. 438).

Assim, cabe perguntarmo-nos: qual o significado da reprodução tão crua do machismo em *Blade Runner 2049*? Um filme que mostra tais representações é um filme que reforça o machismo ou que o denuncia? O diretor Denis Villeneuve está servindo-se do discurso e imaginário machistas ou está justamente voltando-se contra eles? Quando a arte “joga em nossa cara” situações ofensivas e personagens que propagam machismo, racismo, violência, que papel ela está desempenhando?

Villeneuve, ao ser questionado em uma entrevista ao repórter Jordan Hoffman da revista *Vanity Fair* acerca dessa questão, disse que “Cinema é o espelho da sociedade. *Blade Runner* não é sobre o amanhã,

é sobre hoje. E me desculpe, mas o mundo não é gentil com mulheres” (HOFFMAN, 2017, nossa tradução).

De fato, não buscamos aqui atribuir uma função moralista à arte ou censurá-la, mas queremos sim refletir sobre que tipo de responsabilidade é assumida – ou não – quando é proposta a abordagem de certos temas e apresentação de certos cenários específicos, como *Blade Runner 2049* o faz. Frente à “detecção” do olhar masculino e da objetificação feminina frente a este olhar, Mulvey, por exemplo, busca pensar a construção de outras possibilidades de olhar, cujo protagonismo não seja unicamente masculino. Deste modo, podemos nos questionar, agora, se o olhar que se dá sobre o universo de *Blade Runner 2049* privilegia ou não um ponto de vista essencialmente masculino, sobretudo se pensarmos que o diretor parece favorecer o fascínio pela imagem da mulher em sua subserviência, sem que esta situação seja problematizada ou possibilite alguma espécie de vislumbre de uma escapatória. É possível “enxergar” este filme – de maneira minuciosa, atenta, reflexiva – com um olhar que não seja masculino?

Frente a esse cenário complexo, contamos chamar a atenção, por fim, para ainda outro elemento, que talvez passe mesmo despercebido a alguns expectadores do filme, e que permite que identifiquemos um tratamento positivo, construtivo, da reflexão filosófica sobre o gênero: o tema da reprodução, e de como o foco da narrativa do filme pode ser encarado como uma tentativa de exclusão completa, pelo antagonista, das mulheres humanas, capazes de gerar uma criança⁵.

⁵ Pedimos licença, neste texto, para simplificar ao máximo a complexa relação entre gênero e sistema reprodutivo, e usarmos o termo “mulheres” ou “feminino” para referirmo-nos aos sujeitos com útero. Sabemos, portanto, que tal simplificação ignora outros corpos que também gestam, mesmo não sendo identificados com o feminino, e fazemos tal escolha simplesmente por estarmos tratando do assunto

Mas desta vez, sim, este elemento é desenvolvido e apresentado de maneira que favorece uma reflexão crítica.

Em um mundo onde o capitalismo visa tomar o completo controle da geração da vida, as mulheres se tornariam, dentro de uma tal mentalidade, obsoletas. Na Wallace Corporation, as tentativas de dominar esse processo resultam em “fetos” que “nascem” já adultos, a partir de uma espécie de casulo plástico, para morrer logo em seguida, atestando o fracasso do procedimento⁶. Este sentimento de fracasso masculino frente à capacidade feminina de geração da vida é o que constitui a “inveja do útero” conceitualizada pela filósofa belga Luce Irigaray (1993), e que estaria nas próprias raízes do patriarcado e de toda cultura ocidental:

As pulsões parciais, de fato, parecem referir-se especialmente ao corpo que nos trouxe inteiros ao mundo. A pulsão genital é teoricamente aquela pulsão pela qual o pênis fático captura o poder da mãe de dar à luz, nutrir, habitar, ser o centro. Não ocorre a ereção fática justamente no lugar onde antes ficava o cordão umbilical? O falo se torna o organizador do mundo por meio do homem-pai no mesmo lugar onde o cordão umbilical, aquele elo primordial com a mãe, uma vez deu à luz o homem e a mulher. Tudo o que aconteceu dentro de um útero originário, a primeira terra nutridora, as primeiras águas, as primeiras bainhas, as primeiras membranas nas quais a criança inteira foi mantida, assim como a mãe inteira, pela mediação de seu sangue. De acordo com uma relação que obviamente não é simétrica, mãe e filho estão ligados de uma forma que precede todas as dissociações, todas as dilacerações de seus corpos (IRIGARAY, 1993, p. 14).

dentro do escopo do enredo do filme em questão, que infelizmente não chega a levantar essas problematizações.

⁶ Vemos assim que a própria infância e o cuidado são também elementos a serem suprimidos dentro deste novo avançado patamar do patriarcado e do capitalismo.

Após este momento inicial simbiótico, compartilhado e continuado, o patriarcado imporia, metaforicamente, a imagem individualista do falo no lugar da imagem relacional do cordão umbilical. Em uma cena de *Blade Runner 2049* vemos a imagem já mencionada de um nascimento “solitário”, onde um indivíduo já adulto – uma mulher – tomba de um casulo parecido com um saco plástico, e treme no chão, nua, coberta por um líquido viscoso. Wallace – que é cego – então se aproxima e “inspeciona” a nova replicante com suas mãos, em meio a gestos ambíguos – colocando os dedos em sua boca, acariciando-a – para, em seguida, matá-la, insatisfeito. Wallace a mata cortando seu abdômen na altura do útero e, antes que ela caia no chão para morrer, ele lhe beija ternamente os lábios.

Importa notar que a visão de Wallace sobre as mulheres humanas segue a ideia machista essencialista de que as mulheres só existem para procriar, e todas as eventuais outras “funções” podem ser igualmente – ou melhor – desempenhada por replicantes femininas. Obviamente, as autoras feministas se opõem a uma tal visão tão abertamente misógina (lembramos que Wallace é o “vilão” do filme). Porém, dentro do próprio feminismo existem visões diferentes acerca do significado político do ato de gerar e de nascer.

Assim, autoras como a feminista radical Shulamith Firestone (1972) apresentaram a ideia de que a mediação tecnológica da reprodução humana poderia ter um aspecto positivo, ao servir como uma possibilidade de libertação das mulheres do “fardo” doméstico, apagando ou ao menos mitigando as fortes distinções e discriminações de gênero na sociedade, que desapareceriam pouco a pouco junto com a ideia de família biológica “tradicional”. Ora, vemos que isso é

impensável na sociedade tecnológica, porém ultra capitalista, de *Blade Runner 2049*, onde a ideia é justamente a apropriação mercantilizada de todos os setores da vida, inclusive a reprodução. Para Firestone (1972), a revolução feminista só aconteceria se a apropriação tecnológica da reprodução humana e o controle da natalidade ficasse à cargo das mulheres, numa tomada não mais dos meios de produção, mas dos meios de reprodução, através

... não apenas a restauração total às mulheres da propriedade de seus próprios corpos, mas também sua tomada (temporária) do controle da fertilidade humana – a nova biologia populacional, bem como todas as instituições sociais de procriação e criação de filhos. (...) o objetivo final da revolução feminista deve ser, ao contrário do primeiro movimento feminista, não apenas a eliminação do privilégio masculino, mas da própria distinção sexual: diferenças genitais entre os seres humanos não teriam mais importância cultural (FIRESTONE, 1972, p. 10).

Já autoras como Silvia Federici compreenderam justamente que a reprodução humana ganha uma nova dimensão quando pensada juntamente à gênese do sistema capitalista, de modo que as questões feministas não podem ser tratadas fora do contexto da questão de classe. Essa interconexão é amplamente explorada através do conceito de interseccionalidade, ou pela metáfora do “nó” de opressões, conforme explica Heleieth Saffioti:

Não há, de um lado, a dominação patriarcal e, de outro, a exploração capitalista. Para começar, não existe um processo de dominação separado de outro de exploração. De rigor, não há dois processos, mas duas faces de um mesmo processo. Daí ter-se criado a metáfora do nó para dar conta da realidade da fusão patriarcado-racismo-capitalismo (SAFFIOTI, 2004, p. 130).

Para Federici, a gênese do capitalismo representou, para as mulheres, a apropriação de seu poder reprodutivo pelo Estado, sendo que ela gera, agora, não simplesmente filhos, mas sim futuros trabalhadores assalariados. Se, nessa fase do sistema, cabe aos homens realizar o trabalho que garante o salário que mantém a família, cabe às mulheres produzir novos trabalhadores e garantir sua subsistência através do trabalho doméstico “invisível”, pautado de maneira mistificada em um amor e cuidado que seriam “inerentes” à figura feminina e, portanto, não digno de salário⁷, não digno de direitos, não passível de uma oposição, de uma recusa em exercê-lo, de uma greve.

A diferença em relação ao trabalho doméstico reside no fato de que ele não só tem sido imposto às mulheres como foi transformado em um atributo natural da psique e da personalidade femininas, uma necessidade interna, uma aspiração supostamente vinda das profundezas da nossa natureza feminina. O trabalho doméstico foi transformado em um atributo natural em vez de ser reconhecido como trabalho, porque foi destinado a não ser remunerado (FEDERICI, 2019, p. 42-43).

Assim, de acordo com Federici, o corpo da mulher (humana!) já é uma “máquina” de reprodução no sistema capitalista, e não mais pertence a ela, mas sim ao sistema no qual está inserida enquanto tal. Esta configuração, iniciada na transição do modelo feudal para o capitalista, perdura até a atualidade, ao percebermos a dificuldade das mulheres em reivindicar o direito às próprias decisões reprodutivas, tendo de travar lutas constantes frente a políticas que negam a autonomia de seus corpos ou retrocedem em direitos já adquiridos.

⁷ A questão do trabalho da mulher e das distinções entre o âmbito público e privado (doméstico) será aprofundada de maneira mais complexa dentro do feminismo negro.

A disponibilidade de uma força de trabalho estável e disciplinada é uma condição essencial da produção em cada um dos estágios do desenvolvimento capitalista. As condições do nosso trabalho variam de país a país. Em alguns países somos forçadas a uma produção intensa de crianças, em outros, nos dizem para não reproduzirmos, especialmente se somos negras ou contamos com auxílios do governo, ou que temos a tendência de reproduzir “pessoas causadoras de problemas”. Em alguns países nós produzimos trabalho pouco qualificado para o campo; em outros produzimos trabalhadores e técnicos qualificados. Mas, em todos os países, o nosso trabalho não assalariado e a função que realizamos para o capital são os mesmos (FEDERICI, 2019, p. 69).

No universo de *Blade Runner 2049*, Niander Wallace está no topo do sistema capitalista, e sua capacidade de controle se estende a todos os setores da sociedade. No entanto, é a fertilidade feminina que coloca o limite de alcance de seu dinheiro e poder. O fato da replicante Rachael ter gerado uma criança saudável – que seguiu normalmente seu curso de vida até a idade adulta – torna-a menos artificial e mais humana? Torna-a “mais humana que o humano”? Seria então talvez esse o marco, o critério, a linha divisória entre o natural e o artificial, que acabou de ser apagado – a geração de uma nova vida? Que implicações políticas, sociais e econômicas esse fato pode trazer para esse mundo distópico onde ser mulher é servir e ser descartada? O fato de a criança “nascida” em questão ser uma menina – uma mulher –, e o fato de não ser K o “escolhido”, o “milagre”, mas sim a Dra. Ana Stelline, nos indica que a revolução, a sobrevivência e a liberdade em *Blade Runner 2049* (e talvez, no nosso mundo também) só ocorrerão se o futuro for feminino.

REFERÊNCIAS

DICK, Philip K. *Blade Runner - Andróides Sonham com Ovelhas Elétricas?* São Paulo: Editora Aleph, 2019.

FANCHER, Hampton & PEOPLES, David. **Blade Runner (1982) Movie Script**. Based on the story "Do Androids Dream of Electric Sheep?" by Philip K. Dick. Final script, 1981. Disponível em: <https://docs.google.com/viewer?a=v&pid=sites&srcid=cml2ZXJ2aWV3Lm5zdy5lZHUuYXV8bm9ycmlzLTEyLWVuZ2xpc2h8Z3g6M2JmYzcxZGFhYzgzMTVkyg>. Acesso em 12/06/2023.

FEDERICI, Sílvia. **O ponto zero da revolução: trabalho doméstico, reprodução e luta feminista**. Tradução: Coletivo Sycorax. São Paulo. Elefante, 2019.

FIRESTONE, Shulamith. **The Dialectic of Sex: The case for feminist revolution**. New York: Bantam Book, 1972.

HOFFMAN, Jordan. Denis Villeneuve Is the Sci-Fi Remake Master with Blade Runner 2049 and the Upcoming Dune. In: **Vanity Fair**, November 24, 2017. Disponível em: <https://www.vanityfair.com/hollywood/2017/11/denis-villeneuve-blade-runner-2049-dune> (Consultado em 13/06/2023).

IRIGARAY, Luce. **Sexes and Genealogies**. New York: Columbia University Press, 1993.

MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. Trad. João Luiz Vieira. In: Xavier, I. **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 437-454, 1983.

SAFFIOTI, Heleieth. Gênero e Patriarcado: violência contra mulheres. In: VENTURI, Gustavo; RECAMÁN, Marisol; OLIVEIRA, Suely (Orgs.). **A mulher brasileira nos espaços público e privado**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2004.

SCOTT, Ridley. **Blade Runner: O Caçador de Androides**. Direção: Ridley Scott. 1982. Warner Bros. Pictures. DVD (111 min).

VILLENEUVE, Denis. **Blade Runner 2049**. Direção: Denis Villeneuve. 2017. Warner Bros. Pictures, Sony Pictures. DVD (163 min).

WOOLF, Virgínia. **Um teto todo seu**. 2ª. Ed. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2004.

4

DO TEMPO DO ACONTECIMENTO EM DELEUZE À ÉTICA DOS REPLICANTES EM *BLADE RUNNER*

Fernando Monegalha ¹

1. INTRODUÇÃO: O QUE É UM ACONTECIMENTO?

Primeiramente, gostaríamos de começar problematizando esse conceito ou noção tão problemático, que é o conceito de acontecimento. Que a noção de acontecimento seja algo de fundamental importância na filosofia deleuziana, é algo que nos lembra François Zourabichvili, em *Deleuze: uma filosofia do acontecimento*. Como aponta Zourabichvili, Deleuze destacava em *Conversações*: “Em todos os meus livros busquei a natureza do acontecimento”, “passei meu tempo escrevendo sobre essa noção de acontecimento” (DELEUZE apud ZOURABICHVILI, 2016, p. 35). Com efeito, a noção de acontecimento parece permear grande parte da obra filosófica de Deleuze: relativamente ausente em *Diferença e repetição*, ela surge com toda a força em *Lógica do sentido*, passando a permear a sua obra subsequente, ainda que por vezes de forma não tão evidente assim. Mas antes de passar à análise da noção de acontecimento em Gilles Deleuze, cremos que é interessante perguntar, de maneira muito preliminar: o que é um acontecimento, essa noção que permeia não apenas a filosofia de Deleuze, mas também quase toda a filosofia contemporânea?

¹ Professor Adjunto do curso de Filosofia da Universidade Federal de Alagoas (UFAL). Doutorou-se na UFSCAR com uma tese intitulada *O atual e o virtual em Bergson e Deleuze*.

