UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE EDUCAÇÃO

FABIANA TAVOLARO MAIORINO

**O Contemporâneo através do Cinema:
o olhar distópico, o ilusório e o trágico**

São Paulo

2018

FABIANA TAVOLARO MAIORINO

**O Contemporâneo através do Cinema:
o olhar distópico, o ilusório e o trágico**

Tese apresentada à Faculdade de
Educação da Universidade de São
Paulo para obtenção do título de
Doutora em Educação.

Orientador: Prof. Dr. Rogério de
Almeida

São Paulo
2018

AUTORIZO A REPRODUÇÃO E DIVULGAÇÃO TOTAL OU PARCIAL DESTE TRABALHO, POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO, PARA FINS DE ESTUDO E PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo

778.5 Maiorino, Fabiana Tavoraro
M227c O contemporâneo através do cinema: o olhar distópico, o ilusório e
 o trágico / Fabiana Tavoraro Maiorino; orientação Rogério de Almeida.
 São Paulo: s.n., 2018.
 235 p.

Tese (Doutorado – Programa de Pós-Graduação em Educação.
Área de Concentração: Cultura, Organização e Educação) - - Faculdade
de Educação da Universidade de São Paulo.

1. Contemporâneo 2. Cinema 3. Filosofia 4. Hermenêutica 5.
Cartografia I. Almeida, Rogério de, orient.

Elaborado por Nicolly Leite – CRB-8/8204

FOLHA DE AVALIAÇÃO

NOME : MAIORINO, Fabiana T.

TÍTULO: O Contemporâneo através do Cinema: o olhar distópico, o ilusório e o trágico.

Tese apresentada à Faculdade de Educação da
Universidade de São Paulo para obtenção do título
de Doutorado em Educação.

APROVADO EM :

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr: _____

Instituição: _____

Julgamento _____

Prof. Dr: _____

Instituição: _____

Julgamento _____

Prof. Dr: _____

Instituição: _____

Julgamento _____

Prof. Dr: _____

Instituição: _____

Julgamento _____

Prof. Dr: _____

Instituição: _____

Julgamento _____

AGRADECIMENTOS

Dedico essa tese ao meu ninho e meu amor ventania, minha Marina TOL, por ter me doado tempo, afeto e fé e partilhado da rota da vida nos últimos e essenciais anos de construção dessa tese. Seu amor me reconstruiu.

Dedico ainda, essa tese a minha mãe Selma Neves Tavolaro, já falecida mas presente, ao meu pai, o meu velho professor (quase) italiano, o Dr. Maiorino, aos meus queridos familiares, meus irmãos Luciano e Adriana, meu cunhado-irmão Richard Wacker, meu sobrinho amado Gustavo, ao meu filhote cão, o inquieto Nietzsche (que carrega minha paixão trágica pelo filósofo que me inspira) enfim, todos os que me acolheram pelo vínculo de sangue e pelo amor, por estarem muito presentes no sonho do projeto e da realização do meu doutoramento.

Dedico, por fim, aos meus interlocutores essenciais, os meus alunos-parceiros do curso de Psicologia da Universidade Paulista, a quem destino meu credo docente, minha fé na humanidade e meu afeto sincero.

Agradeço imensamente ao meu orientador/mestre Rogério de Almeida, por ter me dado crédito e afeto por todo esse percurso, me inspirando com suas conversas intrigantes por meio de suas análises fílmicas e trágicas, nas suas aulas sobre Machado de Assis, o trágico, sobre Nietzsche e Rosset, nas noites longas e inestimáveis da FEUSP, enfim, por termos construído uma parceria singular!

Agradeço a minha cunhada adorada e revisora técnica Paula Toledo, por ter se dedicado com tanto cuidado e graciosidade nas suas leituras, na empatia e afeto doados por ela, em todos esses meses....

Agradeço ainda, aos parceiros de alma, aos amigos, novos e antigos, Kátia Hammer, Simone Camillo, Claudia Câmara, Lau Toledo, Idael Almeida, por terem me dado ânimo e fé em momentos críticos, quando o cotidiano e as demandas da Vida nos assombram... Vocês me ensinaram a resistir.

Enfim

Agradeço e dedico essa tese, a todos que me doaram seu tempo, suas alegrias e tristezas, que puderam comigo escrever uma tese sobre tema tão complexo, como é o contemporâneo por meio da sétima arte, numa mescla trágica e adorável, entre arte e ciência.

Sonhos não envelhecem.....

RESUMO

MAIORINO, F. T. **O contemporâneo através do cinema: o olhar distópico, o ilusório e o trágico.** 2018. 230f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, 2018.

O objetivo desta tese é investigar de que modo o Contemporâneo fala através da arte cinematográfica, ou seja, pergunta-se, na dobra do tempo do agora, sobre o que há para ser visto e afirmado na vida contemporânea através do cinema. Essa pesquisa utilizou-se dos pressupostos teóricos-epistêmicos do aporte existencial e trágico, com obras de Nietzsche, Clément Rosset, Rogério de Almeida, Beccari e Oliveira. Para mapear os modos como o contemporâneo tem sido evocado pelo cinema, usou-se a metodologia qualitativa de inspiração deleuziana, da cartografia e mapeamentos em platôs estéticos-discursivos. Foram delineados três a partir de uma vasta revisão filmica operada principalmente nos últimos dez anos (2008-2017): (1) platô distópico, analisado por meio do filme *Holy Motors* (2012); (2) platô ilusório, trazido pelo filme *O Duplo* (2013) e (3) platô trágico, iluminado pela obra *A Grande Beleza* (2013). A partir de uma descrição filmica cuidadosa e pela ótica da hermenêutica trágica, inspirada na obra de Beccari, constatou-se que o cinema tem mostrado o Contemporâneo por diversas matizes e forças, o que reverbera no modo de se pensar o homem e seus modos plurivocais de vida no mundo atual, seja no horizonte educacional ou quaisquer outros.

Palavras-chave: Contemporâneo, cinema, filosofia trágica, hermenêutica trágica, cartografia.

ABSTRACT

This thesis aims to investigate how the Contemporary speaks through cinematographic art, that is, it is questioned in the present about what is to be seen and affirmed in contemporary life through the cinema. This research made use of the theoretical and epistemic presuppositions of tragic thinking, with works by Nietzsche, Clément Rosset, Rogério de Almeida, Beccari and Oliveira. In order to evaluate the ways in which the contemporary has been evoked by the cinema, the methodology used was qualitative of Deleuze inspiration, cartography and mappings in aesthetic and discursive plateaus. Three films were drawn from a broad film review mainly carried out over the last ten years (2008-2017): (1) dystopic plateau, analyzed through the *Holy Motors* film (2012); (2) illusory plateau, studied by the film *The Double* (2013) and (3) tragic plateau, through the analysis of the work *The Great Beauty* (2013). From a careful film description and from the perspective of tragic hermeneutics, inspired by Beccari's work, it has been observed that cinema has shown the Contemporary by various shades and forces, which has repercussions on the way one thinks about man and his manners plurivocals of life in the world today.

Keywords: Contemporary, cinema, tragic philosophy, tragic hermeneutics, cartography.

Sumário

Introdução	7
Capítulo 1: Cartografias Cinematográficas: paragens e paisagens possíveis (20)	19
1.1 Cartografia Conceitual Formativa sobre o Cinema	21
1.2 Cartografias dos Estudos Fílmicos nas Ciências Humanas e no campo da Filosofia	27
1.3 Cartografia Estético Discursiva do Cinema contemporâneo	35
Capítulo 2: Paisagens Intempestivas do Contemporâneo	40
2.1 Contemporâneo como pós-moderno: o fim e o novo	50
2.2 Contemporâneo como híbrido entre modernidade tardia e pós-moderno	58
Capítulo 3: Platô Distópico	68
3.1 Descrição Fílmica de <i>Holy Motors</i>	79
3.2 <i>Holy Motors</i> e as múltiplas trilhas de uma leitura hermenêutica	84
3.3 Intertextualidade disfórica no cinema contemporâneo	99
Capítulo 4: Platô Ilusório	105
4.1 O platô Ilusório no cinema contemporâneo	122
4.2 Descrição Fílmica do <i>O Duplo</i>	123
4.3 <i>O Duplo</i> e as múltiplas trilhas de uma leitura hermenêutica	132
4.4 Intertextualidade Fílmica do Ilusório no cinema contemporâneo	136
Capítulo 5: Platô Trágico	147
5.1 Descrição Fílmica do <i>A Grande Beleza</i>	163
5.2 <i>A Grande Beleza</i> e as múltiplas trilhas de uma leitura hermenêutica	174
5.3 A intertextualidade fílmica do trágico no cinema contemporâneo	183
Considerações Finais	209
Referências Bibliográficas	215
Referências Fílmicas	228

INTRODUÇÃO

**“No que me diz respeito, só admito um cinema que esteja o mais próximo da vida- ainda que, em certos momentos, sejamos incapazes de ver o quanto a vida é realmente bela.”
(TARKOVSKI, 2010 p. 20)**

Essa tese de doutoramento possui, como disparadores temáticos, o interesse acadêmico e estético pelo cinema e por uma compreensão do contemporâneo, que tem atravessado a jornada existencial e profissional desta pesquisadora, com formação em psicologia em interface com o campo educacional.

Diante de um cinema plural e a vida acadêmico-universitária ativa, algumas questões existenciais foram mobilizadas, tais como: os filmes poderiam nos transformar como humanos? Os filmes poderiam oferecer um lugar possível de ressignificação do que é ser docente-discente? Porém, ao me aproximar do toque trágico, seja pelos filmes que traziam esse impacto, ou pela filosofia trágica de Nietzsche, ou ainda pela descoberta do olhar de Clément Rosset, dei-me conta de que essas eram questões frágeis. O mais fascinante seria investigar a hipótese de que o cinema poderia sim ser (ou não?) esse intermediador da condição frágil e fatalista da vida. Essa máquina inventiva não seria necessariamente a única, assim como a literatura, a música, uma aula de história, ou apenas um passeio repentino no fim do dia, ou seja, todos potentes meios para, quiçá, uma experiência estética/ética que cultivaria, *a priori*, os espíritos de quem as contempla.

A compreensão da estética, da imagética, da dimensão simbólica e discursiva do cinema pode nos levar, inicialmente, até os traços que compõem a trajetória da Vida, tais como: criação, invenção, descontinuidade, repetição, diferença, alienação e subversão. Não desejei analisar e dismantelar o cinema contemporâneo, em suas facetas intratextuais, nem compreendê-lo como uma gramática que tudo revela. Apenas escutá-lo em suas diferentes vozes e cartografá-las em temas e percursos estéticos, o que nos apontou, num segundo olhar atento, através da lente de inspiração nietzschiana, traços do contemporâneo. Aqui coube uma intercessão intrigante, a pergunta inicial se mostrara: como o contemporâneo fala através da arte cinematográfica?

Esta tese, portanto, partindo do pressuposto da filosofia trágica e de leituras existenciais, com clara influência de Nietzsche, Clément Rosset, Deleuze e Vattimo, perguntou-se, na dobra do tempo do agora, sobre o que há para ser visto e afirmado na

vida contemporânea através do cinema, ou seja, o que essa máquina híbrida, constituída entre as dimensões sócio-técnica e estética, pode nos mostrar e dizer sobre o que vivemos e sentimos no acontecimento da Vida, que não cessa.

Fez-se importante aqui construir uma interpretação com tonalidade trágica do cinema e do contemporâneo, em duplo sentido, primeiro não buscando uma pureza teórica e epistêmica, para olhar para o contemporâneo, em busca de um ponto fixo de descrição ou de uma suposta Verdade. Nesse sentido, o tónus trágico nos remeteu à existência de diferentes visões sobre um objeto de interesse, que podem ser potentes e fenomenologicamente possíveis e enriquecedores para uma compreensão alargada da vida, sem apegar-se ao movimento da contestação ou resistência. Em segundo, aqui não dialogamos com o campo da Educação Formal diretamente, explorando, por exemplo, os potenciais de uso ou desuso do cinema pela estrutura de ensino, pelo contrário, essa tese desejou colocar em diálogo e agenciamento o cinema e a vida contemporânea em sua mais larga relação, o que nos possibilitou uma interlocução mais (im)pertinente e intempestiva com o real. Está aí sua pertinência também ao campo do *educare*, não como formativo ou orientador, mas como um estudo que aponta um horizonte aberto frente ao acontecer do homem no mundo, pois contemplar a diversidade de dizeres sobre o contemporâneo por meio do cinema nos ensina e nos mostra a fluidez da vida, em seu caudaloso trajeto incerto e aberto. Ou seja, esta pesquisa busca clarear uma zona de inteligibilidade sensível sobre o contemporâneo, que é a morada coexistencial do homem no mundo, diante do dinâmico acontecimento da Vida, somente assim podemos cartografar o horizonte em que a vida humana se dá, inclusive nas redes educacionais (in)formais.

Almeida (2017a) nos ajudou muito a elucidar essa relação entre o cinema e a educação, ao delinear sete fundamentos educativos possíveis, sendo eles:

- (1) o fundamento cognitivo: apesar do filme ser elaborado por um diretor, existe sempre a necessidade da apreensão cognitiva do espectador-leitor do outro lado, ou seja, um humano que faz inferências ao apreender o filme, buscando elos causais, ou seja, “o espectador pensa para construir a história de um filme” (ALMEIDA, 2017a, p. 15).

- (2) o fundamento filosófico: o cinema cria conceitos em movimento e faz pensar, como vários pensadores já nos apontaram, como Deleuze (2009), Rosset (2010) e Cabrera (2006), além do cinema nos propiciar uma situação propícia a arte da experimentação, invocando paradoxos entre o real e o ilusório, entre a passividade e a coparticipação no e do espectador, nos incomodando.

- (3) o fundamento estético: o cinema aqui seria espaço privilegiado da fabulação, da criação, da imaginação, de estilos de vida sem reduzir-se à visão da arte como representação do real a partir do gosto pelo belo. O cinema assume o mote nietzschiano como aquilo que pode vir a tornar a existência suportável, cumprindo além da educação do intelecto, também a do sensível.

A revalorização estética contamina inevitavelmente o cinema, tanto por seu potencial, de nos propiciar experiências estéticas, quanto por veicular estéticas diversas, já que faz circular estilos de vida, valores éticos e morais, costumes e culturas distintos (ALMEIDA, 2017a, p. 17).

- (4) o fundamento mítico: inspirado pela obra de Durand (2012), coloca o cinema como referencial mítico do século XX, para a difusão das narrativas da vida humana, em seus conflitos e enigmas existenciais, com uma função reconciliadora do homem frente aos mistérios do universo.

- (5) o fundamento existencial: o cinema nos incita a pensar sobre como somos no mundo e como nos mostramos, ou seja, “o cinema nos devolve a nós mesmos”, nos colocando em sintonia com valores, costumes, símbolos e visões de mundo (ALMEIDA, 2017a, p. 21).

- (6) o fundamento antropológico: em consonância com Edgar Morin, o cinema produz sonhos e ilusões, povoa o imaginário humano, o constitui e é constituído por ele: o cinema dissemina imaginários (ALMEIDA, 2017a, p. 22).

- (7) o fundamento poético: Almeida (2017a, p. 22) inspirado em Merleau-Ponty, afirma que o “cinema é uma máquina de linguagem que fabrica estados poéticos”. Aquilo que inesperadamente, um *take*, uma fala, um movimento da câmera, provoca uma mobilização emocional e um arrebatamento existencial, nos emudecendo frente ao inaudível.

Como pressuposto teórico-metodológico, esta pesquisa busca um olhar compreensivo diante o cinema como uma prática ética, na perspectiva da promoção de uma existência estética, efetivando aquilo que Nietzsche promulgava como possível busca incessante, *tornar-se o que se é*, no caso, uma docente artista que constrói conhecimento para voltar-se a si mesma e ser no mundo, dialógica e afetivamente, lúcida e criativa, mediada pelo pretexto criativo do cinema.

Esta tese participa de uma expectativa prévia de que ao nos colocarmos em relação ao cinema e ao contemporâneo, buscando compreender como a sétima arte o mostra, possivelmente, encontramos diversos modos de dizer e mostrar a vida no atual. O cinema não deverá, como expressão estética e ética do mundo humano se comprazer em denunciar o contemporâneo por meio de apenas um modo de vida; espera-se que a pluralidade do acontecimento da Vida também esteja presente no processo potente e técnico da criação estética do cinema. Portanto, na tese, metodologicamente, não buscou-se gestos imperativos e categóricos para apreender supostas verdades descritivas sobre o real, mas apenas uma aproximação dos diversos modos de vida e “mostragens” que existem hoje e são captados e imaginados pela ótica do cinema-máquina social de amplo alcance no imaginário contemporâneo – vem daí sua pertinência e potência, além de grifar que o cinema e o contemporâneo são objetos de estudos entremeados de paixão e alegria dolorida no horizonte de vida desta pensadora do agora, que se arriscou de modo intempestivo a deslizar por eles.

Não é qualquer cinema que explorei, mas aquele que fez falar/mostrar o contemporâneo, em que sobressaíram algumas marcas estéticas, narrativas e formais, como a hibridização estética, a difusão narrativa, a autorreferencialidade metalinguística, entre outros, conforme Lipovetsky e Serroy (2009) apontam.

Por meio dessas leituras anteriores sobre o cinema no contemporâneo (MANSUR, 2009; BAPTISTA e MASCARENHO, 2011; MORIN, 2014) e a minha experiência como espectadora vivaz, tomei como critério de escolha dos filmes a serem analisados tanto as marcas acima citadas como também aquilo que no cinema me

inebriasse, me tomasse e me dissesse algo sobre o contemporâneo. Não me apeguei a listas fechadas de prêmios ou de movimentos reconhecidos do cinema, como os aclamados Dogma 95 ou o Cinema Novo Brasileiro, mas me mantive fiel ao meu gozo contemplativo, inaugurando filmes que pertencem a um cinema mais contestatório, mas também ao roteiro comercial e popular.

Desse modo, destinei um bom tempo à audiência atenta de inúmeras películas, principalmente localizadas no intervalo dos últimos 15 anos (2002-2017), construindo um caderno de anotações e impressões filmicas, com esboços de resenhas e ficha técnica de todos esses filmes assistidos e possíveis objetos de estudo para a tese. Permiti-me passar por todos os tipos de filmes, dos premiados aos comerciais, mas esclareço que jamais tive a pretensão de abarcar uma totalidade ou um tipo de cinema com esta investigação.

O voo cartográfico iniciou-se no ano de 2012, quando a pesquisadora já mobilizada pela arte cinematográfica como possível máquina de transformação ética, estético-existencial, foi provocada pela indicação da Revista *Cahier du Cinema* e da lista do jornal New York Times de um filme que se tornara unanimidade no cenário dos críticos: a obra *Holy Motors* (2012) sob a direção do polêmico francês Leos Carax. Instigada por essas indicações e pelo desconhecimento da obra desse diretor, a pesquisadora lançou-se à experiência estésica com o filme, mergulhando em suas proposições estéticas, discursivas e analíticas.

Para isso, o filme foi assistido e degustado algumas vezes numa experiência viva e dispersa, em entremeio a leituras de resenhas de diversas fontes, de revistas renomadas como Cinetica¹ e outras resenhas jornalísticas. Somente, então, a pesquisadora organizou a primeira análise cartográfica, num movimento híbrido, entre um relato comentado sobre o filme – provindo de uma experiência íntima e estética com a obra – e as impressões teóricas e analíticas oriundas desses sobrevoos transversalizados.

Compreendeu-se essa vivência junto e dentro dos filmes como uma experiência viva, enquanto canto apaixonado, intenso, vibrante. Portanto, uma experiência estésica, não como prática empírica experimental, mas como algo que nos acontece e que às vezes treme ou vibra, nos faz pensar, sofrer, gozar, convertendo-se em um canto cartográfico descritivo e analítico, repleto de potências e ecos. Referimo-nos a um

¹ Disponível em: <revistacinetica.com.br/home/>, acesso em janeiro/2016.

cinema que faz pensar apaixonadamente, que ressoa, que nos faz desfalecer, provocando explosões profundas de afetos, como o educador-artista evoca:

Há algo no que fazemos e no que nos acontece, tanto nas artes como na educação, que não sabemos muito bem o que é, mas que é algo sobre o que temos vontade de falar, e de continuar falando, algo sobre o que temos vontade de pensar e continuar pensando, e algo a partir do que temos vontade de cantar, e de continuar cantando, porque justamente isso é o que faz com que a educação seja educação, com que a arte seja a arte, e, certamente, com que a vida esteja viva, ou seja, aberta a sua própria abertura (LARROSA, 2014, p. 13).

Um cinema que pensa logopaticamente, como Cabrera (2006) enunciou: filmes e obras que nos tomam num encontro não marcado e nos permitem desenvolver um conceito compreensivo do mundo, através de conceitos-imagens. Um “cinema visceralmente anti-afirmativo, rebelde a conciliações ou arranjos, deixando a vida humana com seu desajuste e falta de sentido, (...) a aceitação trágica da condição humana” (p. 13). Um cinema logopático: aquele que nos faz pensar e ao mesmo tempo deixa que as coisas sejam racionais e afetivas, que provoquem um impacto sensível, uma experiência que se tem e deixar-se afetar por ela. Cabrera (2006, p. 21) afirma que a “experiência que o filme propõe não é apenas lazer, ou uma experiência estética, mas uma dimensão compreensiva do mundo”.

A possibilidade de viver uma experiência estética com o cinema requer um gesto de interrupção, ou seja, deve-se parar para pensar, degustar, demorar-se nos detalhes, suspender a nossa vontade e cultivar os ecos, ruminá-los como Nietzsche já nos ensinava. Foi assim que o filme de Carax me transpassou, me fazendo um território de passagem, produzindo afetos e efeitos, deixando vestígios, estancando-me e me paralisando, daí trazê-lo como chave de entrada dos (outros) voos cartográficos que promoveram uma possibilidade de partilhamento coexistencial.

Faz-se necessário denunciar que minha trajetória pessoal e profissional influíram nessa vistoria inicial, por exemplo, como deixar de lado as obras filmicas de Woody Allen, que já me era um diretor-pensador caro, por me levar até o trágico, ou mesmo como me afastar do Dogma 95 e suas obras ácidas e críticas? Enfim, reconheço como pesquisadora, que sempre partimos de um repertório próprio que nos diz respeito como seres viventes nesse mundo em transe. Mas, sem dúvida, os filmes dialogam entre si e nesse entre-transe estético, deparei-me ao acaso, com diretores e obras que me assolaram, como Roy Andersson e Cláudio Assis.

A partir desses esclarecimentos, chegou-se a uma listagem final das seguintes películas que me mostraram o contemporâneo sob diferentes nuances hermenêuticas, a

seguir descritas: *Holly Motors* (2012, Leos Carax), *A Grande Beleza* (2013, Paolo Sorrentino), *Alguns Minutos Atrás* (2014, Caio Soh), *A Febre do Rato* (2011, Claudio Assis), *Cosmopolis* (2012, David Cronenberg), *Meia Noite em Paris* (2011, Woody Allen), *O Duplo* (2013, Richard Ayoade), *O Homem sem Passado* (2002, Aki Kauramaski), *O Som ao Redor* (2012, Kleber Machado).

Na contemplação hermenêutica do filme *Holly Motors* (2012), percebeu-se que um mesmo texto fílmico se mostrava polifônico com relação ao modo de dizer sobre o contemporâneo. Havia nele traços que indicavam o forte teor niilista e pessimista, mas ao mesmo tempo, também existia uma nuance trágica, por exemplo, num dos personagens, o *Sr. Merde*. Enfim, com esse primeiro piloto de análise fílmica, pude dar-me conta da complexidade da tarefa em explicitar os modos de dizer/mostrar o contemporâneo. Foi por meio dessa primeira experiência, que percebi que os platôs hermenêuticos, enquanto pistas de pousos possíveis e abertos, poderiam ser usados nesta tese, provindos da forte inspiração da leitura deleuziana da pesquisadora, conforme Deleuze e Guattari (1995) os define:

Um platô não é nada além disso: um encontro entre devires, um entrecruzamento de linhas, de fluxos, ou uma percolação — fluxos que, ao se encontrarem, modificam seu movimento e sua estrutura; é por isso que o mais importante dos operadores que este livro consegue construir concerne não ao relevo de um platô, mas àquele por meio do qual os platôs se chocam e se penetram, mudando todos os índices de ambiente e as coordenadas de território: é a desterritorialização (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 3).

Esta pesquisa, portanto, seguiu um caminho de peregrinação e invenção, no qual a pesquisadora lançou-se diante do inesperado e acatou o real revelado através da arte cinematográfica, sem ater-se a camisas de forças categoriais fechadas e numa abordagem qualitativa em que o “método não se dissocie da teoria, que ambos não sejam fechados, mas que busquem a convergência das hermenêuticas instauradoras, a escolha dos conceitos que formam a rede, o gradiente conceitual que traduz os fenômenos em conhecimento” (SANTOS; ALMEIDA, 2012, p. 111).

Adotou-se uma manobra deleuziana, propondo metodologicamente, então, cartografar as linhas de forças enunciativas, simbólicas e imagéticas do contemporâneo através do dispositivo do cinema, guiado pelo meu percurso existencial, para fazê-lo falar de modo polissêmico.

O Método Cartográfico aqui escolhido, de inspiração deleuziana, se faz na experiência do caminhar e do percurso ativo do pesquisador, sem separações cartesianas entre o fazer e o conhecer, mas entremeio aos agenciamentos que se dão, nesse caso,

entre o corpo de uma pesquisadora, o cinema provocativo e os (diferentes?) dizeres/mostragens do contemporâneo. Como outras pesquisadoras cartógrafas já ensinaram:

O ponto de apoio é a experiência entendida como um saber-fazer, isto é, um saber que vem, que emerge do fazer. Tal primado da experiência direciona o trabalho da pesquisa do saber-fazer ao fazer-saber, do saber na experiência à experiência do saber. Eis aí o "caminho" metodológico (PASSOS; BARROS, 2014, p. 18).

Escolher a Cartografia como método permitiu a esta pesquisa atravessar os filmes e captar suas transitoriedades, sem cair nas armadilhas categoriais e classificatórias, possibilitando que sensivelmente o contemporâneo pudesse se mostrar sob diferentes facetas, inclusive dentro de uma mesma película. Portanto, o material cinematográfico me levou a diferentes paisagens, conforme Kastrup (2007;2014) já nos incitava a fazer:

O cartógrafo é, nesse sentido, guiado pelas direções indicadas por qualidades inesperadas e pela virtualidade dos materiais. A construção do conhecimento se distingue de um progressivo domínio do campo de investigação e dos materiais que nele circulam. Trata-se, em certa medida, de obedecer às exigências da matéria e de se deixar atentamente guiar, acatando o ritmo e acompanhando a dinâmica do processo em questão. Nesta política cognitiva a matéria não é mero suporte passivo de um movimento de produção por parte do pesquisador (KASTRUP, 2014, p. 49).

O Método Cartográfico permitiu, ainda que a pesquisadora mergulhasse nas intensidades do objeto que se mostraram nos voos, por meio dos filmes que explodiram em forças-ideias diante meu corpo, provocando uma apreensão inventiva, que surpreendeu a cognição, que remeteu a novas percepções sobre o contemporâneo, como estrangeiros à visita do novo:

Como cartógrafos, nos aproximamos do campo como estrangeiros visitantes de um território que não habitamos. O território vai sendo explorado por olhares, escutas, pela sensibilidade aos odores, gostos e ritmos (BARROS e KASTRUP, 2014, p. 61).

Segundo Rolnik (1989), a manobra cartográfica permite ao pesquisador encontrar diferentes mundos, que são familiares num primeiro momento, mas tão logo re-significam-se, desmanchando-se e constituindo outros mundos que expressam (diferentes?) afetos contemporâneos, que em nosso caso, explodiram em afetos trágicos, nihilistas e ilusórios, mesclados nos filmes.

Esses mundos que explodiram no entremeio do desenhar cartográfico, encontraram uma voz para dar escuta a esses afetos, constituindo, então, os platôs que

nasceram do plano de imanência da viagem da pesquisadora por entre os filmes que as visitou. Interessante grifar que essa forma metodológica permite que o caos seja enfrentado com frescor, sem cair na tentativa fria e cartesiana de classificar um modo de sentido uníssono que emanaria nos filmes. Com isso, esta pesquisa não tem a pretensão de ser um dispositivo de interpretação fechado, mas um corpo vivo que se deixou atravessar por diferentes planos de (possíveis) sentidos e os vocalizou, mesmo reconhecendo que, como Rosset nos adverte, toda tentativa interpretativa é sempre delirante.

Em suma, falta-nos um *plano* que *recupere* o caos, condições que nos permitam *ligar* esses dados e neles encontrar sentido, antes no modo de uma problemática do que no de uma interpretação. Pensar começa pela efetuação de tal corte ou pela instauração de tal plano. O plano de imanência é a condição sob a qual o sentido tem lugar, o próprio caos sendo esse não-sentido que habita o fundo mesmo de nossa vida. O plano é coisa bem diversa, porém, de uma grade de interpretação, que se assemelha às formas prontas de pensamento, aos clichês com que recobrimos o caos em lugar de enfrentá-lo (ZOURABICHVILI, 2004, p. 41).

Nessa ação cartográfica, há de se considerar um não saber essencial – uma pré-compreensão – que preambula o olhar sobre o suposto “objeto”, numa apreensão estésica sensível, que se revela num círculo imanente, que se depreende somente no encontro mediado com a coisa no mundo, ou seja, já estamos sempre implicados naquilo que queremos compreender, para realizar na interpretação, aquilo que Beccari nos alerta

[...] deixamos de procurar nela algum sentido inerte ou voz intrínseca para finalmente dialogarmos com o mundo que ela veicula, numa integração que se dá no tecido imaginário. Daí a noção de que o texto possui “vida autônoma”, isto é, precisamente pela proposição de mundo que por ele se abre: ao interpretar um texto, compreendo-me a mim mesmo, porque o texto me amplia, dialoga comigo, interfere na minha proposição de mundo ao propor-se como mundo (BECCARI, 2015a, p. 100).

Metodologicamente, além da Cartografia Deleuziana, dialogou-se nesta tese com a proposta hermenêutica trágica², com a rica contribuição de Beccari (2015a), que

² Acata-se a proposição de uma hermenêutica trágica a partir da tese de Beccari (2015a, p. 100) numa releitura crítica da obra de Paul Ricoeur, onde não recusamos a possibilidade da hermenêutica e o trágico, conforme o autor nos brinda: “A recusa do pensamento trágico não concerne ao ato de interpretar ou às interpretações produzidas, mas tão somente que haja *algo* a ser interpretado, isto é, um significado, uma ordem, um conteúdo inerente ao real. Com efeito, por “hermenêutica trágica” devemos entender apenas uma hermenêutica que, como a de Ricoeur, não pressupõe um conteúdo específico a ser interpretado, mas que, em vez disso, encare o compreender como um modo-de-ser — uma vez que “o trágico falado é preferível ao trágico silencioso” (ROSSET, 1989a, p. 30).

inspirado pela obra de Paul Ricoeur (1988, 1968) nos ofereceu uma articulação interessante entre a hermenêutica e o pensamento trágico, mesmo este sendo avesso a qualquer clausura ontológica.

Esses autores nos inspiraram a realizar uma análise cartográfica e entrar em contato com os sentidos serpenteados por entre os filmes, pois reconheceu-se que mesmo sob a esfinge do delírio, o mundo pode ser interpretado sem cair nas garras da verdade hermenêutica, por onde a ficção, sob a forma cinematográfica, mostra-se importante, pois

[...] se o mundo pode ser visto, sentido e vivido, também pode ser interpretado. O que implica expressá-lo, (re)apresentá-lo, narrá-lo para compreender não tanto o mundo em si, mas o sentido que o “faz falar”, portanto nossa relação com este mundo, “compreender a si compreendendo o mundo”, nos termos de Ricoeur. Tal compreensão não implica “trocar” o mundo por outra coisa, ainda que muitos insistam nessa troca. Fato é que, em suma, uma vez existindo no mundo, nosso olhar será sempre convencional, isto é, não conseguirá enxergar nada sem traduzir, interpretar e “completar” o vivido com nossos significados (BECCARI, 2015a, p. 82).

Então, o cartógrafo não revela um sentido que está por detrás do filme ou de qualquer outro texto, segundo Rolnik (1989), mas sim aquele que os cria, ou como Almeida (2015a, p. 89) nos elucida: o intérprete é aquele que participa ativamente na constituição do sentido, portanto, não existe um sentido alheio a ser desvelado, pois o “texto não é um esconderijo de sentidos, mas um tecido complexo de onde se retiram os fios para tecer sentidos rearranjados” .

Beccari (2015a) grifa que a hermenêutica faz falar o mundo, dar voz ao trágico, portanto, compreendê-lo implica ver uma manifestação de um modo de ser, casual, solto ao acaso, sem estar preso a uma revelação daquilo que se oculta, por trás das estruturas (intra ou inter) textuais.

Compreendeu-se nesta tese o filme como ficção, ou seja, como uma criação estética que aglutina símbolos e que faz falar diversas proposições que tomam o espectador, como alguém que articula sentidos no mundo, tecidos entre o acontecer de um objeto e um corpo afetado por essa estesia, como Beccari (2015a) nos revelou:

Logo, uma ficção apresenta visões de mundo, afetos projetados e introjetados na relação do homem com o mundo, podendo assim ser veiculada pela religião, pela ideologia, pela política; mas sua força jamais se reduz a tais dimensões da vida, pois toda ficção é vivida no cotidiano, isto é, sempre na partilha de existências individuais e conforme cada ocasião. (BECCARI, 2015a, p 106)

A ficção é entendida não como uma duplicação do mundo ou da ordem do simulacro, mas como criação de mundo, não se reduzindo a uma visão dicotômica entre o que é ficcional ou não, pois como Beccari (2015a, p. 105) e Rosset nos alertaram: *toda proposição no mundo é ficcional*. Dessa forma, há aglutinação entre o imaginário e o real, sem dicotomizá-los ou apresentá-los como antagônicos.

A apreensão do filme como obra ficcional diz do mundo do vivido e partilhado, que se dá por meio de uma articulação simbólica entre os homens e seus textos, por meio de uma lógica analógica, e não metafórica. Essa articulação simbólica e analógica permite reescrever o mundo, abrindo diferentes recursividades sobre o sentido vivido nessa relação estética. Portanto, aqui, não revelamos sentidos escondidos nas imagens ou nos discursos, como a hermenêutica clássica realizaria, mas agora plainamos por sobre platôs de sentidos possíveis, que também dançam por um desenho rizomático e incerto.

Paul Ricouer nos incentivou a encarar os filmes como obras de ficção e imbuídos de narrativas, que como Gentil (2015) nos auxiliou numa releitura do filósofo francês, cumpre com uma função mediadora fundamental entre o homem e o mundo, além do alcance do si mesmo:

As narrativas são parte constitutiva da existência humana, desempenhando nela algumas funções muito importantes, funções que podem ser compreendidas como sendo de *mediação*: mediação entre o homem e o mundo, mediação entre os homens e mediação entre o homem e ele mesmo – respectivamente, funções de referência, comunicação e autocompreensão (GENTIL, 2015, p. 169).

Esta tese foi organizada em 5 capítulos, para alcançar os seus objetivos problematizados. Inicialmente, o primeiro capítulo, denominado “Cartografias Cinematográficas: paragens e paisagens possíveis”, visou apresentar uma apresentação do cinema como uma máquina estético discursiva, a partir de três chaves descritivas: (1.1) Cartografia Conceitual Formativa sobre o Cinema; (1.2) Cartografia dos Estudos Fílmicos (nas Ciências Humanas e no campo da Filosofia) e (1.3) Cartografia Estético discursiva do Cinema Contemporâneo.

No segundo capítulo, nominado como “Paisagens Intempestivas do Contemporâneo”, objetivamos apresentar uma problematização sobre como o acontecimento da vida se mostra no entrecorte do agora. Para isso, recorreremos a uma descrição socioeconômica, em dois platôs possíveis de descrições do contemporâneo: (2.1) o Contemporâneo como pós-moderno: o fim e o novo e (2.2) o Contemporâneo como híbrido entre a modernidade tardia e o pós-moderno.

O terceiro capítulo, nominado como “Platô Distópico”, apresentou dois momentos, um primeiro de foco explicativo sobre a distopia e seus traços no mundo contemporâneo, expressando o pessimismo e a decadência do homem moderno, seu sentimento de impotência e sua falta de perspectivas. Num segundo momento, a análise de filmes que possuem uma tonalização distópica-pessimista, com o filme *Holy Motors* (2012), de Leos Carax, como obra filmica principal.

O quarto capítulo, chamado de “Platô Ilusório”, constitui-se, assim como o anterior, de duas tonalizações, uma primeira que objetivou contextualizar a ideia-força do ilusório, principalmente pela ótica da filosofia do pior de Clément Rosset (1989a) e, ainda, interligada com a força da imagem do duplo nas artes, como a literatura e o cinema. Num segundo tópico, o capítulo enfocou a análise de filmes que possuem a predominância da força do ilusório em sua narratividade, destacando o filme principal do diretor Ayode, *O Duplo* (2013), seguido de outras obras comentadas.

Por fim, o quinto capítulo, nominado como “Platô Trágico”, também contou com um primeiro instante mais teórico e contextual, em que se desenvolveu o trágico dentro do campo estético e filosófico, recorrendo a pensadores como Nietzsche e Rosset. Num segundo momento, o capítulo prestou-se à análise detalhada do filme de Sorretino, *A Grande beleza* (2013), com sua tonalização trágica, seguido de outras películas que possuem traços trágicos.

Para iniciar esse sobrevoo sobre como o contemporâneo tem se mostrado através da arte cinematográfica, fez-se essencial realizar um mergulho no universo da sétima arte para compreender suas paisagens estéticas e o modo como diferentes autores/pensadores/diretores a pensam e a sentem.

CAPÍTULO 1

CARTOGRAFIAS CINEMATOGRAFICAS: PARAGENS E PAISAGENS POSSÍVEIS

Ao se emocionar com uma obra prima, uma pessoa começa a ouvir em si própria aquele mesmo chamado da verdade que levou o artista a criá-la. Quando se estabelece uma ligação entre a obra e o seu espectador, este vivencia uma comoção espiritual sublime e purificadora. Dentro dessa aura que liga as obras primas e o público, os melhores aspectos das nossas almas dão-se a conhecer, e ansiamos por sua liberação (TARKOVSKI, 2010, p. 49).