Creemos que não há resposta simples a essa questão. Gostaríamos, contudo, de tentar respondê-la embaralhando alguns filósofos contemporâneos: Deleuze, Heidegger, Bergson e Husserl. Com efeito, se nos perguntassem o que é um acontecimento para a filosofia contemporânea, nós talvez pedíssemos ao leitor que se remetesse a um texto de Heidegger que é uma verdadeira obra-prima. Referimo-nos aqui a *Tempo e ser*, uma conferência proferida por Heidegger em 1962, algo de fundamental importância para a discussão sobre o acontecimento no interior da filosofia contemporânea. Heidegger nos lembra neste texto que um acontecimento não é o que trivialmente nós compreendemos por este nome: dizemos, por exemplo, que a unificação da Comunidade Econômica Europeia foi um “acontecimento europeu de significação histórica universal” (HEIDEGGER, 1999, pp. 265-266). Assim com efeito nós designamos um acontecimento habitualmente. Mas será que aí compreendemos o termo “acontecimento” em sua significação propriamente filosófica? De certo modo, *não*: de um ponto de vista filosófico, talvez fosse melhor reservar o termo “evento” para esses momentos por vezes efêmeros de significação histórica, e reservar o termo “acontecimento” para algo mais especificamente filosófico. Mas se o acontecimento não é o que trivialmente compreendemos por ele, o que ele é? Não temos como retrair toda a rica argumentação heideggeriana em *Tempo e ser*, mas não cremos errar quando dizemos que o acontecimento é aquilo que dá *tempo* e que dá *ser*. Procuremos compreender o que isso significa.

O acontecimento dá tempo. O que isso significa? Basicamente que o tempo, pensado longe de toda concepção cronológica, é algo que irrompe frequentemente, que nasce intempestivamente. Há uma bela

frase de Heidegger em *Ser e tempo*, lembrada por Claude Romano, que é a seguinte: “Por que nós dizemos: o tempo passa e não, do mesmo modo, ele nasce?” (HEIDEGGER, ST, p. 425 apud ROMANO, 2012, p. 49). Os horizontes temporais do *dasein*, com efeito, não são algo de estático e fixo, mas algo que desponta, que irrompe. A abertura temporal do existente humano envolve uma clareira que desponta, e que nesse despontar permite a manifestação de todo e qualquer ente. Não cremos simplificar muito esse pensamento se dissermos que a nossa “vida consciente” (expressão que Heidegger sem dúvida recusaria) envolve a existência de um campo temporal que está constantemente se expandindo e se contraindo. Isso, contudo, nos joga na concepção de uma diversidade de graus de duração ou planos de consciência, que é uma teoria propriamente bergsoniana. Pedimos a devida vênia ao leitor, contudo, por fazer esse entrecruzamento monstruoso entre Heidegger e Bergson, para tentar comunicar uma simples intuição de fundo: o tempo é uma clareira, algo com um “diâmetro” (HEIDEGGER, 1999, p. 261) que se expande e se contrai. Essa expansão e contração constantes marcam o nascimento e o perecimento do próprio tempo. Antes de pensarmos o tempo como algo simplesmente dado, uma reta com sua sucessão de instantes, talvez devêssemos pensá-lo como um círculo que se expande e contrai, constituindo algo como um cone emergente com sua diversidade de durações ou, se quisermos, como um coração com suas sístoles e diástoles temporais. Essas sístoles e diástoles temporais marcam a própria vida e morte do acontecimento.

O acontecimento é aquilo que dá tempo, mas também aquilo que dá ser. O que isso significa? Que toda manifestação de um ente só é possível no interior desse campo temporal aberto que é dado pelo

acontecimento. Isso era algo que Husserl já antevia em suas *Lições para uma fenomenologia da consciência interna do tempo*: é somente no interior do campo temporal (no caso, do presente vivo) que toda a objetividade, seja imanente, seja transcendente, pode se “constituir”. O tempo é a condição para a constituição de toda a objetividade, o campo temporal constitui uma espécie de campo de presença que permite a manifestação de todo e qualquer ente. Vejo o livro à minha frente: esse objeto me transcende, mas só pode surgir enquanto se constitui no tempo: enquanto cada “perfil” passado dele é retido no presente. Do mesmo modo um objeto imanente, uma melodia, por exemplo: ela só pode se constituir pelo jogo de retenções e protensões no interior do campo temporal. Mas este mesmo campo temporal, nós já vimos, não é algo de fixo e estático: ele eclode e se fecha constantemente. Vemos assim que a irrupção e fechamento do tempo, a vida e a morte do acontecimento, são o que permitem o aparecimento de todo e qualquer ente. Nós mesmos, só podemos existir enquanto somos “jogados” pelo acontecimento na existência: antes de sermos um sub-jectum, somos um “super-jectum” (Whitehead), uma certa gama de faixas duracionais ascendentes, que despontam e desabam constantemente a partir do acontecimento, tal como ondas no oceano. O campo temporal a que nos referimos é o próprio ser do ente, mas esse próprio campo temporal está ressurgindo constantemente.

Como veremos, Deleuze foi especialmente sensível à temática do acontecimento, levando-a, contudo, alguns passos adiante. Em *Lógica do sentido*, Deleuze articula claramente a discussão sobre o acontecimento à temporalidade, mas fazendo intervir também um elemento fundamental nesta discussão: a *linguagem*. Para Deleuze, é o

acontecimento, a irrupção de uma temporalidade particular que ele denomina de *Aion*, que permite o surgimento da própria linguagem, com sua capacidade de instaurar um passado e futuro ilimitados para além do campo temporal limitado do presente vivo. Mas, como tentaremos mostrar neste artigo, seria limitado caracterizar o acontecimento deleuziano somente a partir do *Aion* – este envolve antes uma complexa interação entre um tempo pensado a partir do presente vivo (*Cronos*) e o despontar do horizonte ilimitado do passado e do futuro (*Aion*). É essa interação que gostaríamos de salientar a partir de agora.

2. O TEMPO DE CRONOS E A PROFUNDIDADE DO PRESENTE

Como é sabido, Deleuze inicia a segunda série de *Lógica do sentido* propondo uma distinção baseada no estoicismo, a saber, uma distinção entre o domínio dos corpos e estados de coisa, de um lado, e o domínio dos incorporais, de outro:

Os Estoicos, por sua vez, distinguiam duas espécies de coisas: 1) Os corpos, com suas tensões, suas qualidades físicas, suas ações e paixões e os “estados de coisas” correspondentes. [...] Não há causas e efeitos entre os corpos: todos os corpos são causas, causas uns com relação aos outros, uns para os outros. [...] 2) Todos os corpos são causas uns para os outros, uns com relação aos outros, mas de quê? São causas de certas coisas de uma natureza completamente diferente. Estes efeitos não são corpos, mas, propriamente falando, “incorporais”. Não são qualidades e propriedades físicas, mas atributos lógicos ou dialéticos. Não são coisas ou estados de coisas, mas acontecimentos. Não se pode dizer que existam, mas antes, que subsistem ou insistem, tendo este mínimo de ser que convém ao que não é uma coisa, entidade não existente. Não são substantivos ou adjetivos, mas verbos. Não são agentes nem pacientes, mas resultados de ações e paixões, “impassíveis” – impassíveis resultados (DELEUZE, 2007, p. 5-6).

A esta distinção segue-se outra, entre um tempo próprio aos corpos e estados de coisa (que Deleuze denomina *Cronos*) e um tempo próprio aos incorporais, que Deleuze denomina *Aion*:

O único tempo dos corpos e estados de coisas é o presente. Pois o presente vivo é a extensão temporal que acompanha o ato, que exprime e mede a ação do agente, a paixão do paciente. Mas, na medida da unidade dos corpos entre si, na medida da unidade do princípio ativo e do princípio passivo, um presente cósmico envolve o universo inteiro: só os corpos existem no espaço e só o presente no tempo. [...] [Em relação aos incorporais, podemos dizer que] não são presentes vivos, mas infinitivos: *Aion* ilimitado, *devoir* que se divide ao infinito em passado e em futuro, sempre se esquivando ao presente. De tal forma que o tempo deve ser apreendido duas vezes, de duas maneiras complementares, exclusivas uma da outra: inteiro como presente vivo nos corpos que agem e padecem, mas inteiro também como instância infinitamente divisível em passado-futuro, nos efeitos incorporais que resultam dos corpos, de suas ações e de suas paixões. Só o presente existe no tempo e reúne, absorve o passado e o futuro, mas só o passado e o futuro insistem no tempo e dividem ao infinito cada presente. Não três dimensões sucessivas, mas duas leituras simultâneas do tempo (DELEUZE, 2007, p. 5-6).

Vemos aí uma distinção de capital importância para Deleuze: aquele que há entre o que *existe* (nesse caso, somente os corpos no interior do presente vivo) e aquilo que *insiste* ou *subsiste* (no caso, os incorporais, que nos fazem ingressar no domínio de um passado e um futuro ilimitados). A ideia básica de Deleuze aqui é que aquilo que existe, existe no presente, mas nem tudo que há é necessariamente presente: há também aquelas coisas que *insistem* ou *subsistem*, cujo modo de ser é fundamentalmente diferente daquela do presente. Poderíamos pensar aqui no clássico exemplo da melodia: as notas que ouvimos *existem* no presente, mas as notas que retemos são fundamentalmente diferentes: elas *insistem* ou *subsistem* junto da nota presente, elas têm uma

existência por assim dizer “fantasmagórica” se comparada àquela da nota presente (da “impressão originária”, como diria Husserl). Evidentemente, Deleuze não usa o exemplo da melodia nesse ponto de sua argumentação, mas o do escalpelo, proposto por Bréhier: o escalpelo que corta a carne produz um efeito incorporal, que é expresso por meio de um verbo (o ser cortado).

Como diz Émile Bréhier na sua bela reconstituição do pensamento estoico: “Quando o escalpelo corta a carne, o primeiro corpo produz sobre o segundo não uma propriedade nova, mas um atributo novo, o de ser cortado. O *atributo* não designa nenhuma *qualidade* real..., é sempre ao contrário expresso por um verbo, o que quer dizer que é não um ser, mas uma maneira de ser... Esta maneira de ser se encontra de alguma forma no limite, na superfície de ser e não pode mudar a sua natureza: ela não é a bem dizer nem ativa nem passiva, pois a passividade suporia uma natureza corporal que sofre uma ação. Ela é pura e simplesmente um resultado, um efeito não classificável entre os seres... (Os Estoicos distinguem) radicalmente, o que ninguém tinha feito antes deles, dois planos de ser: de um lado o ser profundo e real, a força; de outro o plano dos fatos, que se produzem na superfície do ser e instituem uma multiplicidade infinita de seres incorporais” (Bréhier *apud* DELEUZE, 2007, p. 6).

Essa citação de Bréhier diz tudo: de um lado temos “o ser profundo e real”, de outro a superfície incorporal, de um lado a profundidade do presente vivo, de outro a superfície do passado-futuro ilimitados, de um lado a existência dos corpos e estados de coisa, de outro a insistência ou subsistência do sentido. O que nos propomos a fazer a partir de agora é analisar a primeira destas instâncias, a saber, o ser profundo e real, em sua íntima ligação com o presente vivo.

Primeiramente, perguntemo-nos: por que, para Deleuze, os corpos e estados de coisas estão no presente? Ressaltamos aqui que, para além

do estoicismo, encontramos uma concepção semelhante em Bergson, como podemos ver nesta passagem de *Matéria e memória*: “Responder a uma ação sofrida por uma reação imediata que se ajusta ao seu ritmo e se prolonga na mesma duração, estar no presente, e num presente que recomeça a todo instante, eis a lei fundamental da matéria: nisso consiste a *necessidade*.” (BERGSON, 1999, p. 247) A ideia por trás dessa concepção é relativamente simples: sendo desprovido de memória e capacidade antecipadora, o universo material tem uma existência necessariamente restrita ao momento presente, decorre disso que o presente seja o único tempo dos corpos e estados de coisa. Toda *existência* (mas nem toda *insistência*) é *presente*, mas o presente é essencialmente *material*: este é ponto ressaltado por Bergson, que Deleuze reencontra em sua análise do estoicismo. Este é um ponto que também encontramos em *Diferença e repetição*, na análise que Deleuze efetua da primeira síntese do tempo, a saber, a síntese do presente vivo. Mas *Diferença e repetição* traz também um outro ponto importante para nossa discussão, que também estará presente em *Lógica do sentido*: a ideia de uma *profundidade* do presente vivo. Este foi um ponto que discutimos em detalhe em nossa tese de doutorado, e que podemos apenas pontuar aqui. Para Deleuze, o presente vivo é composto por uma diversidade de sínteses passivas que se articulam numa diversidade de graus ou níveis. Em *Diferença e repetição*, Deleuze apresenta sucintamente ao menos três destes níveis ao tratar da primeira síntese do tempo: o da síntese imaginativa, o da síntese perceptiva e o da síntese orgânica. Para compreender estes três níveis, podemos adotar o exemplo de uma bola de bilhar que eu vejo se aproximar de outra bola: por meio de minha imaginação, eu antecipo o movimento da segunda

bola – uma operação que se dá no interior do presente vivo e que caracteriza a síntese imaginativa. Mas ao mesmo tempo em que eu antecipo o movimento da segunda bola, eu também observo o movimento da bola, numa síntese perceptiva que envolve também ela uma contração ou retenção do passado imediato no presente. Mas aquém destes dois tipos de síntese – imaginativa e perceptiva – também existem para Deleuze as sínteses orgânicas, que são basicamente contrações/contemplações operadas no nível corporal de nossa existência. Como diz a esse respeito Deleuze:

Mas na ordem da passividade constituinte, as sínteses perceptivas remetem a sínteses orgânicas, como a sensibilidade dos sentidos remete a uma sensibilidade primária que *somos*. Somos água, terra, luz e ar contraídos, não só antes de reconhecê-los ou de representá-los, mas antes de senti-los. Em seus elementos receptivos e perceptivos, como também em suas vísceras, todo organismo é uma soma de contrações, de retenções e de expectativas (DELEUZE, 2006, p. 115).