Compreender o cinema como máquina social, criadora e repetidora de discursos, assim como também como dispositivo estético e simbólico implica em referenciá-lo em um tempo de acontecimento temporal, a partir do qual ele irrompe e se mostra, ao dizer e enunciar suas histórias. Ao apreendê-lo no jogo temporal, tensões discursivas e estéticas (por exemplo, do niilismo ao trágico) se mostram e nos interpelam, remetendo-nos ao caminhar investigativo, como aquilo que Santos (2005) nos ensinou, ou seja, calçar sandálias para sentir e apreender o solo em que se pisa, mesmo que seja acidentado, arenoso, pedregulhento ou líquido, já não importa, pois nenhum pensador poeta pode se abster de caminhar pelas vielas do seu tempo e do seu lugar de ser vivente.

A aproximação com o cinema, como objeto colateral, permitiu-me o (re)encontro com o contemporâneo, através dos discursos múltiplos e (des)contínuos nas películas, por um caminho fortuito, que levou a um cinema que me fez pensar o mundo e senti-lo de modos diversos: ora vivaz, outrora angustiada e doloroso.

Apropriei-me do cinema a partir de uma abordagem global e integradora, como Lipovestky e Serroy (2009) a contemplam, sem ater-se à perspectiva estética reducionista, que apenas selecionaria filmes clássicos ou indicados pelos críticos e cinéfilos. É preciso colocar em evidência o que o cinema diz sobre o mundo humano e sociocultural, considerando sua diversidade de produções, mesmo que inclua os pacotes filmicos comerciais de Hollywood, misturando, assim, fronteiras.

“Observar o cinema, portanto, como um modelo imaginário, em sua economia cultural, sócio, estética, transpolítica e antropológica” (LIPOVESTKY e SERROY, 2009, p. 28). Aumont (2008) apresenta, ainda, a complexidade semântica institucional do termo cinema, que englobaria diversos fenômenos, no sentido jurídico, como uma indústria, outrora como uma produção significativa e estética, ou ainda, um conjunto de práticas sociais e de consumo; daí a diversidade de teorias e modos de olhar o cinema pelo humano, impregnadas pela sua própria história enquanto dispositivo tecnológico:

O cinema surgiu fora da arte, como uma curiosidade científica, uma diversão popular e também uma mídia (um meio de exploração do mundo), entretanto, foi rapidamente reivindicado como arte (até mesmo, de modo notável, a primeira arte inventada) e como médium (um meio de criação). [...] O aforismo de Malraux: o cinema é uma indústria (AUMONT, 2008, p. 13).

Portanto, diante a complexidade desse fenômeno, ensaiou-se três breves gestos cartográficos sobre o universo cinematográfico, na tentativa entrecortada de apreender diversas leituras intrigantes sobre o objeto de estudo colateral dessa tese³. São eles: (1) Cartografia Conceitual Formativa sobre o Cinema; (2) Cartografia dos Estudos Fílmicos (nas Ciências Humanas e no campo da Filosofia) e (3) Cartografia Estético discursiva do Cinema Contemporâneo.

1.1 Cartografia Conceitual Formativa sobre o Cinema

Primeiramente, de modo sintético e relevante, apresentamos um breve compêndio sobre a caracterização do cinema, que nominaremos de *Cartografia Conceitual-Formativa sobre o Cinema*, enquanto dispositivo técnico, inventivo, criativo, estético e simbólico, predominante do século XX, que tem demarcado o imaginário de toda uma geração. Citamos alguns pensadores-autores chaves para esse cenário, como André Bazin, Ismail Xavier, Cristian Metz, Jacques Aumont e Marcel Martin.

Bazin (2014), um dos mais influentes críticos do cinema moderno, munido de um teor militante fervoroso e uma esperança humanista na sétima arte, contribuiu acima de tudo com escritos sobre a natureza do cinema e os rumos de sua história e

³ Vale ressaltar que nesses gestos cartográficos não se pretende englobar de forma total os conceitos e estudos fílmicos sobre o valor estético, técnico e discursivo do cinema, os autores aqui escolhidos fizeram parte do itinerário de formação da pesquisadora e tornaram-se relevantes nesse percurso, mesmo quando colocados em contextos conceituais destoantes. Afinal, o recorte é sempre um delírio sobre os possíveis diante o real.

constituição. Destinou ao cinema sua popularidade pela força das imagens em movimento⁴.

Comparando com a ontologia da arte fotográfica, Bazin (2014) afirma que o filme não se conteve em apenas conservar o objeto lacrado naquele instante do olhar, mas afirma que a imagem do mundo inclui agora sua duração. O crítico apaixonado afirma que o cinema tomou conta da vida moderna, diz ele, “cada vez mais o cinema tira a pele do mundo em que vivemos. Um mundo que tende a fazer a muda de sua própria imagem” (BAZIN, 2014, p. 43).

O cinema documentou as guerras e as grandes viagens, num caráter de exploração moderna, mesclando o exotismo de outros mundos ao teor científico e etnográfico, trazendo os elementos psicológicos para o primeiro plano, constituindo uma psicologia experimental da aventura sob o olhar da câmera. Bazin (2014) cita filmes como *Tabu* (1931, Murnau), *Tarzan, o homem macaco* (1932, Van Dyke) e *O mundo silencioso* (1956, Jacques-Yves Costeau e Louis Malle), como exemplos desse cinema, em que a beleza dos filmes, é antes de tudo, a beleza presente na natureza.

Aumont (2008) destaca também a importância da impressão de realidade dada pelo efeito de profundidade no cinema, que se encontra entre a bi e a tri dimensionalidade, percebendo sempre a imagem em função da superfície plana e a ilusão de profundidade conferida a um espectador já treinado a encará-la, seja pela tela do cinema e suas técnicas, como a movimentação da câmera ou pela cultura ocular televisiva já disseminada. Bazin (2014) complementa afirmando que a profundidade no cinema joga o espectador numa relação ainda mais íntima e próxima do que se tem no real, nos jogando numa estrutura ainda mais realista.

Aumont (2008, p. 27) caracteriza o cinema como típico fenômeno moderno, por replicar a velocidade maquínica do momento industrial reluzente, a ilusão do movimento, daquilo que não estagna, como ocorre com os sonhos modernos de progresso e riqueza. “O cinema moderno de velocidade, de fotogenia, de movimento, e uma modernidade, já histórica, preocupada com a tradição, até mesmo para fustiga-la, traí-la ou negá-la”.

Metz (2012), um dos teóricos mais lidos sob o olhar formativo sobre a sétima arte, preocupa-se em realizar uma ampla problematização sobre a semiologia do

⁴ Bazin (2014) entende que a imagem é um conceito amplo, porque envolve tudo aquilo que a representação na tela pode adicionar aquilo que está sendo representado, aponta dois processos que explicam a complexidade do uso da imagem no cinema: a plástica da imagem (envolve o estilo do cenário, iluminação, enquadramento e da maquiagem) e os recursos da montagem (processo invisível que organiza as imagens no tempo).

cinema. Apresenta como um dos primeiros e centrais problemas dos teóricos, a impressão da realidade vivida pelo espectador diante de uma obra fílmica e como esta mobiliza no espectador, efeitos perceptivos e afetivos num processo ativo de participação e realístico. Há um segredo de um modo de presença entre a arte viva do cinema e seu espectador, gerando os efeitos de proximidade, credibilidade e mobilizando o seu corpo sensorio-perceptivo. Não se vê a imagem em movimento desatualizada, mas sim a atual, presente e potente.

O cinema aparece, então, como um acontecimento realista e que estimula a imaginação humana, não como algo apartado, como se fosse o extraordinário ou irreal. Apoiado em Edgar Morin e os estudos de Roland Barthes sobre o poder projetivo da fotografia, Metz (2012, p. 20) aponta que o cinema conta com uma força suplementar porque a imagem em movimento confere às formas e aos objetos, consistência e corporalidade. “Possibilita-lhes desprender-se melhor do seu fundo, como figuras, livre do seu suporte, o objeto se substancializa, o movimento traz relevo e o relevo traz a vida. [...] o efeito estereocinético.” Além do mais, nunca se duvida do movimento, já que o presenciamos, mesmo sentados à luz da tela. Ainda, como Aumont (2008) nominaria: o cinema como a arte técnica das aparências móveis.

Deleuze (2009, p. 15) afirma que o cinema é o típico exemplo do falso movimento, pois ele não daria uma imagem e depois o movimento ao espectador, mas tão somente uma imagem-movimento imediata, ou seja, “dá-nos um corte, sim, mas um corte móvel, e não um corte imóvel mais o movimento abstrato”.

Metz (2012) apoiado nos estudos de Jean Mitry, relata que o poder hipnótico da tela do cinema sobre nossos corpos se mostra insuficiente para explicar a presença e a conexão com o real estabelecida pela técnica cinematográfica: há um desligamento do espectador sim, do mundo ao entorno, mas é preciso religá-lo a uma outra dimensão, em uma transferência de realidade, afetiva, perceptiva e intelectual. Ocorre, portanto, uma segregação de espaços entre diegese (enquanto dimensão ficcional de uma narrativa, no espaço e tempo construídos) e o da sala de cinema físico (que envolve nosso corpo), construindo uma parede transparente, que não suplantamos e que nos envolve em fortes impressões espectatoriais.

Xavier (2005) diz que o cinema é a celebração do realismo, por causa do aumento da fidelidade na reprodução do movimento dos objetos pela arte cinematográfica, que se dá por meio de dois processos essenciais na produção da ilusão do real: a filmagem (ou seja, como os registros são feitos) e a montagem (ou seja, a escolha da maneira como as imagens serão combinadas).

Martin (2011, p. 147) define a montagem como a “organização dos planos de um filme em certas condições de ordem e duração”, com uma função narrativa explícita, que reúne uma sequência lógica tendo como finalidade contar uma história, contribuindo com o desenvolvimento dramático. A montagem também tem uma função expressiva na justaposição dos planos para produzir um efeito direto pelo choque de duas imagens ou para expressar uma ideia ou sentimento.

Aumont (2008, p. 8) afirma que o cinema torna-se uma arte singular na modernidade, por causa de alguns fatores inerentes a sua natureza maquínica, mas que vai além, porque envolve um estilo, a sua *mise-en-scène*, exposta numa: “articulação de imagens e sons em planos, sequências, unidades-filmes, articulação do movimento de objetos/corpos (expressão e encenação) em imagem; recorte desse quadro imagem, e de seu espaço fora-de-campo, pelo olho da câmera (enquadramento e luz).”

Aumont (2008) descreve o espaço filmico como aquele que contém dimensões, ritmos, relações, durações, relações entre as imagens e o quadro da cena, organizados pela ação de decupagem das cenas pelo diretor-cineasta, que nos mostra um fragmento/recorte de mundo, como uma janela entreaberta. O teórico ainda destaca que esse espaço é composto pelos campos de dentro da imagem, aquilo que nos acomete em primeiro plano, por exemplo, na ação de um personagem, mas também, e principalmente, pelos campos de fora, aqueles elementos que estão na borda ou na lateralidade da imagem, ou seja, fora do nosso foco, que são reconduzidos para o campo de dentro, para compor o todo, pelo nosso olhar e percepções dinamicamente.

Xavier (2005) afirma que foi o rompimento do cinema com a tradição do espaço teatral, em que uma câmera se fixava num recorte de cenário, que produziu uma expansão do espaço para além dos limites do quadro, como cita Bazin (2014) ao nominar a tela do cinema como detentora do poder centrífugo, ou seja, algo sempre pode mover-se para dentro ou fora do recorte da imagem escolhido indefinidamente. Portanto, há uma potência da imagem em movimento que não se fixa nem se limita a um recorte fixo da câmera.

Xavier (2005) apoiado numa leitura cuidadosa da obra de Bazin, afirma que é a mobilidade da câmera que reforça essa força expansiva do cinema e seus enquadramentos para além de dentro da imagem, funcionando como nossos olhos, que se movem repentina e inadvertidamente para além das janelas e nos levam para o mundo. Além disso, os diferentes pontos de vista sobre os acontecimentos a serem filmados também implicam em como se movimentará a câmera - o mérito técnico estético possibilitado pela arte da montagem - por exemplo, quando um diretor cineasta

quer provocar um efeito de descontinuidade na percepção das imagens, como Godard o faz inusitadamente, constituindo o que Aumont (2012) nominou de cinema de imagens⁵.

Martin (2011) discrimina várias funções nos diferentes movimentos da câmera, por exemplo, para acompanhar um personagem ou realçá-lo, para criar a ilusão do movimento de um objeto estático, como os *travellings*⁶, para descrever o espaço e ações, para suscitar marcações subjetivas, enfim, esse é um traço marcante na máquina fílmica.

Metz (2012) demarca um primeiro momento no cinema moderno clássico, caracterizado pela montagem-rei, com cineastas como Eisenstein, Orson Welles, Abel Gance e outros, que esculpiam na arte da decupagem cinemática, o poder de manipulação dos espíritos humanos, à moda dos brinquedos de montar e do poder de sedução maquínico sobre a criatividade humana. Posteriormente, viria um segundo momento, em que o cinema enfatizou a filmagem em sua continuidade, com o plano sequência, profundidade de campo, câmera à mão, exaltando o sentido imanente do que já estava aí, como Bazin (2014) aponta no movimento do realismo italiano e na *Nouvelle Vague* francesa - nomes como Rossellini e Jean Renoir - reconstituíram o cinema e sua linguagem, como diria o próprio Metz : “Se o cinema quiser ser uma verdadeira linguagem , que ele desista de ser a caricatura dessa linguagem. O filme deve dizer alguma coisa? Que o diga sem se sentir na obrigação de manusear as imagens como as palavras” (METZ, 2012, p. 57).

Metz (2012) destaca, ainda, a forte vocação narrativa do cinema, como aquele meio que na era moderna, notavelmente nos contou histórias contínuas, dizendo-nos algo diferente do modo operante da linguagem escrita. Um cinema preso à lógica inerente à narratividade, como se as imagens ligadas umas as outras pelo processo de concepção e montagem artesanais cinematográficas, nos derramassem numa corrente de significação febril e engenhosa:

Era necessário que o cinema fosse bom contador, que ele tivesse a narratividade no corpo, para que as coisas tenham alcançado e tenham permanecido desde então no ponto em que as encontramos hoje: é um fato realmente marcante e singular, essa invasão absoluta do cinema pela ficção romanesca (METZ, 2012, p. 61).

⁵ Aumont (2012, p. 55) nominou de cinema de imagens, em que “sequência de imagens é feita de planos dispostos segundo referências puramente semânticas”. Um cinema que a imagem deve ser vista e para isso, fabricada, com a ampliação da ideia do visível, em que cineastas seguem também uma roteirização através da imagem.

⁶ *Travelling* consiste num deslocamento da câmera durante o qual permanecem constantes o ângulo entre o eixo óptico e a trajetória do deslocamento (MARTIN, 2011, p 49)

O cinema moderno e falado, pós 1930, institui-se como linguagem e incendiou o espetáculo com camadas densas de significação: o texto tornou-se imagem e texto, esse foi o jogo de contextos que fez a tessitura do filme no século XX. Superando a geração anterior dos reis-montadores, esse cinema nos inebriou e constitui-se como linguagem artística, unindo diversas formas de expressão, tais como a música, a imagem, palavras e ruídos, que Metz (2012, p. 75) sintetizou em duas dimensões: a imagética e a fílmica.

Em primeiro lugar é inegável a força do discurso imagético no cinema, pois a palavra, a música, os sons, vieram posteriormente em seu engendramento. Essa dimensão (imagética) é revelada pela sequência das imagens dos filmes, definindo-se como um sistema aberto e de complexa codificação, pois como Metz (2012) aponta, não há distância entre o significante e o significado. A dimensão fílmica, secundária nesse percurso, mas não menos importante, derrama-se em parcelas complexas de significação, como uma casa de múltiplas entradas e acessos. O cinema tem se colocado, desde então, como um lugar de inúmeras compatibilidades entre diversas linguagens, que o tem tornado um dos principais espetáculos estéticos e de entretenimento no contemporâneo, adquirindo sua universalidade.

Metz (2012, p. 81) nominou o cinema como uma arte universal por dois motivos: (1) porque a percepção visual em diferentes lugares no mundo possuem pouca variabilidade e (2) o cinema escapa ao trabalho de uma segunda articulação elaborativa, ou seja, não precisa de decifração, já que assim como a imagem, há uma aderência inerente entre o significante e o significado na linguagem cinematográfica⁷. Portanto, a intelecção fílmica referente aos mecanismos semiológicos, contém um paradoxo intrigante, pois é o que o revela facilmente, mas ao mesmo tempo, mostra sua opacidade, pois nele tudo está presente. Metz (2012, p. 87) ironiza, “o filme é fácil de entender que é difícil de explicar”, pois a imagem tudo fala, soberanamente, porém, em sua diegese e redes de significação, guarda a potência da arte e do enigma, como vislumbra o autor:

Assim é o que o acesso do cinema à dimensão estética - expressividade sobre expressividade - dá-se fluentemente: arte fácil, o cinema corre sempre o risco de se tornar vítima dessa facilidade: como é fácil dar na vista quando a gente tem à disposição a expressão natural das coisas e do mundo! Arte por demais fácil, o cinema é uma

⁷ “A imagem é sempre logo uma imagem, ela reproduz na sua literalidade perceptiva o espetáculo significado do qual ela é o significante; assim, ela é suficientemente o que ela mostra para não ter que significá-lo, se se tomar o termo no sentido de *signum facere*, fabricar especialmente um signo” (METZ, 2012, p. 93).

arte difícil: não acaba nunca de sair do poço de sua facilidade (METZ, 2012, p. 95).

Marcel Martin (2011, p.10) realizou uma análise histórica das determinações técnicas, socioculturais e ideológicas na compreensão da linguagem cinematográfica, inscrevendo como ele mesmo afirma “o real do cinema no cinema do real, isto é, no conjunto dos determinismos históricos e ideológicos de que os filmes são o espelho ou o reflexo”. Aumont (2008) relata que o cinema ao realizar isso (pós era *Cidadão Kane*, em 1930⁸), atingiria sua fase adulta, que além de autorizar a narratividade, com a mescla de vozes, tempos e histórias, o cinema reivindica a responsabilidade ética de dizer, entremeado ao jogo de forças sociais complexas e profundas, provindas do capitalismo e das mídias.

Carmo (2003) alerta para a práxis dialética que o cinema instaura, porque ele educa para e pelo mercado, e pode então, servir como seu antídoto. Supostamente o filme é uma mercadoria que aliena, mas que pode também ser o canal para um viés mais crítico. Na escola, afirma o autor, o cinema pode vir a ser uma ferramenta política, afinal, mesmo o pastiche mais comercial, ao ser apreendido pela vida humana em diálogo, pode fissurar o óbvio e trazer um movimento de ressignificação na compreensão desse autor.

Bazin (2014) afirma que o cinema moderno, pós segunda Guerra Mundial, teve como missão articular a fé religiosa a um humanismo técnico e científico, que ainda acreditaria numa força exploradora que iluminaria os segredos do mundo. Seria função do cinema moderno observar o mundo em sua duração, antes de julgá-lo, porque o mundo, já existia antes do cinema. Como Bazin afirma, a poesia das imagens é sempre mais forte e rica do que a interpretação do olhar dos cineastas.

⁸ Na era pós 1930, portanto, assume-se um cinema mais reflexivo, o gosto pela experimentação do artista-cineasta moderno, *a negação do sentido fechado e um gosto pelo improviso* (AUMONT, 2008, p. 41). O Cinema Moderno em que o cineasta tem maior liberdade criativa e a evidência do mundo surge como mote, sem ambicionar grandes novidades, desembocando numa evidente simplificação, vide o movimento do Realismo Italiano e a *Nouvelle Vague* a posteriori nas décadas de 50 e 60. Aqui a Modernidade no Cinema, não é mais o compromisso com o novo, mas reflete o desejo de ser contemporâneo, para falar e denunciar o seu tempo, mas ainda presa ao teor do Esclarecimento Iluminista.

1.2 Cartografia dos Estudos Fílmicos nas Ciências Humanas e no campo da Filosofia

Realizemos, ainda, um breve levantamento cartográfico posterior sobre alguns pensadores do cinema, que produzem estudos fílmicos relevantes para o contemporâneo no escopo do conhecimento humano e filosófico. Aqui o gesto cartográfico se dá à luz do traço trágico, que a tudo compreende e descreve, como possíveis visões sobre o real, em sua variabilidade existencial e fenomênica. Nominaremos de *Cartografia dos Estudos Fílmicos*. Para isso, buscamos auxílio em alguns autores como Ramos (2004), Duarte (2009) e Almeida (2017 a, 2017b).

Ramos (2004) sugere uma periodização dos estudos sobre o cinema de 1975 a 1995, influenciados pela corrente estruturalista, em meio a uma hibridização teórica dos ideários - marxistas, da psicanálise lacaniana, a semiótica de Metz, dentre outros - constituiu-se a chamada Teoria Contemporânea do Cinema.

Em meados dos anos 70, surgiu a teoria da posição subjetiva, em que o cinema era compreendido com um dispositivo que produzia efeitos subjetivos através dos processos de identificação entre os personagens e a câmera, ou, ainda, com um sujeito transcendental, em que o espectador viveria uma ilusão de estar criando o filme, recriando a fase do espelhamento lacaniano⁹. Nessa via de compreensão, o usual é aplicar teorias para “ler os filmes”, com foco no viés interpretativo, como Freud realizara ao aplicar psicanálise em textos literários. Um dos representantes mais contemporâneos dessa posição pode ser o lacaniano Slavoj Žižek, com sua obra *Lacrimae Rerum* (2013), em que ele situa o cinema como um enigma que pode vir a ter inúmeras interpretações, a arte cinemática como organizada em torno do que Lacan chamou de Vazio Central da coisa impossível. Žižek (2013) aponta que o cinema no contemporâneo poderia aproximar-se de uma nova experiência de vida, que faz explodir a narrativa linear e reverbera a vida em seu fluxo instável e multiforme. O psicanalista usa, por exemplo, do cinema de Kieślowski e o tema do acaso e das histórias alternativas para expressar essa potência da vida no cinema.

⁹ Disso Lacan faz a bandeira de sua teoria do imaginário; é para o narcisismo – como momento primordial da constituição do “eu” por imagens – que se volta a teorização construída a propósito do estágio do espelho. Seu objetivo é fornecer uma teoria genética do “eu” definida como a reflexão que “[...] trata a relação do sujeito com seu próprio corpo. (SALES, 2005)

Ramos (2004) aponta, porém, um predomínio no século XX de uma primeira visão culturalista sobre o cinema, resquício ainda dos estudos da Escola de Frankfurt e da razão crítica iluminista, que via de regra, o situa como produto de uma cultura midiática de largo alcance, caracterizando-o como uma mídia de massa. A partir de um olhar crítico social desses meios, afere que comumente, muitas obras fílmicas são destinadas à grande massa, produzindo processos de alienação e apenas diversão, sem ater-se à função política da arte, como por exemplo, diagnosticar o presente e contestá-lo. Porém, ao mesmo tempo, Ramos (2004) alerta que são pensadores que não estacam nisso e aponta, potencialmente, o poder do cinema para o (de)vir e a produção de gestos de resistência estético-política.

Nesse platô culturalista do século XX, é importante situar estudiosos como Foucault (2011), que apontou o cinema como um lugar heterotópico, aquele microespaço em que se convive com a mesmice, mas também com microgestos que podem reestabelecer o presente e fazer pensar o impensável através da tela e suas histórias. O autor afirma que o cinema é a arte que pode vir a diagnosticar o presente, por exemplo, ao dar conta da memória popular das lutas, da vida cotidiana e daqueles acontecimentos ordinários que não merecem e nem foram tratados pelas ciências. Foucault (2011, p. XXV) não deixa de citar cineastas que cumpriram a missão do cinema narrar a vida e a história, como Marguerite Duras, René Féret, Werner Schroeter, René Allio, Nagisa Oshima, Syberberg, ainda, as películas Lacombe Lucien, Porteiro da noite ou Les Camisards.

Segundo França (2005), estudiosa da visão foucaultiana e do cinema contemporâneo, esse é um pensador significativo para o cinema porque pensa o entreaberto, aquilo que se permite ver e enunciar num dado contexto sociodiscursivo, em que se pode fabricar passagens e rupturas no mundo atual, como podemos apreender com a pensadora:

É todo um pensamento cinematográfico que deseja ser um “apesar de tudo” diante da barbárie, uma dissidência para com as imagens do mundo, uma espécie de “entre”. E cabe ao cinema se rebelar contra as leituras belicistas e culturalistas que a mídia fabrica, quando ela naturaliza hostilidades, ao invés de historicizar os conflitos; quando ela não os coloca em perspectiva em função das arbitrariedades políticas das grandes potências, da violência de suas invasões, dos efeitos de seu descaso econômico. Filmes como esses vão elaborar todo um discurso a respeito das novas formas de viver, de pensar, das novas modalidades de trabalho, de vínculo social, de modo a sinalizar para novos mapas de pertencimento e de afiliação translocais (FRANÇA, 2005, p. 35).

O cinema permite, portanto, na visão foucaultiana, além da íntima relação com a história, entrar em contato com o registro de outras vozes polifônicas, que nos jogam no caldeirão de discursos vivos e contraditórios do tempo. Esse cinema pode permitir, quem sabe, reconhecer as armadilhas do saber, assim como entrar em contato com as formas anônimas de pensamento e os diferentes regimes de contato com a vida, aqui traduzidas das nuances niilistas às trágicas (FOUCAULT, 2011).

Segundo Ramos (2004), ainda, há um segundo momento culturalista, por meio de pensadores como Lipovestky, chamado de pós-modernista, onde a vida contemporânea se encontraria dominada pela lógica do capital multinacional, por uma vida fragmentada e focada na experiência presenteísta, seja prazerosa ou não. São pensadores que acreditam que vivemos uma era de hiperbolização de tudo que já foi moderno. Encontramos aqui pensadores que concentram seu interesse sobre a capacidade do cinema em produzir o gozo e a diversão, incluindo os pacotes de filmes norte-americanos, repletos de cenas de ação e pastiches consumistas.

Lipovestky e Serroy (2009) caracterizam esse contexto como hipermoderno e situam o cinema dentro da era do hipersimulacro: o cinema global, expoente de um tempo que transforma tudo em matéria imagética e que é passível de se projetar numa *tela*, marcando uma 4ª idade da sétima arte. Esse momento foi gerido a partir da década de 90, com o movimento da globalização tecnológica, do hipercapitalismo, do hiperconsumo e do imperativo das telas de vigilância. Essa quarta era implicou numa hipervisibilidade do mundo e do indivíduo em si mesmo, provocando o que os autores chamaram de expansão do espírito do cinema em nossos tempos, constituindo uma nova ecranosfera e concedendo ao cinema uma força potencial para transformar o imaginário cultural.

Ainda nesse viés pós-moderno, encontramos Baudrillard (2001), com seu viés ácido e crítico do contemporâneo, o acusando de ser o palco simulacral e potencialmente falseador, onde tudo se transforma em tela e imagem, provocando um sequestro da nossa percepção do real. O cinema seria, portanto, a potência máxima dessa cultura falseadora, como França soube descrever “um cinema entendido como potência do falso, imagem que torna indiscernível a verdade e o falso, fazendo do falso uma grande vontade de potência, uma força criadora” (FRANÇA, A, 2005, p. 55). Segundo o mesmo autor:

Hoje, as formas de mostrar e de dizer estão envoltas num excesso de estímulo, de informação, de comunicação imediata. São filmes, jornais, televisão, publicidade, videoclipe, imagens

do mundo inteiro que estão aí para informar, explicar, integrar tudo e todos numa espécie de consensualismo. Para Jean Baudrillard, trata-se de um seqüestro, uma telemorfose de que toda a sociedade é vítima e, podemos acrescentar, cúmplice ao mesmo tempo (FRANÇA, 2005, p. 34).

Existem, ainda, pensadores do cinema que o relacionam fortemente com um cenário de enriquecimento do imaginário humano, como é o caso do filósofo da Complexidade, Edgar Morin (2014, p. 23) que nos convida a olhar para o cinema como um dispositivo (possível) que ampliou a visão de mundo. Segundo ele, foi no filme – objeto de arte e técnica - que se projetou “cada vez mais alto, num céu de sonhos, para o infinito das estrelas, envolto em música, povoado de adoráveis e demoníacas presenças, escapando do terra a terra do qual ele deveria ser, segundo todas as aparências, o servidor e o espelho”. Morin (2014, p. 14) revela o cinema como uma imagem da imagem animada, ou seja, viva: “enquanto representação da representação viva, o cinema nos convida a refletir sobre o imaginário da realidade e a realidade do imaginário”.

Bachelard (2009) em meio aos seus apetitosos devaneios poéticos e românticos, afirma que o grande desafio contemporâneo é o homem conseguir penetrar na dimensão poética do seu tempo por meio do real, que não escapa do imaginário, mas se mescla com esse. O cinema poderia então nos ajudar a vivenciar e ativar uma era de imaginação viva, lúdica e inebriante. Então, o cinema poderia ser um (possível) meio pulsante e iniciático para esse reencontro do humano com a *poeisis* do seu tempo, revestindo o seu mundo de um gradiente crepuscular - na perspectiva de uma razão sensível e de um imaginário pluridimensional.

Ramos (2014) aponta um terceiro momento nos estudos fílmicos, nominado de Pesquisa em Profundidade ou de Nível Médio, em que se foca tanto em questões empíricas quanto teóricas, com *corpus* mais abrangente de filmes e estudos empíricos de diretores, gêneros cinematográficos e cinemas locais. O interessante nessa linhagem compreensiva do cinema é que as pesquisas são guiadas por problemas e não por doutrinas fechadas e herméticas, dissolvendo os limites entre o campo estético, as instituições e recepção fílmica. O autor situa nesse polo, estudos como os de Deleuze, em que o filósofo cria conceitos a partir do material empírico em que se debate, colocando o cinema como um lugar de produção de significados e experimentações. Para o pensador desconstrucionista, as imagens em movimento e em sua duração

compõem intensidades que captam os mundos sensíveis ao nosso redor, afetando e mobilizando nossos corpos e desejos.

Deleuze (2009) criou uma taxinomia, numa tentativa de classificação das imagens no cinema. O filósofo diferenciou dois registros de imagens no cinema: a imagem-movimento, ligada ao regime perceptivo sensório-motor, com um desencadeamento linear e clássico da narrativa. Esse regime enfoca a operação da montagem e a imagem-tempo, como aquela que opera uma ruptura no tempo que movimenta o filme, onde não há mais como diferenciar o presente, passado e o futuro. Segundo Alliez (2013), relendo Deleuze, operou-se em sua obra sobre o cinema, uma espiral dialética, descrevendo e cartografando uma crise da imagem-ação da era da montagem (o cinema clássico antes da guerra) à era da imagem predominantemente ótica e sonora, investida dos sentidos difusos, comuns no cinema de Godard e no movimento do neorrealismo italiano, denominado cinema moderno.

Numa outra dimensão cartográfica, poderíamos localizar pensadores do cinema que o denotam como espaço existencial sensível, que evocam questões atemporais e existenciais sobre o humano, independente do tempo histórico. Por exemplo, aqui citamos o diretor-autor Tarkovski (2010), que em sua inebriante obra *“Esculpir o tempo”* comenta sobre a função reveladora do real e existencial do cinema, reafirmando que através da arte cinematográfica o humano pode vir a conquistar a realidade por meio de uma vivência subjetiva, revelando o sentido de sua existência, preparando o humano para lidar com a morte, ao arar e pastorear o seu espírito na terra, recobrando a mítica terrena do Ser, como podemos degustar em suas palavras recontadas:

Ao se emocionar com uma obra prima, uma pessoa começa a ouvir em si própria aquele mesmo chamado da verdade que levou o artista a cria-la. Quando se estabelece uma ligação entre a obra e o seu espectador, este vivencia uma comoção espiritual sublime e purificadora. Dentro dessa aura que liga as obras primas e o público, os melhores aspectos das nossas almas dão-se a conhecer, e ansiamos por sua liberação (TARKOVSKI, 2010, p. 49).

Tarkovski (2010) elucida que a grande função da arte cinemática pode ser a comunicação, através do estabelecimento de um possível elo do entendimento e o espírito da comunhão, em que a arte torna-se um espaço de partilha de vivências sobre o si mesmo (humano) e os Outros. Essa sincronicidade coexistencial envolve a aceitação do sacrifício, na visão do cineasta, em que tanto o artista tem que se desnudar por completo, explicitando suas fragilidades, assim como o espectador que é tomado pela obra, deve perecer diante da sua inexplicabilidade e sua força trágica de arrebatamento frente ao belo, uma missão coexistencial:

De qualquer modo, fica perfeitamente claro que o objetivo de toda arte- a menos, por certo, que ela seja dirigida ao consumidor, como se fosse uma mercadoria- é explicar ao próprio artista, e aos que o cercam, para que vive o homem, e qual é o significado da sua existência. Explicar às pessoas a que se deve sua aparição nesse planeta, ou, se não for possível explicar, ao menos propor a questão (TARKOSVKI, 2010, p. 38).

Ainda nesse platô compreensivo do cinema como fonte existencial e do real, encontramos aqueles que não opõem o cinema à realidade, mas o conotam como o espaço em que o real é reapresentado, grifado e que nos traz uma possibilidade de apreendê-lo por meio das narrativas filmicas. Aqui a relação com a arte cinematográfica não se reduz ao caráter representativo da realidade, mas se detém no processo múltiplo de interpretação, que faz do filme um lugar propício ao imaginário humano, no qual diferentes e diversas linguagens podem se reencontrar num espaço universal de inscrição textual sincrético. Compreendem o filme, portanto, como a tela em que podemos nos debruçar para a compreensão do Outro e de nós mesmos, como Almeida (2014) nos elucida:

Portanto, ao problematizar nosso olhar sobre o mundo, os outros e nós mesmos, o cinema, principalmente quando compreendido em sua faceta educativa, propicia o efeito de nos colocar *diante* de uma dada realidade e simultaneamente *à distância*. Participamos sem compromisso de outras vidas e realidades, de outros modos de ver e viver, fazendo circular sentidos, configurando imaginários e organizando forças discursivas, como as da distopia, do niilismo e da afirmação. (ALMEIDA, 2014, s/p)

Comecemos por exemplo, pelo cineasta genial e trágico, Woody Allen, que enuncia em suas entrevistas para Eric Lax (2013), que o real sempre impera em seus filmes, pois seus personagens, como Cecília em *A Rosa púrpura do Cairo*, escolhem o real, mesmo que este nos esmague e nos machuque, como diz Allen: “Minha visão da realidade é que ela sempre foi um lugar triste para estar, mas é o único lugar onde você consegue comida chinesa” (LAX, 2013, p. 42).

Outro importante ícone desse lema do cinema como expoente hiberbólico do real, é o filósofo francês Clément Rosset (1989a), que nos apresenta de modo inebriante a relação entre o cinema e o real, afirma que o cinema não o fixa, mas sua função é justamente projetar perspectivas e olhares sobre o real, estando aí, sua força de sedução.

Rosset (2010b) compara o cinema com outros meios estéticos e técnicos, como o teatro e a pintura, mas ressalta o poder decisivo do cinema em imitar a vida com a reprodução técnica da imagem em movimento (*kinesis*), concebendo a ilusão de viver uma camada do real. Também comenta sobre a atração irresistível do cinema causada

pelo poder de evasão que provoca, consistente e sensorialmente, nos convocando para um outro entorno, com um modo de presença singular provocado por esse dispositivo, sob a escuridão e as silenciosas salas de cinema modernas.

O filósofo nomina essa capacidade que a realidade cinematográfica apresenta como a magia da extraterritorialidade (ROSSET, 2010b), ou seja, encontramos no cinema, a realidade vivida, mas protegida pela tela distante dos corpos, dos nossos desejos e temores cotidianos e inevitáveis. Com isso, o filósofo nos elucida que existe uma possibilidade do cinema versar sobre a realidade, em uma possível imagem (entre tantas outras), sem ambicionar ser a única interpretação do real, oferecendo-nos uma diversão extraordinária, como Rosset (2010b) bem descreve:

Precisamente porque se confunde con lo ordinário, ofreciendo al espectador un afuera paradójico. Quiero decir: un afuera que no se sitúa fuera del mundo sino en pleno mundo. El cine realiza a su modo el irrealizable deseo de los románticos, tal como lo expresan por ejemplo Baudelaire y Rimbaud: el de acceder a otra parte sin que sea necesario buscarla fuera del mundo (ROSSET, 2010b, p. 55).

Fechine (1998), uma estudiosa do tema o cinema do ponto de vista matérico afirma que há na sala de cinema, uma situação comunicativa singular, pois temos um sujeito que é tomado por uma tela enorme, potente tecnologicamente a sua frente, numa sala escura, o quê desde o início já confere um efeito de sentido de fuga da realidade e uma (possível) ampliação da imaginação. Essa posição do espectador mergulhado nessa tela escura, favorece uma relação unidirecional, sugerindo um papel de receptividade desse sujeito frente aos possíveis reais a serem transpassados pelo filme. Esse cenário, sem dúvida, favorece uma experiência de caráter onírico e projetivo, ou seja, o espectador “não assiste ao filme, ele vive o filme” (FECHINE, 1998, p.5), tornando-se, então, uma mídia extraordinária, porque torna real uma das maiores irrealidades, anulando as fronteiras entre o mundo “real” e ficcional, resultando na produção de um efeito de sentido de realidade (FECHINE *apud* MAIORINO; CAMILLO, 2012, p. 10).

Almeida (2013) também defende essa tese de que o cinema não nos faria fugir do real, mas pode nos aproximar dele, pois:

[...] o cinema, a ficção, a fantasia, o devaneio, nada que se pareça com uma aparente fuga da realidade constitui, de fato, a sua negação, mas justamente o contrário, uma chegada à realidade por outros caminhos. No final, a realidade sempre vence. A luz se acende, a vida continua. Mas algo se movimenta (ALMEIDA, 2013, p. 193).

Rosset (2010b) diferencia o cinema de outras artes, como a literatura e o teatro, pois afirma que este carece de um único autor-diretor, estando submetido aos caprichos

do acaso que acompanha o processo de filmagem, montagem e produção, definindo-o como uma arte privilegiada do presente, potente para abrir circuitos sensíveis e reflexivos inusitados.

Almeida (2017a), também inspirado pela sétima arte numa visão interdisciplinar, destaca o caráter formativo do cinema em interface com o campo educacional, realizando uma interessante cartografia dos usos no horizonte humano e social, do modo mais conservador e comum com a aplicação de filmes para ilustrar conteúdos programáticos, pedagogizando e instrumentalizando o cinema, até um outro polo mais dinâmico e estético, em que o cinema é compreendido como produtor do real e de múltiplos sentidos coexistenciais.

Há de se destacar que tanto Almeida (2017a), quanto Duarte (2009), grifam a importância de também dialogar com os discentes sobre a construção do texto fílmico, ou seja, o contexto em que o filme foi gerado (situando o país, o diretor, atores, dados da produção, etc), assim como discussões sobre a estilística do filme, por exemplo, como ocorreu a montagem, o uso e movimentação da câmera, dentre outros aspectos. Ou seja, ensinar o aluno a ver o filme como um texto aberto ao mundo, não como simplesmente um texto plano com temas e figuras que ilustram bem um conteúdo programático do plano de ensino, mas vê-lo implica em apreendê-lo como um texto estético, simbólico e ideológico. Como um texto com múltiplas camadas de significação, que não tem apenas um modo de interpretação, pois não há uma única verdade sobre o quê e o como um texto fílmico diz sobre o real.

Duarte (2009) faz aqui um importante alerta, a escola deve cuidar para não pedagogizar e estilizar o gosto, caindo naquilo que hoje comumente se chamou de terceirização da educação, em que a instituição educacional deveria assumir várias responsabilidades psicopedagógicas, que outras instituições outrora assumiam, como a família. Até mesmo porque o gosto possui fortemente uma dimensão estético-vivencial que extrapola o âmbito educacional, como Almeida (2017a) também alerta:

Assim instrumentalizado, o filme deixa de operar esteticamente, deixa de ser obra de pensamento, de criação, perde sua condição de resistência, de desnaturalização, desveste-se do seu imaginário e de sua condição de obra de arte para servir a propósitos didático pedagógicos que o transformam em referente de um significado que está em outro lugar que não no próprio filme (ALMEIDA, 2017a, p.7).

Carmo (2003) defende o ponto de vista do cinema como sala de aula, ou seja, em que haja uma pedagogia do som e da imagem, apesar do seu tom talvez otimista em

demasia. Faz uma releitura de Walter Benjamin intrigante, ao afirmar que o cinema pode operar como um dispositivo que refuncionaliza a cultura de massa, ou seja, contestando o imediatismo da lógica de mercado cultural, revolucionando o tempo do novo sempre-igual. O cinema teria, portanto, para esse autor, uma função social e filosófica destacável, onde não se separa conhecimento de entretenimento, constituindo um espectador mais crítico, como o autor nos elucida:

Educar pelo cinema ou utilizar o cinema no processo escolar é ensinar a ver diferente. É educar o olhar. É decifrar os enigmas da modernidade na moldura do espaço imagético. Cinéfilos e consumidores de imagens em geral são espectadores passivos. Na realidade, são consumidos pelas imagens. Aprender a ver cinema é realizar esse rito de passagem do espectador passivo para o espectador crítico (CARMO, 2003, p.4)

1.3 Cartografia Estético-discursiva do Cinema Contemporâneo

Para finalizar esse vôo sobre o cinema, realizamos uma terceira cartografia sobre o cinema contemporâneo e suas marcas estéticas e discursivas, que o situa como um acontecimento singular na linha do tempo histórica ocidental, pois este invento técnico envolveu grande poder imagético e simbólico, tornando-se um dos principais meios de entretenimento no mundo globalizado. Zamberlan (2012) afirmará que se o romance transformou-se no modelo do universo burguês da prensa, o cinema tornou-se o paradigma do horizonte industrial moderno.

Zamberlan (2012) teceu um interessante inventário sobre a forma-cinema, da sua fase do cinema mudo ao processo pós-industrial. Localizou no início do século XX, precisamente na década de 20, a explosão da lógica narrativa na arte cinematográfica, pois agora o cinema silencioso precisava desenvolver os diálogos e um novo desafio criativo. Com isso, o autor afirma “ que o cinema, imagem em movimento, passa a competir com o romance como produto na tentativa de dar conta do mundo pela porta aberta da ficção” (ZAMBERLAN, 2012, p. 122)

Com essa inovação, o cinema também arriscou a compor novas estruturas de filmagem e montagem, pós 1910, usam-se mais de um plano e não contínuos, e agora, a filmagem seguiria uma linha de montagem pensada antecipadamente pela equipe. Zamberlan (2012), apoiado na leitura de Gaudreault, sobre as arquiteturas das narrativas cinematográficas no século XX, afirma que pós 1940, o cinema ainda apregoado a uma lógica do romance clássico, se enriqueceu com um ganho tecnológico, as máquinas

tornaram-se mais leves e captaram o som diretamente, promovendo maior escopo de liberdade para os diretores-autores, jogando o cinema para o mundo realístico da rua, saindo dos estúdios fechados, tornando-o mais comercial e encaminhando-o a forma do espetáculo.

Mascarello e Baptista (2011) localizam o cinema contemporâneo como um fenômeno ocorrido a partir de uma amálgama de acontecimentos no universo cinematográfico, pós Segunda Guerra Mundial, que ocorreram em meados dos anos de 1970 e 1980, tais como: a diluição das cinematografias modernas dos anos 1960; o aparecimento dos cinemas (pós) modernos, como a escola de Almodóvar e o cinema sul coreano; o surgimento dos pós- clássicos de *Hollywood*, etc. Essas forças disruptivas estéticas também têm invadido o cinema atual e construído obras fílmicas intrigantes, como é o caso do cinema produzido por diretores como Cronenberg, Lars Von Trier, Apichatpong Weerasethakul, Cláudio Assis, Kleber Mendonça, entre outros.

Podemos enumerar, segundo França (2005) e Mascarello e Baptista (2011), algumas marcas estéticas dos cinemas construídos no panorama contemporâneo, tais como: a busca por temáticas localizadas nas margens sociais, com filmes como *Má Educação* (2003) de Almodóvar; a adoção de um cinema autorreferencial, que dialoga com sua própria história e sua rica galeria de ícones, como as produções dos irmãos Coen; um cinema simulacral, que dissocia som e imagem, constituindo uma relação a partir de uma não relação, indicado como potência do falso de intensa força criadora, como os filmes *Song India* (1975), de Marguerita Duras e *Deserto Vermelho* (1964) de Michelangelo Antonioni; a filmes tematizados sobre a negociação entre as fronteiras, revelando a desterritorialização que se vive na contemporaneidade, como os filmes *Sobre café e cigarros* (2003), de Jim Jarmusch, o *Um Passaporte húngaro* (2002) de Sandra Kogut, *O abraço partido* (2004), com Daniel Burman. Ainda filmes que iluminam o diálogo com a linguagem dos *mass media*, em especial a estética publicitária que começa a se esboçar em *Conflito mortal* (1988), de Wong Kar-Wai, cineasta de Hong Kong.

Também há aqueles que sobressaem com a aspectualização da não-linearidade temporal, como o cinema de Beto Brant, diretor brasileiro no filme *Os matadores* (1997); os que promovem uma confusão entre os domínios do real e do ficcional para envolver o espectador numa experiência sensorial em filmes como *Mysterious object at noon* (2000), de Apichatpong Weerasethakul; e os enunciadores contemporâneos que compartilham de uma certa “estética do fluxo”; além de um aguçado senso de

observação do cotidiano de seus países (guardadas, naturalmente, as radicais opções estéticas de cada realizador).

Zamberlan (2012) nominará esse cinema contemporâneo de pós industrial, demarcando vários pontos em que este se diferenciaria do processo industrial do início do século XX, tais como: (1) constituição de uma nova geração de cinéfilos na era digital, a partir do acesso as plataformas de redes sociais, com uma hipercirculação dos filmes, como nunca antes visto; (2) criação de novos espaços para troca e discussão dos filmes nas mídias digitais, formando uma nova safra de cinéfilos mas também críticos e pesquisadores sobre o cinema; (3) uma nova forma de realização das películas, por causa das câmeras nos dispositivos móveis e os programas para edição e montagem dos filmes, o que ocasionou:

(...)uma produção jovem e de vanguarda que, com equipes menores e, muitas vezes, dentro de uma estrutura coletiva de produção, trabalha novas formas narrativas, visto que o filme produzido em um sistema quase doméstico e, portanto, fora da lógica industrial anterior não precisa seguir padrões narrativos convencionais para se pagar. A liberdade de produção resulta em autonomia formal, e a autonomia formal indica uma nova relação com as estruturas narrativas anteriores e com a relação imagem e palavra que funda a linguagem cinematográfica”. (ZAMBERLAN, 2012, p. 124)

Migliorin (2011), em seu artigo “*Por um cinema pós-industrial. Notas para um debate*”, afirma que esse cinema assume uma estética diferencial assim como a lógica de produção, que passa a ser coletiva, sem se ater a um único diretor e/ou produtor. Essa mudança refaz o mapa da construção maquínica do cinema, transformando sua noção de autoria, apresentando novas formas narrativas, assim como novos modos de organizar o filme.

Zamberlan (2012) também em diálogo com Migliorin (2011), ainda aponta no cenário contemporâneo do cinema, a confusão entre o limite da ficção e a forma documentário, ou seja, entre o que é a representação e o real, tornando mais complexa as classificações de gênero clássicas.

Lyra (2009) aponta ainda como um traço presente no horizonte desse cinema contemporâneo, a produção de filmes pertencentes a uma cultura de bordas, que transitam entre uma cultura folclórica e aquela referente ao popularesco, localizado muitas vezes nas periferias urbanas. Esse cinema de bordas atende a dois fundamentos, segundo a autora: (1) a busca pela lazer trivial e (2) filiação com uma cultura massificada. O cinema de borda muitas vezes é estilizado como lixo cultural, como a autora polemiza:

O estilo desses filmes, em geral, tende para o excesso ou a precariedade, estando muito próximo, também, da trivialização de códigos sonoros e imagéticos. E, não raro, os filmes se apropriam de formas expressivas que são consideradas artefatos da “baixa” cultura e da cultura de massa, fagocitando-as e adaptando-as aos contratos da imagem em movimento, constituindo, assim, fenômenos cinematográficos por vezes considerados como “lixo cultural (LYRA, 2009, p. 37).

No cenário do cinema brasileiro de borda, Lyra (2009) aponta uma heterogeneidade marcante, com diversas oscilações, citando três tipificações mais comuns:

- (1) Filmes comerciais ou *mainstreams*, cujo fim é atingir grande popularidade, como os produtos globais como os Trapalhões e Xuxa, com foco nas ações e sentimentos dos personagens.
- (2) Filmes de cultura *trash*, que tendencialmente, são construídos para estarem a margem, geralmente associados a algum movimento ou escolas.
- (3) Filmes dirigidos e produzidos por autodidatas, que moram em cidades pequenas ou nas periferias e usam de recursos precários para produzirem seus produtos, que notadamente são toscos.

Os filmes de borda no cenário das escolas contemporâneas, segundo Mascarello e Baptista (2011), possuem um formato de produção enxuto comumente (equipes reduzidas, filmagens em locação e baixo orçamento), e assumem uma opção política por um circuito de exibição/distribuição *underground* ou voltado para os festivais internacionais.

O cinema produzido na virada do século XXI tem aglutinado uma miríade de marcas e conotações que tem sido apontadas como pertencentes ao cenário do contemporâneo.

Compreende-se que esse cinema caleidoscópico e plural pode ser usado como base material-simbólico-existencial para estudos do imaginário no mundo, pois tem se mostrado como o *locus* privilegiado e de amplo alcance das expressões estético-culturais dos mais diversos olhares do mundo, revelando o real naquilo que ele tem de miticamente universal, porém a partir do diverso, como Santos (2005, p. 32) com a

ajuda de Paul Ricoeur nos elucida, ao afirmar que a diferença pode ser a base da existência humana, citando o hermenêuta personalista:

Mas como a semelhança da condição humana é assim paradoxalmente explorada pelo viés da diferença! A despeito de todo o exotismo da viagem por terras desconhecidas do espaço e do tempo, é precisamente do homem, meu semelhante, que eu me aproximo a cada vez. Entre o diferente e o idêntico, a dimensão a explorar é a do semelhante. A esse respeito, a função da exploração das diferenças é a de ampliar a esfera das semelhanças (RICOEUR, 2011, p. 34).

Portanto, sobrevoamos o horizonte da constituição da máquina estético-discursiva do cinema, misto de arte e tecnologias, para caracterizar o cinema contemporâneo, cada vez mais digital e coletivo, que tem esgarçado a experiência com a realidade e constituído narrativas e manejos estéticos mais diversos, sem serem necessariamente lineares, denunciando modos de vida e experimentações desse homem no mundo no agora, o que nos é muito valioso. Desse modo, faz-se necessário, ainda, sobrevoar a força-conceito sobre o que é o “ser” contemporâneo, é o que o próximo capítulo nos anuncia.

CAPÍTULO 2

PAISAGENS INTEMPESTIVAS DO CONTEMPORÂNEO

O progresso tecnológico fez dos ofícios modernos profissionais da técnica e servos da efemeridade. Esse mundo contemporâneo é o mundo das super-info-vias de comunicação virtual, de antenas parabólicas e cabos de fibra óptica, conduzindo informações no etéreo espaço de lugar nenhum, espaço elétrico por excelência, para um usuário ávido das últimas informações dos últimos minutos (SANTOS, 2005, p. 154).

Compreender o cinema como discurso e prática estético-simbólica implica em visualizá-lo em um horizonte aberto a partir do qual ele irrompe e se mostra, ao dizer e enunciar suas histórias e revelar-se através das imagens em movimento, no contemporâneo. Então, resta-nos, o problema, como se dá esse contemporâneo: como transcorre esse tempo do agora, em que vivemos no século XXI, a partir das revoluções tecnológicas, das mudanças do capitalismo industrial para a lógica de mercado desregulamentado da vida social, da era da globalização cultural e econômica, entre outras transformações?

O contemporâneo mais do que o cinema sempre esteve me cortejando. Desde a graduação em Psicologia vi-me tomada pelo tema nerval: como somos ou estamos no mundo em constante mutação, em que o tempo futuro nos escapa tão fugazmente como o passado? o que é esquecido na passagem dos minutos de um dia liquefeito em movimentos e tarefas? Como (sobre)viver em tempos de mal estar e esgotamento?

O contemporâneo acompanhou-me ainda na dissertação de Mestrado, agora sob outra perspectiva, que não a da Psicologia Social, marca da trajetória da graduação, mas pelo viés da Sócio-Semiótica de Greimas e Landowski, de cunho pós-estruturalista, em que os contratos intersubjetivos tecidos e mediados pelas novas tecnologias eram construídos por diferentes estratégias de sedução e manipulação. Existia uma estesia singular nesse encontro efêmero, em que diversos fatores poderiam colori-lo, tais como: o tema do diálogo, a faixa etária dos enunciadore, a predominância do intertexto das

propagandas comerciais nas salas de bate papo, entre outros aspectos, todos ancorados no contemporâneo, em sua faceta múltipla e instável.

A partir de então, passou-se uma década, em que me dediquei exclusivamente à ação docente, no paradoxo entre sua poesia e a burocracia cotidiana, em uma das maiores universidades *multicampi* do Brasil no enquadre particular, com uma média de 30 horas semanais e construindo espaços pedagógicos com mais de 500 alunos por semestre no campo da Psicologia. Nesse entreato experiencial, o contemporâneo não abandonou seu posto central, pelo contrário, atravessou repentina e sagazmente as longas discussões sobre a constituição da vida humana na atualidade, as mudanças de valores morais e éticos no cenário do psicólogo e do mundo, entre outros aspectos.

É interessante sublinhar que até o mestrado, os fenômenos do contemporâneo que me chamavam a atenção estavam no patamar social e político, atravessado pelo viés dialético e crítico, personalizado pelas vozes agudas de pensadores das ciências sociais e humanas, tais como Han e Bauman em sua Sociologia de viés crítico social, com tom nostálgico em vista de um projeto moderno falido. Porém, não ignorando a riqueza das descrições fenomênicas do contemporâneo, com a proximidade com Nietzsche e suas explosões morais e existenciais, surgiram questões intempestivas fundamentais, além tempo histórico, que convocam o humano sempre a se reconhecer como frágil, solto ao acaso, preso a idiotia do ordinário, sem recursos metafísicos.

Então, com Nietzsche houve um mergulho mais agudo em direção a uma contemplação da vida no regime trágico, sob a guerra das minhas forças vitais por causa do eterno jogo entre a escravidão burocrática da vida acadêmica e o consentimento de uma vida trágica mais plena. Afinal quem não apreciaria destinar 2/3 do seu dia à arte do cotidiano, para o uso livre de si mesmo? Fazendo uma apologia ao aforismo 283 nietzschiano: “todos os homens se dividem em todos os tempos e também hoje, em escravos e livres; pois aquele que não tem dois terços do dia para si é um escravo, não importa o que seja: estadista, comerciante, funcionário ou erudito” (NIETZSCHE, 2005b, p.176).

Diante disso, como sobreviver e reafirmar a vida, frente ao acontecimento do pior, o que constituiu uma experiência radical de mudança de percepção e localização perante a existência e seus fenômenos do real, quando o trágico nos atravessa e destoa, nos emudecendo diante do sublime da vida: seu não sentido apriorístico?

Agamben (2009, p. 57) realiza uma operação intrigante em seu texto sobre o contemporâneo, perguntando-nos: *de quem e do que somos contemporâneos?* E para responder a isso, recorre ao pensamento de martelo do jovem Nietzsche e sua

intempestividade, que procura acertar contas com seu tempo, no caso, com o problema focal da febre da cultura histórica que tomava o cenário do pensamento alemão. Nesse texto inquieto do italiano Giorgio Agamben (2009, p. 58) notamos que para ser contemporâneo, é preciso operar um primeiro movimento complexo, que é o de afastamento dissociativo, ou seja, “pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado as suas pretensões”, por isso, capaz mais que os demais a compreender os problemas do seu tempo, tomando distância dele, sem perder-se em nostalgias ilusórias ou romper por completo com ele.

O pensador do contemporâneo está implicado nessa dura tarefa de operar na fratura desse olhar sobre e em seu tempo, vivendo nele, porque algo o inquieta, o desconecta, porém, não completamente, porque há uma conexão visceral, que o mantém ligado a esses agenciamentos entre a vida e os homens e as partes do mundo. Pensar o contemporâneo é poder se fixar nele, em vertigem, sem deixar-se cegar pelas luzes esclarecidas - herança iluminista- e assumir a obscuridade, as penumbras que compõem o século, aderir as incertezas e colocar-se como cartógrafo em viagem. Esta é uma travessia que requer coragem porque ainda é cedo para conformar respostas ao vivente do contemporâneo, que aprenderá a sobreviver na fratura de um tempo presente que ainda não é ou se revela inteligível, está distante e se apresenta por vestígios fugazes, por vezes, contraditórios e difusos. Aquele se dobra sobre o contemporâneo tem que se colocar numa ação especial sobre os tempos possíveis, reencontrando as gerações e se comprometendo com o seu tempo.

Agamben (2009) exemplifica a dobra do tempo e o contemporâneo, com o universo da Moda, um fenômeno em que introduz no tempo uma dimensão descontínua, porque *o estar na moda* ou não, num agora, é tão fugaz quanto a ilusão de que sabemos o que é ser contemporâneo ou o que somos, como o autor bem explicita:

Isso significa que o contemporâneo não é apenas aquele que, percebendo o escuro do presente, nele apreende a resoluta luz, é também aquele que, dividindo e interpolando o tempo, está a altura de transformá-lo e de colocá-lo em relação a outros tempos, de ler nele de modo inédito a história, de citá-la segundo a necessidade que não provém de maneira nenhuma do seu arbítrio, mas de uma exigência a qual ele não pode responder (AGAMBEN, 2009, p. 72).

Esteticamente, a contemporaneidade tem sido apontada como portadora de disrupções e experimentações no campo da arte, ao provocar desorientações, por exemplo, no envolvimento corpóreo dos espectadores, que se tornam parte viva das

obras artísticas, como nas instalações, desde o tempo de Oiticica, onde já se afirmava com eloquência e criatividade: o museu é o mundo. Além, de demarcar a autonomia e autocrítica do fenômeno estético, que não se vê mais obrigado a retratar a natureza ou a realidade, tal como elas se apresentam ao mundo. Porém, Favaretto reafirma que o fato de experimentar, não implica em produzir o novo (FAVARETTO, 2010; 2015).

Favaretto (2015, p.12) afirma que o espaço e a função da arte seria o de passagem, o de deixar vestígios do seu tempo, portanto, a arte contemporânea não é o conjunto de obras e produções de um tempo cronológico, mas sim uma ação de transgressão, o rompimento de fronteiras, tornando-as perceptíveis e conscientes. Envolve um “trabalho que atravessa as ruínas dos projetos e experiências indagando a possibilidade de outras temporalidades que se abrem para um sentido impressentido”.

O contemporâneo tem sido apontado como um processo sócio-histórico e cultural repleto de sinuosas dinâmicas, por vezes contraditórias e/ou complementares. Alguns teóricos, como Giddens e Ulrich Beck, apresentam o contemporâneo como uma radicalização da modernidade industrial, denominando-a de modernidade tardia. Outros, porém, indicam sua originalidade e rupturas e o nominam como pós- modernidade, como Lyotard faz, ou como a Modernidade Líquida do sociólogo Bauman. A maioria, no entanto, descreve esse momento como aquele que se deu após a década de 50 (no século XX), da chamada era pós-industrial, em que assistimos mudanças significativas no mundo do trabalho, dos mecanismos econômicos globais, da instituição da lógica do mercado financeiro (retroalimentada pelo neoliberalismo) e da revolução tecnológica.

De qualquer modo, é inegável que o contemporâneo produz um cenário cultural plurivocal complexo, que contempla dizeres, práticas e normas que se contradizem e desfazem as fronteiras rígidas constituídas através dos Estados-Nações da Modernidade Sólida e Industrial dos séculos XVIII e XIX (BAUMAN, 2001).

Ruffel (2010) afirma que o contemporâneo ainda não possui um estatuto epistêmico situado, ou seja, não é uma categoria de pensamento reconhecida, pois ainda guarda muitas ambiguidades: seria o fugaz, sem ser eterno, ou o tempo que passa e não voltou? O autor procura escapar de uma compreensão temporal definitiva ou de uma visão linear da história. Para isso, aponta diversos marcos como disparadores do contemporâneo: a Segunda Guerra Mundial, a morte de Samuel Beckett, a Revolução de Maio de 68 ou a Queda do Muro de Berlim. Enfim, não há consenso, daí a necessidade de escapar de uma periodização. Não se deve pensar o contemporâneo como um tempo, mas como uma fábrica produtiva e criativa de fenômenos sócio-históricos, culturais e de largo alcance econômico.

Apoiado em Foucault e a Ordem do Discurso, Ruffel (2010) ainda afirma que é impossível decifrar o contemporâneo ou delinear os seus donos discursivos, porque nunca sabemos o que dizemos, pois sempre o que diz(em) são os discursos transversais oriundos de dispositivos institucionais que nos atravessam e nos escapam, individualmente. Como o autor nos contempla, há várias contemporaneidades convivendo, em seus diversos usos, da invenção de uma tradição às rupturas, à constituição de uma nação que cultiva modos de ser, ao presente histórico.

A pergunta pertinente, segundo Ruffel (2010) não é a ontológica, que definiria o que é o contemporâneo, mas se preocupada com uma visão genealógica, ou seja, desde quando se usa o termo. Em suas investigações diacrônicas, o conceito aparece em seu uso atual desde o século XV, para sinalizar três momentos de crises estético-filosóficas na Europa: o Renascimento, a queda do Antigo Regime e o Iluminismo. Fica notório que esse uso mais comum liga o termo à ideia de simultaneidade e a (ruptura ou não) com a história da tradição, seus grandes nomes e a literatura vernacular. Os Iluministas, como Diderot, por exemplo, preferiam o uso da palavra “moderno” para designar o novo, enquanto o termo contemporâneo ficava mais destinado ao nascimento de um senso estético de um tempo, usado por artistas-pensadores como Victor Hugo e Baudelaire no século XIX, para indicar a pertença a um mesmo grupo.

Ruffel (2010) afirma, porém, que em poucas décadas no mesmo século, houve uma reviravolta e o termo contemporâneo passou a ser muito usado, principalmente associado com eventos de grande magnitude social, como a Segunda Guerra Mundial, ampliando seus usos e popularização. Demarca, ainda, outros fenômenos sócio-históricos e culturais que fomentam a paixão do século XX pelo termo, tais como a quebra da tradição entre gerações de pais e filhos, que possuíram diferentes condições de acesso ao saber e à informação na era pós-imprensa. No período depois da Guerra (pós 1945), houve um crescente processo de alfabetização, com o incremento da educação universitária para esse novo público, como espaço distinto e privilegiado destinado a uma formação de forte cunho cultural. Houve, então, novas preocupações com a formação dessa nova geração. Incluiu-se nos currículos acadêmicos, por exemplo, disciplinas como literatura contemporânea. Além disso, os museus assumem o termo para si também, como o *Art Institute Boston Modern* que foi renomeado como Instituto de Arte Contemporânea em 1948. Com isso, essa nova geração mata seu *pai simbólico* e abre uma nova tradição, cultuando aquilo que seria seu mote: o estar vivo num novo mundo em que o saber poderia vir a ser democratizado.

Essa mudança do eixo da tradição se deu em alguns centros urbanos, como Paris, mas se estendeu também a outras partes do mundo, como a América do Norte e a posteriori a América Latina, globalizando novas tendências estéticas e rompendo com a lógica apenas eurocêntrica. Associado a isso, o processo pós-colonial de forte inspiração intelectual, irrompeu no mundo, alcançando a Índia, o Oriente Médio, o Norte da África e fez repensar a condição contemporânea das pessoas que estiveram envolvidas no processo de colonização, contestando a visão perversa e desumanitária da Modernidade diante dos processos exploratórios anteriores.

Por fim, Ruffel (2010) indica as mudanças no campo estético, principalmente no universo literário, com novas formas de expressão e temas culturais além dos cultuados no universo europeu, dando sinais vivos do multiculturalismo na era global. O outro sinal de mudança se deu no uso do termo moderno incluindo uma visão mais lúdica e barroca da vida, renominando-o de modernismo, para o escopo estético. Ainda, houve um terceiro momento semântico, em que houve um protesto radical frente ao moderno, desembocando na onda pós-moderna na virada para o século XXI, reinventando um novo emblema para o contemporâneo – o pós-moderno - indicado mais como um termo para nominar uma transição do moderno ao atual, do que uma composição constituída.

Para o autor, porém, isso não invalida o uso do termo contemporâneo para descrever processos complexos, como o período de descentralização pós Segunda Guerra Mundial, em que houve a revisão dos valores éticos e morais oriundos das guerras e atrocidades dos séculos XIX e XX, assim como as reflexões éticas, estéticas e intelectuais operadas pelos movimentos pós-colonialistas, o enfrentamento dos desafios humanos provindos da Globalização e a onda de massificação da informação no mundo. Confirma Ruffel (2010), há um rasgo no tempo, em que o Contemporâneo, fortalecido, pós Segunda Guerra Mundial, apontou uma série de mudanças significativas do campo social ao cultural e estético, rompendo com alguns princípios modernos, como a centralização do poder e a crença radical na existência da Verdade. Ele, o contemporâneo, não é apenas um elo de passagem, mas retrata um modo de vida da modernidade, que possivelmente vá além dela.

Costa e Fonseca (2007) apoiados em Foucault (1989), também afirmam o modismo acadêmico em se usar e questionar o contemporâneo como algo que ocorreu desde o século XX, oriundo da pressão resultante dessa coexistência do si mesmo e dos outros. Esse homem no contemporâneo teria re-inventado e destacado uma história do presente, evitando o grifo no passado tão comum numa cultura historiográfica de cunho evolucionista. Para esses autores, sob forte influência de Nietzsche, deve-se evitar ficar

doente da história, ou seja, ficar preso na esperança de um futuro melhor ou na busca nostálgica pelo conhecido que desaparecera. O contemporâneo, portanto, sob a ótica desses pensadores, não pode ser capturado num fotograma, nem apreendido como um elo perdido com o futuro ou passado. Deve ser vivido e descrito na multiplicidade dos seus modos de vida, em seu acontecimento, sem ater-se a visões totalizantes, como podemos vislumbrar:

Nada de obter superestruturas, representações englobantes, totalizantes do tempo e da história em “um” sentido. Mas investigar as interações entre práticas em seus atravessamentos múltiplos e parciais, ficcionando um percurso lacunar, sem origem ou fim, para erigir operadores estratégicos de intervenção sobre os arranjos das ações e vontades, em suas guerras e alianças, que constituem a todo instante o presente (COSTA; FONSECA, 2007, p. 112).

Costa e Fonseca (2007) afirmam que o termo modernidade serviu para cortar o caos da atualidade e conferir-lhe um sentido de progresso histórico, contrário à desordem, comum à vida. Tentativa de ordenar a ambivalência, no entanto, a estilística moderna foi além do universal e eterno, indicou o novo, o disruptivo, assumiu o fragmentário e a desordem, desembocando na semântica do pós, em dois sentidos: na negação radical do que veio antes, e outro, da desconstrução e desmitificação da ordem unívoca do real. A partir disso, cartografou-se diversos olhares e nomes em torno desses eixos de deslocamento do moderno para o pós-moderno: a sociedade do espetáculo de Debord; a sociedade do (pós) controle de Deleuze; a pós-modernidade de Lyotard; a sociedade do hiperconsumo e simulacral de Baudrillard; a modernidade líquida de Bauman; a hipermodernidade e a era do vazio de Lipovetsky; a modernidade tardia de Giddens; a sociedade pós-industrial de Masi, dentre outros.

Também as autoras Costa e Fonseca (2007) nos advertem que esse modismo sobre o contemporâneo opera como uma tentativa de categorizar o caos, constituindo um mundo determinado, que giraria em torno de valores éticos morais fixos, com estilísticas próprias, aliás como fizeram com a noção do moderno. Reduz-se, assim, a força de potência de um platô histórico que opera num corte múltiplo do atual, daquilo que se atualiza na força do acontecimento da vida.

No entanto, aqui e agora, ao perguntarmo-nos qual o sentido de nossa atualidade, em que somos atores-autores da mesma, nosso recorte estilístico do caos já não põe a modernidade e suas resoluções enquanto questão. Utilizamos-nos de outro termo muito em voga para substancializar a ontologia- epistemologia do nosso tempo: o contemporâneo. Perguntemo-nos agora sobre o agora de colocar o hoje em questão hoje. Que hoje, hoje, está em nós produzindo uma perspectiva sobre si? Como se fala deste presente neste presente que é falado? Qual o modo de inquirir o presente que vemos em nossa

atualidade? (COSTA; FONSECA, 2007, p. 114).

Almeida e Ferreira-Santos (2011) apontam como marca dos nossos tempos a hegemonia do totalitarismo neoliberal, que não se limita à lógica do (fatalismo inexorável) mercado livre-concorrencial e do Estado mínimo, mas alcança todos os domínios da vida ordinária, hiper-responsabilizando o indivíduo, principalmente pelo seu fracasso (gerado pelas relações desiguais dentro de um sistema de produção violento e maniqueísta). As consequências dessa lógica perversa é a crescente medicalização da vida social, assim como a des-politização da esfera pública. Porém, os autores nos apontam uma brecha disruptiva, em que como sujeitos, podemos nos apropriar da lógica desse jogo e blefar com o sistema, criando a si mesmo como uma obra de arte, que acate o fatalismo do mercado, assim como da vida, como uma afirmação incondicional da existência, mesmo diante os seus limites sociais, ou seja:

A aposta na escolha presume, que, antes de qualquer negação, é preciso afirmar. Em vez de negar a fatalidade da vida (sua finitude, a brevidade dos dias) e a fatalidade do mercado (a impossibilidade de erradicar a curto prazo o capitalismo), a escolha possível se dá com a afirmação incondicional da vida, com suas limitações existenciais e sociais. Em outras palavras, significa que podemos blefar com o mercado, mas jamais apostando nossa vida nesse jogo. Porque, efetivamente, não será no mercado que encontraremos o sentido da vida, mas o criaremos a partir de nossa existência única de existir, por meio das pequenas escolhas que perfazem o nosso destino, ou seja, a narrativa que escolho para minha vida (ALMEIDA e SANTOS, 2011, p. 287).

Oliveira (2015) denomina o contemporâneo como o tempo do agora, revestido de uma multiplicidade simbólica, com a convivência de velhas noções humanas, mas que deveria fazer falar e ver a vida aos olhos do homem trágico em sua idiotia ordinária, negada por toda a modernidade sólida e moralmente conservadora (de antigas e gastas ontologias, como o conceito de identidade ou verdade). A convivência desse homem trágico com esse calesdocóspio pós-moderno levaria a um disparate de um outro imaginário, que revelaria o humano em sua faceta mais óbvia: a idiotia e sua fragilidade existencial, que aprova o real, em sua transitoriedade e sem destinação metafísica ou quaisquer outras, como Oliveira nos ensina:

Aprendi neste caminho, que não há lugar para chegar e que a vida sempre retorna ao mesmo, para todos os homens. Apesar de tudo, pude reencontrar uma narrativa que achei necessária para afirmar que o homem, enquanto sujeito, livre de naturezas e essências, pode perceber sua ação em outras enunciações, então pequenas, imperfeitas, sem alvo (OLIVEIRA, 2015, p. 23).

Segundo Balenco e Pinto (2006), sob o ponto de vista econômico estrutural, há também vários pensadores apontando acontecimentos singulares, que demarcam o campo de jogos econômicos e sociais sob novos agenciamentos e marcas. Há toda uma reestruturação produtiva ocasionada por uma globalização financeira, articulada com uma forte ideologia neoliberal e um novo imperialismo internacional. Houve um aprofundamento das diferenças sociais, uma crescente desvalorização da força de trabalho, gerando crises recorrentes e consequências perversas num processo de empobrecimento dos países em desenvolvimento e periféricos.

Chesnais (1996) afirma que a partir da década de 80, vivemos na era da mundialização do capital, que extrapola o processo de internacionalização, tão comentado a partir da década de 50, teria-se uma nova configuração do capitalismo mundial e dos mecanismos que o operam e o regulam. Esse novo momento seria demarcado por alguns mecanismos, tais como a hipercentralização de gigantescos capitais financeiros dentro do mercado, a rentabilidade associada à liquidez, a era dos administradores anônimos e dos ativos financeiros, o aumento do capital fictício, a busca frenética por credibilidade e a retroalimentação da riqueza do próprio mercado financeiro.

O autor prefere o termo mundialização ao termo globalização, para grifar que a integração de enormes mercados financeiros não se deu de forma homogênea e global, pelo contrário, ocorreu por forças de mercados altamente competitivos e marcados por uma crescente desregulamentação e liberação do capital, principalmente na década de 80, com o chamado neoliberalismo, geração Reagan. Além disso, Chesnais (1996) afirma que o termo globalização está muito mais focado no comércio exterior, enquanto processo centrífugo, enquanto que o de mundialização absorveria outros campos de movimento, nem sempre convergentes, mas que espelham os mecanismos financeiros de investimento mercadológicos e os fluxos comerciais oriundos destes, próprio de um capitalismo desorganizado.

O processo de mundialização fortaleceu a capacidade do capitalismo escolher com mais liberdade, quais países e classes sociais seriam mais pertinentes ao seu interesse. Estabeleceu-se novas configurações internacionais, que se desenharam desde então, com o enfraquecimento dos grandes blocos econômicos, surgindo novas linhas de ligação, baseadas na fluidez de capital financeiro e de frágeis acordos políticos. Fortaleceram-se os Estados Unidos com sua posição privilegiada nesse cenário, assim como o Grupos dos Sete (EUA, Canadá, Japão, França, Alemanha, Reino Unido, Itália)

que segundo Chesnais (1996) conseguem sobreviver nesse mundo de alta volatilidade financeira e diversos modos de produção.

Bauman (1999a, p.8), insiste no termo Globalização, ao contrário de Chesnais, e o caracteriza como um processo planetário de negociações financeiras, comerciais, e ainda, do fluxo informacional, que apresenta a mobilidade como o grande valor global no século XX, que torna-se o imperativo de legitimação sociocultural: “todos nós estamos, a contragosto, por desígnio ou revelia, em movimento. Estamos em movimento mesmo que fisicamente estejamos imóveis: a imobilidade não é uma opção realista num mundo em permanente mudança”.

Bauman (1999a), pensador do contemporâneo que aglutina interesses de todos os campos humanos, vai grifar os processos de segregação espacial e social que a Globalização ocasionou, incluindo as tendências fundamentalistas nessa engrenagem, em que numa tentativa - em falência, diga-se de passagem - de ordenar e categorizar a condição humana, a Modernidade ao invés de eliminar a ambivalência, a evidenciou. Para lidar com o descontrole, mecanismos disciplinares foram enrijecidos e os processos de exclusão sociais tornaram-se mais violentos.

Fridman (2000) realiza um potente inventário sobre as diferentes visões dos pensadores das ciências humanas sobre o contemporâneo, o que nos incentivou a construir uma mapa cartográfico desenhando possíveis deslizamentos sobre o atual. Compusemos um mosaico em movimento sobre como são os modos de vida e como são lidos por algumas lentes de teóricos na atualidade. Para isso, privilegiou-se fazer gestos cartográficos por sobre duas chaves de leituras possíveis entre os pensadores do contemporâneo, aqui escolhidos, com a ajuda de Fridman (2000) e a vivência da pesquisadora com o horizonte do pensamento humano.

Não privilegiamos, portanto, nenhuma visão sobre o contemporâneo, por acreditarmos que nesse momento, é mais importante, cartografar as diferentes formas de visibilidade sobre o mundo, do que defender, epistemologicamente, uma dada posição. Importante frisar que não é intuito desse gesto cartográfico discutir profundamente as diferenças entre termos como pós-moderno, pós-modernismo, modernidade, modernismo, que tem mobilizado há décadas diferentes posturas teóricas. Aqui o mais intrigante parece-nos colocar o contemporâneo como platô em acontecimento e seus agenciamentos com o atual, sem se prender a mergulhos profundos teóricos, mas contemplar como os seres vivos/pensantes têm se colocado a descrevê-lo¹⁰.

¹⁰ Realizamos isso, então a partir de dois platôs, levando em conta a discussão de Adelman (2009), que apresenta também uma releitura do contemporâneo a partir de duas chaves, a ruptura ou a continuidade,

Desse modo, chegamos a dois platôs possíveis de descrições do contemporâneo: (1) o Contemporâneo como pós-moderno: o fim e o novo e (2) o Contemporâneo como híbrido entre a modernidade tardia e o pós-moderno.

2.1 Contemporâneo como pós-moderno: o fim e o novo

Na primeira chave do Contemporâneo como pós-moderno, o fim e o novo, encontramos pensadores que assumem que existiria um novo mundo em andamento, e o fim dos traços típicos da modernidade. Aqui, a chave semântica dar-se-ia no movimento de descontinuidade, ou seja, são pensadores que assumem que houve rupturas acentuadas demarcando o fim de um tempo e início de outro. Por exemplo, aqui teríamos Amartya Sen (apud FRIDMAN, 2000), que aponta o mundo pós-moderno como aquele repleto de *connected fools*, em que podemos assumir infinitas possibilidades existenciais abertas pelo mundo informacional, ocasionando uma intensa fragmentação da subjetividade contemporânea. O eu se despedaça em meio às complexas redes comunicacionais, os certificados existenciais se perdem e a identidade agora sob a égide da transitoriedade, nunca se completará.