Esta multidão de sínteses passivas orgânicas constitui para Deleuze um rico domínio de *subjetividades larvares*, que estão num movimento frenético de eclosão e desaparecimento: toda síntese orgânica está ligada a uma *fadiga* essencial, que marca os limites de seu surgimento (DELEUZE, 2006, p. 120). O presente vivo mostra-se assim em *Diferença e repetição* como estruturado numa diversidade de níveis de abertura e fechamento: é a isso que nos referimos quando dizemos que o presente vivo deleuziano é um presente profundo. Esta ideia de uma diversidade de níveis do presente vivo, por sua vez, foi retomada por Deleuze em *Lógica do sentido*. Há, com efeito, toda uma profundidade do presente vivo nesta obra, que é associada por Deleuze ao tempo de Cronos (não confundamos com o tempo cronológico). Para

Deleuze, “Cronos é o movimento regulado dos presentes vastos e profundos” (DELEUZE, 2007, p. 168), uma estrutura em diferentes níveis que abarca uma diversidade de aberturas do presente vivo, cuja característica primordial é seu modo de ser corporal. Vemos assim como *Lógica do sentido* incorpora, a seu modo, a ideia de síntese orgânica de *Diferença e repetição*. Essa estrutura “vertical” do tempo de Cronos, por sua vez, abrange dois polos diferentes, que Deleuze denomina “bom Cronos” e “mau Cronos”. O “mau Cronos” é o “devir-louco da profundidade” (DELEUZE, 2007, P. 168), o esfacelamento constante do organismo num fluxo material que o absorve e o precede (uma espécie de grau zero da duração), a redução do presente vivo a um tempo esquizofrênico e elementar, o “bom Cronos” seria, por sua vez, o presente alargado da divindade, o paradoxal “tempo” de Zeus (que teria, a partir da tradição estoica, uma existência corporal). Sobre este presente perpétuo, contudo, *Diferença e repetição* se posiciona ceticamente, como podemos ver nesta passagem:

Pode-se, sem dúvida, conceber um perpétuo presente, um presente co-extensivo ao tempo; basta fazer com que a contemplação se aplique sobre o infinito da sucessão de instantes. Mas não há possibilidade física de tal presente: a contração na contemplação opera sempre a qualificação de uma ordem de repetição de acordo com elementos ou casos. Ela forma necessariamente um presente de certa duração, um presente que se esgota e que passa, variável segundo as espécies, os indivíduos, os organismos e as partes de organismo consideradas (DELEUZE, 2006, p. 120).

Vemos assim que, mesmo com sua menção ao “bom Cronos”, Deleuze não extrapola nunca o território da pura imanência, que não é outro senão aquele da experiência e das condições da experiência. Os níveis do presente vivo a que nos referimos aqui se processam de forma

muito breve, sua abertura é completamente efêmera: podemos especular que, no que diz respeito à existência humana, a abertura máxima do presente vivo seja aquela de um enunciado. É nesse presente efêmero, contudo, que nós somos e vivemos: a nossa existência, contudo, seria muito pouco se se reduzisse somente a contemplarmos aquilo que nos surge no interior do presente vivo – antes de corresponder à existência do bom ou do mau Cronos, a existência humana corresponde antes à existência intermediária de *Hércules*, que está intimamente vinculada, como veremos, ao tempo aiônico e sua abertura para um mundo simbólico. Antes de adentrarmos na discussão sobre o *Aion*, entretanto, cabe fazer mais algumas considerações sobre *Cronos*. Com efeito, apesar de ser por vezes negligenciado, *Cronos* desempenha um papel importante no interior de *Lógica do sentido*. Seria realmente um grande equívoco apagar a importância da profundidade do presente por causa dos elogios rasgados que Deleuze faz à superfície metafísica ao longo de seu livro. De fato, *Lógica do sentido* é uma obra que envolve a intersecção entre a profundidade e a superfície: de um lado temos a profundidade da mistura dos corpos, do presente, de *Cronos*, de outro lado a superfície do sentido, da linguagem, do passado e do futuro ilimitados, do *Aion* em suma. A interação entre a superfície do sentido e a profundidade dos corpos nos dão um mapa que permite, a nossos olhos e a partir de uma inspiração bergsoniana, entender a própria estrutura do acontecimento para Deleuze.

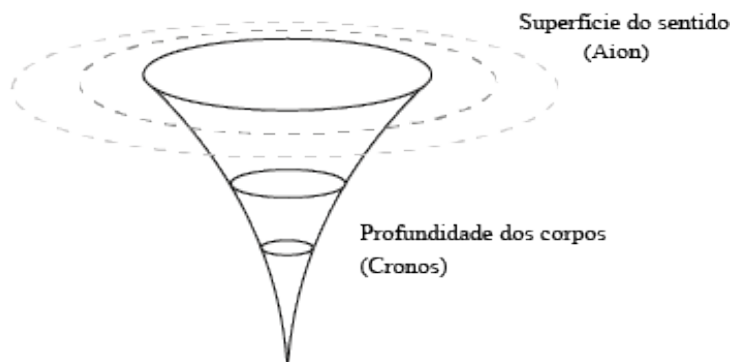


Ilustração 1

Este gráfico procura mostrar a estrutura em graus do presente vivo, ilustrada pela diversidade de níveis que marcam a sua verticalidade. Mas também vemos neste gráfico a irrupção de uma segunda temporalidade, anômala, que é aquela da superfície do sentido, do *Aion*, em suma. É acerca desta temporalidade anômala e aberrante que trataremos a seguir.

3. O TEMPO AIÔNICO E A SUPERFÍCIE DO PASSADO E DO FUTURO

O que tentamos mostrar até o momento é que *Cronos* é algo mais complicado e importante na economia de *Lógica do sentido* do que normalmente se pensa. O tempo de Cronos (que, como dissemos, é em tudo diferente do tempo cronológico) é um tempo de abertura e fechamento do presente vivo, que se processa em diferentes graus ou níveis. Como nós vemos em *Diferença e repetição*, a cada grau ou nível deste presente vivo, ocorre uma variação intensiva e diferencial do real, que se assim estrutura em diferentes níveis ou camadas: por meio dela vamos do tempo básico do devir material ao tempo de um enunciado,

que também é dotado de alguma materialidade. Mas a linguagem tem uma característica *sui generis* que é nos libertar do presente vivo: por meio da linguagem nós conseguimos nos referir a fatos e acontecimentos passados e futuros que em muito extrapolam os limites tênues do presente vivo. Isso ocorre porque a linguagem, para Deleuze, está ancorada numa segunda temporalidade, não mais vertical, mas horizontal, que é a do *Aion*.

O que é o *Aion*? Essa é uma das questões mais difíceis de *Lógica do sentido*. Em princípio, poderíamos achar (um tanto erroneamente) que, ao se referir ao *Aion*, Deleuze está fazendo algum tipo de menção à uma eternidade estática: tradicionalmente, é assim que este termo é compreendido na filosofia. Mas este seria um grande equívoco: o *Aion* deleuziano tem um caráter resolutamente intempestivo, sendo um tempo que emerge na espessura de cada acontecimento, uma espécie de cisão contínua entre um passado e futuro ilimitados que se “estendem” para além dos limites do presente vivo. Tudo se passa como se os limites do presente vivo fossem demasiadamente estreitos para nossa vida, e buscássemos a cada momento dessa vida extrapolar os limites do presente: é por meio de uma segunda temporalidade, anômala e aberrante, que isso se torna possível, e essa temporalidade é exatamente o *Aion*. Por meio do tempo de Cronos, transitamos pelos diferentes graus de abertura e fechamento do presente vivo, mas pelo tempo aiônico nos libertamos definitivamente do presente, lançando-nos em paragens distantes, transitando por um passado e por um futuro ilimitados. Se o tempo do presente vivo de um ser humano se estende por alguns poucos segundos (o tempo de um enunciado), pelo *Aion* conseguimos nos referir a acontecimentos no começo ou no fim do universo, é ele quem libera a

nossa linguagem para se referir a acontecimentos já idos ou ainda distantes, é ele quem permite até mesmo que a linguagem não se refira a nenhum tempo específico (daí decorrendo o papel fundamental dos infinitivos em *Lógica do sentido*). Em tudo isso, o enunciado tem uma função limítrofe: por um lado ele é a condensação máxima da profundidade dos corpos, do tempo de Cronos, por outro lado ele é o veículo de expressão de um *sentido* que em muito extrapola os limites do presente. Novamente, tudo se passa como se tivéssemos, por um lado, uma *expansão vertical* do acontecimento, dada pelo tempo de Cronos, por outro uma espécie de *expansão horizontal* do acontecimento, atrelada ao tempo aiônico. Embora instalado no presente vivo, o homem vive constantemente orbitando a superfície do sentido, gravitando em torno do presente vivo, instalado nesta segunda temporalidade disruptiva do *Aion*. É esta temporalidade específica que permite a instauração de um *mundo simbólico*. Com efeito, um símbolo é algo permeado pela ausência daquilo que ele simboliza, ele nos remete sempre à uma extrapolação do presente vivo. O tempo de Cronos nos faz mergulhar no real, em seus ritmos e graus diversos, mas o tempo aiônico nos lança definitivamente no mundo simbólico.

É na 23ª série de *Lógica do sentido* que Deleuze se aprofunda na questão do tempo aiônico. É assim que Deleuze apresenta o *Aion*:

1º) Segundo *Aion*, somente o passado e o futuro insistem ou subsistem no tempo. Em lugar de um presente que absorve o passado e o futuro, um futuro e um passado que dividem a cada instante o presente, que o subdividem ao infinito em passado e futuro, nos dois sentidos ao mesmo tempo. Ou antes, é o instante sem espessura e sem extensão que subdivide cada presente em passado e futuro, em lugar de presentes vastos e espessos que compreendem uns com relação aos outros o futuro e o passado (DELEUZE, 2007, p. 169).

Vemos aí o caráter intempestivo do *Aion*: ele é algo “instantâneo”, não algo que teria uma existência cristalizada, mas algo que está constantemente renascendo, ressurgindo, algo que tem a ver com o pulsar dos acontecimentos. Decerto, Deleuze fala do *Aion* como uma “forma vazia” (o que nos lembra a terceira síntese de *Diferença e repetição*), mas estas passagens precisam ser melhor esclarecidas: Deleuze não está em hipótese alguma dizendo que o *Aion* tem uma existência cristalizada, dada de uma vez por todas, mas antes que ele irrompe a partir da profundidade dos corpos, possibilitando a instauração de uma superfície metafísica incorporal, tênue e fugaz. *Aion* é “ilimitado como o futuro e o passado, mas finito como o instante” (DELEUZE, 2007, p. 170) Esta superfície metafísica, contudo, tende sempre a soçobrar, a ser tragada pela profundidade dos corpos: o *falar*, que pressupõe a instalação na superfície do sentido, está sendo sempre ameaçado por uma involução, por um desabamento esquizofrênico (que Deleuze, por sinal, analisa de forma sublime na décima terceira série, intitulada *Do esquizofrênico e da menina*, onde ele se debruça sobre Artaud). Mas se o *Aion* (e, conseqüentemente, o sentido) é algo tênue e fugaz, em constante devir, como ele pode ter alguma constância, alguma permanência? Já antevemos aqui o papel fundamental do *eterno retorno* para Deleuze: longe de ser apenas o resultado de uma bricolagem conceitual, o eterno retorno é um componente essencial da ontologia acontecimental deleuziana – é ele quem garante a continuidade criativa do sentido, que está constantemente ressurgindo a partir de cada acontecimento. Mas não adiantemos o passo, pois ainda teremos de nos debruçar rapidamente sobre os liames que unem o *Aion* e o sentido.

4. A CRIAÇÃO INTEMPESTIVA DO SENTIDO

Por meio do Aion, torna-se possível algo muito sublime e importante: a instauração da superfície do *sentido*. Como afirma Deleuze na vigésima terceira série de *Lógica do sentido*:

2º) É este mundo novo, dos efeitos incorporais ou dos efeitos de superfície, que torna a linguagem possível. Pois é ele, como veremos, que tira os sons de seu simples estado de ações e paixões corporais; é ele que distingue a linguagem, que a impede de se confundir com o barulho dos corpos, que a abstrai de suas determinações orais-anaís. Os acontecimentos puros fundamentam a linguagem porque eles a esperam tanto quanto eles nos esperam e não têm existência pura, singular, impessoal e pré-individual senão na linguagem que os exprime. É o expresso, na sua independência, que fundamenta a linguagem ou a expressão, isto é, a propriedade metafísica adquirida pelos sons de ter um sentido e secundariamente de significar, de manifestar, de designar, em lugar de pertencer aos corpos como qualidades físicas (DELEUZE, 2007, pp. 170-171).

Nesta passagem, Deleuze se refere a alguns pontos que ele já havia trabalhado na terceira série, intitulada *Da proposição*. Nesta série, Deleuze recusa que o sentido possa ser reduzido à designação, à manifestação e à significação. Mas se ele não se resume a nenhuma dessas operações, o que ele é? As definições deleuzianas do sentido são por vezes muito enigmáticas: negativamente, Deleuze diz que o sentido não é nem palavra, nem coisa, nem imagem, nem ideia (DELEUZE, 2007, p. 21), positivamente, Deleuze diz que o sentido é a “quarta dimensão da proposição” (DELEUZE, 2007, p. 20), algo, portanto, além das dimensões da designação, da manifestação e da significação. Mais precisamente, para Deleuze, o sentido é basicamente um incorporeal que é expresso na proposição: “o sentido é o expresso da proposição, este incorporeal na superfície das coisas, entidade completa irreduzível, acontecimento

puro que insiste ou subsiste na proposição.” (DELEUZE, 2007, p. 20). Nem passivo nem ativo, o sentido é algo completamente neutro e imaterial: sua insistência não pode ser pensada a partir da existência das coisas materiais. A distinção entre corpos e incorporais é, com efeito, uma das distinções mais fundamentais de *Lógica do sentido*: longe de ser um autor materialista (ao menos em *Lógica do sentido*), Deleuze é um daqueles filósofos para quem o real não se esgota na atualidade dos corpos e estados de coisas: deve haver, além dos corpos, uma outra instância, virtual e imaterial, e essa instância não é outra, em *Lógica do sentido*, senão aquela dos incorporais e do sentido.

Haveria, portanto, um dualismo deleuziano? Não, pois, como nós vimos, longe dos corpos e dos incorporais comporem duas instâncias estáticas, a própria superfície do sentido decorre de um único acontecimento, que produz tanto os corpos e estados de coisas quanto toda a idealidade possível. Longe de compor um “terceiro reino” fregeano, o sentido deleuziano é algo absolutamente intempestivo, que irrompe a cada “momento” a partir da profundidade dos corpos, profundidade esta que também está em devir constante. Essa irrupção do sentido ocorre, por sua vez, junto com a cisão constante do *Aion* num passado e futuro ilimitados: O *Aion* e o sentido caminham juntos, na medida em que constituem uma tênue superfície metafísica, que corre o risco o tempo todo de ser tragada pela profundidade dos corpos. Desse modo, é num único lance de dados que são produzidos os corpos e o sentido que os sobrevoa, mas a existência de ambos os domínios é efêmera, sendo abolida logo após seu surgimento. Não fosse a esse respeito o eterno retorno, não poderia haver nenhuma perspectiva de continuidade nesse universo deleuziano: por meio do eterno retorno,

tanto *Cronos* quanto os corpos, quanto o *Aion* e o sentido, estão sendo constantemente reconstruídos. Compreendemos a partir disso, numa perspectiva deleuziana, uma frase um tanto enigmática de Marco Aurélio sobre a recriação contínua do *Aion*: “fluxos e transformações renovam o cosmo continuamente, como o movimento incessante do tempo produz sempre de novo o tempo infinito [*Aion*]” (MARCO AURÉLIO *apud* PUENTE, 2010, p. 115). O eterno retorno, como dissemos, é a chave para se compreender toda possibilidade de continuidade e a permanência numa ontologia acontecimental, tal como é aquela de Deleuze. Diz-se costumeiramente que o acontecimento, para Deleuze, é aquilo que faz a interligação entre os corpos e as proposições [como diz a esse respeito Zourabichvili: “o acontecimento é inseparavelmente o sentido das frases e o devir do mundo; é o que, do mundo, deixa-se envolver na linguagem e permite que funcione” (ZOURABICHVILI, 2004, p. 7)], mas não seria melhor dizer que o acontecimento é aquilo que produz ambos os domínios, num único lance de dados? Que o mundo e o sentido estão constantemente ressurgindo, por meio da força incomensurável do eterno retorno? Mas deixamos essa relação entre o acontecimento e o eterno retorno para outro momento. Por enquanto, ficamos felizes se tivermos conseguido esclarecer minimamente a relação entre o acontecimento, a temporalidade e a linguagem para Deleuze.

5. BLADE RUNNER E A ÉTICA DA ESCASSEZ

Finalizando, gostaríamos de apontar brevemente algumas implicações éticas dessa ontologia acontecimental delineada por Deleuze. Pois dizer que a realidade e o sentido se tecem na simples

espessura de um acontecimento está longe de ser algo trivial, já que nossa visão da realidade é normalmente estática: pensamos costumeiramente o real como um contínuo temporal que se desenvolve de forma linear e sucessiva. Esquecemo-nos assim do processo de construção – construção não, *criação* – contínua do real, o que implica em dizer que tudo o que existe está sendo sempre reconstruído, num lance de dados que se repete indefinidamente. Nada está dado, tudo tem de ser criado ou recriado, mesmo o que parece se repetir de modo ilimitado. Essa visão desconcertante do real tem claras implicações éticas, que nós pensamos poder abordar a partir de um clássico filme de ficção científica: *Blade Runner – o caçador de andróides*, de 1982.

Como se sabe, grande parte da angústia e da beleza que permeiam o *Blade Runner* original provém daquilo que nós poderíamos chamar, na falta de um termo melhor, de *aceleração existencial* dos replicantes: eles têm um prazo de vida curto, de apenas *quatro anos*. Essa aceleração existencial, por sua vez, é o *leitmotiv* de diversas cenas do filme: por exemplo, no diálogo de Tyrell com o replicante Roy Batty (interpretado por Rutger Hauer), que culmina com a morte do primeiro, Tyrell declara que não há nada que pudesse ser feito para dilatar o tempo de vida dos replicantes, que não é possível reprogramar seu código genético (o que acaba por despertar a fúria assassina de Roy). Nesse magnífico diálogo, Tyrell lança aquela frase que talvez melhor defina a angústia, e ao mesmo tempo a condição sublime dos replicantes: “a luz que brilha o dobro arde a metade do tempo”. A vida dos replicantes é marcada assim por uma radical *escassez ontológica*, que é ao mesmo tempo o motor de uma enorme *intensidade vital*. Essa dualidade primária estará presente, por sua vez, naquela cena que tenha a maior carga ética do filme, a cena

em que Roy salva Deckard da morte. Como se sabe, Deckard (interpretado por Harrison Ford) é um caçador de replicantes, e como tal, tem como missão eliminar Roy e seu bando. Nada mais natural, portanto, que Roy, vendo Deckard dependurado numa pequena viga no topo de um prédio, deixasse-o cair. Mas, como sabemos, não é isso que Roy faz: no momento em que Deckard não aguenta mais, e solta a viga, Roy pega a mão de Deckard e o ergue de volta para o prédio, salvando sua vida.

A pergunta que podemos nos lançar agora é: por que Roy salva a vida de Deckard? A esse respeito, inúmeras hipóteses e conjecturas foram lançadas. A que nos parece mais fundamentada é aquela que vê no gesto de Roy algo motivado pelo reconhecimento de sua *finitude* radical: ao compreender que é um ser marcado por uma terrível finitude e que morrerá em breve, Roy seria inspirado por uma súbita compaixão por seu algoz, o que o levaria a salvar a sua vida.

De nossa parte, não temos nada a opor a essa leitura, inclusive a cremos compatível com a aceleração existencial de fundo que, a nosso ver, é o motor do filme. Mas gostaríamos de salientar que essa leitura ainda parte de uma concepção demasiado personalista, demasiado humana dessa cena fundamental. O que Roy descobre, no fundo, a nosso ver é bem outra coisa: é uma esfera de acontecimentos impessoais ou pré-pessoais, no qual sua existência subjetiva se dissolve como “lágrimas na chuva”, para usar a belíssima expressão improvisada por Rutger Hauer no filme. Nessa esfera pré-subjetiva, toda e qualquer vida se torna valiosa, a despeito dos eventuais atributos do portador da vida em jogo. Nesse sentido, há um claro paralelo entre essa cena de *Blade Runner* e aquela proposta por Dickens e descrita por Deleuze em *A*

imanência: uma vida...: em ambos os casos, estamos diante não mais de uma esfera egóica, em que personalidades constituídas se defrontam, mas numa zona pré-subjetiva fluida, em que uma simples vida está em jogo (nesse sentido, é um componente essencial da cena a chuva, que dissolve qualquer fronteira rígida entre os corpos dos protagonistas). Há toda uma pequena ética que se pode depreender dessa cena, e que nós não temos a pretensão de esgotar aqui. Mas se tivéssemos simplesmente de apontar aquilo que a fundamenta, eis o que diríamos: antes de sermos pessoas constituídas, caracterizadas por uma identidade pessoal estável ao longo do tempo, nós somos pequenos feixes de acontecimentos, acontecimentos que marcam em nós a origem do próprio tempo, e que permitem a formação de nossa vida subjetiva propriamente dita. Menos do que nossa finitude pessoal, a característica básica do acontecimento é sua fundamental *escassez ontológica*: o acontecimento envolve um processo vital ascendente, que permite a abertura do próprio tempo, mas também está vinculado a uma fundamental morte, morte essa anterior à toda morte pessoal, que não é senão o fechamento do próprio campo temporal, um “morre-se” perpétuo e constante. A batalha entre vida e morte no acontecimento, nesse sentido, antecede a toda personalidade constituída, envolvendo toda uma pequena ética dos acontecimentos, da qual nós podemos ter um pequeno deslumbre no gesto derradeiro do replicante Roy Batty.

REFERÊNCIAS

BERGSON, H. **Matéria e memória**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. **A evolução criadora**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

RIDLEY, Scott. **Blade Runner**. Direção: Ridley Scott. Los Angeles: Warner Brothers, c1991. 1 DVD (117 min), widescreen, color.

BRÉHIER, E. **A doutrina dos incorporais no estoicismo antigo**. Belo Horizonte: Autêntica editora, 2012.

DELEUZE, G. **A imanência: uma vida**. In: Dois regimes de loucos. São Paulo: Editora 34, 2016.

_____. **Conversações**. São Paulo: Editora 34, 2008.

_____. **Diferença e repetição**. Rio de Janeiro: Graal, 2006.

_____. **Lógica do sentido**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

FORNAZARI, S. K. **A lógica do sentido, o paradoxo e a linguagem esquizofrênica: Arthur Bispo do Rosário**. Conferência proferida no VI Encontro do GT Deleuze em 2019. Artigo no prelo.

HEIDEGGER, M. **Tempo e ser**. In: Conferências e escritos filosóficos (Os pensadores). São Paulo: Nova Cultural, 1999.

_____. **Ser e tempo**. Campinas: Edunicamp, 2012.

HUSSERL, E. **Lições para uma fenomenologia da consciência interna do tempo**. Lisboa: Imprensa Nacional, 1994.

MARCO AURÉLIO. **Meditações**. São Paulo: Cultrix, s/d.

PELBART, P. **O tempo não reconciliado: imagens de tempo em Deleuze**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

PUENTE, F. R. **Ensaio sobre o tempo na filosofia antiga**. São Paulo: Annablume, 2010.

ROMANO. **L'événement et les temps**. Paris : PUF, 2012.

ZOURABICHVILI, F. **Le vocabulaire de Deleuze**. Paris: Ellipses, 2003.

_____. **Gilles Deleuze: uma filosofia do acontecimento**. São Paulo: Editora 34, 2016.

5

A COSMOLOGIA EPICURISTA OU AS QUAIS AS CONSEQUÊNCIAS ÉTICAS DA POSSIBILIDADE LÓGICA DA EXISTÊNCIA DE MÚLTIPLOS MUNDOS?

*Taynam Santos Luz Bueno*¹

A filosofia nunca foi alheia às discussões ligadas às artes e, igualmente, não se furtou de pensar o cinema. Seja propondo reflexões no campo da estética, da ética, da política ou mesmo quanto às implicações pedagógicas e educacionais do uso da sétima arte no tratamento de seus conceitos, cinema e filosofia sempre estabeleceram profícuas relações. Não são raros os exemplos de filósofos que são, ao mesmo tempo, cineastas, críticos de arte, artistas e vice-versa. Portanto, dadas as abundantes possibilidades de aproximação temática entre estes dois campos, é mister delimitarmos o campo de reflexão que será tomado neste texto, bem como indicar os principais interesses e desdobramentos de nossa proposta. Em primeiro lugar é preciso enunciar que não tomaremos como *locus* o campo estético. Antes, utilizaremos do cinema como instrumento de reflexão capaz de auxiliar na exposição de temas e conceitos filosóficos. Trata-se de, com fins didáticos, aproveitar a oportunidade de reflexão que é engendrada por um filme. Aproveitar uma atividade que, sendo realizada conjuntamente entre docentes e discentes, promove e instiga a reflexão

¹ Professora adjunta na Universidade Federal de Alagoas (UFAL). Professora do programa de Pós-graduação em Filosofia da UFAL (PPGFIL/UFAL). Possui graduação, mestrado e doutorado em filosofia na Universidade de São Paulo (USP), com estágio doutoral na Université Paris I Panthéon-Sorbonne.

acerca dos mais variados temas desenvolvidos pelos filósofos ao longo dos séculos. Estamos distantes, portanto, da crítica, da análise estética ou das questões propriamente trabalhadas na filosofia da arte. Longe das poéticas antigas, das regras do belo, das contribuições de Hegel, Lessing e Winckelmann, o intuito é tão somente convidar à reflexão. Do mesmo modo, mas não menos importante, se faz necessário assumir que, nesta análise, não trilharemos um percurso de reflexão que se mantenha alinhado, quadro a quadro, com o filme. Nos furtamos de estabelecer uma interpretação que se pretenda inquestionável e absolutamente coerente com todas as passagens e referências da película. Tal filme, como toda manifestação artística, não encerra em um ponto de vista, mas permite um multifacetado prisma de observações, reflexões e reações.

Dito isso, podemos iniciar nosso trabalho. Assim, partindo da análise do filme *Everything Everywhere All at Once* (KWAN; SCHEINERT, 2022) procuraremos pensar quais seriam as consequências éticas da possibilidade lógica da existência de múltiplos mundos sob a óptica epicurista. O cinema, neste sentido, teria como função incitar o debate e engajar alunos em uma reflexão filosófica proposta no campo da cosmologia e da ética. Trata-se, conseqüentemente, de uma reflexão que permeia tanto a história da filosofia, recuperando temas e conceitos desenvolvidos na antiguidade helenística, como a questão do ensino de filosofia antiga em sala de aula, recuperando sua importância para uma formação do pensamento crítico.

Tomemos como exercício a seguinte suposição: Imagine que exista, neste mesmo momento e de modo simultâneo à nossa existência, uma infinidade de mundos diferentes, com uma infinidade de possibilidades

de organizações sociais, configurações corpóreas, ordenamentos econômicos, jurídicos, familiares e com desdobramentos diversos para cada uma das ações realizadas por cada uma das criaturas existentes. Pense que, para cada uma das difíceis decisões tomadas, por cada um de nós, diariamente, existisse a possibilidade, em outros infinitos mundos, que resultados diferentes fossem atingidos. Reflita seriamente, diante deste exercício mental, qual seria efetivamente a dimensão de suas ações e a relevância delas no cosmos? Seríamos tão determinados a seguir convenções sociais? Valeria a pena dedicar energia aos intrincados sistemas tributários? Deveríamos nos preocupar com as normas contemporâneas relativas à sexualidade?

Indubitavelmente, diante dessa hipotética premissa, muitos dos nossos dilemas seriam mitigados. Ou seja, diante da mera possibilidade de múltiplos mundos, estaríamos ética e moralmente compelidos a reavaliar, no mínimo, a importância das nossas tradições, leis e das estruturas sociais que nos cercam. Desta forma, os questionamentos persistem: frente a esse cenário imaginado, seria sábio abraçar o relativismo absoluto? Existe um caminho filosófico que nos conduza à vida plena, à vida feliz? Seria sensato renunciar às nossas escolhas? Abraçar o niilismo seria a resposta, ou devemos fervorosamente sustentar nossas convenções?

Estas são apenas algumas das reflexões incitadas pelo filme americano, lançado no ano de 2022, *Everything Everywhere All at Once* (*Tudo em Todo Lugar ao Mesmo Tempo*). Dirigido por Daniel Kwan e Daniel Scheinert, o filme nos relata a história de uma imigrante chinesa de meia idade assombrada pelos problemas cotidianos de seu fracassado comércio, pelo desmoronamento de suas relações familiares, pelo

machismo estrutural presente nas estruturas patriarcais que a circundam, pelas frustrações financeiras que a acompanham, bem como pelas possíveis malogradas decisões que tomou ao longo da vida. A personagem principal, à beira de um ataque de nervos, sofre excessivamente com as preocupações e medos decorrentes dos obstáculos encontrados cotidianamente em sua vida. *Evelyn*, nossa protagonista, ainda lida com uma série de questões transversais que, gradativamente, a levam a *examinar* sua vida e avaliar suas escolhas e caminhos: a proximidade de um divórcio, a recepção do pai (*Gong Gong*) que – doente – retoma contato com a filha dezenas de anos depois de sua saída da China, a sexualidade de sua filha. No entanto, o momento que marca o ápice desta crescente insatisfação parece ser uma reunião decisiva acerca do futuro contábil de sua precária lavanderia, numa repartição pública americana. A partir de então, subitamente, a possibilidade da existência de multiversos que se comunicam entre si é aberta, redimensionando definitivamente os papéis de cada um dos personagens, seus problemas e os desdobramentos de suas ações. Em *Tudo em Todo Lugar ao Mesmo Tempo* o espectador é convidado a refletir acerca do real valor dos acontecimentos da vida, livrando-se gradativamente, à medida que o filme se desenvolve, das preocupações que empaticamente havia estabelecido com a protagonista. Isto é, à medida que se desenvolve, a película vai dirimindo a importância dos problemas que – em seu início – pareciam ter relevância e consequências muito maiores. Em última instância, é o sentido da boa vida, o *télos eudaimônico*, como diriam os antigos, que é questionado no filme. Efetivamente, pergunta-se acerca da felicidade. Reflete-se sobre as limitações de seu alcance nas sociedades contemporâneas,

inicialmente trazendo à tona o fato de estarmos permeados por todas estas relações e atividades que, em nossas vidas, ocupam lugar decisivo quando, na verdade, não o deveriam. A reflexão acerca da *eudaimonia* – felicidade – é acompanhada, neste filme, paralelamente com o convite ao exame de si; levando seu expectador a refletir existencialmente sobre suas escolhas, atos e acerca do valor que atribui aos desdobramentos diários de sua própria vida. Este convite ao exame de si, já professado desde os primórdios da filosofia, com a figura emblemática de Sócrates, diz também respeito àquelas práticas filosóficas muito comuns no período helenístico, os exercícios espirituais (HADOT, 2014).