Baudrillard (1991), com seu tom cético e pessimista, aponta o contemporâneo como a era da simulação e dos simulacros, em que ocorreu a desintegração do imaginário da representação e a morte da metafísica, onde o que impera é o hiper-real, com a liquidação de todos os referenciais supostamente reais. Nesse mundo da simulação, há a substituição no real pelos seus signos, sem a primazia do simbólico para dar ao homem ocidental a ilusão do conhecimento e do controle da origem cosmológica e do seu destino finalístico.

Nessa era simulacral da tela, tudo, o mundo fático está repleto de incertezas e relativismos, diluindo as fronteiras entre o real e o imaginário no horizonte humano e social do contemporâneo. Essa duplicidade diluída causa o que o sociólogo francês, Baudrillard denominou de deserção frente ao real, em que somos engolidos pelos signos e perdemos a posse dos referenciais de quem pretensamente somos ou queremos.

adotamos um critério aproximado, no artigo da socióloga, isso é comungado entre alguns teóricos como Bauman, Giddens e Lash, aqui optamos em incluir também alguns leitores do contemporâneo por meio de dois escopos, o primeiro provindo do itinerário de formação da pesquisadora, ou seja, autores que me atravessaram no percurso de pensadora nas duas últimas décadas, e, por fim, nomes que atingiram o universo cultural brasileiro com peso (ADELMAN, 2009). Nesse caso, apesar de citar alguns outros pensadores, enfocaremos nossa descrição em quatro nomes de maior peso: num primeiro rasgo cartográfico, Bauman e Vattimo, e em outro, Maffesoli e Lipovetsky.

Baudrillard (1991) aponta como estratégia contra a desertificação causada pelo imperativo simulacral, reinjetar o real e seus referenciais por toda a parte, nos convencendo da realidade do social, dos graves problemas econômicos, da eminência dos eventos violentos, realizando o ressurgimento do real que escapa diante nossos olhos.

Fredric Jameson (apud FRIDMAN, 2000) aponta as vivências esquizofrênicas do “eterno” presente com a dominância da mídia na cultura pós-moderna, gerando uma forma de capitalismo midiático cruel e onipresente. Há a estetização do real pela lógica do consumo desenfreado: consumimos os objetos pelo seu valor sócio, não mais pelo de uso; somos engolidos pelas fábulas que nos vendem estilos de vida e objetos de desejo, que facilitam a comunicação instantânea, propiciando novas formas de cognição.

Maffesoli (2007), num viés mais descritivo e eufórico, também caracteriza a contemporaneidade como algo do pós-moderno, um tempo novo, provindo de rupturas claras, com extrema valorização do sensível e do campo societal, do culto ao corpo, da valorização da imagem seja na política ou no campo da moda: é o mundo das aparências, em que se reconvida o trágico festivo, da intensidade amorosa e do instante vivido, retomando a potência do mito de Dionísio. O filósofo francês, ditirambo da vida pós-moderna, aponta-a como o momento de convivências de modelos sociais totalitários e ao mesmo tempo, libertários, intensos e multicoloridos.

Maffesoli (2007), na obra *Ritmo da Vida: variações sobre o imaginário pós-moderno*, demarca seus pressupostos epistêmicos e teóricos, por exemplo, a clara influência da Sociologia Compreensiva, com forte teor interpretativo dos modos individuais de se fazer acontecer num tempo, colocado pela obra de Ernest Weber. O pensador francês também aprecia o método fenomenológico, que aposta na suspensão dos pressupostos, colocando-os entre parênteses para poder descrever as formas morfológicas do mundo aparecer e se mostrar em sua diversidade, por exemplo, na trivialidade cotidiana e no modo de relação societal dos pequenos grupos. Mostra claramente seu apreço pela sociologia de Simmel, principalmente para descrever a qualidade dos vínculos das tribos urbanas, com a noção proxêmica e o conceito de socialidade. A obra de Gilbert Durand também aparece como forte sinalizador teórico para a compreensão do imaginário humano como mediação fundamental na trajetória antropológica frente a inospitalidade da vida. Ainda aparecem em sua obra, traços do pensamento de Nietzsche, Jung, Heidegger, Lévinas, Ortega y Gasset, além do recurso ao campo literário, estético e mítico, muito comum em seu percurso, o que confere a

Maffesoli uma obra repleta de tons e visões contemplativas do contemporâneo, sem se prender a um dogmatismo teórico, tornando-o um nome intrigante e fundamental para compreendê-lo em seu dinamismo e multiplicidade.

Segundo Pasín (2009), Maffesoli é um pensador eufórico que mostrou o lado sombra (no sentido do escondido + negado) de um mundo governado pelo imperativo racional, mórbido e perverso, que tratou de colonizar o mundo da vida, múltiplo e vivaz, matando e esvaziando o imaginário humano e reificando o indivíduo a um modo de vida uniforme e supostamente controlado. Considerado, portanto, um pensador anti-moderno, assim como Nietzsche, condena o mito do progresso e a visão prometeica do domínio da natureza pelo homem e seu poder tecnológico. São marcas modernas, que entram em declínio na segunda metade do século XX, a partir principalmente da década de 70, com a queda dos mitos referenciais do moderno, como as categorias da Razão, Trabalho, Progresso e História. Houve uma saturação dessa noção auto-salvadora do indivíduo por si e o fracasso visível das promessas modernas, do controle e a liberdade incondicional, essa dissolução do sujeito moderno, leva consigo a razão como centralidade e abre espaço para o retorno societal e arcaico, principalmente em eventos juvenis e mais frescos ao novo.

Pasín (2009) demarca que um dos significativos ganhos em Maffesoli foi sua visão trágica do social, que admite a imperfeição, o caos, as contradições como signos marcantes do pós-moderno, rompendo com a visão judaica cristã, da teleologia histórica e evolucionista, anunciando o fim de um determinado tipo de social, como podemos ler no próprio autor:

Assim sendo, no momento em que é de bom tom lamentar o fim do social, é preciso recordar, com bom senso e lucidez, que o fim de um certo aspecto do social, a saturação evidente do político, pode, sobretudo, ressaltar um instinto vital que está longe de se extinguir. O catastrofismo vigente permanece, de fato, muito dialético (hegeliano), muito linear (positivista), e, ainda por cima, cristão (parusia), para conseguir apreciar as múltiplas explosões do vitalismo que caracterizam todos esses grupos ou tribos em fragmentação constante (MAFFESOLI, 2006, p. 71).

Como podemos vislumbrar, o pensador francês acusa de ressentidos os intelectuais e políticos que ainda perseveram numa visão pessimista ou nostálgica do contemporâneo, pautada nos deveres institucionais e no cogito, apontando o presente como único palco possível de vida, em seu dinamismo e provisoriedade. “É sobre essa lógica do dever ser que se fundamenta o ressentimento e a rabugice do policial, do juiz e do padre [...]”, focados em apenas ver e condenar o mundo pelo viés da miserabilidade e

tom catastrófico, perderam a possibilidade de encontrar as palavras para descrever e dizer do tempo de hoje, ou seja, refutam o cotidiano efervescente, as paixões coletivas, a importância das coisas do corpo e de seu gozo (MAFFESOLI, 2006, p. 2).

Maffesoli (2006), na obra *O tempo das tribos*, aponta dois marcos para caracterizar o pós-moderno: primeiramente o arcaísmo juvenil das tribos, com a valorização de se estar em rede, com múltiplas reconfigurações. Também aponta o forte lastro da participação mágica de uns com os outros, com o mundo e a natureza. Esses laços entre os membros tribais se dão num desenho de horizontalidade fraterna, com novas formas sociais de proximidade, de solidariedade, de generosidade afetiva e forte cooperativismo. O segundo eixo seria aquele que ressalta a dimensão comunitária e a saturação do conceito do Indivíduo. Essas novas comunidades agregam-se pelo prazer de estar junto, do gozo do momento de compartilhamento, pelo conhecimento comum e sensível da Vida - seria o lastro proxêmico, retirado de Simmel - nos interstícios entre os saberes e as coisas cotidianas, esvaziou-se o tom iluminista e revelador de Verdades. Há o retorno de Eros, combatendo o Logos Ocidental, herança cartesiana e seus fundamentos como a ideia de Progresso.

Maffesoli (2006) assume a metáfora do tribal para traduzir as mudanças nos vínculos sociais e intersubjetivos, caracteriza-a como relação societal, calcada naquilo que é subterrâneo, nas fantasias comuns, nas manifestações lúdicas, no prazer proxêmico, daquilo que se dá apenas pelo prazer de se estar junto, sem finalidade ou utilidade alguma. As tribos estão circulando nas grandes metrópoles, nas festas de *raves*, valsando nas música *techno*, nas histerias comuns, com forte carga de vitalidade e empatia societal. O autor ainda ressalta que são nas tribos que podemos vislumbrar ao mesmo tempo, o declínio do processo do individualismo, marca da falida modernidade, e a necessidade do sentimento de pertencimento, tão essencial a esses grupos.

Maffesoli (2006) afirma que o tribalismo pós-moderno combateu a subjetividade de massa e aponta a desforra do dionisíaco, com uma nova ambiência erotizada da vida social, a valorização do mito da “criança eterna”, remetendo ao “mais que um” e à paixão comunitária.

Ainda aponta a valorização dos sincretismos religiosos no contemporâneo, numa tentativa apaixonada pelo homem pós-moderno em resgatar o tônus religioso, no sentido do re-ligare com a vida política, como antes de convivência. Isso pode ser visto nos modos de vida cotidiana atualmente, com a orientalização difusa, da yoga praticada como prática física no ocidente, às vestimentas indianas, os costumes de alimentação,

com os *fastfoods* japoneses em voga, o que evidencia as formas híbridas e mágicas de se deparar com os mistérios da Vida.

Ainda nessa chave, na compreensão do Contemporâneo, encontramos o pensador francês Lipovetky e sua hipermodernidade calcada na efemeridade e na corrosão do imperativo moral, que assume que a modernidade clássica acabou e foi levada a um outro patamar de acontecimento, hiper individualizado e aberto ao novo e ao vazio ético. Aqui, contrariamente ao autor anterior, Maffesoli, considera-se que houve um retorno não do dionisíaco, mas do hedonismo, mais equilibrado e sob tom apolíneo mais demarcado. Outra grande diferença diz respeito à compreensão do fenômeno do individualismo. Maffesoli aponta o declínio desse processo em prol de uma socialidade proxêmica e arcaísta, enquanto Lipovetsky apontará a alavancagem de um neoindividualismo, mais potente e tolerante.

Lipovetsky anunciou em *A Era do Vazio* (2005), que entramos na era da Sociedade Pós-Disciplinar, que foi nominada de Pós-Modernidade, em *O Império do Efêmero* (1987), que a Modernidade não podia ser apenas lida como a era disciplinar, mas que era corrompida pela lógica do efêmero, por exemplo, no universo da Moda, que quebrava com uma única visão do tradicional e trazia maior autonomia para o indivíduo em sua escolha personalizada de seu modo de se vestir e se apresentar ao mundo. Além disso, a moda anuncia o moto pós-moderno, a renovação constante, num horizonte do espetáculo, com a multiplicação individual, o que mostrou que a Modernidade engendrou a sua própria autodestruição criativa.

Nesse sentido, percebemos que o autor afirma que no pós-moderno, enfim, os ideais iluministas se efetivaram, ao contrário do que ocorreu na Modernidade, ou seja, o caminho da liberdade elevado à potência máxima, sem estar submetido à tirania da tradição. Lipovetsky nega a valorização do passado, condena o tom nostálgico e o tom catastrófico de alguns pensadores do contemporâneo; sob um horizonte mais eufórico, aponta paradoxos desse tempo, como viver entre o máximo de autonomia e responsabilização, entre o excesso e a falta, enfim, mas não quer uma resolução, reafirma a tensão e a convivência dos opostos. Localiza na segunda metade do século XX, a passagem da modernidade à pós-modernidade e as identifica, principalmente, pela difusão dos meios de comunicação de massa e os valores que ela inculta, tais como o hedonismo e o psicologismo.

Sébastien Charles (2004), em “O individualismo paradoxal: Introdução ao pensamento de Gilles Lipovestky”,¹¹ capta três revoluções na passagem da Modernidade para a Pós-Modernidade interpretando a visão do pensador francês. Uma primeira onda revolucionária entre 1880 à 1950, com o aumento da produção industrial, difusão do mote da produção em larga escala, a gestão taylorista no mundo do trabalho, o progresso do transporte e da mobilidade, o aumento do poder das *mass media*, como a televisão e a força de consumo da classe social burguesa.

Na transição para a Segunda Revolução Moderna, teríamos a moda como impulsora, a partir de 1950, ampliando o consumo para além da elite, alcançando e seduzindo o gosto popular, o individualismo assume nova roupagem e o gosto pela novidade toma conta do cenário cultural. Geração do culto ao desenvolvimento pessoal e bem estar, o ideário hedonista assume a vida pós-moderna e promove a corrupção dos modelos aristocráticos e coletivos: o mito de Narciso comanda a nova era.

Ainda aponta o horizonte de uma terceira onda revolucionária, no século XXI, que já estaria em curso, a da hipermodernidade, com a marca do hiperconsumo, que absorve e atinge diversas camadas populares, e ainda, o consumo não mais para competir ou sobressair no jogo social, mas apenas para a fluidez do gozo, o prazer de se deslizar por sobre os objetos de valor. Nessa terceira era, ainda existe o Narciso, mas agora parece mais maduro e organizado, menos disruptivo que o anterior, onde a responsabilidade tem maior tônus que a utopia festiva, porém é um Narciso inquieto e tenso. Os paradoxos não foram eliminados, estão expostos e geram uma tensão nervosa e perene aos novos tempos, explicitada nos ataques terroristas, na perversidade social provinda do sistema neoliberal, na violência urbana e periférica, na crise ecológica irresolúvel, entre outros fenômenos que geram medo e paralisia.

Lipovestky e Serroy (2009) caracterizam o contemporâneo como uma nova e hipermodernidade, com claros traços de ruptura com a clássica visão do século XIX. Nessa nova era, apontam uma tripla mudança, começando com uma política democrática e altamente individualizante, o imperativo do mercado financeiro e a adoção da tecnociência como mediadora para a manipulação do real. Essa é a sociedade hipermoderna em que:

[...] as forças de oposição à modernidade democrática, individualista e mercantil não são mais estruturantes e, com isso, é lançada a uma espiral hiberbólica, a uma escalada paroxística nas esferas mais diversas da tecnologia, da vida econômica, social e mesmo individual. Tecnologias genéticas, digitalização, ciberespaço, fluxos financeiros,

¹¹ Texto incluído no livro LIPOVETSKY, G. Os tempos hipermodernos. Tradução Mario Vilela. SP: Ed Barcarolla, 2004.

megapóles, mas também pornografia, condutas de risco, esportes radicais, performances, happenings, obesidade, dependência de drogas: tudo aumenta, tudo se extremiza e se torna vertiginoso, sem limite. É como uma imensa fuga para a frente, uma engrenagem sem fim, uma modernidade exagerada, que se apresenta a segunda modernidade (LIPOVESTKY; SERROY, 2009, p. 49).

Lipovetsky (2005), em seus ensaios sobre o individualismo contemporâneo, nomina-o de Era do Vazio, como o momento pós-moralista, o término da era do sacrifício e do pecado carnal. Agora o homem está mais livre e lúcido, menos submetido e praticante de uma ética minimalista, presa a um novo individualismo, mais respeitoso e emancipado.

Para o filósofo francês, apesar de se viver uma era do hiperindividualismo, esse vazio é um tempo de comunicação, porém como campo de expressão dos desejos, de conquista, sedução e principalmente, amor. O homem hipermoderno comunica por comunicar, livre da culpa e do julgo utilitário, esse neoindivíduo pós-moderno elege a vida sem sentido, provisória e experimental. Funda-se a sociedade *self service* e altamente personalizada, aumentando-se a responsabilidade individual pelas escolhas, postulando a intensidade do agorismo como vital e dos novos imaginários que revolucionam o cotidiano.

Lipovetsky (2005) destaca que no hipermoderno ocorreu um processo de personalização, que se engendrou em meio ao universo disciplinar moderno, mas que fora modificado sob o toque hedonista, que passou a gerenciar um novo modo de funcionamento social, com respeito à diferença entre indivíduos descontraídos e amantes do kit psicológico autoaplicado. Apresenta-se uma nova cultura pós-moderna, marcada por vários detalhes, tais como:

[...] busca da qualidade de vida, paixão pela personalidade, sensibilidade ecológica, enfraquecimento dos grandes sistemas de sentido, culto à participação e a expressão, moda retrógada, reabilitação do local, do regional, de certas crenças e práticas tradicionais (LIPOVETSKY, 2005, p.XX).

Lipovetsky (2005) caracteriza o contemporâneo, portanto, como o cenário da coexistência das antinomias. Esse homem pós-moderno não terá mais que escolher entre tendências ou modos de vida, tudo está potencialmente ao seu alcance, basta experimentar, sem, porém, violentar o Outro. O pensador nos afirma que esse individualismo sofreu uma atualização neo-narcisista, com uma nova sensibilidade psicológica, num cenário suavizado de jogos políticos e um superinvestimento na dimensão subjetiva. O espaço público agora é desinvestido e vivido sob o deslizamento,

sem prender-se às raízes ou dogmas. A prioridade se dá no espaço privado, com a hipertrofia egoica e a busca por um entusiasmo microrelacional, multiplicação das conexões efêmeras e de reagrupamentos aleatórios (redes situacionais).

Ocorreu uma mutação significativa na visão do autor com a hipermodernidade, em que se sincronizou de modo global, as novas tecnologias, os meios de comunicação, a economia, a dimensão cultural, o consumo e a estética. Porém, um dos aspectos em que Lipovetsky e Serroy (2011) mais se destacaram foi a cultura na hipermodernidade, lugar de enfrentamentos diversos e amplamente politizado, que eles nominaram de cultura-mundo. Isto se deu por três motivos. Primeiramente, a cultura saiu do escopo marginal e assumiu um lugar de visibilidade social, colonizada pela lógica econômica, tornou-se uma indústria rentável. Além disso, houve uma erosão dos limites simbólicos entre a alta e baixa cultura, colocando em órbita o *tudo cultural*, com a igualdade de acesso aos produtos heterogêneos. Em terceiro lugar, os autores apresentam o poder de consumo e comercialização da cultura em nível global, tornando-se uma esfera de enfrentamento político entre diversas convivências, não obstante, foi povoada de conflitos e paradoxos, como os massacres e fundamentalismos étnicos e o terrorismo mundial, que certamente, carregam um forte componente cultural, religioso e político, gerando um novo mal estar oriundo do sistema do capitalismo desorganizado, como os autores nos apresentam:

Os conflitos existentes não se situam entre o econômico e o cultural, mas no funcionamento do capitalismo desorganizado, bem como suas orientações antagônicas da cultura hipermoderna, ela própria cada vez mais pluralizada. São as reivindicações identitárias que abrem novas dimensões no corpo social, o politeísmo de valores, a revivescência do religioso, a educação. Será o século XXI, como foi dito e repetido, religioso? Como quer que seja, será o palco de antagonismos em que a cultura terá participação (LIPOVETSKY; SERROY, 2011, p. 28).

O retorno da cultura fornece ao homem maior poder sobre suas ações e pensamentos, do que a força dos mercados globalizados. Segundo Lipovetsky e Serroy (2011), essa seria a desforra da cultura-mundo no contemporâneo, ou seja, uma oportunidade ativa para transformar o futuro. Para isso, o homem hipermoderno deve contemplar a cultura-mundo e engajar-se nela, democratizando-a e criando-a cotidianamente.

2.2 Contemporâneo como híbrido entre modernidade tardia e pós-moderno

Na segunda chave cartográfica do contemporâneo, encontramos pensadores que entendem que esse cenário não traria algo completamente novo, mas seria um momento de continuidade, marcado pelo híbrido entre a modernidade tardia e o pós-moderno. Possuem uma tonalidade geralmente disfórica e pessimista, mas guardam uma esperança ainda de motores de mudança e a reconstrução de um mundo mais humano, guardando, muitas vezes, um traço nostálgico. Aldeman (2009) os nomina de neoconservadores, por buscarem no antigo, algum modelo ou forma de sociedade que poderia trazer mais humanidade e autenticidade ao atual. Por exemplo, Anthony Giddens (apud FRIDMAN, 2000) com seu tratado sobre a modernidade tardia, aponta a marca da insegurança ontológica¹² diante do ambiente do contemporâneo, em que frente aos riscos globais, eminentemente apresentados pelas catástrofes ambientais e fenômenos terroristas, os homens são acometidos pela expansão de um possível maior conhecimento sobre si mesmo, num projeto reflexivo do eu e na democratização das emoções. Fridman (2000) relata sua política da vida:

O projeto reflexivo de construção do eu, em que a identidade se erige através do auto exame, permite a abertura do eu para o outro superando as relações locais. A nova afetividade, baseada nos relacionamentos, desenvolve-se através da mutualidade da auto revelação e da busca da auto satisfação pela apropriação positiva de circunstâncias nas quais as influências globalizadas invadem o cotidiano. Essa subjetividade, marcada pela disposição de autonomia funcional, politiza variadas dimensões da vida social (FRIDMAN, 2000, p. 14).

O interessante no olhar de Giddens é seu realismo utópico, em que o sociólogo reafirma a possibilidade do aparecimento de uma consciência planetária, em oposição ao mal estar causado pela fragmentação cultural, ou então a dissolução do sujeito humano frente ao mundo repleto de simulacros e signos, descentralizado e hiperreal. Giddens acredita que esse panorama pode imbuir esse pós-humano de ativismos e confiança, em busca de uma maior autonomia em sua ação reflexiva e relacionamentos

¹² “a insegurança ontológica definida como a vivência de vertigens emocionais quando as pessoas perdem a certeza da continuidade da sua auto identidade e da constância dos ambientes de ação social e material circundantes” (GIDDENS, 1990, p. 95).

interpessoais que favoreçam uma maior circulação de afetos, que ele denominou de democracia das emoções.

Por exemplo, Richard Sennett (apud FRIDMAN, 2000) descreve o contemporâneo pela categoria do pós-moderno, como esse tempo em que as instituições se desfazem e continuam se reapresentando à luz das encenações de poder hierárquico, na tentativa de lidar com a melancolia das sociedades em que o Poder instituído enfrenta uma crise aguda.

Outro interlocutor muito cultuado do contemporâneo é o polonês Bauman, que apresenta o tema do pós-moderno sob a paisagem intempestiva de uma dupla hélice: a Modernidade Industrial Sólida e a Modernidade Líquida do Consumo. Apresenta a globalização como um dos processos centrais para se compreender nosso tempo e o consumismo como fundamental na separação entre o campo econômico e político, com a soberania da lógica de mercado e de uma nova fragmentação nos espaços urbanos, ocasionando o que ele chamou de encolhimento e desaparecimento gradual do espaço público, concordando com Richard Sennett, aliás apontado como uma das suas mais marcantes leituras e influência.

Bauman (1997), em *A ética pós moderna*, afirma que a perspectiva pós-moderna estaria comprometida com o ápice da modernidade, no que ele chama de fase autocrítica e autodesmantelante. Portanto, para o sociólogo não há o fim do moderno para a instauração de algo novo, o que se abre são possibilidades para compreensões novas de fenômenos ainda existentes, tais como a relação com os estranhos e com os eventos morais. Concorda com Sennett ao afirmar que no pós-moderno, existe um rasgamento das máscaras das ilusões. Reconhece-se, algumas metas como impossíveis, talvez oferecendo a possibilidade do renascimento do campo moral. Afirma, em sua obra *Vida em Fragmentos* (2011), que na pós-modernidade ou na modernidade tardia, como Bauman (2011, p 15) ainda proclama, assistiríamos à derrocada do sonho da liberdade da modernidade: “celebrems então o mundo livre de obrigações imaginárias e falsos deveres, com os princípios universais e verdades absolutas dissipados”.

Ao tratar do tema da Ética Pós-moderna, Bauman (1997) grifou uma grande diferença com outro pensador do contemporâneo, muito lido e comentado, Gilles Lipovetsky, que anunciou o fim do mundo ético e moral na hipermodernidade denominando-o de época pós-deontológica e do vazio. O pensador polônes da Liqueidez afirma que o filósofo francês comete um erro, ao confundir um tema de investigação com um processo muito mais complexo, pois a ética e a moral não morreram, existem

outros interesses morais nos tempos modernos e líquidos, oriundos do imediatismo do consumo e da (des) conexão das relações afetivas. Bauman afirma:

Os grandes temas da ética, como direitos humanos, justiça social, equilíbrio entre cooperação pacífica e auto afirmação pessoal, sincronização da conduta individual e do bem estar coletivo, não perderam nada de sua atualidade. Apenas precisam ser vistos e tratados de maneira nova (BAUMAN, 1999b, p.8).

Bauman (1997), o mais famoso escritor sobre a liquidez da pós-modernidade, aponta o consumismo como a marca mais forte desse tempo, em que nos transformamos em colecionadores de experiências e sensações, jogados na roda gigante do desejo pelo desejo, impossível de se atingir. Fridman (2000) assim caracteriza a sociedade atual marcada pelo consumo:

Na sociedade atual, a identidade se constitui em um ambiente que aciona o desejo e estimula prazeres cambiáveis, em vez da repressão que acompanhou e delimitou a interioridade dos indivíduos na modernidade. As pessoas se veem permanentemente solicitadas a fazer escolhas no universo das novidades ininterruptas do consumo. [...] Há mais liberdade na busca do prazer associada ao consumo, mas o terreno continua ameaçadoramente movediço, porque a satisfação depende da reposição de quinquilharias, aquisições e animações (FRIDMAN, 2000, p. 19).

Bauman (2001, 1999b) denomina a Modernidade Clássica do eixo histórico, como a Sólida, caracterizada pela sociedade de produtores, orientada pelo valor e o sonho americano da liberdade, que aceita dispositivos de controle para promover uma boa dose de segurança e ordenação do mundo ético-moral. Conhecida como a era das fábricas e dos fenômenos de massa, das regras e dogmas, dos Estados-Nação, das engrenagens estratégicas e panópticas, basearam seu modo de vida na padronização do ser e estar no mundo, valorizando a rotina e a submissão individual ao normativo. Porém, o sociólogo polonês, afirma que o capitalismo agressivo, as novas tecnologias móveis e o crescente processo consumista globalizado, provocaram mudanças significativas em todas as esferas humanas, aumentando o grau de mobilidade das pessoas no mundo, ocasionando uma proclamação de uma cultura apressada e uma renegociação do sentido do tempo, instaurando o que chamou de Modernidade Líquida.

Entre a Modernidade Sólida e a Líquida de Bauman, há um ponto de intersecção que as tonalizam, o poder técnico dos instrumentos (da imprensa massiva às novas tecnologias), que é o que confere a medida do sucesso e da eficiência da vida moderna, que vai se liquefazendo nas medidas da velocidade entre o deslocar-se continuamente e a capacidade performática de aparecer nas mídias em rede.

Na era líquida, Bauman (2001) destaca como marco essencial a profusão de rupturas e descontinuidades, os vínculos intersubjetivos frágeis, que se conectam e se desconectam rápida e facilmente num mundo altamente tecnológico, onde o estar em movimento é o que proclama a sua existência. A Modernidade Líquida valoriza o ser turista, aquele que se move e se arrisca no eterno presente. O tempo agora é pura possibilidade de vivências efêmeras e lúdicas. Aquele que não é turista torna-se o marginal, ou como o autor nomina, o vagabundo: o excluído da onda de viajar, mesmo estando fisicamente parado. Tem-se a necessidade de descartar e substituir. A demora é o mal do século; o homem contemporâneo líquido, não se prende, não acumula, pelo contrário, desloca-se, desconecta-se, alimenta-se do ritmo e da economia das mercadorias voláteis e fugazes. Não é mais a falta, mas o excesso que envolve a sociedade, seja o transbordamento informacional, passional ou financeiro, mesmo que na forma de endividamento, como o autor nos conclama a pensar:

Para atender a todas essas novas necessidades, impulsos, compulsões, vícios, assim como oferecer novos mecanismos de motivação, orientação e monitoramento da conduta humana, a economia consumista tem de se basear no excesso e no desperdício. A possibilidade de conter e assimilar a massa de inovações que se expande de modo incessante está ficando cada vez mais reduzida- talvez até nebulosa (BAUMAN, 2008b, p. 53).

Na era global e do consumo, que marca a Modernidade Líquida de Bauman (2008b), o que a gere é a economia do engano, a aposta é na irracionalidade dos consumidores, consumir e descartar sem pensar, sem aderir a crença da durabilidade. A taxa de mortalidade das expectativas é enorme, o consumidor líquido, decepciona-se com a mesma velocidade que se infla de esperança da salvação que o próximo ato de consumo irá, ilusoriamente, provocar.

Na sociedade de consumo e da liquidez, os membros tornam-se eles mesmos mercadorias vendáveis; tem que se investir nesse dever individual- o fazer-se visível e desejável para o consumo. Isso requer um esforço interminável e complexo, em que o Eu reina sobre o coletivo e o caráter autorreferencial sobre a alteridade. A era do *self man* e da auto fabricação reinam sobre quaisquer outras demandas. O outro passa a ser apenas meio para o gozo da performance rentável e visível.

Bauman (1999b) apresenta uma leitura predominantemente distópica da Modernidade Líquida, porém não de modo absoluto ou pessimista. Na obra *Modernidade e Ambivalência*, o autor encerra o texto com um chamado neo-humanista em que aposta num tempo de tolerância e solidariedade, em que o estranho, aquele que

não foi assimilado pela ordem social moderna, que fora excluído, possa ser um mirante para o encontro e emancipação, como o autor nos apresenta

Para revelar o potencial emancipatório da contingência (da modernidade) como destino, não basta evitar a humilhação dos outros. É preciso também respeitá-los, precisamente na sua alteridade. É preciso honrar a alteridade no Outro, a estranheza no estranho. [...] O direito do Outro a sua estranheza é a única maneira pela qual meu próprio direito pode expressar-se, estabelecer-se e defender-se. É pelo direito do Outro que meu direito se coloca. Ser responsável pelo Outro, e ser responsável por si mesmo, vem a ser a mesma coisa. Escolher as duas coisas é escolhê-la com uma só atitude indivisível (BAUMAN, 1999b, p. 249).

Outro pensador do contemporâneo como continuidade, é o sul-coreano Byung Han, notório professor em Berlim, que delineia um processo semelhante ao de Bauman, ao reconhecer que também há dois momentos sócio-históricos numa mesma matriz moderna: uma primeira, com tonalidade industrial e de forte controle institucional e, posteriormente, a era do desempenho individual.

Han (2015), em seu ensaio sobre a sociedade do cansaço, caracteriza a Modernidade Industrial como uma época imunológica, marcada por uma cisão entre o dentro e o fora, entre o amigo e o inimigo (estranho), que a partir de fenômenos como a globalização e as novas tecnologias, parece entrar num processo de declínio.

O autor oriental aponta o fim da Guerra Fria como marco para o progressivo desaparecimento da figura do estranho e entra em cena o exótico, que não causa nenhuma aversão imunológica, pelo contrário, parece acontecer uma exaltação do diferente, numa positividade ontológica.

Han (2015) nos situaria numa sociedade além da disciplinar, denominada agora como a de desempenho, onde somos empresários de nós mesmos, focados em nossas produtividades em que tudo podemos, não há limites para nosso poder proativo. Uma sociedade com essa configuração produzirá depressivos e fracassados, pois agora fica a cargo de cada um a sua competência de sucesso/fracasso diante de uma sociedade altamente complexificada e competitiva. Seríamos homens pós- modernos carentes de vínculos humanos, decorrentes da fragmentação social e imbuídos de um contexto de super positivação do “Eu posso”.

Entraríamos na era da depressão e do esgotamento, oriundos do imperativo do dever-fazer diante de nós mesmos, na obtenção dos nossos sucessos individuais. Processo que origina um cansaço diante o excessivo poder e do fazer laboral, ocasionando um curto circuito no regime de atenção e organização temporal, agora, dispersa, diluída e sem foco, originando uma pura e intensa inquietação ontológica, sem

parada para o descanso onírico ou o ócio criativo. Han (2015) aponta a inundação do obscurecimento do tédio e ao mesmo tempo, da dificuldade do reencontro com o Outro.

Aqui caberia uma digressão e uma provocação apoiadas na leitura instigante de Oliveira (2017), que nos desafia a repensar esse diagnóstico de Han, afinal, existe essa totalidade homogênea chamada sociedade do cansaço, estamos todos, indefinidamente assolados por essa sociedade do desempenho? O autor nos ajuda a relativizar essa percepção, sim podemos estar cansados, mas possuímos, ordinariamente a potencia da reinvenção a cada dia, esgota-se aqui, mas ali se refaz, assim somos, como humanos entediados, bichos e artistas, idiotas e perversos, moralistas e disruptivos, como o autor nos apresenta:

A questão chave: mediar aquilo que se pode. E não podemos ir além de nossas práticas, do que envolve essas práticas. E nossas práticas não atestam só a corrupção, a morte ou o cansaço, mas também muito ânimo. Se fosse só cansaço não assistiríamos a tantas mobilidades – migrações, levantes, esse esforço diário para sobreviver – e, como consequência, esse “sujeito a mais” deixando de lado o gigantismo do mundo e propondo-se a sentir e a fazer-se segundo as tensões que tocam em sua pele e levam-no ao jogo, que pode ser qualquer coisa, fria ou quente, corruptora ou moralizante. (OLIVEIRA, 2017, p. 424)

Porém, o diagnóstico de Han (2015) não é completamente disfórico. Como Bauman, ele aposta que entra em cena uma sociedade potencialmente mais permissiva e pacificada, onde se incentiva o espaço livre de negatividade do igual, sem polarizações. Nesse sentido, Nesse sentido, vai discordar do olhar distópico de Baudrillard, que ficou fixado nessa ótica imunológica sem se aperceber da cultura da superpositividade, que a diferença há de ser engrandecida, sem ser eliminada por mecanismos assépticos.

O problema de autores como Han e Bauman, sob a ótica de Oliveira (2017), afeiçoado com um tônus trágico, é que eles vociferam a queda da sociedade atual em torno de crenças totalitárias, como estruturas que decaíram ou conjuntos globais, que não passam de ilusão, pois recusam o que sempre esteve no horizonte existencial humano: as perspectivas, a parte, o *domus*, ou seja, o pequeno do ordinário, os cortes, a luta por conservar-se como um bicho extrator diante a vida e suas tensões, o ali e aqui. Somos *homo demens* que vivem sob um jogo divertido e perverso de tensões, deslizando e lutando para permanecer, porém nunca apreendemos o total, ele não existe, é uma miragem que profetiza a queda, sem nenhuma outra possibilidade, daí o forte tom pessimista e saudosista desses autores do contemporâneo, que desejam a contemplação

dos gregos, ou a paz estoíca, quiçá? É preciso acusar o blefe, como Oliveira (2017) nos ajudou a pensar e assumir o homem, humano, demasiado humano:

Novamente: qualquer totalidade é sempre um blefe! Afirmar que o sujeito está assim ou assado sempre nos guiará para infortúnios. Somos, e sabemos bem disso – é claro que temos medo em aceitar essa possibilidade –, meio cegos, tontos, descuidados, mas que é assim que vivemos. E vivemos assim porque a cegueira, a tontaria e o descuido são as nossas maiores marcas. Se não fosse assim, saberíamos que a maioria das coisas que fazemos é inútil para nomear a boa vida. A boa vida? Cada época gera esse significado. Hoje pode ser que viver bem seja apoiar-se na ideia de que é preferível “o excesso de positividade”, que para Han nos aproxima de um tédio profundo, a regressar às missivas comunitárias, e aí ver-se responsável pelo parque humano. Mas a porta do parque humano está aberta, trazendo o dentro e fora para um mesmo ambiente. (OLIVEIRA, 2017, p. 417)

Um outro pensador, que nos é muito caro nessa tese, pela empatia com o tema do niilismo e de uma releitura intrigante de Nietzsche, é o italiano Gianni Vattimo, que declara o fim da modernidade, mas não como um processo já conclamado, mas em andamento em meio ao processo da crise e da decadência moderna. Anuncia a paisagem do contemporâneo entre três modos de pensar a vida: um pensamento de fruição, sem estar preso a nenhum fundamento ou verdade, que enfatiza o gozo da vivência do imediato e do incerto ao homem; um pensamento de contaminação, na medida em que se abre para um modo de vida contemporânea que se hibridiza diversos conteúdos - da arte à ciência - fragmentando a suposta verdade única, e, ainda, a existência de um pensamento organizado ainda pela supremacia instrumental técnica, baseada na forma metodológica e na busca pela certeza. Essa vivência fluida e ambivalente levaria à decadência dos pilares das estruturas fortes da modernidade e da metafísica, originando um modo hermenêutico de se encarar o Ser e o mundo, aberto ao inóspito, por exemplo, e menos aderente à verdade ou certezas.

Vattimo (1997), não negará a modernidade ou o seu fim imediato, influenciado pela visão nietzschiana. Afirmar que só pode-se sair do que se chama moderno, vivendo-o na sua radicalidade, nas suas diversas facetas constituintes. Não acata, portanto, o viés evolucionista do conceito de superação do moderno, aposta apenas na crítica e na substituição dos valores com maior força vital. Para o pensador, a Modernidade caracterizou-se pela história do pensamento iluminista, pautado em grandes fundamentos, como a Razão e a Identidade, mantendo a metafísica, de origem grega, como ancoradouro. Apresenta dois corolários para o moderno: a ideia de progresso e superação, no viés evolucionista e histórico, em contraponto ao Antigo Regime. A

história aqui é marca fundamental do pensamento moderno, é a salvação do homem frente a perdição judaica cristã, do pecado e redenção. A história é aquilo que liberta o ser do homem da natureza, secularizando a herança religiosa ocidental e conferindo a ela um estatuto ontológico central, a ponto de se criar uma experiência catastrófica, quando se afirma que a pós-modernidade estaria demarcada pelo fim da história¹³.

Vattimo (2007) se contrapõe a essa ideia e apresenta uma nova possibilidade, de se viver um novo modo de experienciar o fim da historicidade e seus fundamentos ilusórios, permitindo, quem sabe, o combate ao corolário da identidade e a abertura frente à diferença como chave interpretativa e móvel da vida. O pensador italiano aponta a vivência da história contemporânea¹⁴ ou na modernidade tardia como um possível destinamento, caracterizada já por uma sociedade de informação generalizada, por uma prática de uma autoconsciência social difusa, gerando a multiplicação dos centros da história. A vivência extrema na sociedade de consumo e de forte desenvolvimento técnico, desgastaria a modernidade, pois sob a égide da contínua renovação e o desgaste do novo, se esvaziaria o conceito do progresso e seu brilho, secularizando-o e abrindo novas disposições ao Ser do homem.

Vattimo (1992), em *A Sociedade Transparente*, reconhece o pós-moderno a partir do estabelecimento de uma sociedade *mass media*, em que temos uma comunicação generalizada e que gera diversas perspectivas e visões de mundo. Portanto, ao contrário do que se esperava, não se instituiu uma transparência, mas o nebuloso, pois pela sua complexidade e desordem, engendra a potência da emancipação, gestando aquilo que Nietzsche nos anteviu, o mundo verdadeiro tornando-se uma fábula, explodindo a concepção do real como algo único, mas agora como “resultado de cruzamento, da contaminação das múltiplas imagens, interpretações, reconstruções que, em concorrência entre si, ou seja, como for, sem qualquer coordenação central, as *mass media* distribuem” (VATTIMO, 1992, p. 13).

¹³ A ideia do fim da história foi um termo muito difundido a partir da obra de Francis Fukuyama nos idos de 1990, *O Fim da História e o Último Homem*, num contexto de crises ideológicas, como a queda dos blocos econômicos (URSSX EUA), na qual o autor afirmaria que a democracia e os avanços econômicos, provindos do liberalismo e do capitalismo, levaria o Homem a uma Sociedade Tecnológica e um processo moral paralelo, que supriria todas suas necessidades. Desse modo, o fim da história guardaria o sentido de que o homem atingira sua fase mais desenvolvida, por estar mais perto do fim, aquilo que está mais avançado (FUKUYAMA, 1992).

¹⁴ “A história contemporânea desse ponto de vista, não é a que diz respeito aos anos cronologicamente mais próximos de nós, ela é, em termos mais rigorosos, a história da época em que tudo, mediante o uso dos novos meios de comunicação, principalmente a televisão, tende a nivelar-se no plano da contemporaneidade e da simultaneidade, produzindo assim, uma des-historicização da experiência” (VATTIMO, 2007, p. XVI).

Zamberlan (2012, p.131) numa releitura do autor, afirma que vivemos numa sociedade de comunicação generalizada, mas que guarda em si uma potência para gestos libertários, pois tem como característica “não a formação de uma sociedade mais transparente, mais consciente de si, mas um sociedade mais complexa, até caótica. E é nesse relativa caos que vai residir as esperanças de Vattimo de uma emancipação.”

Teixeira (2006) ao reler também o pensador italiano, defende uma *ontologia fraca* como via de sair da metafísica, potencializando o pensamento pós-moderno para a instauração do novo, debilmente novo, começo:

Ou seja, [...] a fórmula de *pensamento fraco*, postula a fragilidade, a transitoriedade como característica estrutural da pós-modernidade. Tal pensamento está impregnado de uma vocação niilista devido à decadência das estruturas fortes (TEIXEIRA, 2006, p. 210).

Para Vattimo (2007), a cultura ocidental está imbuída do niilismo, desde a vivência do niilismo negativo, oriundo da Morte de Deus e dos valores supremos apontados por Nietzsche (que demarcaria o início do pós-moderno nessa perspectiva), engavetando a vida num tom do pessimismo generalizado e apocalíptico ao niilismo reativo e positivo, que existe em potência na perspectiva de vida moderna, nos permitindo uma chance potente, ao ser o que o filósofo do martelo chamou de niilismo consumado, como aquele pensamento ultra metafísico e transvalorado que entende que não existem valores supremos ou ideais fixos para se pendurar, acatando a inospitabilidade da existência e reafirmando-a assim mesmo. Assim, o niilista consumado seria aquele que se aproxima da verdadeira índole do valor moral, que é o da convertibilidade e da transmutação indefinida, trazendo-a como chave de leitura para o contemporâneo. Portanto, o niilismo pode ser uma chance, em dois sentidos:

[...]primeiramente num sentido político, mas também, no sentido da secularização, erradicação – da existência tardo-moderna, acentuando a alienação, a expropriação no sentido da sociedade da organização total. Este desarraigamento do mundo pode caminhar não somente na direção de uma rigidez do imaginário, uma espécie de estabelecimento de novos valores supremos, mas também em direção à mobilidade do simbólico. A *chance* depende também do modo – e é o segundo sentido do termo – como vivemos individualmente e coletivamente (TEIXEIRA, 2006, p. 216).

Oliveira (2017), em seu artigo sobre o cansaço ordinário no contemporâneo sobre o prisma do autor Han, afirma que é preciso atenção e um certo cuidado para (re)ler os pensadores do contemporâneo, como o sociólogo coreano citado, ou mesmo Bauman e/ou o francês Lipovestky, porque eles parecem engendrar uma teimosia em

demarcar o momento atual apenas por quedas. Quando na realidade, por uma afinidade trágica, o autor nos alerta sobre como ao longo da História fomos criaturas descuidadas e permeadas pelo retorno do mesmo. Com isso, o contemporâneo faz-se apenas numa passagem diante um tempo de nada, num tempo comum e vulgar da vida cotidiana, áspera e cruel, presa apenas a dureza da existência, como Rosset nos ensinara.

Desse modo, encerrando esse mapa cartográfico perene e transitório sobre o contemporâneo, é preciso destacar que o importante é desnaturalizá-lo, como as autoras Costa e Fonseca (2007) nos congratularam com seu desfecho, porque os pensamentos sobre o contemporâneo não cessam, já que o acontecimento da Vida não se prende aos conceitos e marcos históricos, alguns aqui proferidos por meio da interlocução com esses pensadores, ou seja,

Ao perguntarmo-nos sobre o agora contemporâneo, operamos uma relação de desnaturalização com os fazeres, saberes e existires, que deslocam os jogos de visibilidade-invisibilidade, inteligibilidade-ininteligibilidade que presentificam aqueles. Deste modo, permite-se o deslocamento do óbvio, do natural, aquilo que nos é invisível exatamente por ser mais próximo, menor ainda que extremamente abrangente. Torná-lo exótico, estranho ao nosso olhar que passa a vê-lo, e questionar a rede contingente que suporta sua existência sem necessidade ou causas suficientes (COSTA; FONSECA, 2007, p. 117).

Diante de uma postura mais cuidadosa e afastada do contemporâneo, atendo-se ao agora e a rudeza da existência, e mesmo assim reafirmando-a, num gracejo trágico, faz-se importante, partir em direção a como esse cotidiano assolado pela gramática do nada, se faz enunciar através da arte cinematográfica. Para isso, partimos de uma das vozes mais presentes nesse cenário, a distopia e seu tom cinza pessimista, presa a gramática da queda, presente também em vários pensadores das ciências humanas, como percebemos nesse capítulo, mas também no imaginário estético discursivo do cinema e seus diretores/produtores.

CAPITULO 3

PLATÔ DISTÓPICO

**Pela utopia de poucos,
Nos perdemos
Na Distopia
De Todos.
(INFANTE, 2017, p.29)**

**Agora que estou aqui, se é que estou aqui, e não mais ali, indo e vindo, diante do cemitério, perplexo. Ou será que simplesmente me sentei, finalmente, encostado ao muro, com a longa noite a minha frente, noite em que os Mortos esperam, sepultados, de costas, ou no caixão, que o sol nasça. Mas o que será que estou fazendo tentando me situar, para poder, em último caso, ir para outro lugar, ou dizer para mim, só tenho que esperar, que Venham me pegar, é a impressão que tenho, de vez em quando.
(BECKETT, 2015, p. 14)**

O sobrevoo pelo contemporâneo a partir do “cinema que pensa” deu-se, inicialmente, por uma análise primeira do filme *Holy Motors* (2012), de Leos Carax, que funcionou como um pré-teste analítico. Grifou-se através da obra uma primeira possível chave de interpretação em que predominava o tom distópico. Porém, ainda nessa reflexão fílmica, percebemos outras duas possíveis perspectivas de contemplar e decifrar o contemporâneo, que funcionaram como diferentes platôs de aterrissagens analíticas.

A partir dessa primeira incursão analítica, pudemos sobrevoar três platôs, foram eles: (1) o plano distópico, o (2) ilusório e o (3) trágico, que estavam presentes ora predominante, ora alternadamente nos filmes em análise.

No plano distópico, acatou-se a realidade tal como se dá e embebedou-se do nihilismo negativo e passivo, que aponta e nega as verdades impostas por aquela cultura, explicitando sua decadência e aderindo ao pior cenário. Wotling (2011) afirma que o nihilismo passivo expressa o declínio da vontade de poder, ou seja,

percebemos que o mundo não corresponde aos esquemas mediante os quais o interpretávamos, que o mundo não vale o que pensávamos que valia, donde o desânimo, a paralisia, a sensação generalizada do para quê e da inutilidade de todos os objetivos. Trata-se, pois, de um

niilismo do declínio, do esgotamento, de uma forma de imersão no pessimismo, (...) sinal de fraqueza. (WOTLING, 2001, p 50)

Essa vivência generalizada niilista provoca uma visão distorcida e míope do cenário moderno, criando uma atmosfera distópica (prefixo *dis-* anormal, distorção + *topia* = lugar), que invadirá os campos estético, literário, social e cultural, gerando uma das formas mais comuns de interpretar o real durante o século XX.

Esse clima de distopia é decorrente de inúmeros fenômenos sociais, culturais e econômicos, tais como as crises políticas e econômicas que o mundo ocidental sofreu, a queda da utopia comunista, o desfalecimento dos grandes blocos econômicos (oriundos da Guerra Fria), a crise paradigmática da razão iluminista, os genocídios nos territórios africanos e asiáticos, a violência da exclusão oriunda da engrenagem neoliberal, etc. Esses fenômenos aglutinados desembocaram em um discurso e em um modo de vida fortemente pessimista e na visão radicalizada do pior facilmente explicitada pela arte cinematográfica na atualidade.

Hilário (2013) entende a distopia como dispositivo de análise radical e pessimista da sociedade contemporânea, enfocando os efeitos de barbárie que se manifestam no cenário social e realizando um diagnóstico do presente, capaz de identificar as forças que estão atravessando e compondo a decadência sem volta do mundo. O autor faz uma analogia intrigante ao comparar a distopia a um alarme de incêndio, que avisa a todos que o fim está próximo e alerta sobre catástrofes inevitáveis. Daqui surge a onda do sobrevivencialismo, mostrado e grifado pelos filmes apocalípticos, a exposição dos zumbis na mídia televisiva, a presença do *Admirável Mundo Novo* de Huxley projetado em nosso cotidiano em um contexto cada vez menos politizado, micromolecularmente controlado e bélico.

Hilário (2013, p. 202) cita a trajetória literária de alguns autores e obras que funcionariam como esse alarme, tais como *Admirável Mundo Novo* de Huxley (2001), *1984* de Orwell (2009) , *Fahrenheit 451* de Bradbury (2012), nos quais a dimensão cultural fica reduzida apenas para o controle civilizatório centralizado, em que

por exemplo, a narrativa kafkiana, no início do século XX, é compreendida enquanto aviso com relação à sociedade burocrática e totalitária alemã, pois a analisa através da narrativa da experiência do sujeito permanentemente entrelaçado com um *superpoder* desprovido de sentido e que controla sua vida.

Na visão de Hilário (2013), as distopias seriam o avesso das utopias, o seu negativo e o seu lado sombrio, pois explicitam o fracasso das luzes utópicas pós-iluminismo, expressando o pessimismo e a decadência do homem moderno, seu sentimento de impotência e sua falta de perspectivas. Na visão do autor, a utopia, do ponto de vista da literatura, fazia-se em forma narrativa sobre sociedades perfeitas e justas, em um horizonte eufórico e feliz, como ocorria na famosa obra *Utopia* de Thomas More (1997), no século XVI. As utopias vieram anunciar a crença no processo do Iluminismo, em seu poder da razão e do progresso, com a promessa irremediável da promoção do completo bem-estar da sociedade. Porém, esses ideários modernos foram ofuscados pelo desenvolvimento desorganizado do capitalismo e seu avesso negativo – as distopias – que vieram num tom de desesperança, principalmente no século XX. Portanto, sabe-se que as distopias não são o oposto da utopia, pois contêm um pessimismo ativo, que funciona muito mais no sentido da denúncia das falhas das redes de poder modernas:

As *distopias* continuam sendo utopias, no sentido que Jacoby lhe deu, isto é, não apenas como a visão de uma sociedade futura mas como uma capacidade analítica ou mesmo uma disposição reflexiva para usar conceitos com a finalidade de visualizar criticamente a realidade e suas possibilidades (HILÁRIO, 2013, p. 141).

Chauí (2008, p. 7) define a utopia como “um gênero literário, — é a narrativa sobre uma sociedade perfeita e feliz — e um discurso político — é a exposição sobre a cidade justa”. Ressalta a etimologia da palavra *U* (não) + *topia* (*topos* – lugar), proveniente do grego, que significaria o *não lugar*. Essa marca negativa pertence à genealogia da forma discursiva utópica, afinal, esse não lugar é aquele que nada guarda de familiaridade com o local que habitamos, nos confrontando com a alteridade absoluta e gerando o estranhamento.

Em busca da alteridade perfeita e feliz, as utopias, segundo Chauí (2008) seguem algumas trajetórias comuns em suas narrativas, tais como: mostram sociedades normativas e imutáveis, propõem um mundo como deveria ser – sem nenhuma outra opção. Ou seja, são totalizantes e negam o mundo existente, anunciando a visão do presente como algo abjeto e que gera sofrimento e violência. As utopias mostram-se radicais na busca pela felicidade completa, exacerbando marcas irrealistas, destacam a total transparência no modo operante de vida, engendrando-se sempre em um discurso revolucionário e visionário e assumindo o risco de errar diante do movimento da história.

Silva (2011) critica a tradução de Utopia como lugar nenhum, já que isso significaria o uso do prefixo *A-utopia*, preferindo afirmar que o prefixo grego *ouí* remete à negação do lugar, ou melhor dizendo, à negação do lugar-outro – acusando aí um desvio, um cruzamento, a potência de *um pensar contra*, transpondo o real e incubando uma crítica, como Jacoby anuncia:

O pensamento utópico [...] surge e retorna a realidades políticas contemporâneas. Tal como vejo, essa contradição define o projeto utópico: ele participa ao mesmo tempo das escolhas limitadas do hoje e das possibilidades ilimitadas do amanhã. Abre duas zonas temporais: a que nós habitamos agora e a que pode existir no futuro. Sequer isso é extraordinário na história do utopismo. Ao menos desde a Utopia de More, as crises contemporâneas motivam o autor utópico que sonha com um outro mundo. (JACOBY, 2007, p. 214).

Figueiredo (2009) relata que a primeira utopia sistematizada fora a obra de Platão, *A República*, com seu estado idealizado em Atlântida. *A posteriori*, na era medieval, a utopia relacionou-se com a promessa da volta do messias e a expectativa de um reino perfeito, fosse terreno ou celeste. Apenas com a vinda do século XVI, com o cenário pós-renascentista e o retorno do humanismo clássico e do ditame do homem como medida de todas as coisas de Protágoras, a utopia fora retomada pelo território humano e terreno, fundando a política moderna com uma tríade constituída pelas obras de Thomas More (1516, *Utopia*), Maquiavel (1512, *O Príncipe*) e Lutero (*Teses*, 1517).

A obra *Utopia* (1516), de More (1997), é marcante, primeiro por ser um relato de viagem em direção à fundação de um lugar ideal – uma ilha imaginária, cuja capital é Amaurota – construída e mantida pela lei dos homens, rompendo com a necessidade messiânica. Portanto, explicita que o universo social é aquilo que seus habitantes fazem dele, além de popularizar o termo utopia para outras obras, *a posteriori*, inspirando, por exemplo, os movimentos do século XIX, como o movimento do Socialismo Utópico.

Chauí (2008) ressalta algumas marcas literárias nessa obra de More, na montagem de sua ilha perfeita, que seriam fundamentais para outras que a postergaram, tais como: a utopia é a busca incondicional por uma vida justa e feliz, a excelência das normas e a justeza internalizada em seus habitantes; a estabilidade institucional; há um consenso perfeito entre os moradores e os legisladores (ou as leis do lugar), de modo que não há conflitos. Essa cidade ideal possui vigilância permanente e é coletivista, somem as propriedades privadas e a competição e, por fim, esse “lugar” deve ser insular, ou seja, uma ilha isolada do todo, sem acesso e desconhecida. Essa cidade deve ser planejada, do ponto de vista arquitetônico, nos mínimos detalhes, exigindo alta organização espacial para a mobilidade e visibilidade dos seus moradores. Além de

conter beleza, equilíbrio nas formas, com habitações funcionais e transparentes, regadas a lindos jardins, os lugares de encontros são sempre coletivos e desencorajam as atividades solitárias.

Keller (1991) acusa três funções para as narrativas utópicas na modernidade: (1) a denúncia das deficiências no mundo; (2) a análise do mundo social; e (3) a promoção da confiança nas possibilidades humanas – já que mostra e explora outros modos de vida.

Nos séculos XIX e XX, a utopia aparece vinculada com a força das tecnologias, segundo Figueiredo (2009). Francis Bacon e sua obra *Nova Atlântida* (1626) apontam nessa direção, afirmando que a felicidade dos homens depende necessariamente dos progressos científicos. Porém, *As Viagens de Gulliver* (1729) de Swift, carregam uma carga crítica, já funcionando como distopia, pois mostram diversos locais sem nenhum ideal, pelo contrário, narrando guerras e disputas mesquinhas que envolvem a Igreja e o poder.

Heller (1982) afirma que apenas depois do Iluminismo, as obras utópicas voltaram-se para o tempo futuro, diferentemente da época de More, em que se passavam no presente. Segundo Figueiredo (2009), há uma crença no progresso futuro, garantido pela força da tecnologia e da ciência, com obras como a de James Harrington, *Oceana* (1656), onde o bom lugar cede ao bom tempo, criando o que nominou de *eucronia*, fundando a era da utopia política:

O avanço da técnica, a racionalidade e iluminismo serão assim tripé para as utopias políticas que se configuram a partir do século XVIII. Tanto o *Leviatã* de Hobbes quanto o liberalismo de Locke antecipam esta tendência que dará seus frutos efetivos no século XIX. Funda-se com o iluminismo, não só a utopia de um novo Estado, mas de uma nova humanidade, reformada, justa e apta aos tempos vindouros. (FIGUEIREDO, 2009, p. 338)

O século XIX assistiu a uma epidemia de escritos utópicos, com autores como Proudhon, Saint-Simon, Fourier, Owen, entre outros, formulando sociedades ideais e voltadas para o futuro. Então, o *topos utópico* deixa de estar enclausurado nos lugares fechados e assume-se o mundo como horizonte de suas propostas políticas. Mas, paradoxalmente, foi o momento em que também esses escritos sofreram duras críticas (provindas, por exemplo, de Marx) acusando-os de idealistas, sem relação material com os conflitos da vida, tal como ela se dá.

Segundo Figueiredo (2009), ainda nesse século, discutem-se veementemente questões como a liberdade, a natureza humana, o poder do Estado e suas leis – herança das discussões oriundas de Hobbes e Rousseau, que reverberavam também nas utopias,

as quais, fundamentalmente, deixaram esse ponto em aberto: afinal é possível um sistema ideal em que os indivíduos teriam liberdade incondicional e ilimitada? Essa questão ficou sem solução, criando uma disforia nas obras utópicas, abrindo espaço para as distopias no início do século XX.

Finalmente, para a realização das utopias, seria necessário fazer valer o valor da igualdade naquele universo; porém, nos escritos as intervenções estatais parecem nebulosas, ora invasivas na maioria das utopias, ou então, o controle aparece já como algo resolvido e internalizado nos habitantes das cidades perfeitas. Com relação ao exercício da liberdade, também havia limitações claras, era apenas usada para escolher entre opções já apresentadas pelos governantes ocultos das ilhas idealizadas, como a de Morus.

Figueiredo (2009) afirma, então, que as utopias seriam o passo necessário para as distopias no século XX, como podemos verificar em seu forte tom crítico:

O século XX vê os projetos utópicos serem colocados em cheque. As revoluções do século anterior não se mostraram suficientes para mudar a humanidade, do mesmo modo, as melhorias prometidas pela tecnologia mostram-se efêmeras e parciais. O homem mostra que não é capaz de dominar a natureza e a vida dos sujeitos não se parecia em nada com as propostas de esclarecimento iluministas, ou de racionalidade positivista. Pelo contrário, a tecnologia se radicaliza de tal forma que parece converter-se em portadora dos medos e temores dos homens. (FIGUEIREDO, 2009, p. 356)

Keller (1991) também localiza, no século XX, vários sintomas que indicam a decadência das utopias. Percebe-se que as imagens preconizadas de um futuro perfeito entram em declínio. Associado a isso, suas características, entre elas o fato de as utopias serem mecânicas e estáticas, não representam o movimento e o caos da Vida, sendo criticadas por diversos autores, como Cioran (1960). Apontam-se alguns fenômenos sociais e econômicos como causadores diretos dessa decadência, por exemplo: a crise derivada da quebra da bolsa de 1929, a Primeira Guerra Mundial, as lutas sociais nos países industrializados, mas, é principalmente o questionamento do lugar da ciência e das tecnologias que mais marca esse momento de passagem às chamadas utopias negativas (distópicas).

Silva (2011) atesta que, a partir daí, o rumo das narrativas utópicas e, *a posteriori*, das distópicas foi predominantemente contaminado pelo gênero das ficções científicas, seja na literatura, ou ainda no cinema. Houve, então, um choque com o real, onde o *topos* projetado ocupa o lugar do *novum* estranho, causando um estranhamento necessário e salutar para que possamos nos afastar do presente e gerar uma nostalgia do porvir, o amor ao distante, a empatia frente ao *outsider*. A ficção do século XX apostou

no futuro e na Ciência, explícitas em obras como a de Julio Verne, *Viagem ao Centro da Terra* (1864), com a antecipação dos avanços tecnológicos – como o sonho da conquista do espaço ou a libertação da Terra. Outra marca inconfundível na ficção é o destaque para o inumano, aquilo que transfigura o homem, mas que, ao mesmo tempo, atrai a atenção – porque nos identificamos, embora traga aquilo que causa estranheza e incomoda, como o personagem de Frankenstein, de Mary Shelley: “o que causa angústia não é sua aparência assombrosa, mas a identificação nele de aspectos subjetivos que o leitor reconhece em si” (SILVA, 2011, p 11)

Keller (1991) notifica ainda uma especificidade mais típica das distopias do século XX, assumindo-as como obras de ficção científica sociais, que possuem o mundo futurístico como pano de fundo, mas enfocam os avanços do conhecimento das ciências sociais, aliado às técnicas, promovendo e comprometendo o futuro da humanidade. Isso se deu, inclusive, devido ao desenvolvimento dessas áreas sociais, o que contamina ainda mais as distopias com o enfoque crítico social.

Com relação às distopias, Silva (2011) afirma que também exploram predominantemente os sentimentos de horror e inquietude, trazendo a potência da reflexão dos leitores sobre o seu tempo e seu modo de vida, através de um sentimento de estranhamento, geralmente de tom pessimista. Localiza a obra de Mary Shelley, *Frankenstein* (1818), como marco na virada moderna, como principal traço distópico no horizonte literário, pois aglutina o mundo científico-tecnológico com o horror. É o alarme da falácia moderna: a razão humana, em vez de iluminar plenamente a vida, traz uma ameaça viva à humanidade – enfim, Prometeu falhou no seu *mithos*.

Keller (1991) afirma que a visão distópica reflete o pessimismo de uma época (séculos XIX e XX), oriunda de uma quebra na fé no progresso científico, mas isso não quer dizer necessariamente que a utopia negativa deseje voltar ao passado e resgatar uma visão nostálgica, em busca da Idade de Ouro. Pelo contrário, há uma atmosfera de desesperança na qual aparecem autores como Orwell, Wells e Huxley, que enfocam um desagravo profundo com relação ao futuro e um possível desenvolvimento social. São duas as acusações comuns entre esses autores e literatos: o Estado futuro é descrito como aquele em que felicidade e liberdade são incompatíveis e o temor pelo futuro força um olhar atento sobre os valores do presente, apontando-os como um mal menor, ou seja, deduz um mundo de pesadelos a partir da extrapolação do presente e de suas fragilidades sociais.

O mundo assistiria então a uma onda de obras distópicas. Silva (2011) apresenta uma rápida genealogia, iniciada com Jerome K. Jerome (*The New Utopia*, 1891),

passando por Zamiatin (*Nós*, 1924), Aldous Huxley (*Admirável Mundo Novo*, 1932), Karin Boye (*Kalocaína*, 1940) e, então, Orwell e seu famoso *1984*. Com forte tom crítico às sociedades de controle, esses projetos distópicos atacam o mundo moderno com apelo sombrio do desencantamento e do pessimismo, como podemos vislumbrar:

As “distopias do controle” podem ser lidas, assim, como críticas ao projeto moderno, uma vez que representam não só pessimismo, mas desencanto para com a Razão, ao associá-la como princípio de mecanismos de controle e à des-subjetivação, e a Ciência, como não mais meio para a construção da prosperidade, de uma melhor sociedade. O Estado racionalizado, a vida tecnificada, mecanizada e padronizada aparecem em *Admirável Mundo Novo*, de Huxley, como palco para personagens estéreis, sem auto-consciência e sem perspectiva de futuro. E em *1984* como paredes que se estreitam e fazem sufocar, sob os olhos sempre atentos da *Teletela*. (SILVA, 2011, p. 14)

Apesar do forte pessimismo, entre a crise e a crítica, presente na maior parte das obras distópicas, o que se percebe, segundo Silva (2011), é que através da mobilização do sentimento de estranhamento e da perplexidade, comove-se o leitor a se identificar com o que há de mais humano em um cenário absolutamente inumano, compartilhando em si uma certa consciência utópica, como um sopro de esperança em um mundo ainda por vir. Como Jacoby também anunciou:

Assim, se o século XVI pariu a ideia de *utopia*, o século XX engendrou a *distopia*. As utopias buscam a emancipação ao visualizar um mundo baseado em ideias novas, negligenciadas ou rejeitadas. Sua confiança no futuro é o fundamento normativo que lhe garante eficácia ideológica. As distopias, por sua vez, buscam o assombro, ao acentuar tendências contemporâneas que ameaçam a liberdade (JACOBY, 2007, p. 40).

Dessa forma, nota-se que as narrativas distópicas no campo literário, apresentaram três focos de ataque: a tecnologia, as instituições corporativas e o Estado. Esses núcleos temáticos também estiveram presentes na tradição cinematográfica, fosse em *Alphaville* (Godard, 1965), *Matrix* (Lana Wachowski, Andy Wachowski, 1999), *Metrópolis* (Fritz Lang, 1972), *Blade Runner: o caçador de andróides* (Ridley Scott, 1982), *1984* (Michael Radford, 1984), *Fahrenheit 451* (François Truffaut, 1966) e *Laranja Mecânica* (Stanley Kubrick, 1971).

Uma parte do cinema contemporâneo do início do século XXI assumiu para si, espelhando-os em suas figurações, os medos típicos oriundos das crises do século XX, tais como: os usos desumanizadores das tecnologias; as ansiedades relacionadas às desigualdades sociais e ao desemprego estrutural, por causa do crescente uso das máquinas no mundo do trabalho; a desumanização generalizada causada pela apatia

cotidiana; o retrato do isolamento nas grandes metrópoles em um mundo hiperpovoado. Martinenko e Souza (2016) apontam alguns deles ao analisar um filme distópico importante, que marcou uma geração, uma releitura da trilogia, intitulada agora como *Mad Max: Fury road* (2015, George Miller), que trata de questões e conflitos tais como:

a volta do primitivismo social, no qual é permitido fazer qualquer coisa em nome da sobrevivência; a falta de recursos naturais, que desencadeia doenças e morte; a objetificação do corpo humano e, especialmente, das mulheres na potência máxima; a lavagem cerebral de jovens pela crença religiosa e/ou sistema de poder; e o monopólio da tecnologia e o seu uso como instrumento de dominação. (MARTINENKO E SOUZA, 2016, p. 13)

Souza¹⁵ (2012) afirma que o cinema distópico se fortaleceu na década de 20, através do espelhamento das grandes metrópoles, os arranha-céus de Nova Iorque, como ficou patente na obra *Metropolis* (1927) de Fritz Lang. Um cinema que combina dois fatores: de um lado, a adoção do gênero da ficção e do outro, uma visão crítico-social de tom marxista, acusando a rede de alienação causada pelas injustiças sociais do sistema capitalista selvagem. O autor ainda afirma que a distopia no cinema toma corpo, principalmente, com a popularização da sétima arte na era moderna, pois é:

devido à ascensão dos meios de comunicação de massa na cultura popular, como o filme e a televisão, que as imagens e as ideias do gênero distópico ganharam popularidade na sociedade moderna. As mídias de massa ofereceram uma importante oportunidade para que os diretores do cinema distópico transmitissem seus alertas para uma vasta audiência. (SOUZA, 2012, p. 5)

Outro aspecto a ser destacado no gênero distópico no cinema diz respeito à conformação do herói, que agora assume a imagem do bastardo, como paradigma do homem no novo mundo, apresentado como o herói-rebelde, que desconstrói o instituído, negando filiações e compromissos, criando um desenraizamento e um vazio existencial em um tempo de solidão e desencantamento. Porém, no momento seguinte, há um movimento de refiliação, pelo qual o herói sairá em uma busca por novas vivências e modelos identitários, realizando novos laços sociais, que podem potencializar a sua capacidade de refazer a vida. (BOUCHARD, 2003)

Souza (2012) aponta que o cinema distópico não é aquele que aglutina maiores bilheterias, pelo contrário, foi associado ao rótulo *cult*, que parece exigir um espectador resistente, aquele que se expõe a uma obra por horas e retorna ao convívio social com

¹⁵ SOUZA, Lucas. Cinema de distopia: gênese, resistência e engajamento. Encontro de Estudos multidisciplinares em cultura. Salvador, Bahia, 2012. <http://www.enecult.ufba.br/modulos/submissao/Upload/39835.pdf>, acesso julho 2017.

um crivo crítico mais aguçado, o que poderia promover uma mudança significativa de consciência desses leitores fílmicos. O que ajudou a popularizar os filmes de tom distópico foram as várias adaptações realizadas da literatura para o cinema, chamando a atenção dos que já conheciam obras de renome como as de Orwell e Wells.

Souza (2012) ainda relata que nos anos 80 o cinema com temas distópicos também foi hibridizado com a cultura *cyberpunk* e *underground*, com a formação de uma subcultura diferenciada, pós-guerra fria, que se desviara das *mass media* comuns e das imagens dominantes, evitando o cinema apenas narrativo, partindo para um tipo de denúncia social mais ativa. Os personagens dos filmes *cyberpunks* e distópicos se mostram como

homens comuns com visual *dark* e *punk* do fim dos anos 1970, sinalizando seus sentimentos de revolta e desilusão em relação a um futuro que se constrói a partir de um presente ‘real’ em estágios de decomposição sócio-política que avançam desenfreadamente” (SOUZA, 2012, p. 12).

Amaral (2006) afirma que na cultura *cyberpunk* mesclam-se símbolos da era digital e de diferentes modos de vida- do *vintage* ao romântico, do *noir* ao pós-modernista- resultando numa estética burlesca e híbrida, além de expor diversas culturas, da *cyber* ao budismo. A obra fílmica que abre essa fase seria *Blade Runner: o caçador de andróides* (1982), posteriormente encontraria-se a geração de *Matrix* (1999) e suas continuidades: *Matrix Reloaded* (2003) e *Matrix Revolutions* (2003), Amaral(2006) ainda cita o filme *Clube da Luta* (1999, David Fincher) como marcante até alcançar o sucesso do filme *Divergente* (2014, Neil Burger).

A autora demarca algumas características comuns ao cinema que associam o *cyberpunk* e o distópico, tais como a existência de mundos paralelos; a presença marcante de uma realidade virtual, como o ciberespaço; uma sátira crítica ao capitalismo e ao consumismo; a presença de próteses no corpo humano, que o contrapõe ao mundo das máquinas; a presença marcante de multinacionais como controladoras do mundo, que devem ser atacadas por grupos organizados, de caráter anárquico.

Uma das características desse cinema distópico, com elementos *cyberpunk* e *underground*, é o modo como se apresentam as cidades. Amaral (2006), por exemplo, descreve que estas aparecem comumente como parques temáticos, presas à lógica da simulação, mesclando símbolos provindos das culturas tecnológicas e romântica-nostálgicas (herança do movimento gótico e do romantismo alemão, de Allan Poe a Blake), que estão agora deslocadas e desorganizadas. Geralmente, no universo *cyberpunk*, essas urbes assumem uma estética sombria: as ruas são escuras sob

atmosfera nebulosa, os espaços são claustrofóbicos e violentos, além de superpovoados e pouco iluminados, e enfim, as ruelas são rodeadas de *neons* e detritos. São as cidades estampadas em filmes como *Metropolis* (1927, Fritz Lang), *Brazil* (1985, Terry Gilliam) e a cidade decadente de Orwell em *1984* (1948), onde os espaços públicos não são mais destinados à sociabilidade, mas à contínua observação (sob forma do panóptico). Geralmente possuem edifícios grandiosos, com a presença da tecnologia como dispositivos de controle, e são marcadas por uma arquitetura voltada à mobilidade e não ao encontro ou à permanência. Um dos exemplos mais recentes, *Elysium* (2013), de Neill Blomkamp, diretor do filme *Distrito 9* (2009), em que se explora uma Terra arruinada e decadente, em contraponto a um lugar utópico pleno, extraterreno, além de também trazer o tema do híbrido (homem-máquina) e os cenários *punks* e cibernéticos.

Barros (2015) define as cidades-cinema como aquelas que foram apresentadas e idealizadas na tela, imaginadas pelo cinema, com referência ou não ao real, e que possuem relevante importância no cenário contemporâneo, porque expressam os medos, anseios e esperanças sociais que as produziram sob o olhar dos cineastas, como representação, invenção ou reinvenção, como, por exemplo,

a imaginária “Gotham City”, de *Batman* (1989), ou a histórica Roma reconstruída em *Gladiator* (2000) são ambas Cidades-Cinema, assim como a Nova York ou a Paris de nosso tempo que reaparecem, reconstruídas de alguma maneira, em inúmeros filmes e seriados para a televisão, como é o caso por exemplo da Nova York de *Sex and the City* (1998-2004). (BARROS, 2015, p. 52)

Essas cidades-cinema funcionam não somente como pano de fundo das narrativas fílmicas, mas principalmente como personagens, que contribuem ativamente com a construção do sentido dos filmes. Como imaginar o herói Batman sem sua *Gotham City*, o Gladiador sem Roma, o caçador de andróides fora da *Los Angeles* do futuro? Enfim, essas cidades possuem a capacidade de soarem estranhas, embora familiares, pois:

Dito de outra forma, toda cidade-cinema é suficientemente estranha, recortada ou deslocada em relação à realidade vivida para colocar um problema para o seu analista, e em contrapartida é suficientemente familiar às demandas do nosso tempo (do tempo do cineasta ou do escritor) para que, a princípio, esteja assegurada a possibilidade de que lhe sejam decifradas as fortes ligações com a realidade social (extra-fílmica) que a estrutura. (BARROS, 2015, p. 53)

Então, a partir desse estudo sobre o distópico e seu verso utópico, podemos vislumbrar uma viagem hermenêutica sobre o filme escolhido nesse capítulo para destacar os pontos da distopia no cinema contemporâneo, com o premiado filme *Holy Motors* (2012, Leos Carax)

3.1 Descrição filmica de *Holy Motors*

O cinema que pensa e diz sobre o contemporâneo e o sensível – através de um filtro predominantemente distópico, foi aqui representado pelo já mencionado *Holy Motors* (2012) e, posteriormente, iluminado por outras obras filmicas, como *Cosmopolis* (2012) de Cronenberg, o que tem sido uma tendência bastante marcada no cenário cinematográfico da atualidade.

O filme *Holy Motors* (2012) é considerado uma obra prima do diretor Carax. Ao assisti-lo, nos deparamos com um filme que ainda está por vir, em suas múltiplas entradas e direções. Sem perder a oportunidade, o diretor problematiza sensivelmente o contemporâneo, como fez em outras películas, como *Sangue Ruim* (1986) ou *Tokyo* (2008). O diretor francês Leos Carax, considerado como artista maldito e ao mesmo tempo criativo no cenário cinéfilo, é famoso por aproximar drasticamente o horrendo do sublime em suas películas, o que é muito bem retratado em *Holy Motors* (2012), sob forte influência do surrealismo de Murnau e do cinema experimental.

Em suas duas outras obras- *Sangue Ruim* (1986) e *Tokyo* (2008) - o diretor explicita, por meio dos seus enredos, a temática do (falta de) tempo, assim como a experiência da vida vibrante que é absorvida pela imediatricidade das hiperinformações e da economia dos gestos. Ainda há uma estética cuidadosa na parte formal filmica, que costuma abusar, principalmente em *Sangue ruim* (1986), de um tratamento fotográfico escuro e tomadas descontínuas. No caso de *Holy Motors* (2012), esses aspectos estão presentes, mas hiberbolizados, nos simulacros resultantes dos compromissos diários de um francês em decadência e evidentemente em colapso: o Senhor Oscar, assim como numa estética quebradiça entre os *takes*, que não evidencia facilmente uma linha narrativa de imediato.

O filme *Holy Motors* (2012), numa leitura deleuziana, pode ser compreendido como operação transcriativa, ou seja, como um vértice que deixa as linhas de fuga ataçadas em diferentes liames, como virtualidade a ser transpassada e revivida. Dele, emanam diferentes platôs hermenêuticos, com a predominância do tom distópico, mas também há traços trágicos e niilistas, como mostramos no decorrer da análise do filme.

O filme inicia-se com uma atmosfera surrealista em um prólogo pitoresco, que já nos insere em um cenário descontextualizado, nos deslocando do esperado lugar cômodo do entendimento para a derrapagem do inesperado. Há uma mistura potente de elementos díspares: da apatia do quarto *démodé* de um hotel próximo ao aeroporto ao bufar de um cão negro que adentra um cinema. O filme já lança nosso olhar saltitante

entre territórios estranhos um ao outro. Uma parede se abre num girar maquínico e joga um personagem humano (o próprio diretor Leos) para a entrada do cinema. Enfim, parece que estamos dentro do sonho desse homem: entre um quarto de hotel e um cinema em que os espectadores parecem imóveis e mortos.

Nesse prólogo já encontramos vestígios das máquinas sagradas, que fazem alusão ao nome do filme, *Holy Motors*, e que reaparecerão por toda a película: o avião que pousa no aeroporto perto do hotel, o computador na mesa do hotel, a mão mecanizada do homem e o próprio cinema, que seria a arte mais moderna provinda de um agenciamento entre a tecnologia e a criatividade humana.