Tal filme, recheado de indicações filosóficas, leva o espectador a refletir, portanto, eticamente. Seja por meio de suas inúmeras referências ao taoísmo e às filosofias orientais, seja por meio das diversas reflexões niilistas, absurdistas e pessimistas que a película apresenta, este filme é, sem sombra de dúvidas, uma obra que incita o pensamento crítico e promove o filosofar. No entanto, longe de desbravar cada uma das diversas referências às filosofias que estão mais claramente apresentadas ao longo desta sequência cinematográfica, o intuito deste texto é tão somente refletir acerca das consequências éticas, de acordo com o pensamento epicurista, dada a existência – ou a possibilidade lógica de existência – de outros universos, conforme já afirmado de antemão. Assim, é voltando os olhos para os textos atribuídos à Epicuro e dados do período helenístico que proporemos a continuidade desta reflexão.

Pensar as consequências éticas diante da possibilidade de multiversos aleatórios não é novidade no pensamento ocidental. Temos, desde o período pré-socrático, a suposição de uma cosmologia atomista

que já contemplava em seu bojo tal estrutura. Trata-se dos múltiplos mundos possíveis da antiguidade, ou do conceito grego de “*aperio kosmoi*, multidão ou plenitude de mundos ou formas” (TRIMBLE, 2009. p. 761). Os precursores deste pensamento acerca do princípio do universo, em grego *arché* (ἀρχή), são Demócrito e Leucipo, filósofos que desenvolveram uma importante e, já desde a antiguidade, controversa linha de pensamento fundamentada no mais claro materialismo. No entanto, é Epicuro² que, algum tempo depois, no período helenístico, conduzirá a doutrina materialista-atomista ao seu ápice com a criação de sua escola, vulgarmente conhecida por *jardim* ou epicurismo. Nascido em 341 a.C. na ilha grega de Samos, muito próxima da hoje denominada Turquia, o filósofo fora muito produtivo intelectualmente, chegando a escrever mais de trezentas obras (DIÓGENES LAÉRTIOS, 2008, Livro X, p. 26); obras que, infelizmente, não chegaram até nossos dias. Assim, pouco nos sobrou das inúmeras obras do período helenístico. Seja por conta da destruição da biblioteca de Alexandria, seja por conta da inexorável ação do tempo. Textos de estoicos, epicuristas, megáricos, céticos e cínicos foram muito afetados e, em sua maioria, perdidos. O que nos sobrou, em larga medida, é resultado da compilação de doxógrafos, historiadores e demais fontes secundárias, muitas vezes datadas de séculos posteriores aos escritos originais. Este é exatamente o caso do filósofo de Samos. Quando muito, ao seguirmos os relatos de Diógenes Laércio (2008) – uma de nossas principais fontes acerca do

² Sabe-se que, de autoria de Epicuro, poucos são os textos que chegaram até nós. Assim, apenas algumas *Cartas* (*Carta a Heródoto*, *a Pitocles* e *a Meneceu*) bem como algumas máximas e sentenças foram integralmente transmitidas à posteridade, apesar da extensa produção atribuída ao filósofo de Samos. Em geral, o que restou do pensamento de Epicuro diz respeito a um conjunto reduzido de sua doutrina, uma espécie de brevíário dela. Por sorte, já no contexto latino, Lucrécio deixou-nos um belíssimo poema filosófico intitulado *De Rerum Natura*, ou *Sobre a Natureza das Coisas*, onde expõe didaticamente os principais corolários e pontos da doutrina atomista-materialista de Epicuro. C.f. LUCRÉCIO, 2021.

pensamento epicurista, por exemplo, conseguimos recuperar os títulos das obras escritas pelos filósofos daquele período. Assim, sabe-se que, sob a pena de Epicuro, uma intensa produção acerca de temas como a cosmologia, a física, a lógica e a ética fora elaborada, confirmando o interesse relativo a tais questões, bem como o caráter sistemático apresentado pelo pensamento do *jardim* (SALEM, 1997, p. 78).

Entre os textos que chegaram até nós, é sobretudo na *Carta a Heródoto* (EPICURO, 2020) que a exposição filosófica de Epicuro aborda mais precisamente pontos cruciais de sua cosmologia. Assim, é nesta carta que o autor grego afirma categoricamente que infinitos mundos são logicamente viáveis, bem como expõe os princípios mais elementares de sua física e de sua cosmologia, como já afirmado. Nas palavras de Jean Salem:

O universo, afirma Epicuro, é infinito. Inversamente à Parmênides, Empédocles, Platão, Aristóteles e os estoicos, que foram unanimemente defensores da tese de uma unicidade do mundo, Epicuro sustenta a tese de uma infinidade do número de mundos, os quais nascem à partir de um turbilhão (SALEM, 1997, pp. 91-92).

Tal afirmação, ainda segundo o professor supracitado, constitui mais que a extensão das suposições ainda pitagóricas sobre a pluralidade de mundos. Ela é, sob a ótica dos antigos cosmólogos e astrônomos da antiguidade, uma espécie de “escândalo lógico”, como aos olhos de Platão, por exemplo, para quem a unicidade do mundo é algo central em sua filosofia. Essa admissão do multiverso é ainda incompatível com o pensamento que seguirá no período medieval – sobretudo no tocante aos seus pontos de convergência com a doutrina cristã, afinal – se temos a possibilidade que múltiplos mundos se

componham aleatoriamente, os mesmos são igualmente passíveis de destruição num momento subsequente; fato que contradiz a singularidade e a eternidade da criação divina. Diz Jean Salem, corroborando esta peculiaridade do pensamento cosmológico epicurista: “Os mundos, e o nosso em particular, são todos sujeitos à dissolução.” (SALEM, 1997, p. 92). Para melhor compreendermos estes posicionamentos filosóficos, vejamos alguns pontos incontornáveis da filosofia epicurista que nos servirão de base para nossa reflexão.

Em primeiro lugar, para sintetizar os pontos elementares da doutrina proposta por Epicuro, é preciso retomar sua base materialista-atomista. Diz o autor:

Diga-se em primeiro lugar que nada é gerado do não ser, do contrário, tudo poderia ser gerado de tudo e nada precisaria de sementes. E, se o que desaparece fosse destruído e levado a não ser, todas as coisas pereceriam, por nada ser aquilo em direção a que se desintegrariam. Ademais, o todo sempre foi tal como agora é, e sempre tal será; pois nada há em direção ao qual se transforme; porque, para além do todo, nada há que possa lhe penetrar e produzir mudança. E ainda, o todo consiste em corpos e vazio” (EPICURO, 2020, *Carta a Heródoto*, §39-40).

Em poucas linhas é possível perceber Epicuro propor pontos cruciais de sua visão acerca do mundo. Assim, o autor do *jardim* apresenta a gênese de todo o cosmos, sua formação e composição, bem como o fato de nele existirem apenas matéria e vazio. Ao ler atentamente tal passagem, compreende-se que alguns dos mais espinhosos pontos das discussões ontológicas filosóficas são engenhosamente superados pelas proposições principais epicuristas. O

corpo (*soma*)³, portanto, existe desde todo o sempre. Não teve início temporal e não terá nenhum fim. Existe eternamente, na acepção mais rigorosa do termo. O átomo corresponde à menor parte da própria materialidade; o não-ser, à inexistência da matéria ou, nos termos do autor, ao vazio – entendido aqui tal como a moderna ideia de vácuo; espaço destituído de toda e qualquer materialidade. O todo, como diz claramente o autor, não fora gerado por nenhum deus caprichoso ou teve seu início ligado a quaisquer outros princípios. O cosmos epicurista não carece de um primeiro motor, tampouco de qualquer consciência, ideia metafísica ou potência criadora que voluntariamente gere e mantenha as coisas como são. Estamos diante de uma proposta ontológica centrada no mais puro materialismo, cuja existência desta matéria é eterna e não dependente de nenhuma outra instância além de si mesma. Sempre existiu e sempre existirá, portanto, matéria e vazio. Em suma, diz Epicuro algumas linhas adiante, “Além de corpos e vazio, nada se pode conceber – quer abarcado pelo pensamento, quer por analogia àquilo que é abarcado pelo pensamento”. (EPICURO, *Carta a Heródoto*, §40).

Sobre estes corpos que Epicuro diz existir, dois grandes tipos são indicados na física do autor. Alguns destes corpos são compostos, outros são justamente “aquilo de que são produzidos os compostos” (EPICURO, *Carta a Heródoto*, §41). Este segundo tipo configura aquilo que é, portanto, indivisível, sendo nomeado adequadamente pelo filósofo grego de *átomo*, palavra que justamente indica a propriedade de

³ Corpo – *soma* em grego – no pensamento epicurista tanto pode se referir aos corpos existentes no mundo – compostos atômicos – quanto aos átomos em si mesmos, menores partes possíveis da matéria. Somente a leitura tomada em seu contexto fará com que o leitor diferencie cada uma das passagens trabalhadas pelo autor de Samos. Cf.: EPICURO, *Carta a Heródoto*, §41.

indivisibilidade. Aquilo que não pode ser novamente partido ou cortado. Chega-se, então, ao princípio constituinte da materialidade do mundo segundo o teórico do *jardim*: a menor parte da matéria, sua estrutura fundamental, unidade eterna, indivisível e imutável que, por composição com outros átomos, gerará toda a infinidade de possibilidades de existência. O átomo, segundo o autor, no mesmo parágrafo, é ainda aquilo capaz não só de gerar, por composição, outros corpos, mas é aquela partícula que subsiste a toda dissolução, não tendo “como nem por onde ser dissolvido”. O átomo é, particularmente falando, princípio, pois, segundo o autor, “é necessário que os princípios sejam naturezas indivisíveis dos corpos” (EPICURO, *Carta a Heródoto*, §41).

Muitos desdobramentos decorrem da afirmação da existência de apenas corpos e vazio no universo. Epicuro, apesar da simplicidade desta proposição, consegue magistralmente amarrar logicamente toda sua argumentação. Tais átomos e suas posteriores composições, por serem absolutamente materiais, ocupam certamente lugar no espaço. Isto é, os corpos existem e, conforme atestado pela sensibilidade, existem em determinado local no espaço. Deriva-se daí que, se tais átomos e suas composições existem, movendo-se de um canto a outro, é seguro que a existência do espaço também é verdadeira, pois sem a existência do espaço a possibilidade de movimento não existiria, coisa que, segundo o autor, parece bem acontecer e ser atestada por nossa capacidade de ver e sentir os corpos em movimento, bem como por nossa capacidade de nos movimentar. Ressalta-se aqui, apenas de passagem, o importante e imprescindível papel da sensação (*aisthesis*) no pensamento epicurista. Este espaço por onde os átomos

movimentam-se desde sempre, desde a eternidade, é ilimitado. Diz o autor:

E mais: o todo é ilimitado. Pois o que é limitado tem uma extremidade; ora, a extremidade discerne-se ao lado de outra coisa; assim, o que não dispõe de extremidade não tem limite; e, não dispondo de limite, há de ser ilimitado e não delimitado. Ademais, ilimitado é o todo tanto na quantidade de corpos como na extensão do vazio. Porque, se o vazio fosse ilimitado e a quantidade de corpos definida, em nenhum lugar os corpos permaneceriam, mas seriam levados e dispersados através do vazio ilimitado sem algo que os sustentasse e os fizesse recuar depois das colisões. E se, pelo contrário, o vazio fosse definido, então os corpos em quantidade ilimitada não teriam lugar para ocupar. (EPICURO, *Carta a Heródoto*, §41-42).

O texto do autor de Samos é absolutamente explicativo neste ponto. Átomos existem, pois, atestamos sua existência pela sensibilidade. Átomos se movem, corpos se movem; e nós os percebemos. Sendo assim, como já exposto, o vazio existe. Destas proposições, dizemos ainda que, se há movimento e há a composição de mundos e corpos no todo, certamente não poderíamos ter limites no espaço. O espaço deve ser ilimitado, de modo a não oferecer resistência mecânica aos movimentos atômicos – não permitindo o “retorno” dos átomos em movimento contrário ao seu trajeto. O todo, compreendido enquanto a totalidade de tudo o que existe, de todos os mundos, de todas as composições atômicas, é ilimitado. Não tem extremidades, não tem bordas, não faz fronteira. É simplesmente o espaço, vazio absoluto, onde jazem as minúsculas frações de matéria indivisíveis que aleatoriamente, por seu entrecchoque ao acaso, formam não somente nosso mundo – mas todos os outros possíveis. Tais frações, estas sim são ilimitadas em número – mas não em formato – como explica o teórico do *jardim*. A

explicação é simples e está contida no parágrafo supracitado. Assim, diante dos corolários apresentados, a existência – ao menos logicamente – de diversos outros mundos, bem como de seus compostos atômicos se faz verdadeira⁴. Afinal, retomando as palavras do filósofo, se o vazio fosse ilimitado e a quantidade de corpos limitada, haveria a total dispersão pelo espaço. Ao contrário, se o vazio fosse limitado, então os corpos em quantidade ilimitada ocupariam à exaustão o espaço, impedindo movimentações e novas composições atômicas. Sobre a existência dos muitos mundos possíveis, vejamos diretamente o que nos diz o autor:

E mais: os mundos são ilimitados, quer os semelhantes a este, quer os dessemelhantes. Uma vez que, como já se demonstrou, por serem ilimitados os átomos, são levados até o mais longínquo; e tal como descritos os átomos a partir dos quais seria gerado e pelos quais seria produzido um mundo, não se esgotam em um único, tampouco em um número limitado, nem mesmo em quantos forem como este ou diferente deste. Assim, nada há que impeça um número ilimitado de mundos (EPICURO, *Carta a Heródoto*, §45).

Eticamente falando, as consequências desta proposição do *cosmos* admitida de modo material, eterna e não gerada, leva a interessantes desdobramentos. O primeiro deles é mais evidente, diz respeito ao fato de não haver nenhuma benesse dos deuses quanto à existência da vida. Não há um ou demais deuses responsáveis por nenhuma ajuda ou ordenação do mundo. Seja deste, ou de todos os possíveis outros que

⁴ É preciso lembrar que, ao contrário da narrativa desenvolvida no filme que está sendo analisado, o pensamento de Epicuro não comporta a ideia de multiversos que se comunicam entre si. Isto é, há sim a possibilidade lógica da existência de muitos outros arranjos atômicos que, aleatoriamente, existem no infinito vazio. No entanto, nada há *entre* estes mundos que estabeleça quaisquer relações causais simultâneas entre eles. Uma ação gerada num mundo X, para Epicuro, não tem desdobramentos simultâneos e diretos com um mundo Y, por exemplo. Tampouco uma ação de um ente realizada em um dos mundos é, simultaneamente, reverberada em todos os outros mundos. As ações são particulares.

existam ou venham a existir na eternidade temporal. Não há um destino que necessariamente deva ser cumprido – como queriam os filósofos do pórtico. Outras infinitas possibilidades são igualmente possíveis para o pensador do *jardim*. O sábio epicurista, nas palavras de Jean Salem, nem crê na necessidade universal (o destino), muito menos toma o próprio acaso como um deus. (SALEM, 1997, p.121). Nas palavras do próprio Epicuro, em um trecho francamente anti-estoico, “Mais vale aceitar o mito dos deuses, do que ser escravo do destino dos naturalistas [estoicos]”. (EPICURO, 2002, p. 49). Neste sentido, nem existem deuses que determinam nosso destino, nem devemos nos transformar em escravos ou súditos do próprio acaso.