O prólogo nos joga em uma atmosfera nostálgica, a de um cinema que padece de um processo de crise, quicá de morte, em que pessoas quase vivas ficam sem reação, absortas pelas tecnologias e deixam de se tocarem com as ficções da vida ordinária, que nos encantam e nos fazem dialogar com a realidade repetitiva, porém adorável, da existência.

O filme segue com nove esquetes, que se desenvolvem a partir dos compromissos do Sr. Oscar na cidade de Paris, apresentadas aqui inicialmente, para promover uma compreensão global da película, para posteriormente, desenvolvermos as digressões hermenêuticas possíveis.

A primeira esquete, próxima aos 12 minutos, apresenta Oscar sob a roupagem de uma mendiga nas ruas de Paris, próxima a Ponte Neuf, – aliás, cenário central de outra película famosa de Leos Carax, *Os Amantes da Ponte Neuf* (1991) – incorporando um personagem que se queixa de sua condição de invisibilidade social e existencial. A idosa claudicante, curvada, pedindo esmolas, enuncia, sob forma de pensamentos, em um tom de voz cansado e anêmico: “Há anos que é só isso que vejo, pedras e pés... Não, ninguém me ama, em lugar algum, mas ainda estou viva. Estou tão velha, receio que nunca vou morrer!” Anuncia o inescapável da vida humana, a finitude, aguçada pela condição marginal e uma possível desafiliação social.

Na segunda esquete, próxima aos 14 minutos, o Sr. Oscar vestido com uma roupa tecnológica negra, adentra um estúdio cinematográfico e executa, sozinho, primeiramente, uma série de quadros cênicos: de uma luta marcial com gestos elaborados a uma cena de guerra, armado e em frenesi. Quando Oscar é derrubado da esteira, por causa de uma vertigem, surge uma parceira de encenação. Explora-se, a partir daí, uma cena repleta de gestos sensuais, expostos numa dança sensual, mediada por um videografismo digital: dois corpos simulacrais à beira de um abismo imaginário, em fusão erótica. Quase não há falas nessa esquete, o que se explora são os movimentos

corporais e estésicos, uma bricolagem estética do diretor que nos joga entre as fraturas do real-imaginário, o simulacro e o presencial, a luta bélica e o amor.

A terceira esquete, próxima aos 25 minutos da película de Carax, mostra a transformação de Oscar no personagem mais surrealista do diretor: o Sr. Merde, que, aliás, já apareceu em outras obras de Leos, como *Tokyo* (2008). A cena revela com detalhes a montagem do personagem na coxia teatral dentro da limusine: a cola, a barba ruiva, os olhos cegos artificiais, as unhas sujas e despontadas. A montagem apenas estanca para o almoço de Oscar, com o automóvel em movimento, enquanto observa Paris por uma tela de TV digital (as máquinas sagradas do filme). Oscar é avisado por Céline – sua motorista *grilo falante* – que existe um atraso nos compromissos. Com tom enfadonho, ele a acalma e lhe pergunta em seguida: “Céline, não há nenhum compromisso na floresta essa semana?”, e diante da negativa da secretária, diz: “Que pena, sinto saudades das florestas!”. A contraposição do urbano com o romantismo nostálgico do encontro com a natureza parece ser entoada nesse instante, lembrando uma passagem de Zaratustra (Nietzsche, 2011, p 54): “Eu amo a floresta! É ruim viver nas cidades: ali são demasiados os que estão no cio! (...) Há uma lama no fundo de suas almas”.

Esse traço romântico e disruptivo parece ser retomado com o Sr. Merde em ação na cena. Como uma personificação do horror expressionista alemão, sob a pele do Dr. Calligaris, ele mergulha pelos bueiros do esgoto subterrâneo, de onde surge em um cemitério, em meio a uma sessão de fotos, vagando em devaneio, comendo flores e cabelos humanos pelo caminho e assustando os transeuntes. Rapta uma modelo fotográfica que fazia uma sessão de fotos, é alvo do olhar curioso do fotógrafo, e foge para o subterrâneo, cobrindo o corpo da modelo ao desnudar-se, em um gesto amoroso e ambivalente que exorciza a Bela e a Fera, o lixo e o luxo, a poesia e o horror. O Sr. Merde é o declinante de Nietzsche, aquele que não sabe viver funcionalmente, mas como um perigoso a caminho, em decadência consumada, que não quer ter virtudes demais, é aquele que açoita os deuses e transborda todas as coisas que estão nele. Certamente, Zaratustra apreciaria visceralmente esse personagem de Leos, pois ele ama a “todos aqueles que são como gotas pesadas, caindo uma a uma da negra nuvem que paira sobre os homens: eles anunciam a chegada do raio, e como arautos perecem!” (NIETZSCHE, 2011, p. 17).

No quarto compromisso de Oscar, próximo aos 43 minutos, há o encontro de um pai de classe média com sua filha, Angéle. Ele vai buscá-la na sua primeira festa e tecem um diálogo tenso. Primeiramente, a menina diz ao pai que ele parece exausto, o

que se confirma depois de um dia repleto de trabalho. Em seguida, o pai descobre que a filha mentiu sobre o sucesso que fizera na festa e que, na realidade, ficou trancada no banheiro, tímida e com medo de ser rejeitada. O pai revolta-se e inicia um massacre dialógico, acusando Angèle de ser covarde e de se esconder em vez de se mostrar ao mundo. Fala para a filha, “Percebe que vou ter que castigá-la? Está arrependida por ter mentido pra mim? Seu castigo, minha pobre Angèle, é ser quem você é, ter que conviver consigo mesma!”. Leos Carax nos convida a visualizar a crise do sujeito no contemporâneo, em vias de naufragar diante do peso de um Eu supostamente coeso e preso aos ditames sociais e públicos vendidos por uma ilusão moderna da unicidade ontológica e essencialista. Um Eu distraído, preocupado com as coisas mundanas, pois o trabalho é distração, como anunciaria Nietzsche (2011, p.18), o arauto ainda nos alerta, “cuidado para que a distração não canse”.

Na quinta esquete, aos 52 minutos aproximadamente, Oscar transforma-se em sanfoneiro sático, que orquestra uma trupe: cantam e inundam o recinto sagrado com uma música inquietante. Essa esquete é uma das mais curtas e funciona como um engendramento trágico-cômico do próximo quadro, aos 55 minutos, que encadeia vários personagens que tematizam a morte e o cansaço. Como um festejo diante da ingloria da existência, o sanfoneiro de Carax abre as portas do deserto e nos apresenta a consumação da vida.

Oscar, agora sob a roupagem do gangster Alex, vai ao encontro de um suposto irmão gêmeo – Théo, o seu duplo. Em um rápido diálogo deixam subentendida uma relação ressentida, o que justificaria o ato de Alex de cortar a jugular do duplo e observá-lo agonizar em sangue. Em seguida, em um gesto inóspito, a *persona* de Oscar troca de identidade com o duplo, corta o cabelo, troca a roupa e se ensaia em um suicídio, colocando seu corpo ao lado do de Théo, banhado em sangue. Céline o resgata e o leva para dentro da limusine, onde Oscar enuncia: “Oh Céline, alguns dias, um assassinato por dia não é o bastante”.

Entre a sexta e a sétima esquete, Oscar é interpelado por um senhor que, sentado na limusine, o elogia, afirmando que fez um bom trabalho naquele dia, mas que tem se mostrado muito cansado e sem força teatral. Oscar responde: “Sinto falta das câmeras! Quando eu era mais jovem, costumavam pesar mais que a gente! De repente ficarem menores que as nossas cabeças, agora nem dá mais para vê-las!”. O funcionário-ator reclama que sem a presença física das câmeras, fica difícil acreditar; afirma que apenas a crença na existência delas, mesmo sem vê-las, criou um mundo paranoico. Porém, Oscar continua atuando pela força da beleza do ato. O seu avaliador contrapõe: “mas a

beleza não estaria nos olhos de quem vê?”. Ao que o ator responde: “E se não houver mais quem olhe?”.

Em meio a reflexões existenciais e olhando para a beleza de Paris pelas câmeras da limusine-coxia, aos 66 minutos, Oscar pede à motorista que pare o auto e desce para encenar o sétimo compromisso cênico: sai em direção a um bar na rua e assassina um banqueiro. Em meio à confusão dos seguranças e das pessoas, o assassino de aluguel leva vários tiros. Céline recolhe novamente o corpo de Oscar, pela segunda vez na película, enunciando: “Perdoem-me, ele se confundiu!”, como se anunciasse o cansaço crônico de Oscar diante do cotidiano sem cores e do peso da vida simulacral.

O oitavo compromisso de Oscar é mais reflexivo e emocional: assume-se como o Senhor Vogan, um idoso falecendo nos braços da sobrinha. Aos 68 minutos, sob o tom de uma música fúnebre, Léa, a sobrinha, chora ao se despedir do tio rico e generoso. Vogan anuncia: “Nada nos faz viver mais do que ver a morte dos outros! Essa é a sensação da Vida! A sensação da continuidade de si próprio! A morte é boa, mas nela não há amor!”. Aqui o diretor Leos Carax parece nos brindar novamente com uma linha de força trágica, reafirmando a vida como o único meio de se viver e usufruir do gozo e da dor. Nessa esquete existencialista, há o traço trágico, que Nietzsche (2011, p. 21) tão bem nos anunciou na voz de Zaratustra ao lado do cadáver na praça pública: “Inquietante é a existência humana, e ainda sem sentido algum”.

Aos 80 minutos, Oscar dirige-se a seu penúltimo compromisso, passando por um cemitério apenas visto pelas câmeras sagradas da limusine. O auto estanca em um acidente e, em meio à discussão entre os motoristas, o ator encontra uma colega de trabalho, Jean, um antigo amor. Os dois caminham juntos e ela lhe conta que está encenando o último dia de vida de uma aeromoça, Eva Grace, que irá se suicidar numa antiga loja magazine. A atriz afirma que os cabelos não são dela, nem os olhos. Oscar sobe com Jean até o topo da loja e a observa com olhos nostálgicos. Em meio a um musical, Jean canta “Quem erámos nós? Quem teríamos nos tornado se...?”. Sob tonalidade niilista, a canção menciona uma vida cansada e sem colorido existencial. Para quem apenas encenou a vida dos outros, Oscar reflete: “O tempo está contra nós! Eu vou embora!”, e assim o faz, deixando Jean assumir seu papel e suicidar-se em seguida, o que atordoa Oscar, que é novamente amparado por Céline. Sob a marcha fúnebre, o tema da morte retorna.

Em meio a uma tentativa de diálogo mais afetivo e próximo com sua motorista, Oscar parte em direção a seu último compromisso, aos 104 minutos. Param em frente a uma casa de condomínio de classe média, onde o ator assume o papel de um pai

voltando para o lar após um dia de trabalho. Sob uma canção nostálgica que emana o eterno retorno, diz-se: “gostaríamos de reviver a mesma coisa, refazer a longa jornada, refazer aquilo que amamos!”. Oscar, como pai, reencontra-se com os seus, que estão sob a figura de chimpanzés, como se Leos Carax brincasse com a ideia disruptiva de que somos quase humanos, um devir animal em falta consigo mesmo, incomodados com o olhar do outro (animal) que nos cerca, lembrando Derrida (2002), “O Animal que logo sou!” Essa passagem das fronteiras entre o homem e o animal nos desloca para o animal que há em nós e que nos olha, um animal em falta de si mesmo, um animal prometedor, conforme Nietzsche anunciava, que vive um animal-estar, como um mal-estar em aparecer nu frente ao olhar insistente e impiedoso do Outro.

O filme finaliza-se com Céline guardando a limusine numa garagem, chamada *Holy Motors*, saindo de cena vestindo uma máscara, aos 109 minutos. Então, absortos, nós – os espectadores – assistimos a um diálogo entre as máquinas sagradas motorizadas. Estas discutem o quão obsoletas se tornaram, vivendo na era do descartável, pois logo estarão abandonadas a própria sorte nos ferros velhos, reafirmando: “Os homens não querem mais máquinas visíveis. Somos pedras rolantes, eles não querem mais motores!”. Somente então adormecem. Com a promessa de mais ação, enuncia-se o fim sob o mantra de *Amém*.

3.2 *Holy Motors* e as múltiplas trilhas de uma leitura hermenêutica

Percebemos pela descrição cartográfica narrativa da obra *Holy Motors* (2012) a apresentação cênica de uma Paris complexa, ora mítica, das belas paisagens, como o rio Sena e a ponte Neuf; ora como capital metropolitana, da violência, da indiferença, que passa a ser observada pela mediação do olhar das máquinas dentro de uma limusine. O filme demarca o território de um fora barulhento e em devaneio, revelado também por um dentro silencioso e tedioso, por exemplo, na coxia de Oscar na limusine. Nessa complexa mostragem encontra-se a bricolagem estético-narrativa que fez desse filme um dos destaques da maioria das Mostras de Cinema, como a de Cannes, em 2012, que ganhou como melhor filme.

Paris no filme de Carax é uma cidade-cinema, pois segundo Barros (2015), é mais do que um pano de fundo, torna-se um personagem central. Sob suas ruas e escombros, os diversos eus de Oscar se mostram e se perfazem, seja sob o olhar romântico do protagonista, seja sob o olhar digitalizado das câmeras da limusine; não

importa, Paris e suas ruas e marcos sempre aparecem, coadunando um protagonismo essencial, pois também explicita as fragilidades sociais e humanas.

O filme pode ser lido na chave hermenêutica de uma enfática crítica social do mundo atual e do contemporâneo distópico, explicitando a insegurança e o medo como componentes co-existenciais típicos e inerentes ao modo de vida atual. Mas como um filme é sempre polifônico, podemos vivenciar uma experiência cartográfica de outros sobrevoos pela obra filmica, onde somos engendrados em outras dimensões existenciais, que vão além do teor crítico. Há um mal-estar revezando e retroalimentando os compromissos de Oscar, o eterno retorno costurando as esquetes, o uso da ironia como linha de fuga do esperado tornando o filme um material delicado e potente de tempos e espaços, aberto a diversas chaves interpretativas, que caminham do óbvio ao absurdo.

O filme de Carax brinca com o movimento de (des)territorialização em diversas esquetes, que serão aqui descritas e analisadas, evidenciadas por um jogo paradoxal entre um lugar de Fora e um de Dentro, entre o barulho e o silêncio, ruídos da vida urbana, fragmentada, rápida, que ora nos remete ao conhecido cotidiano de uma grande cidade, ora nos mergulha no líquido e inaudito, com personagens inesperados e exóticos, com uma mistura confusa entre o real e o imaginado. Está em *Holy Motors* (2012), a sociedade do espetáculo no que ela possui de efêmero, ordinário, brilhante e transparente, como Almeida (2010) a descreve:

No pós-moderno, tudo deve brilhar. Sociedade do espetáculo, sociedade do consumo, sociedade autolimpante, tudo é efêmero, inconsistente, incerto. A moda, os celulares, os computadores, os aparelhos de TV, todos os produtos seguem a lógica da tradição da ruptura: a novidade constante acende o desejo de consumo e torna obsoleto o que não seja a última versão. Corrida desenfreada pela atualização, pelo brilho, pela cintilância da aparência. Lógica que impregna os laços sociais, que afrouxa os grandes discursos, que desconstrói a paisagem moderna e seu projeto iluminista. (ALMEIDA, 2010, p. 49)

Como o filme se mostra fortemente aderente ao tom pessimista, é muito mais próximo a uma leitura do contemporâneo pela via negativa. Daí encontrarmos entradas interpretativas focadas em pensadores que o desnudam por uma lente mais distópica. Por exemplo, Han (2015), autor que, em sua visão nostálgica do projeto da modernidade, caracteriza a Modernidade Industrial como uma época imunológica – apontaria uma cisão entre o dentro e o fora, entre o amigo e o inimigo (estranho), mas que, a partir de fenômenos como a globalização e as novas tecnologias, parece entrar em um processo de declínio. O autor aponta o fim da Guerra Fria como marco para o

progressivo desaparecimento da figura do estranho e a entrada em cena do exótico – que não causa nenhuma aversão imunológica, pois, pelo contrário, parece provocar uma exaltação da diferença numa positividade ontológica. Han (2015) afirma que entra em cena uma sociedade potencialmente mais permissiva e pacificada, onde se incentiva o espaço livre da negatividade do igual e sem polarizações.

Interessante apontar o aparecimento central da figura do automóvel (ancorado pela imagem da limusine) como símbolo de mobilidade em duas películas destacadas no ano de 2012: *Holy Motors* e *Cosmópolis* (2012, Cronenberg). Pelbart (2000) destaca o carro como sendo alegoria do contemporâneo, pois retrata as possíveis e estranhas relações com o mundo humano, nas mais diferentes conexões e hibridizações. Esses novos territórios existenciais, explicitados pelas limusines nos dois filmes, estão interligados a uma necessidade urgente de mobilidade, pois, como Virilio (1993;2003) nos lembra, estamos habitando a velocidade e não mais lugares. Na visão mais pessimista desse pensador, estamos presos ao paradigma da rapidez absoluta, sujeitados aos telecomandos tecnológicos, que nos guiam no universo nebuloso da hiperestetização e nos contornam como sujeitos egoístas e cínicos. Mas existe uma dimensão interessante nessa hipermobilidade e numa (nova) lógica do instante. Para Bauman (1999b), essa seria uma das marcas da Modernidade Líquida, nos jogando em um mundo do movimento, onde seríamos os turistas do vivido que plainam por diversos universos. Para Maffesoli (2007), estaria aí um novo ritmo da vida, assolado pelo vivido e pela busca do prazer societal, ou seja, libertando-nos de um ritmo industrial e disciplinar de vida, tipicamente moderno, inebriando-nos com a arte da experimentação existencial.

Essa linha especular que nos atravessa no contemporâneo também está na inquietação que o filme de Carax nos provoca logo de início. Afinal, por que aquele homem de meia idade interpreta tantos papéis? É seu trabalho? A serviço de quem? Qual a finalidade? Ou apenas há o gozo por representar? Oscar vive ou nega o real, através de seus diversos eus vagantes? Pelo brilho do espetáculo de atuar? Negaria o real? Como Almeida (2013) problematiza, não seria a função dramática representacional e ficcional da arte, seja ela do cinema ou do teatro, no fundo, a de reafirmar a vida?

(...) O cinema, a ficção, a fantasia, o devaneio, nada que se pareça com uma aparente fuga da realidade constitui, de fato, a sua negação, mas justamente o contrário, uma chegada à realidade por outros caminhos. No final, a realidade sempre vence. A luz se acende, a vida continua. Mas algo se movimentou. (...) ao me afastar do real para

olhar para outra realidade, mais me aproximo do real aqui, melhor posso me situar nele. (ALMEIDA, 2013, p 190-193)

Em outro contexto de leitura da modernidade e do real, temos Han (2013) que critica a sociedade da transparência no contemporâneo, defende que o real (quiçá mais saudável) se constituiria com as máscaras, os segredos, o enigma, aquilo que está oculto, ou seja, com a força potente do imaginário. Essa sociedade autolimpante e da extrema transparência acabaria com o encanto e a complexidade do real, tornando-o obsoleto e hipervisível: tudo estaria entregue à *devoração* e ao consumo, aniquilando o Eros e a experiência viva e vibrante diante do ordinário.

Rosset (2008), numa visão divergente da de Han e em consonância com Almeida (2013) em seu tragicismo, reafirma que os produtos da arte não são duplicações imaginárias do real, mas, ao representarem, seja no cinema ou no teatro, são testemunhos do real – ou seja, se quisermos limpar a realidade de seus fantasmas e ficções, corremos o risco de nadificá-la, reafirmando o real no lugar imanente, como os trágicos o vivenciam.

Clément Rosset (1989a), portanto, ao apresentar a relação entre o cinema e o real, afirma que o cinema não fixa um único modo do real, mas que sua função é justamente a de projetar perspectivas e olhares sobre o real. Rosset (2010) ainda aponta que a realidade cinematográfica apresenta uma extraterritorialidade, ou seja, encontramos no cinema a realidade vivida, mas protegida pela tela, distante dos corpos, de nossos desejos e temores cotidianos e inevitáveis. Com isso, o filósofo nos elucida que existe uma possibilidade de o cinema versar sobre a realidade, em uma possível imagem (entre tantas outras), sem ambicionar ser a única interpretação do real:

É esta a singularidade do cinema – e, de resto, de toda a arte – que importa para a formação: aquela realidade projetada ali não se confunde com o real, razão pela qual, ao me afastar do real para olhar para outra realidade, mais me aproximo do real aqui, melhor posso me situar nele. (ALMEIDA, 2013, p. 190)

Tarkovski (2010), em sua inebriante obra “*Esculpir o tempo*”, comenta também sobre a função reveladora do real e existencial do cinema, reafirmando que através da arte cinematográfica o humano pode vir a conquistar a realidade por meio de uma vivência subjetiva, revelando o sentido de sua existência, preparando a Pessoa a lidar com a morte, ao arar e pastorear o seu espírito na terra, recobrando a mítica terrena do Ser, como podemos degustar em suas palavras recontadas.

Retornando ao vôo analítico sobre o filme de Carax, conforme já anunciado na Introdução da tese e na explanação metodológica, um filme não é uma totalidade pura de sentido ou significado, mas é uma obra que emana diversos platôs, por exemplo, em *Holy Motors*(2012), encontramos um traço do ilusório e do duplo, que serão melhor tratados no próximo capítulo. Porém, vale a pena indagar-nos de que modo nessa película há o aparecimento do duplo e, por exemplo, nos diversos personagens de Oscar – figurativizados pela imagem de um outro.

Podemos citar como um dos exemplos mais destacáveis, a esquete próxima aos 56 minutos do filme, o protagonista assume o persona Alex, que encontrará seu irmão gêmeo, Théo e o mata, trocando de identidade, assumindo o tema do duplo, o diretor nos joga em algumas questões sobre sua função. O aparecimento do duplo, sugere o recurso do outro igual, para acessar o platô do ilusório, ou seja, para apontar o escape diante do escândalo da hipovitalidade provocada pelo desendereço da Vida ou então, o duplo seria apenas o recurso para acessar outros devires da vida.

Reafirmar ou negar-se diante do acaso do ordinário esvaziado é a reflexão produzida por Carax nessa esquete em que Oscar, agora metamorfoseado em sanfoneiro nostálgico, produz a música como uma possível resposta às angústias erguidas até o momento: ele, o sanfoneiro, caminha numa catedral, desencaminhando o sagrado e profanando a vida. Vários o perseguem, numa bricolagem musical, com diferentes instrumentos e ritmos... a profanação prossegue, no seu próximo personagem, um assassino de aluguel que tem de fazer uma vítima, com o uso de uma faca. A vítima é seu duplo, discute-se que não houve a intenção do desmedido, mas já não adianta, o diretor nos mostra *a morte do duplo*, que morto passa a ser vestido como a si mesmo, simbolizando sua própria morte. Já não há mais duplo, são o mesmo, encolhidos pela mesmice e pela necessidade de continuar a cumprir os compromissos diários. Os dois mortos renascem em um só, consumido pelo cansaço, mas que não se entrega. Céline, sua motorista e guardiã dos compromissos, o recolhe, quase morto na tempestade e o acolhe em sua limusine. O diretor parece nos brindar com uma reflexão inebriante, que outros já fizeram, como Woody Allen e Tarkovski: nada mais vivo e inebriante do que viver o próprio real ou, como Dostoiévski indagou, é preciso amar a vida mais do que o sentido (ilusório) da vida?

Almeida (2015b;2015c), numa visão divergente do viés apenas do ilusório, ressalta que não necessariamente esse outramento é apenas a recusa para se iludir com a presença de um duplo figurativizada por um Outro que se quer ser. Essa busca pelo outrar-se pode ser uma passagem para chegar a si mesmo, movimentar-se, expor-se

como obra. Oscar – o ator – e seus outros, no filme de Carax, poderiam ser justamente essa busca pela experiência estética em sua potência vital, e não um signo de uma necrose social, como o autor nos elucida:

Tais experiências estéticas apontam para uma relação com o duplo que não é necessariamente recusa de si ou desejo de devir-outro, mas passagem imaginária por outros de mim que me reenviam a mim mesmo. Mais do que o devir-outro do duplo, trata-se de uma experiência do múltiplo, em que me diluo na pluralidade das narrativas. (ALMEIDA, 2015a, p. 129)

Oscar não seria esse homem do contemporâneo que, ao outrar-se, se faz emergente, vivente e mergulha em uma crise existencial fulcral e distônica, deixando emergir perante nossos olhos espectrais um tipo de subjetividade quântica, com suas novas potências de devir e com uma alta carga de indeterminação? Os outramentos de Oscar nos jogam diante do grande paradoxo do contemporâneo: viver é mais do que sobreviver!

Partindo dessa premissa de que Oscar representa para também se reaproximar do real e se conectar com a potência da vida complexa e cruel, com aquilo que é ordinário e imanente, podemos sobrevoar os compromissos desse senhor francês e devanear sobre suas astutas representações pelas ruas e subterrâneos de Paris.

Acompanhamos Oscar num mergulho no cotidiano de Paris. Nos seus pequenos gestos e encenações: de uma mendiga divagando, de um sanfoneiro festejando, um pai de família cansado. De muito perto, percebemos Oscar nas suas diferentes facetas e cenários, valorizando-se o pequeno gesto, a arte do bem viver. Relembrando aquilo que Favaretto (2010) denominou uma estetização da vida cotidiana, em que no contemporâneo, nos acontecimentos e lugares, aceita-se o *domus*, ou seja, aquilo que é do comum e do pequeno gesto. Almeida (2010) também aponta que no chamado pós-moderno há a aceitação de tudo que é da dimensão do pequeno, do ordinário, daquilo que se expressa no amor pelas coisas da casa, pelas viagens até mesmo dentro das próprias cidades, dos vídeos virais explicitando fatos cotidianos à valorização da idiotia humana em sua rotina, óbvia e da ordem do vivido.

O diretor Carax também caracteriza o contemporâneo como um território em perigo, as ruas de Paris como o de um possível cenário de guerra e violência, isso aparece no filme através do tema da blindagem social: vivemos, no contemporâneo, rodeados de *bunkers* em um mundo de poucos gestos amorosos. Observamos isso, ao ver Oscar saindo de uma mansão altamente protegida, como um *bunker*, e adentra a limusine, dirigida por Céline, sua motorista. Saberemos com o desenvolvimento do

filme que esse automóvel é a coxia de Oscar, onde ele se prepara para cada compromisso. Ali se desnuda, se refaz, foge, transborda, morre e renasce sob a pele de cada um dos seus personagens, ou seja, a limusine, sua máquina, é território de proteção e desnudamento ao mesmo tempo.

O diretor Carax ácido em sua visão distópica de vida, destaca a encenação que explicita uma sociedade do cansaço: a quase imobilidade e cansaça existencial da idosa mendiga nos embebe dessa sensação incômoda de estarmos sendo engolidos por um cotidiano do desempenho máximo que nos toma e nos deixa sem energia para ludificar a Vida. Pode-se vislumbrar isso em uma das primeiras esquetes da vida simulacral de Oscar, como já descrito anteriormente, ele se transforma em uma idosa, arcada, que diz estar velha demais, acha que nunca morrerá e que só vê pedras e miséria existencial.

Han (2015), em consonância com a acidez de Leos, nos situaria numa sociedade do cansaços, para além da disciplinar, denominada por ele, como a do desempenho, onde somos empresários de nós mesmos, focados em nossas produtividades, em que tudo podemos: não há limites para nosso poder pró-ativo. Uma sociedade com essa configuração produzirá depressivos e fracassados, pois, agora, a competência de sucesso/fracasso fica a cargo de cada um diante de uma sociedade altamente complexificada e competitiva. Seríamos homens pós-modernos carentes de vínculos humanos, decorrentes da fragmentação social e imbuídos de um contexto de superpositivação do *Eu posso*.

Entraríamos, possivelmente, na era da depressão e do esgotamento, oriundos do imperativo do dever-fazer diante de nós mesmos, na obtenção dos nossos sucessos individuais. Processo que origina um cansaço diante do excessivo poder e do fazer laborial, ocasionando um curto-circuito no regime de atenção e organização temporal, agora dispersa, diluída e sem foco, originando uma pura e intensa inquietação ontológica, sem parada para o descanso onírico ou o ócio criativo. Han (2015) aponta a inundação do obscurecimento do tédio e ao mesmo tempo da dificuldade do reencontro com o Outro.

Podemos vislumbrar essa sociedade do desempenho de Han (2015), numa sequência, o senhor Oscar encarna um personagem que mais se parece com um simulacro digital. Seu corpo coberto por sensores digitais é jogado em um galpão escuro para teatralizar várias esquetes, em um movimento elástico, sem cansaço – aqui o que importa é mover-se, lutar, ficcionar. O personagem move-se com agilidade, em acrobacias exigindo flexibilidade, munido de armas. Comandado por uma voz maquínica, obedece e grava sem parar cenas de impacto numa rapidez impressionante,

como se o diretor fizesse uma analogia crítica e distópica do cinema da aventura vazia tipicamente *hollywoodiano* (os chamados *blockbusters*), tão comum na atualidade do mercado cinematográfico, que rende milhões em bilheteria, com *takes* rápidos. Um cinema em que o espectador não consegue nem respirar, apenas ser estupidamente assolado por tiros, correrias e velozmente engolido por uma montagem intencionalmente violenta e linear. Porém, em meio a essa gravação, o personagem cai em dissonância com o pedido e diz ter sentido vertigem. Apresenta-se cansado, revela a dimensão humana, porém não pode parar e novamente é inserido em outra esquete. Agora encenando com uma parceira de cena, numa dança sexual, contemplada em movimentos erotizados, mas o sexo é mediado pela roupa de látex: ao mesmo tempo em que parece acontecer um contato mais íntimo, existe uma assepsia e uma separação entre os corpos, porém o desejo parece estancar-se na roupagem que cobre todos os corpos. Seria essa a exposição de um modo de vida numa sociedade autolimpante e asséptica, em que há economia dos gestos e medo do contato com o outro?

Quando Almeida (2010) reflete sobre essa sociedade asséptica e contemporânea, vê uma valorização da experiência sensorial, rapidamente descartável, em que há uma crise entre a busca pelo prazer imediato do sujeito dionisiaco e a falência do sujeito obsoleto, fruto da modernidade industrial e de sua ilusão de autossustentação racional e iluminista.

No final dessa encenação (quase) sexual, Carax mostra o real misturando-se com o ficcional surreal: os corpos até então mediatizados, tornam-se figuras míticas em fusão sensorial, fugindo do *script* altamente tecnológico e nos jogando em um devir animalesco, endemonizado: o impensável.

Em resposta ao teor asséptico da cena anterior, Leos Carax nos joga em outra montagem cênica, em que o personagem é a incorporação do burlesco, do grotesco, do feio, do manco, que habita o subterrâneo. Encontramos agora a fera Merde, já vista em outro filme de Carax (*Tokyo*, 2006), que corrompe e rapta a Bela (a modelo Kay M), mastigando flores e vomitando em nosso colo a decadência humana. Atravessa lodos, explicita a vida subterrânea dos miseráveis de Paris, e ao emergir em um cemitério, assusta as pessoas. Ali está de novo o processo asséptico, em que há o medo do contágio com o louco e o grotesco. Mas, ao mesmo tempo, ele causa uma experiência de deslumbre no fotógrafo das modelos, que fica à mercê do louco, e o horror atraente do feio, como fotografa, em êxtase: ali há beleza, na maior imperfeição mostrada pela estética da Vida, ali há um traço do platô trágico se desvelando sob nossas vistas.

A Fera sequestra a Bela, que não resiste e se deixa tocar pelo grotesco, ela come seu cabelo, o dinheiro de sua bolsa, e depois a veste e a contempla, cobrindo seu corpo, deixando apenas os seus olhos nus, como se fosse então o seu fotógrafo e estilista, assumindo o olhar estético, como se nos sussurrasse com sabedoria: a beleza está nos olhos de quem vê... O Ogro se desnuda e, excitado, apresenta o animal desnudado à Bela vestida. Imediatamente aparece um tom crítico à *hiperestetização da Vida*, mas que também pode revelar-se como uma ode ao devir animal e anômalo que há em todos nós, agenciando nossos modos de vida no atual.

Nessa primeira chave crítica, o contemporâneo é muito mais assombrado por um tônus pessimista, seguindo uma linhagem de pensadores – como Virilio (1993) e Baudrillard (1997) – que apontam a decadência provocada pela estetização do cotidiano, em que ocorre um assujeitamento, decorrente do colamento dos processos subjetivos na força imagética da mídia e da corrupção do consumo, ditados, ainda, sobremaneira, por uma indústria cultural hegemônica. Na concepção deles, vivemos contínua e incessantemente transformando e sendo transformados em imagens, sob o imperativo da visibilidade para atestar nossas existências cotidianas.

Em uma segunda chave interpretativa, o Sr. Merde traz o devir animal, aquilo que traz o gesto que corrompe o belo e anuncia a estética do feio e do intemperado, não apenas para apontar o pessimismo de um tempo, mas para ultrapassá-lo e apontar a possibilidade de um subir às alturas em busca de um tempo em que a transitoriedade e o descontrole façam parte, sem causar tanto horror.

Eco (2007) anuncia que o feio e horrendo não está apenas na desproporção – como a imagem daquilo que escapa à representação do que existe na exata proporção na natureza – mas os seres considerados torpes, apontados como diminuídos, aquilo que é repugnante, o espelho do mal moral. Se o belo, segundo Kant, promoveria um prazer desinteressado, a estética da feiura provocaria reações passionais como o terror e a angústia ou ainda um arrebatamento. Essa é a provocação da figura do personagem do Sr. Merde pelo olhar de Carax: ele nos chama a olhar para a fossa, aquilo que nos escapa, para a explosão da moral e dos bons costumes burgueses, anunciando a transvaloração dos valores, como o Zaratustra de Nietzsche.

Essa provocação nos alça aos risos diante do obsceno presente em Merde e, como Eco (2007) analisa a partir da obra de Rabelais, *Gargantua e Pantagruel*, de 1532, onde o popularesco e o carnavalesco são usados para ironizar a corte, convida-nos a encarar o Sr. Merde como a obscenidade revisitada, transformando-se em sátira do mundo dos doutos, com a dominância do que é terreno em vez do divino, reafirmando

os instintos do corpo. Eco (2007, p. 150) salienta que esse recurso ao obsceno seria um dos principais marcos da literatura de vanguarda dos séculos XIX e XX, que o cinema de Carax recupera “justamente para destruir os tabus-pensantes e, ao mesmo tempo, aceitar todos os aspectos da corporalidade”.

Segundo Nietzsche (2006) , em *O Crepúsculo dos Ídolos*, o juízo de valor do feio espelharia um possível sintoma de degenerescência, a convulsão de um tempo, a paralisia e anestesia. Nesse sentido, o Sr. Merde anuncia na película o fim dos tempos, o esgotamento de uma era, ele é a personificação da morte, mas ao mesmo tempo, de modo trágico, traz na cena o belo, o encantamento, quando se alimenta das flores, cuida do modelo e se emociona.

Esse personagem de Leos Carax traz, portanto, o imaginário da queda, a experiência do medo, da gravidade nublada. Ele mora no subterrâneo, sobe e desce, retraz o movimento no abismo moral e intestinal da humanidade, descomedido e arcaico, queda-se e mergulha na abominação, sem o bom comedimento moral do tom civilizatório prometeico. (DURAND, 2012)

O disruptivo senhor Merde de Leos Carax, então, nos convida a encarar um mundo pré-reflexivo e cheio de vitalidade, aquele que Maffesoli (2007), em *O ritmo da Vida*, descreve como arcaico, repleto de sensibilidade primitiva, como uma matriz subterrânea da Vida, como bastidores, onde se mostram que as máscaras são máscaras, em que reaparece o tônus selvagem do ser, em que a crueldade e a ternura se mesclam, como Merde nos reconvida a vivenciar. Por um lado, parece um monstro que ataca as pessoas e devora suas partes, mas, ao mesmo tempo, alimenta-se de flores e deita-se ternamente no colo da bela modelo.

Portanto, o Senhor Merde vai além de uma crítica dessa hiperestetização do mundo, alcança a perspectiva trágica em que a feiura, o escatológico, o subterrâneo são interruptores da beleza publicitária que contamina toda a paisagem e, concomitantemente, reafirmam a vida, intensificando uma estesia em vez de uma anestesia. Aqui reencontramos uma aterrisagem inusitada do diretor no platô do niilismo ativo, em que o Senhor Merde explode com os valores vigentes da soberania estética do belo, dos bons modos e traz a abertura vivaz para outros modos de vida, em que o horror, o medo, a transitoriedade da vida são melhor acatados e vividos, do que a vida moderna fez, rechaçando esses marcos existenciais, como se fossem eles os culpados pelo descontrole e gangrena de um tempo.

O Senhor Merde, então, seria aquilo que Deleuze & Guattari (2012) nominariam de o Anômalo, que aqui faz aliança com um Devir-Fera, uma posição de

transbordamento entre o humano e o animal. Aqui não se segue a regra, o domesticável, mas sim se adere ao rugoso e antinatural – a ponta da desterritorialização – que nos joga no lodo do incômodo, gerado pelo não classificável e a-familiar. O Anômalo abrigaria os afetos potentes que excedem o sentimento da matilha, dos iguais, do bando. Ele transborda e inquieta nosso corpo sensível e nos joga na borda para além do compreensível, naquilo em que o Eu cartesiano hesita e sucumbe, o *Outsider* epidêmico e aniquilador.

Essa esquete destinada ao enredamento arcaico do Senhor Merde nos parece intrinsecamente essencial na compreensão hermenêutica do filme de Carax, porque nela aparecem tecidos inúmeros imaginários que explodem com as certezas e os discursos edificadas e hegemônicas do contemporâneo, tais como aqueles plantados na Modernidade Industrial, em que a razão controlaria a vida, em que haveria uma régua evolucionista na condução dos feitos históricos, e em que os valores morais da compaixão e da tolerância entre os iguais, provindos da visão judaico-cristã, pacificariam o humano. (VATTIMO, 2007)

O filme *Holy Motors* (2012) apresenta uma visão sarcástica diante o sabor civilizatório moderno: por exemplo, abordando a crise da família burguesa, na mostragem decadente de um pai que busca sua filha adolescente na sua primeira festa, um homem de meia idade, cansado e com dificuldades de se comunicar com a realidade da jovem, que ilustra a falta da empatia, o desértico das relações contemporâneas. O incômodo das mentiras contadas entre nós, o pai que exige da filha uma empatia, que nem mesmo ele possui, sob as vestes cansadas e sem atrativos. O pai que se projeta na filha, o seu duplo, que se mostra fraco e decadente. O castigo enuncia-se ironicamente, o pai grita para a filha que o duro é ser si mesmo, lidar consigo a vida toda, ser o seu próprio fardo, o fantasma do fracasso e da finitude.

Esse pai interpretado por Oscar nos abre uma brecha incomodativa que nos faz espelhar o modo de vida empobrecido e cansado em que vivemos, na maior parte do tempo. Pelbart (2013) afirma que não se pode descolar o silenciamento do corpo e o sequestro da vitalidade social da era da política espetacularizada das engrenagens perversas do biopoder contemporâneo. Há diferentes mecanismos como o controle midiático pelas novas tecnologias, em que se produzem formas de vida de baixa intensidade, promovendo uma hipnose social, em que somos transformados em seres cansados, bestiais e quase vivos (o imaginário dos zumbilóides)!

O pai cansado de Leos Carax nos incomoda, porque nos espelha. Somos nós que estamos como esse personagem, que está cansado, física e mentalmente, do mundo

produtivo em que se está (sobre)vivendo, mas está sobretudo esgotado. Aqui cabe uma distinção interessante que Pelbart (2013) nos apresenta, ao afirmar que o cansaço está intimamente ligado à força produtiva do capitalismo e do mundo do trabalho, expresso pelo cansaço físico, mas que pode ser revertido, depois de um repouso e afastamento desse universo. Porém o esgotamento se dá no plano existencial, em que parecemos insones: damos-nos conta que esgotamos o si mesmo, enquanto reservatório de possíveis papéis sociais, vivemos, então, a fantástica dissolução do eu. O esgotamento, afirma o autor, não é um mero cansaço, mas uma renúncia do corpo e da mente, resultado de uma descrença profunda, um desgarramento do mundo, produzindo uma existência rarefeita e repleta de vazios. Desse modo, ao rever a esquete, percebemos que o pai de Carax está cansado, porém quem está esgotado é o Sr. Oscar, que não vê mais sentido no que faz ou é; o filme é todo retalhado a partir daí – desse incômodo ontológico.

O esgotamento de Oscar é apontado em outro *take*, no qual é interpelado por um homem que se parece com seu empregador e avaliador, que acusa o enfraquecimento da Vontade do nosso protagonista: parece que Oscar está perdendo a capacidade de convencimento pela arte do fingir. Sua nostalgia sentimental transparece no seu corpo cansado, desmotivado ao trocar de roupa na limusine, acusando a sociedade de paranoica e persecutória. Oscar ainda relata que insiste nesse tipo de trabalho pela contemplação da beleza e, então, a força estética transparece mais que o cansaço e a mesmice do cotidiano. Ainda reclama que sente falta das câmeras, que eram maiores e que agora, cada vez mais, tornam-se menores e invisíveis.

Nietzsche (2008a), quando descreve a história do niilismo europeu em seu obscurecimento, aponta como sintoma o esgotamento do homem bom, aqui retratado pela imagem do Oscar trabalhador – aquele que perdeu a força da resistência e mergulha no pessimismo generalizado, na força dos seus diálogos niilistas e em sua feição cansada.

Além do fato de que Carax nos reconvida a contemplar a sociedade do desempenho e seu ônus caríssimo à humanidade – apresenta os corpos cansados e desinvestidos de potência vital –, percebemos, nessa passagem, uma alusão a uma miniaturização tecnológica e o que ela provocaria no modo de vida e de percepção humana, como se fôssemos jogados no mundo de *Gulliver* e suas percepções diminutas.

Virilio (1993), em *Inércia Polar*, complementa, afirmando que vivemos na era da videoscopia, em que a miniaturização acelerada das câmeras e vídeos tem uma função essencial no contemporâneo: a de iluminar, de abrir lugar a uma imagem do lugar – é o que o filme de Carax enfatiza ao mostrar a cidade de Paris mediada pelas

câmeras da limusine, retratando o lugar do não lugar numa transmissão instantânea, quando Oscar conversa com Céline, como seu grilo falante, diz do seu cansaço e ela lhe mostra a beleza noturna de Paris pelas telas da câmera. Constitui-se, aqui, o imperativo desses miniequipamentos, provocando uma cultura videográfica, em que se permite à cidade ver-se e dar-se a ver, convertendo-se em sua própria égide fílmica.

A videografia, dando lugar à imagem de um lugar, não requer em última análise outro espaço além do seu suporte, de uma câmara e de um monitor também eles integrados, por assim dizer dissolvidos noutros aparelhos, noutros equipamentos, sem qualquer relação com a representação artística, televisiva ou cinematográfica. (VIRILIO, 2003, p. 12)

Sobrevoando a obra de Carax, nos deparamos com um dos últimos compromissos de Oscar, que se transforma agora em um assassino de aluguel e mata um banqueiro no centro da cidade, gerando tumulto e tiroteio. Céline, ao salvá-lo, baleado e morto no chão de Paris, afirma que o ator-ser se enganou, como se estivesse entrando em curto-circuito. Aqui existe o ruído existencial, descolamento do real, inebriamento que Carax provoca na nossa cognição, nublando a vida e a morte, o real e o ficcional.

De repente, o mesmo Oscar torna-se o senhor Vogan, um senhor idoso que, esperando a finitude sob um canto fúnebre em seu quarto luxuoso, ao lado do seu cão subserviente, declara sua solidão ontológica. Em contraponto à morte, há a juventude desnuda da jovem sobrinha, Lea, que estampa o medo da morte, em meio à inquietudes existenciais, como a reflexão sobre a continuidade da Vida no outro, perpetuando a si mesmo numa confissão quase incestuosa de agradecimento e devoção. Vogan afirma que, se a vida só tem sentido pelo amor, já a morte pode ser boa, mas não tem amor nela. Lea agradece ao tio, que lhe enriqueceu e diz que o ama, porém, o tio lhe pede perdão, já que lhe indicou um homem para casar que queria apenas as posses da moça, e revela: “você foi castigada pelos seus desejos! Você quis ver a vida com seus próprios olhos e não te deixaram!”

A vida por um fio causando a vertigem da lucidez em Vogan, a penalidade pela autenticidade em um mundo óbvio e impessoal, a finitude e o desejo de imortalidade. Enfim, a cena e seus fios soltos nos levam para muitos lugares reflexivos, para o cambaleante trapezista de Kafka, que se dá conta que sua vida está por um fio, numa mão apenas presa ao trapézio, e anseia por dois em vez de apenas um, mesmo sendo inevitável o abissal. Levam-nos aos personagens espectrais e tão vivos de Beckett, digeridos pelo inominável.

Vogan nos joga numa discussão moderna pela autenticidade e propriedade do ser (sujeito), que retraz uma reflexão que Vattimo (2007) mobiliza em uma obra sobre *Niilismo e decadência na (pós) modernidade*, em que o niilismo consumado precisaria superar até mesmo esse *pathos da autenticidade*, trazido pelo espírito fenomenológico na arte filosófica do século XX. O trágico nos ensina, que é falacioso nos prendermos nessa armadilha em buscar ou se livrar da (im)pessoalidade, gerado ou não pelo esgotamento do capitalismo, com seus ditamos como o utilitarismo e o discurso instrumentalista da Ciência Moderna. Afinal, compreender que a vida contempla o ordinário em sua complexidade, sem se ater pela busca pelo autêntico, afinal, onde ele está? Quem o dita? Como ser autêntico e trazer o novo? O que é o novo? Ele de fato é possível? Ou apenas vivemos o velho e bom retorno da vida em suas questões fundamentais, como a vida e a morte.

Voltando para o último voo de Carax, nos deparamos com um dos derradeiros compromissos – o reencontro de Oscar com uma amante – encarnada em Eva Grace, uma comissária vivendo seu último dia de vida. Adentram uma construção decadente que era um magazine, repleta de manequins quebrados, fragmentados, lugar que se transformará em um luxuoso hotel. Ela diz a Oscar: “Temos 20 minutos para resgatar 20 anos!” “Quem teríamos nos tornado?”, evocam os dois. Em uma das esquetes mais poéticas e nostálgicas, não sabemos se aquilo que se transpassa na cena é encenação ou vida, mas não importa, o efeito de sentido do (des)encontro se sobrepõe. Amantes transformados em espectros vazios *à la* Beckett, afastados pela vida e pela loucura moderna? Quem éramos nós, quando éramos nós? Oscar revela a Jean: “o tempo está contra nós!” Despedem-se e a suposta Eva parte em direção ao seu compromisso, o suicídio, que parece tomar Oscar de desespero e torpor. Quando se depara com seu corpo estilhaçado, ouvimos seus gritos incontidos dentro da limusine já em movimento, mostrando um homem em colapso. Anuncia para Céline: “é preciso rir antes da meia-noite, aqui atrás está uma festa, todos bêbados e mortos!”

Oscar parte finalmente para seu último compromisso, nominado SUA CASA, onde encontrará sua família, veste-se lentamente e Céline o deixa em um condomínio de classe média parisiense. Exausto, acorda e se penteia, beija Céline em um ato de intimidade, mas a motorista sem graça o paga e se despede, anunciando o reencontro no mesmo horário no dia seguinte, resgatando uma relação profissional e asséptica, com a economia dos gestos. Sob uma canção que tematiza o eterno retorno, o mergulho no frio dos dias efêmeros, a vontade de viver tudo novamente, o retorno do possível, Oscar, agora pai de família, regressa a casa onde é recebido inusitadamente por um chimpanzé:

agora nosso olhar de espectador fica de fora, olhamos pela janela, com curiosos olhos mórbidos à espera do reencontro em silêncio. O sonho acabou, enuncia a canção. Oscar tem uma família de macacos, que olham para fora, junto com o ator-ser, o inesperado nos acometendo: afinal, não somos, nós humanos, tão superiores aos macacos? Ou estaríamos condenando-os ao olhar humano? O diretor nos brinda com o elemento inesperado, para causar a cisão na percepção e promover uma estocada do olhar, afinal quem somos nessa selva de pedras e espectros? (Quase) humanos ou (quase) animais ou apenas um bando impessoal?

Deleuze & Guattari (2012, p. 22) nos brindam com uma reflexão pertinente para essa passagem fílmica quando tratam do devir animal e discorrem sobre os três tipos de animais: os individuados (como aqueles edípicos, familiares, que nos enredam pelo sentimento doméstico, regredindo para as imagens do pai/mãe/filho), os animais de gênero (aqueles oriundos de classificação, do Estado, de onde extraem-se os mitos e arquétipos) e enfim, aqueles demoníacos (de matilhas e afecções, que trazem o devir, a multiplicidade, os possíveis do contágio e do heterogêneo). No caso dessa cena final do filme, podemos notificar que o diretor nos brinda com o uso da ironia ao inserir o pai de família em um bando de animais familiares, daqueles que nos fazem mansos e narcísicos, para o joguinho triangular e idiotizado. Pode-se, talvez, ensaiar aqui um desfecho dos compromissos de Oscar com o uso delicioso da ironia e de uma crítica à estrutura familiar típica do século XX, que entra em colapso na viragem do século XXI, pelos pontos de fuga gerados pelos diferentes fenômenos do contemporâneo, tais como a entrada da mulher no mercado de trabalho, a estetização da vida cotidiana, o hiperindividualismo e a era do consumo, entre outros.

Então segue o epílogo surrealista *à la* Carax: Céline deixando sua limusine no estacionamento repleto delas – a motorista, finalmente informal, solta os cabelos, coloca uma máscara para reforçar novamente a lógica do simulacro e deixa sua limusine na garagem nominada *Holy Motors*. Quando as luzes se apagam e imaginamos o fim da película, o devir inumano nos invade pelo burburinho entre as máquinas que agora conversam, não são humanas, nem mais máquinas, são devires humanos, evocam o mal-estar contemporâneo em diálogos perturbadores: “Estou morto, passei o dia de um lado para outro da cidade, pedras que rolam não acumulam limbo, pedras que rolam ganham experiência, nós somos as pedras rolantes... silêncio, quero dormir, outro diz: teremos muito tempo para dormir, logo estaremos todos no ferro velho, estamos ficando obsoletos, silêncio, os homens não querem mais máquinas visíveis, sim, eles não querem mais motores, não querem mais ação... AMÉM”.

Silêncio. Entre os letreiros rapidamente uma esquete de cinema mudo. O filme acaba. Mas deixando em nossos corpos fissuras a serem observadas, sentidas, pensadas, reterritorializando-nos em outras paragens existenciais, como o cineasta poeta nos ensina:

De qualquer modo, fica perfeitamente claro que o objetivo de toda arte – a menos, por certo, que ela seja dirigida ao consumidor, como se fosse uma mercadoria – é explicar ao próprio artista, e aos que o cercam, para que vive o homem, e qual é o significado da sua existência. Explicar às pessoas a que se deve sua aparição nesse planeta, ou, se não for possível explicar, ao menos propor a questão. (TARKOVSKI, 2010, p. 38)

3.3 Intertextualidade disfórica no cinema contemporâneo

Essa obra de Carax realiza uma homenagem à história do cinema e seus gêneros. Em toda a película, o diretor nos apresenta, sob o revestimento das esquetes, os tipos de cinema, do horror ao musical, nos remetendo a uma reflexão sobre a experiência enriquecida da sétima arte. Seguindo essa linha intertextual, apresentamos uma listagem de filmes em que predominam o tom distópico, que dialogam com *Holy Motors* (2012).

Na perspectiva do cinema contemporâneo oriental, podemos citar o filme *Goodbye, Dragon Inn* (2003, Tsai Ming-Liang), que retrata a decadência de um cinema em Taiwan, em que espectros humanos assistem pela última vez ao clássico do diretor King Hu, o filme *Dragon Inn*. Sob a umidade típica do cinema de Ming Liang – a chuva constante e o gotejamento decadente no estabelecimento velho – o filme labiríntico evidencia a incomunicabilidade entre os (quase) vivos espectadores, que se desencontram permanentemente, sem diálogos, num tempo nadificado e lentificado. O diretor asiático nos joga numa estesia angustiante, que retrata o niilismo contemporâneo, entremeio à morte do cinema celebrada através de sua purificação, lavada pela água da chuva e do vazio silencioso que o toma em meio aos desencontros. Aliás, esses são temas recorrentes na obra desse diretor, como em sua obra posterior, *O sabor da Melancia* (2005) – que também explora a desertificação das cidades e das relações humanas. O filme relata de modo inesperado, já nas primeiras cenas, em que um ato sexual é consagrado com a mediação da fruta melancia, a viagem da jovem Shiang-Chyi à cidade de Taipé e se depara com a destruição dos lugares que costumava

visitar, além de ter de enfrentar uma seca terrível, que a obriga a matar a sede com suco de melancia ou a água dos banheiros públicos.

Dirigido por David Cronenberg, *Cosmopolis* (2012) passa-se numa tumultuosa Nova Iorque que atravessa o fim da era capitalista. Uma visita do presidente dos Estados Unidos paralisa Manhattan e Erik Packer (Robert Pattinson), o menino de ouro do mundo financeiro, tenta chegar ao outro lado da cidade para cortar o cabelo. Devidamente protegido em sua luxuosa limusine, ele observa o caos enquanto especula com o setor financeiro. Em poucas horas, Packer verá o colapso de seu império financeiro, de suas relações afetivas, de sua segurança. Existem dois mundos no filme de Cronenberg, o mundo interno à limusine, com controle total de Erik Packer, resistente às investidas do mundo externo, com sistema tecnológico informacional complexo impossibilitando invasões piratas, com um revestimento contra sons e ruídos externos. É o mundo asséptico e controlado. Há também o mundo externo à limusine, referente ao da cidade, um espaço barulhento, perigoso, a urbe violenta, caótica, suja e instável. Ali está a Nova Iorque repleta de sons e ruídos, denunciando a crise e a decadência da Modernidade Industrial.

Em *O Som ao Redor* (2012), o diretor Kleber Mendonça Filho trata do cotidiano da vida numa rua de classe média na zona sul do Recife, que toma um rumo inesperado após a chegada de uma milícia que oferece a paz da segurança particular. A presença desses homens traz tranquilidade para alguns e tensão para outros, numa comunidade que parece temer muita coisa. Uma crônica brasileira, uma reflexão sobre história, violência e barulho. Percebemos nessa obra fílmica uma ambivalência cultural e moral traçada entre os territórios culturais do Local (O Dentro) e do Global (O Fora), ou seja, o modo como os indivíduos contemporâneos convivem com as fronteiras geográficas e existenciais em um mundo globalizado.

O protagonismo do filme cabe aos sons de um bairro de Recife que anunciam a trama: os latidos intermitentes do cachorro do vizinho, a máquina de lavar roupas que esconde os segredos de uma dona de casa, o som da madrugada e sua possível violência, as buzinas dos automóveis em contraste com o som das árvores, próximas ao mar que quase nunca aparece, numa metrópole conhecida pela sua beleza praiana.

Segundo Lima e Migliano (2013), o som é a prova da vida na cidade, um visitante que invade as casas e aponta um mundo externo em constante mudança. O som assumiria o estatuto de arma: de um lado serve à autodefesa, por exemplo, de uma dona de casa que liga o aspirador para se preservar do caos externo, é ao mesmo tempo uma

arma de ataque, o mesmo som que causa sofrimento no outro, que o invade por diversos lados, em tons graves e incômodos.

Para iluminar ainda o modo de decantar a vida pela via do hiperegostamento, podemos citar o filme de Jim Jamursh, *Os Amantes Eternos* (2013), uma parábola distópica em que um casal de vampiros, que vive profundamente deprimido ao se deparar com o modo de vida decadente dos humanos, tenta escapar para um universo *underground* e nostálgico, onde supostamente ainda encontrariam o amor, o enlace e a lucidez. Porém se dão conta no decorrer do filme de que não há mais saída e que acatar a (in)finitude, marca do seu repertório existencial vampiresco, seria a única escapatória em um mundo sem poesia ou música.

Outro diretor muito cultuado que habita o platô distópico é o dinamarquês Lars von Trier, pertencente ao *Dogma 95*, com sua película reconhecida, *Melancolia* (2011), que aponta um diagnóstico do contemporâneo pela via niilista, quando sua protagonista Justine nos leva a uma história do fim do mundo, em meio a uma estética do expressionismo alemão e do onírico presente. Há uma crítica ácida à moralidade moderna e sua boa educação burguesa, com a queda do verniz da aparência associada a uma perda completa do controle sob o que se vive. Esperar o fim do mundo é inevitável aos personagens, que se dividem entre o desespero, a loucura, a fuga e apenas a contemplação melancólica diante do inescapável. Se por um lado Justine, ao renunciar ao ideal do bom casamento, entrega-se ao naufrágio, sua irmã, coprotagonista, desespera-se, porque está presa à normalidade da vida, prendendo-se à família e ao sentimento de perder tudo. O filme traz a questão fundamental do niilismo negativo de Nietzsche: afinal, o tudo se revela sempre no seu avesso do Nada e na falência existencial que essa constatação parece trazer ao frágil humano que enxerga esse desespero.

Abel Ferrara, no filme *4:44: Último dia na Terra* (2013), constrói um filme catástrofe, que abre mão de cenas de aventuras apocalípticas para mergulhar em profundos questionamentos existenciais sobre o sentido da Vida no contemporâneo – denunciando a fragmentação das crenças sob a égide da questão: como viver o último dia de vida, sabendo que o mundo acabará às 4:44 da próxima madrugada? O diretor aponta a ociosidade existencial motivada pelos aparatos tecnológicos, focando-se em dimensões existenciais e incutindo falas de Dalai Lama. O percurso do protagonista pela cidade é ora tranquilo, ora perturbador. O filme apresenta, sob um tom disfórico, dois modos de ver o fim: existem aqueles que querem vê-lo e o aceitam e outros que o negam, assim como ocorreu em *Melancolia* de Lars Von Trier.

Outro diretor que comumente tem sido associado ao movimento niilista-distópico no cinema, é o sueco Roy Anderson. Nos 94 minutos do filme *Vocês, os vivos* (2007), por exemplo, não se narra uma única história. Ao contrário, o filme exhibe 57 esquetes trágico-cômicas, filmadas em planos fixos de câmera, com personagens que vagam como zumbis entre as sequências, sem conexão narrativa, apesar de alguns reaparecerem nas cenas. A película, supostamente, exploraria a existência humana sob seus diversos sentimentos e atmosferas, pintando a tela com uma ironia ácida e pulsante, expondo a decadência e a idiotia do humano, quando tomado em sua perplexidade diante da obviedade da vida, ou seja, de que não existe sentido *a priori*, nem verdades mastigáveis e definitivas.

O filme *PI* (1998, Darren Aronofsky) traz como protagonista o genial matemático Max Cohen, que, preso em seu minúsculo apartamento, estuda incansavelmente o número PI para esquadrihar a existência e o cosmos. Porém, o pesquisador mostra, alucinadamente, uma resistência frente à compreensão do caos, procurando incansavelmente matematizar o caos através dos estudos obsessivos do número PI, a ponto de adoecer e ensandecer. Sob uma estética impressionante, de *takes* confusos em preto e branco, com uma câmera inquieta, e numa atmosfera delirante, repleta de ruídos severos, o diretor nos leva à discussão niilista: como sobreviver à constatação da falta de controle sobre a existência?

Outro diretor que realiza, costumeiramente a mesma alegoria é o enigmático Terry Gilliam, por exemplo em sua obra *Teorema Zero* (2014, Terry Gilliam), onde também nos deparamos com um artífice do mundo do trabalho tecnológico. Qohen Leth é um hacker com personalidade antissocial, que vive cercado de máquinas e algoritmos em um mausoléu – uma antiga e decaída igreja – em busca de uma fórmula que explicaria o mistério da existência humana. Ele espera, incansavelmente, um telefonema do além que lhe demonstraria, enfim, que um teorema poderia solucionar a questão sobre o sentido da Vida. O filme traz novamente o mundo distópico e a tonalização niilista angustiada, comumente usadas nas obras desse diretor, como *Brazil* (1985) e *Réquiem para um sonho* (2012), onde explora a claustrofobia social de um futuro agonizante, em meio à loucura tecnológica, que causaria isolamento e apatia existencial.

O filme brasileiro *Porto dos Mortos* (2012, Davi de Oliveira Pinheiro), que reforça a história do gênero do terror na história cinematográfica do Rio Grande do Sul, mostra a vingança de um homem em um mundo pós-apocalíptico, repleto de zumbis e lutas, através de uma paleta visual estética impressionista, cuja trama “acompanha a busca de um policial por um esquisito *serial killer* dotado de poderes sobrenaturais. A

caçada acontece em um mundo pós-apocalíptico que deveria ser povoado por mortos-vivos, mas só vemos uns poucos zumbis cambaleando pela tela¹⁶.

A obra filmica chama a atenção pela mistura dinâmica de elementos *à la* Tarantino, com derramamento de violência, lutas marciais com espadas, armas de fogo, *takes* curtos imitando a agilidade das histórias em quadrinhos. Sob a bagunça narrativa, exploram-se um tema recorrente no cenário distópico desse cinema contemporâneo: a imagem do zumbi em um mundo decadente pós-apocalipse. Esses (quase) vivos que vagam por cenários pintados com cores desbotadas, fechados em ambientes claustrofóbicos, remetem nosso olhar perplexo em direção a uma pequena janela ou porta, expondo uma cidade, sempre cinza, chuvosa e a beira do caos, repleta de anestesia e dificuldade relacional.

Costa (2013) caracteriza esse tipo de personagens – os zumbis –, muito usados nos filmes atuais, como afetos puros, alegóricos e desenraizados; são tipos sem territórios que vagam pelo mundo e existem unicamente pelos movimentos improvisados que praticam. Há o tratamento da figura do (in)(h)umano em um cenário niilista e distópico: essa maquinaria estratégica, talvez, seja uma tentativa do cineasta de contestar a figura do homem urbano e moderno, revelando seu fracasso pelo zumbi, mais comum e presente do que imaginávamos – afinal, os semimortos, somos nós.

A obra *O caminho para o nada* (2010, Monte Hellman) parece tecer um cinema que veio o vazio e o nada sob a narrativa confusa de um cinema de fronteiras confusas. A película de Hellman é um metafilme, sob a sombra de uma Los Angeles estagnada, em que um diretor filma a vida dupla de Laurel Graham/Velma Duran, engolido pela personagem e pela engrenagem do cinema-indústria, que manipula, enriquece, seduz, mas pode também isolar. O filme explora personagens desajustados, sob uma câmera lenta, em transe, a qual parece fazer-ver o mundo em que se vê o nada sob a égide do destino incerto, além da mistura entre o que parece ser o real e o ficcional, típicos no cinema de Hellman.

Essa obra de Hellman parece ser a porta de entrada para a próxima chave hermenêutica da tese – o ilusório e duplo – em que o niilismo está presente. Mas, nesse platô, os filmes mostram uma estratégia possível diante do nada. Uma delas, muito explorada no cinema contemporâneo, tem sido buscar o duplo, o Outro, um mundo perfeito e repleto de significações, que acabará desenhando-se como ilusório.

¹⁶ GUERRA, F. Crítico ao longa Porto dos Mortos. Disponível <<http://bocadoinferno.com.br/criticas/2014/11/porto-dos-mortos-2010/>>, acesso julho/2017

Diante disso, vamos realizar um sobrevôo pelo platô do ilusório, em que os diretores costumeiramente apresentam o recurso escapista diante o real, que parece muito cruel e perverso, por exemplo, usando-se do recurso do duplo, para trazer uma tentativa de negar o real em direção a um outro possível, melhor e mais pleno.

CAPÍTULO 4 PLATÔ ILUSORIO

Sou o que pareço e não pareço com o que sou.
Enigma inexplicável, para mim mesmo: meu eu está dividido em dois
(Hoffman, Elixir do Diabo).

“Eu é um outro” (Rimbaud).

Diante do mal-estar contemporâneo, uma das formas apontadas por Rosset (2008) para escapar do real tem sido negá-lo, buscando em outra ordem uma balsa segura para atravessar a nadificação causada por diversos fenômenos, tais como a Morte de Deus, o fim da História e do Progresso moderno, a morte das metanarrativas, a falência do modelo causal e metafísico, como Almeida (2015b) já anunciara:

A civilização já não crê em seu progresso, na erradicação das injustiças de toda ordem, na paz perpétua. O projeto moderno fracassou. Sem utopias, o futuro já não é mais gestado no presente, mas uma consequência fatal dos poderes em disputa. A crença na humanidade ruiu sem estardalhaços. Toda crença é pueril, ingênua, mórbida (ALMEIDA, 2015b, p. 79).

Esse processo é atravessado por uma forte tonalização niilista, que apontaria um dos primeiros sintomas da *decadence* moderna, segundo Nietzsche (2008a). Parece que viver sob a força do eminente “nada” é tão agudo e destrutivo, que o homem não consegue consumi-lo, e uma das saídas seria escapar para o ilusório, duplicando a si e ao mundo, criando a ilusão de um (suposto) espelho seguro. Buscou-se em um Outro, duplicado, a (falsa) esperança de um mundo melhor, senão como um recurso psicológico de defesa: afastando de si o real e sua fatalidade, enquanto acontecimento inevitável ao se estar vivo (ROSSET, 2008).

O niilismo, segundo Volpi (2005) retrata uma tentativa do campo estético e filosófico, desde o século XIX, em experimentar a potência do negativo e suas consequências na vida do homem, evidenciando o mal-estar profundo envolvido na viragem para o século XX. É um tema familiar a discussão recorrente das ciências humanas, nasce, segundo Volpi (2005), no século XIX sob a custódia da literatura, principalmente russa, com Ivan Turgueniev com o romance *Pais e filhos* e o notório

Dostoievski, que na maior parte de suas obras, inundou com o tom niilista seus romances, de *Crime e Castigo* aos *Irmãos Karamazov*.

Volpi (2005) ainda aponta Nietzsche como sendo o filósofo mais niilista, aquele que mais explicitou a decadência dos valores éticos e morais modernos e sua desvalorização, portanto, diretamente envolvido com uma tonalidade crítico-desconstrucionista, que condena o modo de vida moderno, baseado no trabalho massificante e sacrificante. O niilismo também aponta e condena um tipo de filosofia idealista, que nega a vida e busca a sua essência em algo que não está na experiência mundana, mas em conceitos metafísicos. Como Almeida (2015b) bem nos aponta:

A atitude das filosofias que se envergonham da realidade e a negam em nome de princípios, sentidos e finalidades que estão sempre além da realidade, numa esfera moral, imaginária, enquanto Genoveva [personagem de Machado de Assis] encarna esse dado cruel do real: sua singularidade, seu caráter único, o dado irremediável, perecível, amoral, indiferente, que constitui o caráter trágico da existência (ALMEIDA, 2015b, p. 46).

Esse movimento atravessou a arte cinemática e tem constituído um dos platôs mais comuns junto ao distópico. Para isso, escolheu-se aqui debruçar-se sobre o filme *O Duplo* (2013, Ayode), descrevendo-o como uma obra que abre a chave interpretativa do ilusório. Porém, antes, faz-se necessário desenvolver o topos niilista, junto ao processo de constituição do duplo, segundo a visão da estética e da filosofia.

Abbagnano (2007, p. 829) aponta o termo niilismo provindo do latim *nihil*, que “indica em geral uma concepção ou uma doutrina em que tudo o que é- os entes, as coisas, o mundo e em particular, os valores e os princípios - é negado e reduzido a nada.” A história do conceito passa por diferentes significados, que o autor apresentou em cinco chaves possíveis: (1) poucas ocorrências hesitantes em tratados teológicos, como em Gualter, de São Vitor, para apontar a heresia que nega a natureza humana em Cristo; (2) uso filosófico no início do século XIX para caracterizar o movimento do idealismo alemão; (3) na Rússia, no fim do século XIX, como movimento revolucionário; (4) a teorização nietzschiana e (5) com uma rede extensa sobre o pensamento do século XX, de Junger a Heidegger.

Almeida (2015b) também reforça a visão do niilismo como negação dos valores, De maneira filosófica, o niilismo pode ser compreendido como a negação de todos os valores. Nada vale nada. Tudo se reduz à ausência de sentido, à ausência de finalidade. As antigas crenças desaparecem e nenhuma outra vem ocupar seu lugar. O homem se vê perdido em relação ao mundo. A raiz latina do niilismo é etimologicamente esclarecedora: *nihil*, nada (ALMEIDA, 2015b, p. 77).

Pecoraro (2007) também trata sobre o niilismo em sua obra, apontando um percurso humano e ocidental fascinado pela nadificação, passando pelos sofistas gregos, como Górgias (490-388 aC), ao pessimismo celebre do filósofo Schopenhauer (1788-1860). Uma das primeiras citações ocorreu na Revolução Francesa, quando os niilistas eram apontados como aqueles que não se anunciavam nem a favor, muito menos contrários aos ditames revolucionários. Posteriormente, no século XVIII, o termo aparece associado ao idealismo, em 1799, quando Jacobi acusa Fichte de uma arrogância subjetiva, ao tentar recuperar a força kantiana na sua releitura de mundo.

Foi na Rússia, em meados do século XIX, que no escopo literário e social o niilismo torna-se um tema comum, além disso, passa a nomear um movimento de rebeldes contra a ordem e o atraso que os soviéticos enfrentavam no início do século XIX. Na literatura, por exemplo, há de se destacar a obra de Ivan Turgueniev (1818-83), *Pais e Filhos* (1862), onde o termo aparece para apontar um humano que não se curvaria diante a nenhuma autoridade ou princípio, apontando para um cenário de condenação e queda humana, afinal, um dos personagens, indagaria: como se poderia viver apenas no vazio? Almeida (2015b) ilumina ainda mais essa obra:

Pais e Filhos, de Turgueniev, ambienta-se na Rússia de 1959 e narra a visita de Bazárov à casa de campo de seu amigo Arcádio, ocasião em que defende suas ideias niilistas, tendo como pano de fundo a desestruturação da sociedade de sua época, recém saída do sistema feudal. Bazárov desdenha continuamente da cultura, da arte, da tradição. Para ele, um químico é mais útil que qualquer poeta. E ao longo do romance não se cansa de dizer que não acredita em coisa alguma. Seu amigo Arcádio definirá o niilista como “uma pessoa que não se curva diante de nenhuma autoridade, que não admite nenhum princípio aceito sem provas, com base na fé, por mais que esse princípio esteja cercado de respeito” (ALMEIDA, 2015b, p. 77).

Com Dostoievski (1821-81), em obras como *Os demônios* (1873) e *Os irmãos Karamazov* (1881), o niilismo assume o protagonismo, pois foi com esse literário renomado que se apontou a decadência e as forças dilacerantes da modernidade, explorando principalmente a figura do duplo, que tensionaria o niilismo e a salvação num jogo dialético entre o trágico e original. Por exemplo, na sua obra *Crime e Castigo*, em que

Raskólnikov assassina uma velha agiota e sua irmã para defender uma tese, a da possibilidade de transgredir a lei moral sem sentir culpa, colocando-se acima do bem e do mal. Essa é a condição para diferenciar-se do comum e ingressar no grupo superior dos homens extraordinários, que afirmam sua vontade e sua força independente de qualquer princípio. Essa atitude niilista, no entanto, não se sustenta e Raskónikov termina por se arrepender, arruinado pelo remorso e desejoso de redenção (ALMEIDA, 2015b, p. 77).

Pecoraro (2007) aponta que é a partir de Nietzsche e sua filosofia do martelo que ocorre a popularização do termo, dentro do escopo de um pensamento radical que o localiza, genealogicamente, na crítica ao plano socrático-platônico e ao cristianismo, para realizar, então, um diagnóstico do mundo moderno. Em suas obras *O Nascimento da tragédia* (1872) e *A Vontade de Poder* (1885), com seus fragmentos reunidos, encontram-se seus principais pensamentos sobre o niilismo e sua teoria da decadência moderna.

Nietzsche (2008a), na obra *A vontade de Poder*, relata a história de dois séculos europeus – o XVIII e XIX – através do advento inevitável e crescente do clima niilista, repleto de sinais e tensões, anunciando um futuro catastrófico, em que será preciso, segundo o filósofo do martelo, consumir o niilismo até o seu esgotamento para, quem sabe um dia, propor novos valores mais aderentes à intensidade da Vida. Define o niilismo, portanto, como “absoluta convicção de uma absoluta inconsistência da existência, quando se trata daqueles valores que se reconhecem como os mais altos” (NIETZSCHE, 2008a, p.29).

Segundo o pensador, quando moralizamos radicalmente a vida e cristalizamos esses valores no escopo da Verdade, a condenamos, esse é um dos fardos modernos, que ao crer-ter-por-verdadeiro – na hipótese moral cristã e os imperativos da razão científica, o homem nega a sua vitalidade existencial, corpórea e tensionada. O homem do niilismo-passivo cultiva uma profunda descrença no mundo, carrega um sentimento da desvalorização pessimista, ao afirmar e compreender que a vida não tem um fim em si mesmo, portanto, o mundo não pode mais ser interpretado, caindo e gerando um vazio absoluto e uma atmosfera de esgotamento, ou seja, perde-se a força da resistência e há a debilidade da Vontade.

O niilismo está completamente inserido na lógica da decadência da civilização moderna, oriunda da corrupção dos valores e costumes, como a compaixão cristã, a onipotência da veridicção da ciência, o finalismo incondicional, a crise das referências axiológicas do bem e do mal, entre outros. Como Pecoraro (2007), relendo a obra de Nietzsche, nos elucida, é em *Gaia Ciência*, que o pensador nos adverte da necessidade do desmacaramento dos valores provindos do Iluminismo, renunciando ao *pathos* da verdade, às promessas consoladoras de um suposto real verdadeiro, e acatando (quicá?) a capacidade movediça e transitória do universo, afinal, como Sartre no movimento pós Segunda Guerra grifaria, ainda, é preciso reinventar a vida diante da condenação da liberdade.

Nietzsche, segundo Pecoraro (2007), apresentou o niilismo sob dois regimes: o primeiro negativo, que aponta o processo de decadência da sociedade moderna ocidental, devido a uma associação do platonismo ao cristianismo e sua moral de renúncia e submissão, enfraquecendo os espíritos, desvalorizando a vida em busca de ideais transcendentais. No outro regime, há uma possibilidade positiva, pós-demolição dos ídolos da tradição judaica cristã e prometeica, que anuncia o homem porvir e a transvaloração moral, tornando o próprio filósofo o primeiro niilista consumado nessa direção, conforme Vattimo (2007) o nomina.

Nietzsche (2008a) apontará que, nesse sentido, a decadência moderna e o pessimismo generalizado são necessários para a ultrapassagem desse momento, mesmo que seja doloroso enfrentá-los nas suas expressões mais desesperadoras, tais como a patologização da Vida, o aumento dos crimes e violência, a libertinagem, a força de não reação, a apatia, a força do instinto de rebanho, a sedução da luxúria, o esgotamento nervoso, a necessidade das drogas, o altruísmo enganador, dentre outros, que esconderia a forma mais mentirosa do egoísmo utilitário, além da hipertrofia moral.

Nietzsche (apud ALMEIDA, 2015b, p. 78) afirmou que o niilismo pode ser compreendido como um estado psicológico, que alcançaria três crises do pensamento humano: (1) a crise da finalidade, “quando se busca em toda ocorrência um sentido que não está nela, isto é, uma finalidade que já não pode mais ser alcançada”; (2) a crise da totalidade, quando se apercebe que não existe uma unidade superior ao homem e ao acontecimento da vida e, por fim; (3) a crise da verdade, quando há a crise da metafísica e a crença no *verdadeiro* mundo desaparece, sem que este mundo possa ser afirmado. Enfim, evidencia-se a crise moderna e o grito niilista, quando o homem ocidental já não sabe responder a pergunta do *Por quê?*, denunciando que a lógica causal entrou em erosão.

No contemporâneo, o termo do niilismo tem habitado comumente as discussões no horizonte acadêmico, relacionando ainda a crise da modernidade em meio às principais problemáticas sociais e humanas atuais, de tal modo, que nomeou-se o século XX como a era niilista por excelência. Almeida (2015b) afirma que o niilismo na modernidade anunciou a falência de suas matrizes do pensamento ocidental – a grega e a cristã – em meio ao anúncio da Morte de Deus por Nietzsche, a crise da Razão emaranhada às Guerras Mundiais, o horror do fascismo e da intolerância, constituindo uma atmosfera sociocultural em decadência, tornando-se objeto de estudo das ciências humanas e sociais.

Pecoraro (2007) aponta vários momentos destacáveis no pensamento contemporâneo, desde o chamado ponto zero com a obra de Heidegger e Junger e o reconhecido interesse pela obra de Nietzsche no mundo, ainda

em especial as reflexões de Gilles Deleuze (1925-1995), a filosofia desesperado e negativa de Emil Cioran (1911-1995), a idéia de niilismo como essência da civilização ocidental de Emanuele Severino (n 1929), a desconstrução de Jacques Derrida (1930-2004), as reflexões sobre niilismo e sentido em Jean-Luc Nancy (n 1940), e o pensamento fraco e a apologia do niilismo de Gianni Vattimo (n 1936) (PECORARO, 2007, p.11).