Se não é possível a completa determinação do destino, igualmente é afastada a postura relativista. Isto é, aquela postura que – por não haver validade universal dos valores morais – absolutamente abre mão de qualquer escolha e postura ética – um outro possível desdobramento da possibilidade lógica da existência de infinitos mundos. Tal reflexão [relativista / niilista], voltando ao filme *Tudo em Todo Lugar ao Mesmo Tempo* (2022), pode ser engendrada pela personagem *Jobu Tupaki*. No filme, *Jobu* parece caracterizada como um certo tipo de divindade que, conhecendo todas as possibilidades infinitas de composição dos mundos, despreza o sentido de qualquer decisão ética. Esta tal divindade, personagem antagonista na película, representa o ponto de vista que considera que todas as crenças e os valores tradicionais são infundados, aleatórios e que não há qualquer sentido ou utilidade na existência; representa a postura niilista e absurdista que muitos assumem diante da vida. *Jobu* é a figura frívola que, reprovada por Epicuro, desdenha viver. Certamente é, como nos traz o filósofo do

jardim, aquela que erroneamente diz: “bom seria não ter nascido, mas, uma vez nascido, transpor o mais depressa possível as portas do Hades” (EPICURO, 2002, p.33). Todavia, não parece ser esse o mote do filme, tampouco seja o mote da filosofia epicurista que trouxemos à baila. Apesar dos escritos dos detratores do sistema proposto pelo filósofo de Samos, estes que constantemente atribuíram falsas afirmações e posições à escola epicurista, o próprio Epicuro não parece ter recaído num niilismo ético; nem parece ter derivado uma melancolia diante da absurdidade do mundo. Ao contrário, Epicuro sempre fora associado à ideia de felicidade, à ideia de *escolha ética voluntária e consciente*. Assim, Epicuro jamais se entregaria diante das adversidades do mundo; jamais – como os estoicos – proporia a morte a voluntária, o suicídio – como uma saída em direção à felicidade. Ao contrário, pensa que nem brincadeiras sobre o tema é legítimo fazer (EPICURO, 2002, p. 31-33). Uma pronta resposta é encontrada na *Carta a Meneceu*. Diz nosso autor que:

Se se diz isso com plena convicção, por que não se vai desta vida? Pois é livre para fazê-lo, se for realmente seu desejo; mas se o disse por brincadeira, foi um frívolo em falar de coisas que brincadeiras não admitem (EPICURO, 2002, p. 33).

Assim, Epicuro não endossaria a postura melancólica e derrotista diante dos problemas diários. Assim como a personagem *Evelyn* não endossará a postura de sua filha *Joy (Jobu Tupaki)* diante do absurdo das ações e das organizações sociais humanas. *Evelyn*, recusará a destruição proposta por *Joy (Jobu Tupaki)*, absurdamente representada por uma “rosquinha” que tudo devora. Diz *Jobu*, questionando a protagonista: - *Você sabe o porquê eu construí essa rosquinha? Não foi para destruir tudo.*

Foi para destruir a mim mesma. (Jobu Tupaki: “You know why I built the bagel? It wasn’t to destroy everything. It was to destroy myself.” (KWAN, Daniel; SCHEINERT, Daniel *Everything Everywhere All at Once*, 2022).

A postura Epicurista é, em contraposição ao niilismo de Jobu Tupaki, uma postura otimista diante da vida, das incertezas e das dificuldades. Sua mais famosa obra, *Carta a Meneceu*, é muitas vezes traduzida como “Carta sobre a Felicidade” (EPICURO, 2002) e tal escolha não é sem sentido. Em seu início, uma verdadeira exortação à filosofia e à felicidade, o filósofo nos lembra que:

Ninguém hesite em se dedicar à filosofia enquanto jovem, nem se canse de fazê-lo depois de velho, porque ninguém jamais é demasiado jovem ou demasiado velho para alcançar a saúde do espírito. Quem afirma que a hora de se dedicar à filosofia ainda não chegou, ou que ela já passou, é como se dissesse que ainda não chegou a hora ou que já passou a hora de ser feliz. Desse modo, a filosofia é útil tanto ao jovem quanto ao velho: para quem está envelhecendo sentir-se rejuvenescer por meio da grata recordação das coisas que já se foram, e para o jovem poder envelhecer sem sentir medo das coisas que estão por vir; é necessário, portanto, cuidar das coisas que trazem a felicidade, já que, estando ela presente, tudo temos e, sem ela, tudo fazemos para alcançá-la (EPICURO, 2002, p. 23).

Há, portanto, uma saída diante da ótica niilista. É propriamente o campo da ação ética que se desenvolve aos olhos de Epicuro. *Nem o acaso como deus, nem o destino determinado*: é preciso agir. Diz o filósofo de Samos:

Nunca devemos esquecer de que o futuro não é nem totalmente nosso, nem totalmente não nosso, para sermos obrigados a espera-lo como se estivesse por vir com toda a certeza, nem nos desesperarmos como se não estivesse por vir jamais (EPICURO, 2002, p. 33).

Mais adiante, em outra passagem, o autor aponta sobre o tema:

Entendendo que a sorte não é uma divindade, como a maioria das pessoas acredita (pois um deus não faz nada ao acaso), nem algo incerto, o sábio não crê que ela proporcione aos homens nenhum bem ou nenhum mal que sejam fundamentais para uma vida feliz, mas, sim, que dela pode surgir o início de grandes bens e grandes males (EPICURO, 2002, p. 50-51).

A proposta epicurista eleva o tempo presente ao seu mais alto grau de importância. É nele que a escolha de uma vida refletida se desenvolve, é no “agora” que se escolhe satisfazer com prudência (SAVIAN FILHO, 2009) os desejos naturais e necessários e, por outro lado, também se escolhe quais males ou dores evitar, quais bens perseguir. Para se alcançar a *eudaimonia*, a felicidade, é preciso viver atentamente ao tempo presente, sem que isso recaia em um hedonismo vulgar. É preciso valorizar este mundo que vivemos. Tomar consciência que são nossas escolhas, vividas cotidianamente, que permitirão a ascensão rumo a boa vida. Tomar consciência que apenas nossos desejos naturais e verdadeiramente necessários devem ser perseguidos. Estes são os únicos desejos cuja preocupação em satisfazê-los faz algum sentido. Assim, ainda que existam mil outros mundos, com milhares de outros desenlaces, não devemos desprezar a oportunidade de realizar nossas escolhas. É preciso escolher *prudentemente* para, conseqüentemente, *amar* sua própria escolha. Tal postura, compreendida ao longo do filme na transformação da protagonista *Evelyn*, está de certo modo presente nos posicionamentos de seu marido, *Waymond* desde o início do longa-metragem. Com uma postura sábia frente à vida, fica claro que para o imigrante chinês “é preferível ser desafortunado e sábio, a ser afortunado e tolo” (Epicuro, 2002, p. 51). *Waymond* representa a felicidade de ser-no-mundo; caminho próprio do mundo que, quando trilhado prudentemente, leva à *eudaimonia*.

Waymond e seus *googly eyes* representam a escolhas refletidas e sensatas que são feitas. As ações guiadas pela prudência (*phronesis*). O modo leve de encarar as adversidades, mantendo-se sempre atento quanto aos prazeres e às dores que devemos ou não buscar e/ou evitar com ponderação. *Waymond*, representa a docilidade social, a vida cercada de amizade e justiça que se espera para a felicidade, tanto individual, quanto coletiva. É a vida do *jardim*. Vale lembrar que esta vida no *jardim* não tem espaço para a inflexibilidade daqueles que defendem o *status quo*, que estão amarrados à ideia que os costumes adotados localmente são universais. Afinal, eles não são universais e nem devem prevalecer infalivelmente como se fossem decisões imutáveis da natureza. Tal visão, podemos atribuir ao personagem *Gong Gong*, àquele que – em vista de adaptar-se às convenções, limita sua própria felicidade.

As decisões verdadeiramente éticas são aquelas que, para Epicuro, buscam o prazer tranquilo (conceitos de, respectivamente, *hedoné* e *ataraxia*) e a ausência de dor (*aponia*) para alcançar uma vida feliz (*eudaimonia*). No contexto epicurista, uma decisão ética é aquela que considera as consequências a longo prazo, evitando prazeres efêmeros que podem levar a dores maiores no futuro (EPICURO, 2002, p. 39). Assim, combatendo os medos e as ansiedades resultantes das crenças errôneas sobre os deuses, o cosmos e os costumes, o filósofo de Samos enfatizava a importância de buscar o conhecimento verdadeiro dos desejos, afastando estas perturbações da alma humana. À guisa de conclusão, reafirmamos que o pensamento Epicurista propõe um modo filosófico de alicerçar nossas decisões que; nem tomando o acaso como deus, nem o destino como algo completamente determinado, é capaz de conduzir à *eudaimonia*. Nesse sentido, ao considerar as reflexões

filosóficas e éticas incitadas pela análise do filme "Tudo em Todo Lugar ao Mesmo Tempo", de 2022, podemos perceber como a existência de múltiplos mundos possíveis nos conduz a uma reconsideração fundamental de nossas ações. Através das lentes de Epicuro, compreendemos que não somos submetidos a um destino fixo, nem estamos à mercê de um acaso cego. A ideia de que infinitos mundos coexistem permite-nos questionar a relevância de nossas preocupações cotidianas e nos desafia a reavaliar nossas escolhas e ações. Se levarmos em consideração as proposições de Epicuro, não devemos cair no niilismo ou no relativismo, mas sim responsabilizarmo-nos pelas escolhas, bem como pela satisfação de nossos desejos. Afinal, nos diz o filósofo de Samos:

O conhecimento seguro dos desejos leva a direcionar toda escolha e toda recusa para a saúde do corpo e para a serenidade do espírito, visto que esta é a finalidade da vida feliz: em razão desse fim praticamos todas as nossas ações, para nos afastarmos da dor e do medo (EPICURO, 2002, p. 35).

Aquele que bem compreender tais premissas, bem como meditar ativamente acerca delas, viverá de modo autossuficiente, feliz ou, nas palavras do autor, viverá “como um deus entre os homens” (EPICURO, 2002, p.51).

REFERÊNCIAS

DIÓGENES LAËRTIOS. **Vidas e Doutrinas dos Filósofos Ilustres**. Tradução de Mário da Gama Kury. Brasília: Editora UNB, 2008.

HADOT, Pierre. **Exercícios Espirituais e Filosofia Antiga**. São Paulo: É realizações, 2014.

_____. **O que é a filosofia antiga?**. Tradução de Dion Davi Macedo. São Paulo: Loyola, 1999

EPICURO. **Cartas & Máximas principais: Como um deus entre os homens**. Tradução, apresentação e notas de Maria Cecília Gomes dos Reis; Introdução de Tim O’Keefe. São Paulo: Penguin Companhia das Letras, 2020.

_____. **Carta sobre a felicidade**. São Paulo: UNESP, 2002

_____. **Epicuro: Máximas Principais**. Introdução, tradução e notas de João Quartim de Moraes. Campinas: IFCH/UNICAMP, 2006.

KWAN, Daniel; SCHEINERT, Daniel. **Tudo em todo o lugar ao mesmo tempo**. Direção: Daniel Kwan, Daniel Scheinert. 2022. (139 min).

LUCRÉCIO. **Sobre a Natureza das Coisas (De Rerum Natura)**. Tradução de Rodrigo Tadeu Gonçalves. São Paulo: Editora Autêntica, 2021.

MORAES, João Quartim de. **Epicuro: as luzes da ética**. São Paulo: Moderna, 1998.

SALEM, J. **L’Atomisme Antique: Démocrite, Épicure, Lucrèce**. Le Livre de Poche. Librairie Générale Française, 1997.

SAVIAN FILHO, J. O Epicurismo e a ética: uma ética do prazer e da prudência. **Rev. Bioethikos**. v. 3. n. 1. 2009. Disponível em: <https://biblat.unam.mx/pt/revista/bioethikos/articulo/o-epicurismo-e-a-etica-uma-etica-do-prazer-e-da-prudencia>. Acesso em 23 jul. 2023.

SPINELLI, M. **Epicuro e as bases do epicurismo**. São Paulo: Ed. Paulus, 2013.

TRIMBLE, V. Multiverses of the past. In: **Astron. Nachr.** / AN 330, No. 7, 761 – 769 (2009) / DOI 10.1002/asna.200911227.

6

SINTA A BILE RETORNAR DO SEU PASSADO CULPADO: A VIOLÊNCIA TRANSGERACIONAL EM PINK FLOYD – THE WALL

*Gabriel Ferreira da Silva*¹

*Luana Rayara Vieira de Sousa*²

*Rodrigo Barros Gewehr*³

“There's an ounce of gold
And an ounce of pride in each ledger
And the Germans kill the Jews
And the Jews kill the Arabs
And the Arabs kill the hostages
And that is the news”
Roger Waters

O filme Pink Floyd - The Wall (1982), dirigido por Alan Parker, com roteiro de Roger Waters, surge a partir do álbum de mesmo nome, lançado em 1979 pela banda inglesa Pink Floyd. Em um tom marcadamente autobiográfico, o disco teve todas as suas músicas compostas por Roger Waters, sendo algumas em parceria com David Gilmour e Bob Ezrin; e com a exceção de alguns diálogos, o filme acontece ao som das músicas do álbum, fazendo um trabalho de transição de mídia do áudio para a tela.

O presente texto é resultado das discussões promovidas no Grupo de Estudos em Psicologia Analítica, um grupo de extensão vinculado ao

¹ Instituto de Psicologia, Universidade Federal de Alagoas - UFAL. Discente de Graduação.

² Instituto de Psicologia, Universidade Federal de Alagoas - UFAL. Discente de Graduação.

³ Instituto de Psicologia, Universidade Federal de Alagoas - UFAL. Professor.

Instituto de Psicologia da Universidade Federal de Alagoas (UFAL). Ao longo de nossos encontros, pudemos discutir e aprofundar as bases teóricas da teoria junguiana e suas possíveis relações com o filme. A partir das discussões no grupo, organizamos o evento chamado Jungnema, que teve como objetivo assistir e discutir o filme Pink Floyd - The Wall refletindo junto à comunidade acadêmica possíveis caminhos interpretativos a partir da psicologia junguiana e outras teorias subjacentes. Neste texto, traremos à tona as reflexões e percepções resultantes desses encontros.

Parte do trabalho no grupo foi analisar o que se falava a respeito do filme Pink Floyd - The Wall em textos acadêmicos⁴. Esses artigos e teses foram encontrados e debatidos ainda em 2022 no contexto do grupo de estudos. Pudemos então perceber como a discussão do filme abrange diferentes interpretações com os mais diversos caminhos, sendo possível explorar temas como a psicanálise, a esquizofrenia e a violência presentes em várias partes da narrativa.

Partimos da premissa de que um aspecto estruturante do filme é a discussão sobre a violência e é por este caminho que seguiremos. Considerando a obra de arte enquanto a expressão individual e um produto cultural, assim sendo um registro do espírito de seu tempo, carregando consigo as marcas de quem a fez e de quando a fez, consideramos essencial para a sua análise entender também a história do autor, Roger Waters, e sua relação com o contexto social da época.

⁴ SEDEU, Pink Floyd - The Wall: um processo de "psicotização", 2013; MARTUCCI, Dialogismo e tradução intersemiótica em Pink Floyd The Wall: luto e melancolia na Inglaterra do pós-guerra, 2010; MONTENEGRO, Análisis del concepto de aislamiento en el argumento de la película Pink-Floyd - The Wall, 2020; SILVA, Pink Floyd - The Wall: uma distopia do auto isolamento no longa-metragem de 1982, 2020; ESTIVALET, HACK, O muro que construímos ao redor: análise fílmica de The Wall (Pink Floyd, 1982), 2018; FERREIRA, Estado e poder simbólico: uma análise de The Wall - Pink Floyd, 2017.

A discussão que o filme promove sobre a guerra também carrega características de como Waters foi afetado por esta violência. A perda de seu avô e pai na Primeira e Segunda Guerra Mundial, respectivamente, é parte fundamental na construção da obra.

Roger Waters, além de sua carreira musical, é um ativista político engajado, defendendo direitos humanos e a justiça social. Ele apoia o movimento BDS⁵, que busca pressionar o Estado de Israel a conceder os direitos palestinos e encerrar os ataques e a ocupação, usando sua arte para denunciar a violência colonial do Estado de Israel e a necessidade de acabar com o apartheid.

Tal engajamento não veio sem consequências. O autor é até hoje perseguido politicamente com distorções de suas representações artísticas. Sua turnê mundial *This Is Not a Drill* está sendo marcada por pedidos de censura por conta de seu posicionamento (VILELA, 2023), e é importante como parte desse contexto explicitar as palavras do próprio Waters em resposta a tais pedidos.

Os elementos de minha performance que foram questionados são claramente uma declaração em oposição ao fascismo, à injustiça e ao fanatismo em todas as suas formas. As tentativas de retratar esses elementos como algo diferente são dissimuladas e politicamente motivadas. A representação de um demagogo fascista desequilibrado tem sido uma característica dos meus shows desde “The Wall”, do Pink Floyd, em 1980. Passei minha vida inteira falando contra o autoritarismo e a opressão onde quer que os veja (VILELA, 2023, s/p).

⁵ *Boicote, desinvestimento e sanções*, movimento com a finalidade de pressionar internacionalmente o estado de Israel, pelo fim da violência colonial contra o povo Palestino, através do boicote econômico, acadêmico, cultural e político (BDS MOVEMENT, 2023)

Pink Floyd - The Wall é um filme que retrata a vida de Pink, um roqueiro com uma história marcada por problemas familiares, traumas, abusos e decepções no mundo da música. O filme aborda a violência em suas diversas formas, desde a de caráter mais pessoal até as guerras internacionais, destacando-se sua influência na estrutura das sociedades.

EXPLORANDO O CAMINHO DE PINK FLOYD - THE WALL

As marcas da violência ditam o tom da trama, que desde a abertura mostra imagens intercaladas de pessoas em desespero, seja por fugir da polícia, para se proteger no campo de batalha ou no que parece ser um salão de loja. A cena é marcada por uma atmosfera angustiante, que nos acompanhará ao longo do filme, remetendo aos mais diversos contextos de violência, reorganizando-os em espiral, sempre um pouco mais nociva, um pouco mais perversa e um pouco menos visibilizada no cotidiano.

A violência colonial de Israel contra a Palestina, que hoje é pautada por Waters, se dá em um modelo bem próximo da violência colonial imposta pela França contra a Argélia, como descrita por Fanon em seu discurso na Conferência de Acra em 1960:

Violência no comportamento rotineiro, violência contra o passado que é esvaziado de toda substância, violência contra o futuro, para que o regime colonial apresente a si mesmo como necessariamente eterno (FANON, 2021b, s/p).

Estamos separados por 63 anos do momento atual ao instante em que Fanon profere seu discurso, justificando a violência utilizada pela Frente de Libertação Nacional - FLN - na luta anticolonial, enquanto

forma de defesa contra a violência colonial, porém elementos de sua fala seguem presentes no mundo atual.

Os temas abordados até aqui sugerem que certos traços de violência se perpetuam na sociedade, apesar de suas eventuais transformações sociais e políticas, e que talvez possamos pensar num nível estrutural de violência, que se reatualiza geração após geração, de diferentes formas. Para abordar este traço da vida social, usaremos o termo Violência Transgeracional, por sua característica de repetição através das gerações. Bárbara Montano Marques (2017), ao falar sobre violência doméstica, descreve-a da seguinte forma:

O fenômeno da transgeracionalidade da violência nada mais é do que o histórico de violência na família de origem ou no local onde cresceu, que provoca a repetição deste tipo de relação. A frequente exposição às situações de violência, infirma a repetição deste modelo de relacionamento, fato demonstrado por esse fenômeno (MARQUES, 2017, p. 20).

Tal termo já é vastamente utilizado na literatura científica (HUNSPER, 2021; OLIVEIRA, 2018), especialmente na psicologia, normalmente se referindo à reprodução da violência dentro da mesma família, como nos casos de violência doméstica que se repetem através das gerações (HUNSPER, 2021; OLIVEIRA, 2018). Não queremos aqui questionar tal uso do termo, mas sim o expandir, buscando demonstrar como tal reprodução da violência está para além da estrutura familiar, sendo esta um reflexo de sua implicação ao nível do tecido social.

O filme Pink Floyd - The Wall (1982) parece-nos, neste sentido, um evidente exemplo de como a violência transgeracional pode ser pensada também a partir de uma perspectiva sócio-histórica, evocando a ideia de traços de violência que são transmitidos pela própria manutenção de

determinadas estruturas sociais, dentre elas a empresa colonialista, que não está isolada dos acontecimentos da primeira e da segunda guerras.

Discutir a violência é uma tarefa desafiadora, tanto pela complexidade do tema em si quanto pelas diversas formas que ela pode assumir. Essas formas variam desde uma suposta violência não intencional, que sutilmente causa sofrimento psíquico, até a que ocorre em grande escala, que poderia ser ilustrada por armas de destruição em massa. Na esfera da guerra, a violência se manifesta de diferentes maneiras no campo de batalha, enquanto na abordagem policial ela se apresenta em vários níveis, afetando o indivíduo e refletindo, por sua vez, toda a estrutura social e sua opressão sistemática a certos estratos de uma população.

Queremos aqui refletir sobre o caráter intrínseco da violência na estrutura organizativa da sociedade, sendo uma estrutura de sustentação do capitalismo. Vejamos: uma operação militar é violenta, mas não podemos classificar a fome também de tal forma? Uma organização social que ainda reproduz características colonialistas pode não ser violenta? Como não considerar violentas as relações internacionais de caráter imperialista, com os Estados Unidos em suas incursões de destruição de outros países, como Síria e Iraque (CALFAT, 2015), ou pirateando máscaras em plena pandemia (BBC NEWS BRASIL, 2020)? A violência dos corpos mortos no meio da rua, já não nos choca mais no cotidiano, mas nas músicas segue sendo censurada sob o pretexto de “violência nas letras” (SANTOS, 2020). Conseguimos mesmo pensar uma sociedade que não esteja pautada na violência?

No filme Pink Floyd - The Wall, podemos observar diferentes aspectos da violência e sua relação com a sociedade e a política. O

protagonista, Pink, é profundamente afetado por eventos traumáticos, o que o leva a construir um muro emocional como forma de se proteger do mundo exterior.

A própria criação do álbum *The Wall* aparece como um exemplo dessa Violência Transgeracional, com a arte criada por Roger Waters trazendo em si as características da violência que o atravessa, sendo ele um “filho das guerras”, sem pai nem avô, que então se desenvolve a partir desse lugar geracional, inscrito numa história pessoal e coletiva. A Primeira Guerra Mundial, bem como a Segunda, trouxeram consequências devastadoras para países, grupos sociais e para o indivíduo Roger Waters. Os ciclos geracionais se repetem.

FENÔMENOS DE MASSA NA GUERRA: CONTINUIDADE E TRANSMISSÃO

A Guerra é um momento de intensa expressão da violência, mas tal violência não surge de repente. Um ditador não se constrói em um dia, e nenhum conflito armado começa e termina isoladamente; suas consequências têm continuidade nos aspectos sociais, políticos, culturais e psicológicos. É essa estrutura de continuidade e transmissão que desperta nosso interesse.

Neste ponto, é relevante destacar a visão de Carl Jung, que nos lembra que todo evento catalisador de afetos produz imagens e demanda trabalho psicológico, pela via da *compensação*. Essas imagens e afetos gerados pelos eventos de guerra não cessam de se recolocar na vida das sociedades. As marcas de outrora batem à porta, pois a colonização não produz apenas os colonizados, mas também os colonizadores (MEMMI, 2007). Essa dinâmica se torna evidente no filme, ao retratar a violência como parte do cotidiano. Dessa forma,

compreendemos que a violência é um fenômeno complexo cujos efeitos se perpetuam ao longo do tempo.

No texto *Wotan*, Carl Jung está discutindo a forma pela qual teria se erguido o nazismo na Alemanha, para além dos argumentos já então conhecidos - psicológicos, políticos e econômicos. O deus nórdico de nome *Wotan* é usado de forma metafórica, personificando sentimentos que se ergueram na década de 30 na Alemanha e que subsidiaram o desenvolver desse movimento que arrastou multidões, que teriam operado ora como executores, ora como apoiadores das ideias fascistas.

Jung, ao discutir sobre a segunda guerra, argumenta que esta teria se iniciado primeiro em cada um de nós, fazendo com que o sentimento de um se tornasse o sentimento de todos (JUNG, 2012a). O contexto sócio-político justifica esse transfixar da ideia na carne e no que há de mais profundo em cada um, criando um sentimento coletivo. Um sentimento que começa a se implantar lentamente e vai ganhando maiores proporções na medida em que galvaniza mais e mais pessoas, até que se torne tão efervescente a ponto de induzir a perda do controle sobre a dinâmica do afeto. Temos certa noção sobre onde se iniciou, mas não sabemos onde poderá desaguar.

O apelo à figura de *Wotan* serve para assinalar a tomada de controle da consciência por uma força psíquica que não o ego, uma dinâmica inconsciente orientada, neste caso, por complexos afetivos bastante arraigados na cultura alemã. No filme, esta constelação de afetos aparece de forma evidente na cena em que Pink sai de um casulo, a caminho de seu show, e revela-se como a personificação de uma figura fascista. Em tais situações, coletivas ou singulares, o ego é sobrepujado por dinamismos inconscientes, levando o indivíduo a agir sob a

influência das imagens ou complexos psíquicos gerados pelo contexto sócio-histórico. O indivíduo perde seu poder de arbítrio e torna-se tomado por tal *possuidor* – o uso deste termo, em Jung, tem a intenção de nomear esta força psíquica que não o ego, e a forma como o afeta.

No longa-metragem, Pink, depois de transformar-se em uma figura autoritária, chega ao show e neste momento inicia-se a música *In the flesh*, na qual ele ensaia ordens de colocar contra a parede vários grupos estigmatizados como gays, negros, usuários de maconha, entre outros e, em seguida, canta: *Se eu pudesse, fuzilaria todos vocês*⁶. Esta cena e suas falas dizem sobre a resposta a uma demanda: Pink cresce assistindo tais violências, na televisão e nas ruas, e neste momento a extravasa assumindo o caráter autoritário do agente causador da morte de seu pai, sintetizando nessa figura as várias faces da violência sofridas em toda sua vida. O indivíduo *possuído* perde sua individualidade, tornando-se parte de um *fenômeno de massa*.

Para Jung, *Wotan* viria como tentativa de trazer esse aspecto mítico para a reflexão acerca do nazismo, mas não com o objetivo de responsabilizar um deus nórdico e extirpar a responsabilidade do povo germânico. Na discussão da psicologia junguiana em relação à Alemanha nazista, *Wotan* tem a função de inserir o que teria retornado de violência contida na psique do povo alemão, via *compensação* (JUNG, 2012b).

VIOLÊNCIA TRANSGERACIONAL: REFLEXÕES CONTEXTUAIS

O filme Pink Floyd - The Wall utiliza elementos visuais e simbólicos, como o muro, para representar a alienação e o isolamento

⁶ *If I had my way, I'd have all of you shot!* (tradução nossa)

do protagonista. As imagens de guerra e violência refletem as experiências traumáticas do autor e as consequências devastadoras de tais ações. É importante analisar esses elementos considerando o contexto social e cultural, destacando a alienação como um processo coletivo. A narrativa do filme convida a uma reflexão sobre as relações humanas e as estruturas sociais, assim a violência não deve ser observada apenas como eventos individuais, mas como expressões de um contexto social mais amplo.

Isto posto, discutiremos a partir da compreensão de que o indivíduo não está isolado da sociedade que faz parte e a constrói - e vice-versa. Citando Jung:

Se considerarmos que nem todo homem mora psiquicamente numa concha de caracol, ou seja, que não vive longe dos demais e que o seu ser inconsciente se acha ligado a todos os outros homens, então um crime nunca pode ocorrer de maneira isolada, como pode parecer à consciência (JUNG, 2012a, p. 20).

O capitalismo está fundamentado na exploração do trabalho, na subjugação do humano enquanto mera ferramenta de produção, e tal sistema carrega embrenhado em si toda uma história de violências, herdadas e aprofundadas. Ao se falar dos países centrais do capitalismo, como os europeus, é preciso levar tais aspectos em consideração. Precisamos considerar o aspecto macro da violência da explosão nuclear que uma nação impõe contra outra na guerra, porém também devemos compreender que esta mesma violência se manifesta em expressões individuais que não estão tão distantes.

No filme, a violência da guerra nos é apresentada de forma crua e impactante, por meio de imagens fortes que reforçam a mensagem das

músicas, mas também nos é mostrada a violência estrutural que permeia a sociedade e as relações de poder, na escola, na família, nos relacionamentos afetivos, no trabalho. Das interações intrafamiliares às relações internacionais a violência está sempre presente.

Esta violência estrutural pode ser vista como um elemento que leva à alienação e ao isolamento, expressando-se nos indivíduos que convivem neste meio, como dito por Fanon ao descrever a situação na Argélia então colonizada pela França:

A loucura é um dos meios que o homem tem de perder sua liberdade. E posso dizer que, situado nessa interseção, pude constatar com horror a amplitude da alienação dos habitantes deste país. Se a psiquiatria é a técnica médica que se propõe permitir ao homem deixar de ser estranho ao que o rodeia, devo afirmar que o Árabe, alienado permanente no seu país, vive num estado de despersonalização absoluta. (...) A condição da Argélia? Uma desumanização sistematizada (FANON, 2021a, p. 19).

Tomando a liberdade de tratar aqui a alienação enquanto um distanciamento de sua própria realidade, sem entrar em fundamentações tão profundas sobre suas bases psicopatológicas, é preciso sempre compreender qual a realidade da qual a pessoa ou um grupo se aliena. Como discutir a fixação à sua realidade sem a presença de uma liberdade real? E quando a realidade é violenta demais?

Na carta citada acima, na qual se demite do cargo de psiquiatra no Hospital Psiquiátrico de Blida-Joinville na Argélia, Fanon também diz que “a estrutura social existente na Argélia se opunha a qualquer tentativa de recolocar o indivíduo em seu lugar” (FANON, 2021a, p.19). Dessa forma, precisamos pensar o adoecimento mental a partir de uma perspectiva onde o contexto em que essa pessoa está inserida não é apenas um detalhe, mas sim um aspecto central - e a violência de tal

contexto pode ser devastadora para a estrutura psíquica dos sujeitos ali inseridos.

A trajetória da sociedade britânica e europeia, ao longo do tempo, é permeada por múltiplas expressões de violência, que não se limitam ao cenário de guerra que estrutura o enredo do filme, e deixam uma profunda impressão na história do povo e na história de cada qual. Neste sentido, o filme *Pink Floyd - The Wall* (1982) parece-nos oferecer uma demonstração das consequências da violência ao retratar a vida de Pink. Esses elementos fundamentam a discussão sobre um caráter estrutural e transgeracional da violência, tornando-o um ponto central na narrativa do filme.

Falar de violência citando o continente europeu não é falar do lugar de quem a sofre, mas de quem a promove, porém precisamos também abdicar temporariamente do lugar de vítima e culpado, enquanto simples contrapontos.

Ao trabalhar o conceito de *culpa coletiva*, Jung (2012a, p. 21) nomeia-a como “uma ‘fatalidade trágica’ que atinge a todos, justos ou injustos, que, de alguma maneira, encontravam-se na proximidade do crime”. Assim podemos trabalhar sobre a violência dentro de um contexto em que ela não atinge apenas sua vítima nem somente seus perpetradores. No mesmo texto (JUNG 2012a, p. 21), ao lembrar que a visão do mal despertaria o mal em cada um de nós, Jung oferece-nos então subsídio para uma compreensão da violência que não apenas é estrutural, mas também se apresenta como uma via de mão dupla. Diante disso, podemos compreender também o lugar de Pink no filme enquanto vítima de uma violência que seu próprio país comete, o filho das guerras que sofre as consequências destas dentro de casa.

A criança que cresce na Inglaterra que joga bombas em outros países, representada no filme por Pink, brinca então com seu avião, simulando jogar bombas. A criança que escreve seus poemas é então reprimida em seus sentimentos pelo professor. A mesma criança carente de afeto familiar, brinca de colocar as balas do revólver do seu pai na linha do trem. Essa mesma criança perdeu seu pai na guerra, pai esse que também foi uma criança que perdeu seu pai numa guerra.

A violência transgeracional não se limitaria à família, mas perpassaria gerações da humanidade, sendo reiterada ao longo do tempo. Na Europa, onde a história é marcada por violências sucessivas, expõe-se esse caráter transgeracional, abandonando a dicotomia vítima-culpado.

Durante a música *Run Like Hell*, a cena apresenta uma sequência intensa, onde Pink se apresenta em um concerto para uma multidão aglomerada. As imagens se alternam entre o ambiente opressivo e a plateia em frenesi, enquanto a música se torna mais enérgica. Um martelo gigante desce repetidamente, simbolizando a opressão e a destruição. Em um momento-chave, o trecho da música *Sinta a bile retornar de seu passado culpado*⁷ é acompanhado pela imagem de corpos numa forca no alto de um monte, evocando o passado violento da Europa que enforcava aos montes em seu nome. Flashes rápidos de violência mostram pessoas perseguidas, correndo e se debatendo, criando uma atmosfera caótica e perturbadora. Essas imagens transmitem uma mensagem de opressão e culpa, em perfeita sintonia com a música de Pink e em perfeita sintonia com o público.

⁷ *Feel the bile rising from your guilty past* (tradução nossa)

Na mesma música, durante esse rompante de violência, milicianos encontram um homem negro com uma mulher no carro e o que se segue são mais cenas violentas com espancamento e estupro. Violência essa que é bem representativa dos horrores cometidos pelos colonizadores europeus, e que naquele momento emerge em seu próprio solo.

Em 1950, em seu *Discurso sobre o Colonialismo*, Aimé Césaire abre seu texto falando que *a Europa é indefensável!* 73 anos depois, não vai ser nenhum absurdo reiterarmos aqui o que foi dito. Como já nos alertava o autor, o nazismo só espanta por ter acontecido em solo europeu (CÉSAIRE, 1950).

A violência não surge apenas com as grandes guerras e a culpa da Europa, que faz a bile se alastrar, não é de modo algum recente. A Europa, que foi culpada de horrores mundiais como a escravidão e os empreendimentos coloniais, não surpreende enquanto vítima de suas violências internas: estranho seria o nazismo não surgir em tal lugar. E sobre isso, Césaire diz:

Nos assombramos, nos indignamos. Dizemos: 'Que curioso! Porém, bah, é o nazismo, já passará!' E esperamos. (...) porém contudo antes de ser a vítima fomos seu cúmplice; que apoiamos esse nazismo antes de padecê-lo, o absolvemos, fechamos os olhos diante dele, o legitimamos, porque até então só se havia aplicado aos povos não europeus; e cultivamos este nazismo; somos responsáveis por ele e ele brota, penetra, goteja, antes de engolir em suas águas avermelhadas a civilização ocidental e cristã por todas as fissuras desta (CÉSAIRE, 1950, p. 21).

O primeiro genocídio historicamente reconhecido - para vários historiadores, tratou-se do primeiro genocídio do século XX - aconteceu na Namíbia, em África. Esta terra colonizada pela Alemanha entre 1884 e 1915 perdeu dezenas de milhares de hereros e namas, durante os

massacres executados por colonos alemães entre 1904 e 1908 (VENTURA, 2019).

Aqui talvez seja preciso retornar a 1960, quando Fanon diz:

Não, a violência do povo argelino não é nem um ódio pela paz, nem uma rejeição das relações humanas, nem uma convicção que somente a guerra pode pôr um fim ao regime colonial na Argélia. O povo argelino escolheu a única solução que lhe foi deixada e essa escolha se manterá firme por nós (FANON, 2021b, s/p).

O mesmo Fanon que denunciou a violência colonial traz agora a violência enquanto estratégia de libertação, e a aparente contradição aqui reforça nosso ponto sobre o caráter estruturante desta. A alienação e a liberdade compartilhando a mesma ferramenta. O contraste entre as diferentes posições sobre a violência no mesmo contexto reforça para nós seus diversos usos, algo que se mostra bem pertinente ao que acontece no *The Wall*.

Da violência da qual não se consegue fugir do início do filme à violência enquanto fuga em seu final, temos um filme que tem seu roteiro permeado de violências. A violência que aqui se repete várias vezes ao longo do parágrafo se repete em várias cenas do filme. Da brincadeira inocente no trem à brutalidade nas ruas, do avião de guerra de brinquedo ao filme de guerra na televisão, do uso abusivo de drogas ao consumismo, da criança desamparada no parque de diversões ao louco isolado no hospício.

A sociedade retratada em *The Wall* se desfaz pela violência ao mesmo tempo em que se constrói a partir dela, uma contradição repetitiva que talvez seja insuportável e insuperável. Ao fim do filme, a única resistência possível é a loucura.

O caráter transgeracional da violência se coloca enquanto estruturante da sociedade, sendo potencializado pelo capitalismo e fundamental em sua manutenção. Os horrores do mercado de pessoas escravizadas, tocado mundialmente pela Europa, ainda são sentidos no racismo estrutural de nossa sociedade: pessoas seguem morrendo de fome nos países colonizados, estes continuam em condições miseráveis enquanto outros podem gozar do bem-estar social nos países que enriqueceram a partir dessa exploração.

A história de prosperidade e riqueza da Europa foi - e ainda é - escrita a sangue, sangue dos povos originários de cada lugar e dos povos africanos sequestrados em África. Sendo assim, como pode a Europa, que levou tanta violência a outras regiões, se espantar com algo tão comum em sua história?

REFERÊNCIAS

- BBC NEWS BRASIL. Coronavírus: EUA são acusados de 'pirataria' e 'desvio' de equipamentos que iriam para Alemanha, França e Brasil. **BBC News Brasil**, 4 abr. 2020. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/internacional-52166245>. Acesso em 07/06/2023.
- BDS MOVEMENT. O que é BDS?. **BDS Movement**, 2023. Disponível em: <https://bdsmovement.net/pt/what-is-bds>. Acesso em 20/01/2023.
- CALFAT, Natalia Nahas. O Estado Islâmico do Iraque e do Levante: fundamentos políticos à violência política. **Conjuntura Austral**, v. 6, n. 31, p. 6-20, 2015.
- CÉSAIRE, Aimé. **Discurso sobre o colonialismo**. [S. l.]: Letras Contemporâneas, 1950.
- ESTIVALET, Gustavo Lopez; HACK, Josias Ricardo, **O muro que construímos ao redor: análise fílmica de The Wall (Pink Floyd, 1982)**, 2018. disponível em:<<https://revistas.ufrj.br/index.php/policromias/article/viewFile/16067/12731>>. Acesso em 21/01/2023.

FANON, Frantz Omar. Carta ao Ministro Residente. In: **POR UMA revolução africana**. Rio de Janeiro: Zahar, 2021a. p. 92-95. ISBN 978-85-378-1912-8.

_____. Por Que Usamos a Violência: Discurso proferido na Conferência de Acra em abril de 1960. **Traduagindo**, 27 out. 2021b. Disponível em: <https://traduagindo.com/2021/10/27/fanon-por-que-usamos-a-violencia>. Acesso em: 16/06/2023.

FERREIRA, Marcela Catini de Lima. Estado e poder simbólico: uma análise de The Wall – Pink Floyd, **VIII congresso internacional de história**, Ponta Grossa, p. 685-692, 2017. Disponível em: 10.4025/scih.pphuem.3979. Acesso em 21/01/2023.

HUNSPER, Tatiana Raquel. **Reprodução da violência transgeracional nas relações de gênero: a ressonância na vida da mulher**. 2021. Monografia (Especialização em Políticas e Intervenção em Violência Intra-familiar - 3ª Edição) - Universidade Federal do Pampa, São Borja, RS, 2021.

JUNG, Carl Gustav. Depois da catástrofe. In: **Aspectos do Drama Contemporâneo**. 5. ed. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2012a. p. 28-51. ISBN 9788532604163.

_____. Wotan. In: **Aspectos do Drama Contemporâneo**. 5. ed. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2012b. p. 13-27. ISBN 9788532604163.

MARQUES, Bárbara Montano. **O combate à violência contra a mulher no Brasil**. 2017. Trabalho de conclusão de especialização (Especialização em Direito Penal e Política Criminal: Sistemas Constitucionais de Direitos Humanos) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, 2017. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10183/165609>. Acesso em: 24 nov. 2023.

MARTUCCI, Maurício Dotto. **Dialogismo e tradução intersemiótica em Pink Floyd The Wall: luto e melancolia na Inglaterra do pós-guerra**, 2010, dissertação, pós graduação em imagem e som, UFSCar, São Carlos, 2011. Disponível em <https://repositorio.ufscar.br/handle/ufscar/559099>. Acesso em 21/01/2023.

MEMMI, Albert. **Retrato do Colonizado precedida de retrato de colonizador**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

MONTENEGRO, Mikaela. **Análisis del concepto de aislamiento en el argumento de la película Pink-Floyd – The Wall**, 2020. Disponível em: <http://revistaindex.net/index.php/cav/article/view/386/307>. Acesso em 21 jan. 2023.

OLIVEIRA, Monique Andrade et al. Discussões interdisciplinares sobre violência doméstica e transgeracionalidade. **Caderno de Graduação-Ciências Humanas e Sociais-UNIT-SERGIPE**, v. 5, n. 1, p. 29-42, 2018.

PARKER, Alan. **PINK Floyd, The Wall**. Direção: Alan Parker. Roteiro: Roger Waters. Reino Unido, 1982. 1 DVD.

SANTOS, Zeni Xavier Siqueira dos. **Criminalização da cultura negra: empreendimentos de criminalização do rap nacional sob o prisma da criminologia cultural**. 2020. Dissertação (Mestrado em Direito e Justiça Social) – Universidade Federal do Rio Grande, Rio Grande, RS, 2020.

SEDEU, Ricardo de Lima. Pink Floyd - The Wall: um processo de psicotização. **Estudos de Psicanálise**, Belo Horizonte, n. 39, p. 93-105, jul. 2013. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-34372013000100011&lng=pt&nrm=iso. Acesso em 21/01/2023.

SILVA, Franco Santos Alves da. Pink Floyd – The Wall: uma distopia do auto isolamento no longa-metragem de 1982. **EM TEMPO DE HISTÓRIAS**, Brasília, n. 37, p. 526-547, jul./dez. 2020. disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/emtempos/article/download/33095/28114/90368>. Acesso em 21/01/2023.

VENTURA, Tereza. Ativismo crítico pós-colonial: Raça, Genocídio e Reparação. **AbeÁfrica: revista da associação brasileira de estudos africanos**, v.02, n.02, p. 114 – 132, 2019. disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/abeafrica/article/download/30583/17315>. Acesso em 18/10/2022.

VILELA, Pedro Rafael. Flávio Dino descarta censura a shows de Roger Waters no Brasil. **Agência Brasil**, Brasília, 10 jun. 2023. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2023-06/flavio-dino-descarta-censura-shows-de-roger-waters-no-brasil>. Acesso em 13/07/2023.



A Editora Fi é especializada na editoração, publicação e divulgação de produção e pesquisa científica/acadêmica das ciências humanas, distribuída exclusivamente sob acesso aberto, com parceria das mais diversas instituições de ensino superior no Brasil e exterior, assim como monografias, dissertações, teses, tal como coletâneas de grupos de pesquisa e anais de eventos.

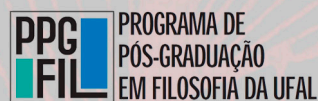
Conheça nosso catálogo e siga as nossas páginas nas principais redes sociais para acompanhar novos lançamentos e eventos.



www.editorafi.org
contato@editorafi.org

Nesse terceiro volume do livro do projeto de extensão Cineclube Intacta Retina/ Universidade Federal de Alagoas as autoras e autores compartilham suas experiências de pensamento no encontro com uma diversidade de produções fílmicas, seja a partir de temas, personagens, diálogos, e problemáticas que aguçam a percepção entre o que é projetado na tela e no invisível da imagem, entre o dito e o não dito. Um exercício do pensamento que movimenta a dobra entre a linguagem da imagem e a expressão do pensamento, entre o visível e o invisível. Em *Aftersun*, Cristina Amaro e Sandro Sayão refletem sobre a alteridade nos caminhos de uma leitura Levinasiana. A partir do filme *Dançando no escuro*, Marcus José Souza sistematiza uma reflexão nietzschiana a partir do conceito de trágico. O filme *Blade Runner 2049* é abordado por Juliele Sievers na perspectiva do feminismo, problematizando sentidos políticos em torno da geração e do nascimento. Considerando a ontologia do acontecimento em Deleuze, Fernando Monegalha evidencia implicações éticas em *Blade Runner* – o caçador de andróides. Taynam Bueno reflete, a partir da cosmologia epicurista, sobre as consequências éticas da existência lógica de múltiplos mundos no filme *Tudo em Todo lugar ao Mesmo Tempo*. Em *Pink Floyd – The Wall*, Gabriel Silva, Luana Sousa e Rodrigo Gewehr aprofundam a reflexão sobre a violência no diálogo com a teoria junguiana. São seis capítulos que constituem a unidade do livro, tecido na nervura entre os filmes e a experiência de pensamento, entre a arte e a vida.

João Dias



editora *fi.org*