Giacóia Jr e Neto (2013) também apontam que no contemporâneo ocidental vivemos uma atmosfera demarcada pelo niilismo, como um espectro nos ronda e também ao mundo oriental, principalmente no Japão. Os autores apontam que em Nietzsche, o niilismo é um fenômeno ambíguo, pois

ao mesmo tempo em que produz desestabilização, pela perda de sentido, valor e cogência por parte das supremas referências de valor, que servem de norte, princípios de orientação e doação de sentido para uma sociedade e uma cultura, pode levar à anarquia, à exaustão, mas também, por outro lado, a uma imperiosa necessidade e exigência de certezas, crença, segurança em todas as esferas da vida (GIACÓIA JR; FLORENTINO NETO, 2013, p. 12).

Pecoraro (2007) também situa o niilismo na corrosão, na desvalorização, na morte do sentido e da finalidade, gerando uma vertigem que subverte os pensamentos em amplo espectro, do campo filosófico, estético, político, moral, despedaçando o real e demarcando os últimos séculos, como tempos em declínio, repleto de ressentimento e paralisia, afinal, se Deus está morto, tudo será possível?

Giacóia Jr e Florentino Neto (2013), relendo Nietzsche, respondem que apesar dessa morte, os homens ainda buscam sua sombra em cavernas escondidas, por exemplo, em fenômenos como o consumismo e os fundamentalismos na atualidade, denunciando o niilismo em solo europeu e o “apego fanático as ruínas dos fundamentos” (GIACÓIA JR e FLORENTINO NETO, 2013, p.13). Almeida (2015b, p 79) complementa, afirmando que na atualidade, o niilismo se “manifesta de maneira paradoxal: tudo está presente, tudo circula, tudo comunica, mas esse tudo não tem valor nenhum”, afinal, a vida tornou-se obsoleta e desvalorizada, quando deveria ser ela, a única base existencial para a moral e a transitoriedade dos valores.

Rosset (2008) em seu belíssimo ensaio sobre a ilusão, *O real e seu duplo*, polemiza sobre a condição do real, afirmando que o *status* da unicidade apontaria seu

valor inexorável e seu horizonte finito. Tudo nessa perspectiva do real como o único possível tem a fortuna de ser apenas um, hipervalorizando esse mundo. Mas há um inconveniente, que parece ser complexo de se lidar cotidianamente: o real é insubstituível. Isso para alguns parece apontar sua fragilidade, pois “a unicidade da coisa, que constitui sua essência e determina seu valor, possui em contrapartida uma qualidade ontológica desastrosa, nada além de uma participação muito tênue e muito efêmera do ser” (ROSSET, 2008, p. 84).

Rosset (2008), então, admite que há uma fragilidade humana em acatar a realidade, de afirmá-la sem reservas, gerando diversos modos de reação ao recusar o real, sob diferentes formas: (1) matando a si mesmo, nesse sentido, o suicídio funcionaria como uma estratégia segura frente à incerteza da vida e suas regiões nebulosas; (2) a loucura, perdendo a si mesmo diante do medo do inóspito e a recusa do real e (3) pelo recurso do ilusório, em que o olhar fica a meio caminho, entre a admissão do que se vê e a expulsão das consequências do que se vê, como afirma o filósofo francês:

Não me recuso a ver, e não nego em nada o real que me é mostrado. Mas minha complacência para por aí. Vi, admiti, mas que não me peçam mais. Quanto ao restante, mantenho o meu ponto de vista, persisto no meu comportamento, exatamente como se não tivesse visto nada (ROSSET, 2008, p. 16).

Interessa-nos mais esse terceiro modo de recusa ao real neste capítulo da tese – o do ilusório – e a sua relação intrínseca com o processo de duplicação, oriunda do deslocamento operado por essa visão que é jogada em outro lugar, fora do circuito do real. Rosset (2008) explica muito bem essa relação. Primeiro, afirma que a percepção do ilusório é cindida, sempre, em duas dimensões: o aspecto teórico, como aquilo que se vê, que está separado do aspecto prático, em que se localiza naquilo que se faz com o que é visto. Por exemplo, eu vejo a falta de sentido na vida no meu cotidiano, mas eu a vivo como se o sentido tivesse localizado em outra esfera metafísica, como no céu da salvação dos virtuosos. O iludido sofre, portanto, não porque “não vê”, pois ele enxerga, mas sim porque duplica.

Rosset (2008), então, desbrava a ligação intrínseca entre a ilusão e a duplicação, afirmando que:

A técnica em geral da ilusão é, na verdade, transformar uma coisa em duas, exatamente como a técnica do ilusionista, que conta com o mesmo efeito de deslocamento e de duplicação da parte do espectador: enquanto se ocupa com a coisa, dirige o seu olhar para outro lugar, para lá onde nada acontece (ROSSET, 2008, p. 23).

Nesse jogo da duplicação do Real, Rosset (2008) acusa que comumente os acontecimentos do real assumem uma pálida forma caricatural do que se suporia ser o real, ou seja, parece que “o outro real fantasmático” é a realidade, ou seja, a cópia assumiria a condição de original, tornando a vida apenas um sonho ou fábula, como num conto de Shakespeare (por exemplo, em *Macbeth*, a vida é uma história contada por um idiota, cheia de som e de fúria, que não significa nada). Conclui o filósofo que todo acontecimento na vida é um homicídio, porque se mata a esperança de um outro melhor, mas ao mesmo tempo, um prodígio, porque assume-se que existe apenas aquela possibilidade, escamoteando o duplo num único: A é apenas A e não outro B.

O iludido quer se enganar e não acata a única certeza possível diante da vida: da imprevisibilidade, ou seja, “podemos sempre esperar nunca poder esperar” (ROSSET, 2008, p. 52). Não há saída. O que existe é o inexorável aqui e agora, que nos asfixia com sua inevitabilidade, com a força do acontecimento, por isso, em algum momento, o duplo e a ilusão se dissipam e sob uma torrente de caos e insignificância, dissolvem-se diante a vida: “O que existe é sempre unívoco: na borda do real, seja o acontecimento favorável ou desfavorável, os duplos se dissolvem por encantamento ou maldição. Só resta o acontecimento coincidindo com ele mesmo” (ROSSET, 2008, p. 53). Enfim, constata-se, que o real é apenas o real, em sua idiotia, no sentido de simples e único.

Rosset (2008) comenta que essa saída pelo caminho da replicação do real, parece pertencer ao gosto psicológico pela complicação, nominado de *chichi* na França, que comporta uma aversão pelo caminho mais simples, cuja aceitação de um real único parece soar indigesta e inviável. A coisa só é tolerável, se for desdobrada em outra, comumente associada à visão do mistério filosófico, seja nos mundos de base hegeliana do Real ao de Lacan, semelhantes, aliás, em que esse não está garantido, apenas se for referendado a outro significante, que se dá, portanto, como o espelho do outro do Real. Essa postura do *chichi*, marcada desde o século XIX, segundo o pensador, está envolto numa angústia profunda, pois, dar-se conta que o real é único, é uma experiência humilhante, mas triunfal, pois a unicidade implica num “triunfo por ser o único no mundo, humilhação por ser apenas este mesmo único, quer dizer, quase nada, e dentro em breve absolutamente nada” (ROSSET, 2008, p.78).

O processo de se criar o duplo, pode ser também vislumbrado no uso da máscara, como um instrumento de recriação de um outro, por exemplo, para exercer papéis sociais que seriam um disfarce frente a um suposto eu autêntico. Porém, como Beccari (2015b) nos alerta, para a visão nietzschiana assim como para Rosset,

a ideia de “máscara”, por exemplo, nunca aparece como disfarce, indício de falsidade ou situação de logro. Pelo contrário, ela se apresenta como mais seguro indício do real, já que seu caráter fundamental é de ser expressão e não dissimulação do real, de ser a aparência como potência positiva, como imagem, e não como negatividade de um suposto real que estaria por trás dela. (BECCARI, 2015b, p. 74)

Esse processo de deslocamento está muito presente na construção do duplo, como estamos aqui descrevendo, pois duplicar o real, em outro ser ou em outro mundo, é um dos recursos mais usados, na ilusão oracular, nas tragédias gregas e nos idealismos filosóficos, por exemplo, na metafísica, de Platão aos nossos dias.

O tema do Duplo não é novidade no cinema, nem no campo estético; tem sido recorrentemente visitado pelas obras fílmicas no contemporâneo, tornando-se uma temática que assombra a literatura moderna até o campo da psicanálise. Foi um tema muito encontrado na chamada Literatura Fantástica Romântica, de linhagem alemã, quando então o Duplo apareceu na ambiguidade entre aquilo que é estranho e horripilante ao que é familiar e repetitivo.

A temática do Duplo não é novidade no âmbito da estética. Segundo Emeri (2010), esteve presente na literatura, na filosofia e na cultura humana:

A temática do duplo percorre um largo período na literatura desde a Antiguidade, culminando no final do século XVIII e início do século XIX e retornando na contemporaneidade com ecos da tradição clássica. Nicole Fernandez Bravo (1997) no verbete “duplo”, publicado no *Dicionário de mitos literários*, de Pierre Brunel, faz uma análise dos aspectos existenciais e das dualidades vividas pelo ser humano. A humanidade vive cercada de elementos relacionados à duplicidade e que remetem a questões marcantes, quer seja aos relativos à temática do existencial: masculino/feminino, homem/animal, espírito/corpo, vida/morte ou aos místicos: deus/diabo, anjo/demônio, céu/inferno, entre outros. Desse dualismo, desde os primórdios da civilização, o homem debate-se sobre a angústia do duplo (EMERI, 2010, p. 12).

Garcez (2010) relata que o duplo aparece em diversos literatos e obras, como Aristófanos, Plauto, Shakespeare, Molière, Poe, Oscar Wilde e seu famoso livro “*O retrato de Dorian Gray*”, assim como em Stevenson e o “*O médico e o monstro*”, constituindo um imaginário cultural recorrente na modernidade. O autor destaca a presença do duplo e seu efeito sob a égide do ficcional e autobiográfico também na obra de Borges e seus espelhos recorrentes, como em “*O Zahir* e *O Aleph*” (que figuram no livro *O Aleph*, 1949) e “*Exame da obra de Herbert Quain*” (presente na obra *Ficções*, 2007).

Luz (2011) ao relatar um breve histórico do duplo no campo estético literário, acusa a obra *Édipo Rei*, de Sófocles, como um dos primeiros marcos em que o herói edípico significa e funda a matriz do homem desdobrado. Depois cita a obra *William Wilson* (1839), de Allan Poe, como um expoente, em que um jovem vive sob a plenitude dos seus desejos, mas esbarra com o interdito do seu duplo. Na França, encontraríamos Guy Maupassant, com a obra *Horla* (1886), em que o protagonista é envolvido sob sua sombra demoníaca, que o joga para a loucura. Há de se referendar o famoso *O Estranho Caso do Dr. Jekyll e Mr. Hyde* (1885), de Robert Louis Stevenson, encarnando o bem e o mal sob a égide do iluminado médico e grotesco no personagem do monstro. No Brasil, temos Machado de Assis e sua obra *O Espelho*¹⁷ (1994) em que o sujeito se desdobra em duas almas, a do interno e a do externo.

Rank (2014) aponta a obra literária *O Duplo* (1846) de Dostoiévski como um dos romances mais instigantes sobre o tema. O autor narra a paranoia do protagonista - o inadequado e tímido conselheiro titular Goliádkin - um burocrata infeliz, que enfrenta o seu duplo na cidade de Petersburgo, que toma o seu lugar no trabalho, se mostrando mais extrovertido, aventureiro, ambicioso e astuto, levando-o à loucura. Tece-se uma relação inicialmente de projeção amistosa e íntima a uma relação odiosa, tornam-se inimigos ao lutarem pela mesma mulher, Clara Olsúfievna. Em meio à trama, há pesadelos com duelos e sósias, assim como o aparecimento de espelhos, recurso costumeiro nos contos sobre duplos.

Garcez (2010, p. 98) cita a obra de Freud, *O estranho* (1919), e *O Duplo* (1914), de Otto Rank, como importantes sinalizadores para afirmar que o “duplo pode aterrorizar o sujeito, chegando inclusive a ameaçar a existência desse ser do qual se originou”. Portanto, debruçemo-nos sobre as duas leituras, de forma a compreender melhor essa afirmação.

Em Freud (1976), na obra *O Estranho* (1919), há a associação do duplo ao tema do aterrador, aquilo que causa estranhamento. O autor busca inicialmente uma compreensão num mergulho da etimologia da palavra ‘unheimlich’ e com o seu termo aparente oposto, ‘heimlich’ [‘doméstica’], ‘heimisch’ [‘nativo’] – ou seja, antinômio ao familiar¹⁸.

¹⁷ ASSIS, Machado de. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. v. II.

¹⁸ Dessa forma, *heimlich* é uma palavra cujo significado se desenvolve na direção da ambivalência, até que finalmente coincide com o seu oposto, *unheimlich*. *Unheimlich* é, de um modo ou de outro, uma subespécie de *heimlich*. Tenhamos em mente essa descoberta, embora não possamos ainda compreendê-la corretamente, lado a lado com a definição de Schelling do *Unheimlich*. Se continuarmos a examinar exemplos individuais de estranheza, essas sugestões tornar-se-ão inteligíveis a nós (FREUD, 1976, p.143).

Freud, primeiramente, polemiza o estranho como aquilo com o qual não sabemos nos confrontar e abordar, selecionando alguns exemplos na literatura mundial e relatos clínicos, tais como saber ou não se um ente está vivo ou é uma máquina. Ressaltando as imagens de cera ou autômatos, cita, ainda, o estranho efeito causado pelos acessos de epilepsia, ira e insanidade humanos. Ainda descreve o efeito do estranho diante o absoluto silêncio e isolamento, a onipotência dos pensamentos e sua casual realização, quase mágica, o retorno dos mortos, os maléficos poderes mágicos, entre outros. Essas vivências poderiam nublar por vezes, nossa percepção do que é real e fantástico, o que pode gerar uma atmosfera repleta de incerteza intelectual que engendra o estranhamento e ansiedade, e ainda, como diria o psicanalista Freud, favorecendo o processo de repressão e/ou projeção:

Essa categoria de coisas assustadoras construiria então o estranho; e deve ser indiferente a questão de saber se o que é estranho era, em si, originalmente assustador ou se trazia algum *outro* afeto. Em segundo lugar, se é essa, na verdade, a natureza secreta do estranho, pode-se compreender por que o uso lingüístico estendeu das *Heimliche* ['homely' ('doméstico, familiar')] para o seu oposto, *das Unheimliche*; pois esse estranho não é nada novo ou alheio, porém algo que é familiar e há muito estabelecido na mente, e que somente se alienou desta através do processo da repressão. Essa referência ao fator da repressão permite- nos, ademais, compreender a definição de Schelling] do estranho como algo que deveria ter permanecido oculto mas veio à luz (FREUD, 1976, p. 152).

Freud (1976), obviamente, implementa uma leitura psicanalítica¹⁹ frente ao estranhamento tematizado em alguns contos fantásticos - como a obra *O homem de areia* (Hoffmann, 1815) - relacionando-o com o medo da castração diante da figura paterna e todo o desenlace teórico típico da sua visão de mundo, o que aqui não nos importa. Estamos mais curiosos frente a como instaurou-se a ligação entre o estranho e o duplo na visão freudiana, sob a análise de algumas das obras do escritor alemão romântico, Ernst Theodor Hoffmann. Em 1814, o autor publica *Os elixires do Diabo*, em que acontecimentos estranhos acometem o monge Medardus e o conde Viktorin, que possuem o mesmo pai. Ambos sofrem de delírios e perturbações mentais, que levam o

¹⁹ Freud (1976) demarcará, por exemplo, que o recurso fantasmático ao duplo não termina na fase do narcisismo primário, na qual o duplo deflagraria um mecanismo de defesa - funcionando como uma garantia ilusória de imortalidade - para não destruir o ego frágil da criança ainda em formação psíquica. Segundo o pai da psicanálise, o duplo assume ainda uma outra função invertida na fase adulta, ele agora anuncia a morte, ameaça a integridade do eu, agindo como um censurador, pois não há maior medo do que frente a morte, intangível, inexplicável e insuficiência das explicações. Isso pode resultar num conflito intrapsíquico incontornável, em que o ego pode querer expulsar o duplo, como um intruso que convida o ser a lidar com a morte; constituindo uma projeção poderosa, que evoca sentimentos de terror, fuga e evitação.

conde a se passar pelo irmão. Hoffmann, ainda, no ano seguinte, produzirá a obra *O Duplo*, e outra com um nome semelhante ao livro de 1814, *O elixir do Diabo* (Hoffmann, 1816), em que narra a queda do estudante Ludwig num mundo subterrâneo grotesco, que o coloca em contato com criaturas exóticas inclusive com o seu duplo, que aparece sob a figura de um sócio (como o aparente, o igual que assusta). Freud iluminaria esse último conto apontando o recurso defensivo do *self* dividido para lidar com o terror frente ao medo da morte, transfigurado ali sob a figura do duplo que volta em uma viagem ao inferno, sob a forma de um delírio cíclico, em que há o retorno do mesmo nas alucinações desse jovem.

Rosset (2008) faz uma importante incursão na interpretação da duplicidade nas obras românticas, também através do escritor Hoffmann, pois afirma que, ao contrário do que se pensa, a obsessão pelo duplo no movimento do romantismo, coloca a questão às avessas, pois a perda deste não significa processo de libertação, mas o seu oposto, a perdição. O homem que perde sua sombra, sua dobra, não é um herói, mas um homem perdido, pois ao invés de buscar se livrar do peso de carregar seu duplo, ele duvida de si mesmo, perdendo sua última garantia ontológica. O herói romântico, portanto, necessita desse Outro para viver. Ele é sua legitimidade, portanto, está condenado a perseguir o impossível: o seu eu originário no duplo.

Rank (2014), em seu clássico sobre o tema do duplo, também situa com Ernest Theodor Hoffman, a paternidade da duplicidade no campo literário, citando outras obras, que aqui ainda não foram citadas, tais como: *As Aventuras do Ano novo*, *Peças da Fantasia*, e, principalmente, *A história do reflexo perdido*. Essa última história relata como o viajante Erasmus Spikher, homem alemão de família honrada, se envolveu com a sedutora Giuletta, na Itália. Em meio à paixão, ele mata um cortejador da amante, deixando seu reflexo para trás, convencido pela ardilosa mulher, que isso encobriria o crime. Porém, quando volta de viagem, vira alvo de preconceito porque não possui mais sombra nem reflexo. Sendo repellido por amigos e pela própria família, sai em busca da sua alma, que fora vendida num ato descomedido de paixão.

O psicanalista Otto Rank (2014) ainda cita o conto *A Sombra*, de Andersen, em que se dá seguimento à tradição do personagem *Peter Schlemihl*²⁰, criado pelo botânico e escritor alemão Adelbert von Chamisso, com obras sobre a perda da sombra, associada à venda da alma, seja em prol da imortalidade ou de riqueza. Aponta, ainda, a

²⁰ **Peter Schlemihl** é o personagem principal da novela fantástica *A história Maravilhosa de Peter Schlemihl* (*Peter Schlemihls wundersame Geschichte*), de Adelbert von Chamisso. Na história, Schlemihl vende sua sombra para o Diabo, o homem de casaca cinza, por uma bolsa da fortuna, apenas para descobrir que um homem sem sombra é evitado por todos na sociedade.

magnitude da obra de Edgar Allan Poe, com *William Wilson* (1839), onde o protagonista narra sua saga em primeira pessoa. O menino se depara com seu duplo na escola, já na infância, que se parece em tudo com ele, tornam-se inseparáveis num primeiro momento, mas se separam, quando William vai estudar em outro lugar, Eton. Mais velho, acaba sendo perseguido novamente pelo duplo. Inquieto e moralmente decadente, envolve-se em trapaças de jogo e bebedeiras. Enfim, o protagonista é consumido tentando compreender o que se passa. Finalmente, decide matar o rival com uma adaga em seu coração, mas sem explicações plausíveis, o duplo ressurge, sob sua própria imagem num espelho, sangrando e confuso:

Um grande espelho, assim a princípio me pareceu na confusão, em que me achava, erguia-se agora ali, onde nada fora visto antes; e como eu caminhasse para ele, no auge do terror, minha própria imagem, mas com as feições lívidas e manchadas de sangue, adiantava-se ao meu encontro, com um andar fraco e cambaleante (POE IN RANK, 2014, p. 274).

O duplo²¹, segundo Garcez (2010), remete necessariamente à mítica do Espelho e o processo de duplicação, que se num primeiro momento poderia oferecer uma tranquilidade ontológica, por refletir o conhecido, num segundo instante, desperta o incômodo do olhar humano, na dissociação entre o objeto e o reflexo, porque promove efeito de dissociação, por exemplo, porque nele vemos a inversão esquerda-direita que nos joga numa atmosfera imagético mágico-diabólica. A autora apresenta esse temor, citando a obra de Borges:

O próprio Borges, em *O livro dos seres imaginários* (2007), dedica um verbete de seu bestiário ao espelho, destacando-o como elemento sinistro. Nesse verbete, o autor refere-se a um mito segundo o qual, no início dos tempos, o mundo dos homens e o dos espelhos eram distintos e comunicantes. Porém a tentativa de invasão da Terra por parte do povo do espelho fez com que esse povo fosse encarcerado no seu próprio mundo, sendo condenado a repetir todos os atos dos homens. Tal encarceramento, contudo, continua Borges, não seria definitivo, pois em determinado momento os habitantes do espelho deixariam de imitar os humanos e por fim invadiriam a Terra (GARCEZ, 2010, p. 97).

Rosset (2008) também problematiza a relação do eu com o espelhamento, afirmando que possuímos o privilégio e um paradoxo existencial, pois “eu” sou único duas vezes ao ser singular e particular, porém não posso me ver, ou seja, apesar de reconhecer o que está ao meu redor, todas as coisas em sua unicidade, quando isso refere-se a mim - à minha imagem refletida - isso muda completamente. Segundo o

²¹ Em alemão, duplo significa *Doppelgänger*, termo consagrado pelo romantismo, cunhado por Jean Paul Richter em 1796 e que se traduz por “duplo”, “segundo eu”. Literalmente, “aquele que caminha ao lado”.

pensador, nunca me vi nem verei, nem mesmo no espelho, porque mesmo nele, a imagem que vejo não sou eu, ela é enganosa e ilusória, reflete um inverso. O espelho me seduz mas me decepçiona, ontologicamente, porque ele parece ser a última chance do humano se ver, mas quando vivida, aquela imagem é apenas um resquício do que posso ser, guardando uma vaga relação comigo.

É a partir dessa lógica, que Rosset (2008) situa e explica a busca frenética pelo eu nas obras literárias e culturais, principalmente nas que tematizam o desdobramento no duplo, que sempre parecem destinar-se a uma volta insistente ao espelho e suas analogias figurativas. Ironicamente, afirma o pensador sagaz, somos como o vampiro mítico, em que em nenhum espelho pode ser/ver sua sombra e se reconhecer. Enfim, não se consegue provar sua existência frente ao outro e a si mesmo, como o filósofo nos mostra em sua explanação:

A verdadeira infelicidade no desdobramento da personalidade , é no fundo jamais poder de fato desdobrar-se: o duplo falta para aquele que o duplo persegue. A assunção do eu pelo eu tem, assim, como condição fundamental, a renúncia do duplo, o abandono do projeto de apreender o eu pelo eu em uma contraditória duplicação do único (ROSSET, 2008, p. 91).

Rosset (2008), ao problematizar a ilusão psicológica oriunda do duplo, concorda que o século XIX explorou em demasia o tema, mas situa inclusive na antiguidade com Plauto e o teatro antigo, o uso de personagens irmãos gêmeos. Cita, ainda, o uso do autorretrato na pintura, como outro campo em que o tema aparece, inclusive no cenário musical no século XX, com peças como *Petrouchka* de Stravinski, *O Amor Feiticeiro* de Manuel de Falla e *A mulher sem sombra* de Strauss.

Weinmann (2012) afirma que o tema do duplo alçou o campo do cinema expressionista e o da psicanálise, mas também alcançou os mitos, os ritos e a religião, constituindo tema essencial à cultura ocidental.

Rank (2014) também destina um capítulo da sua obra, *O Duplo*, para descrever diferentes rituais e costumes envolvendo o espelho, duplos e sombras, a crença da existência de um espírito protetor, desenvolvido a partir da sombra, ou então o medo disparado por aquele que vê a si mesmo em sua sombra, que deverá morrer em um ano, revestindo-a de um tom aterrador. Existem diversos tabus envolvendo a sombra em jogos de magia, por exemplo: danos mortais podem acometer ao dono da sombra, caso algo ocorra com ela. Há crenças indianas que afirmam que se atingisse o coração da sombra de um inimigo, o mataria fulminantemente. Ainda, a lenda de quem não tem

sombra, é predestinado ao mal, encontrará a morte, levando aos moradores de ilhas no Equador a não saírem de casa perto do meio dia, quando suas sombras desapareceriam.

Em alguns povos primitivos, há a relação da sombra com a fertilidade. No Taiti, por exemplo, Rank (2014) narra um mito popular em que a deusa Hina engravidou de uma sombra, projetada por sobre seu corpo, pela árvore da fruta-pão, que fora sacudida pelo pai Taaroa. A sombra fora então aliada ao sentido da sorte, destinando-a o poder de cura em algumas árvores, muito descritas em passagens bíblicas. Para outros povos, como algumas tribos na Austrália, os Kai na Nova Guiné e na Melanésia do Norte, a alma está associada à sombra, como algo essencial ao homem, afirmando que podem ver suas almas todos os dias, simplesmente colocando-se contra o Sol. Entre os gregos, associou-se a sombra/duplo como uma partição mais fraca da alma, um estranho visitante, que reinaria nos sonhos e em estados de perda dos sentidos. No Egito, aponta-se a sombra como a forma mais antiga da alma. Já entre os persas, as almas dos mortos tornam-se sombras, e, como os corpos estão deitados, elas não aparecem mais, indicando que a alma fugiria desses corpos, destinando-os ao reino dos condenados. Apontam-se, ainda, lendas que dizem que se engana o diabo, quando ele recebe em seu reino, as sombras que fingem ser almas.

Rank (2014) ainda descreve a força do tabu aliada ao medo que envolve a sombra, ainda hoje praticado na Alemanha, na França, entre judeus e lituanos, em que quando ocorre uma morte na família, cobrem-se os espelhos, com receio de que os espíritos dos mortos migrem para os espelhos, tornem-se visíveis e fiquem aprisionados sob a forma de sombras espectrais. Há, ainda, o medo do retrato e das fotografias, principalmente entre os povos indígenas norteamericanos, nas Índias Orientais, na Ásia e Europa, em que a imagem duplicada é associada com o roubo da anima. Então, a simples possibilidade de reprodução poderia ser mau agouro, por exemplo, chamando a morte.

Ainda, há o famoso mito de Narciso, de origem grega, em que Ovídio narra a auto paixão desse belo rapaz por sua imagem espelhada nas águas, destino já proferido por Tirésias. Para Rosset (2008), Narciso teria se suicidado, pela incapacidade de viver o amor pleno por si mesmo, ou, melhor dizendo, por não se amar. Ele apenas aprecia sua representação – ou seja, sua versão duplicada, espelhada, quisera perfeita. Amar-se verdadeiramente implica em manter-se indiferente às suas possíveis cópias, e, ainda, como nos mostramos aos outros. Portanto, em Narciso, sua ferida encontra-se na realidade, não no autorreferente, como se pensa, mas sim, na fixidez da necessidade da aprovação do olhar do outro. Narciso, então revela sua fraqueza, nunca ter-se

encontrado consigo. Impossível acatar a máxima de que o que existe é apenas o si mesmo, que no fundo, também não é aquilo que pensamos ser, apenas o nada, como Rosset (2008) nos remete a refletir:

Talvez o fundamento da angústia, aparentemente ligado aqui a simples descoberta que o outro visível não era o outro real, deva ser procurado num terror ainda mais profundo: do eu mesmo não ser aquele que pensava ser. E, mais profundamente ainda, de suspeitar nesta ocasião, que talvez não seja coisa alguma, mas nada (ROSSET, 2008, p. 92).

Rank (2014) aponta que a obra de Oscar Wilde, *O retrato de Dorian Gray*, seria a releitura do mito de Narciso e a associação do tema do duplo ao do narcisismo, tão estudado pelos estudos psicanalíticos, desenvolvido a partir do amor de um sujeito por sua própria imagem jovem e sua incompetência para amar, como ocorre também com o protagonista Dorian.

Enfim, percebemos nesse rápido estado da arte sobre a sombra e a arte literária, que o Duplo teve ampla repercussão na Modernidade, como Weinmann nos detalhou:

Na literatura ocidental, esse tema remonta à Antiguidade Clássica e consiste em um modo de assinalar a oposição de contrários. Porém, até a Renascença o duplo está ligado a uma concepção unitária do sujeito. Os personagens – gêmeos ou sócias – são idênticos, mas têm identidade própria. A partir do século XVII, inicia-se um processo de progressivo abandono dessa concepção e de formação de uma tendência de representação do heterogêneo: o *alter ego*, um outro eu. No entanto, é especialmente no século XIX que o duplo passa a indicar, incisivamente, a cisão do sujeito e temas tradicionais da psiquiatria – como o sonambulismo, a hipnose e a histeria – somam-se aos do sujeito que vendeu sua alma, ou perdeu sua imagem no espelho (ou sombra, reflexo na água, etc.) ou, ainda, se tornou prisioneiro de sua representação em um retrato (WEINNMANN, 2012, p. 4).

No cinema, o tema do Duplo esteve muito arraigado ao movimento do expressionismo alemão, em que se explorava o lado sombrio da alma humana, com foco numa descrição psicológica densa das personalidades dos protagonistas. Esse percurso fora demarcado historicamente a partir do famoso filme *O gabinete do Dr Calligari* (1920, Robert Wiener), com a exploração da atmosfera de vertigem e delírio, às figuras peculiares e o clima onírico do *Gabinete das figuras de cera* (1924, Leo Birinsky e Paul Leni), ao interior assustador de *O Golem* (1920, Paul Weneger). Essas películas do século de 1900 - entre elas, *Homunculus* (1916, Otto Rippert) e *O Outro* (1913, Max Mack) - demarcaram a exploração de temas como a divisão da consciência, a personalidade duplicada e a manipulação dos indivíduos (KOHATSU, 2013)

Rank (2014) apresenta ainda a obra fílmica *O homem no espelho* (1916, Robert Wiene), que fora uma releitura da obra literária de Hoffman, *A história do reflexo perdido*, como um marco importante para a intertextualidade entre obras literárias e fílmicas, com o mesmo tema: o duplo.

Sobre o duplo no cinema, ainda, Kohatsu (2013) descreve o filme *O Estudante de Praga* (1913, Paul Wegener, Stellan Rye) como um dos marcos iniciais em que Baldwin, o protagonista, vê sua imagem do espelho tomar corpo e vida e assombrá-lo, cometendo assassinatos em seu nome. No filme *Fantasma* (1922, Murnau), acompanhamos a vida de um servidor público, Lorenz, que se envolve num jogo amoroso perigoso com o duplo de sua amada, Veronika/Mellita, levando-a à loucura e à prisão. Depois encontramos o famoso *Metropolis* (1927, Fritz Lang), em que um robô assume a roupagem do duplo, que lidera os operários para manipulá-los. Interessante notar que comumente, o duplo assume um tom sombrio, destrutivo, manipulador, além de tematizar obediência/submissão.

A estética expressionista no cinema, segundo Weinmann (2012) criou atmosferas emocionais densas, realizou importantes rupturas com os códigos tradicionais, usando efeitos de iluminação titubeantes e maquiagens exageradas nos enquadramentos. No cerne do campo ideológico, uma crítica ao positivismo²² e sua racionalidade imperativa. O filme que inaugura essa fase seria *O gabinete do Dr. Caligari* (1920, Robert Wiener), dos cenários tortuosos e sombrios, uma iluminação tremulante, além da carga emocional densa. Há maior ênfase na composição do plano do que na ligação entre eles e os enquadres da câmera, explorando detalhes dos cenários sob estilo gótico medieval, enfatiza a decoração, iluminação, figurino, maquiagem, fotografia, etc. Tematicamente, escolhe seus motivos do movimento romântico, de cunho alemão, explorando as figuras bizarras de vampiros, monstros, demônios, entre outras, emaranhados sob uma narrativa não linear, descontínua, em que muitas vezes se usa de elipses, espaços temporais, produzindo inquietações e cindindo o projeto moderno do eu coeso, como podemos vislumbrar:

Esta miríade de duplos perturba, produz inquietações. No contexto cultural em que se circunscreve esse problema, ele alude à cisão do sujeito. Mais precisamente, o duplo consiste no outro do sujeito que se constitui nas dobras do racionalismo iluminista, em suas diversas vertentes: positivismo, em filosofia

²² Weinmann (2012) possui uma tese em seu artigo, que situa o expressionismo como o avesso da racionalidade técnica, presente desde o processo de modernização da Alemanha (Reich II), que se voltaria ao seu passado medieval, interpretando que, por exemplo, o Dr. Caligari é um duplo do comandante da unificação germânica – Otto von Bismarck – que controla as massas alemãs e as incorpora em seu projeto imperialista.

das ciências; realismo, nas artes; razão técnica, nas indústrias; razão de Estado, em política. É a morte de Deus, promovida pelo Iluminismo, que produz o desamparo do homem das Luzes e faz de seu duplo – a não razão – um sinistro mensageiro da morte de tal sujeito (WEINMANN, 2012, p. 7).

4.1 O Platô ilusório no Cinema Contemporâneo

O desconhecido sentou-se diante dele, na sua cama; [...]. Sorriu ao de leve, piscou os olhos e baixou um pouco a cabeça em sinal de cumprimento. O senhor Goliádkin quis gritar, protestar [...]. E tinha razão para isso. O senhor Goliádkin acabava de reconhecer o seu amigo noturno. Este não era outro senão ele próprio, senhor Goliádkin, um outro senhor Goliádkin, absolutamente igual a ele e em tudo seu sócia (Fiódor Mikháilovitch Dostoiévski)²³.

Nesse platô, encontramos o material cinematográfico que traz uma possível tentativa de buscar uma resolução, diante do niilismo absoluto. Primeiramente, são filmes que negam a realidade, tal como ela se dá, em nome de um duplo, situado em outro lugar e que seria, supostamente, uma realidade melhor, onde se imagina um cenário melhor. Aqui encontramos os filmes que têm explorado a figura do duplo, como *O Homem Duplicado* (2013, Dennis Villeneuve), *A outra Terra* (2011, Mike Cahill) e *O Duplo* (2013, R. Ayode).

Uma das percepções mais visualizadas nas expressões narrativas do cinema contemporâneo tem sido direcionada à força-ideia do Duplo nas películas, por exemplo, nas releituras de obras literárias pela ótica cinematográfica. Aqui optamos por mergulhar hermeneuticamente numa dessas apropriações, escolhendo a obra *O Duplo* (2013, R. Ayode).

O voo sobre o filme *O Duplo* (2013), sob direção primorosa de Richard Ayode me tomou pelo incômodo causado por sua atmosfera claustrofóbica e distópica, propondo uma solução aberta e duvidosa frente à questão evidente do aparecimento da alegoria do duplo no cinema contemporâneo e na literatura.

O filme de Ayode, *O Duplo* (2013) relê o romance homônimo de Dostoiévski de 1846, num cenário mais atualizado, mas mantém a atmosfera do sepulcro do mundo burocrático, do trabalho massificador, modelar e disciplinar no universo da modernidade. A película retrata o cotidiano do jovem Simon James nesse mundo perturbador, onde através de um primoroso trabalho de fotografia, entre um jogo inconstante entre o claro e o escuro, bem como o uso das sombras, nos remetem a uma

²³ O duplo (2011, Dostoiévsky).

vida aparentemente pouco potente. Simon, um homem tímido, introvertido, submisso, aprisionado pelo trabalho, mas, sobretudo por si mesmo, aparece sempre deslocado nas relações interpessoais e familiares. Desvitalizado, fica a mercê das ordens do chefe e aprisionado pela paixão por Hannah, sua colega de trabalho que mal o enxerga. Porém, a vida em suas dobras oferece um outramento para Simon, que encontra seu duplo, o James Simon: cópia de si mesmo, porém potente, explosivo, sedutor, proativo, sádico e vivo. Este mostra a Simon a oportunidade de um Outro lugar, em que se pode viver liberto e libidinalmente.

4.2 Descrição fílmica da obra *O Duplo*

O filme inicia-se com o enquadre de Simon James com os olhos fechados em movimento, no trem, quase sob a escuridão, quando alguém o assola, acusando-o de estar no lugar errado. Diz o estranho: “Você está em meu lugar”. O olhar do jovem acusa o estupefamento, pois o trem está praticamente vazio e existem inúmeros lugares. A questão da obra já se apresenta: qual é o nosso lugar no mundo? E mais, a imagem do outro que lhe incomoda é mostrada de modo misterioso, pois seu rosto não aparece no enquadramento da cena, sugerindo-se talvez, já um encontro com o duplo. Simon levanta-se e se depara com espelhos no trem; desvia o seu olhar, enquanto a câmera o confronta, conduzindo nosso olhar para o objeto de interesse do jovem, uma moça, chamada Hannah, que será seu alvo amoroso por todo o filme.

A próxima cena mostra Simon que alcança Hannah em seu próprio emprego, porém é barrado pelo guarda, que lhe explica: “Visitantes precisam se registrar!”, advertindo o jovem sobre seu não pertencimento à instituição, apesar de argumentar com o guarda, que ali trabalha há sete anos e o vê cotidianamente. Porém não adianta, os argumentos falham e a entrada de Simon só é autorizada mediante medidas burocráticas e mesmo assim, o homem erra ao escrever seu nome, sem o J do James, queixa ignorada novamente.

A terceira cena se passa no minúsculo escritório box de Simon James, onde ele passa os dias observando os empregados envelhecidos, em gestos mecanizados e apáticos. Sob um enquadramento atento, Simon é mostrado sob náuseas existenciais. Levanta-se e caminha até uma coluna, que possui dois quadros, um primeiro que é a representação dos boxes de trabalho, o duplo da prisão ocupacional, e outro onde se explicita: “o escritório pode parecer-se como uma selva”. Há animais e sangue: o imperativo do sacrifício incondicional. O humano matando um tigre por dia! Qualquer

problema, peça ajuda ao Coronel, o quadro sugere. Então, o jovem se movimenta e olha por detrás da coluna que possui um outro quadro em homenagem ao Coronel. Hipnotizado pela imagem, Simon acena com a cabeça, como se mantivesse uma conversa silenciosa com o homem empoderado.

Na próxima cena, Simon que hipnotizado pela imagem do coronel, ensaia retirar seu paletó é interpelado pelo chefe, Papadopoulos, que lhe imputa: “Ponha o paletó filho, não fuja, é hora do progresso. Há muito o que fazer !!! O Coronel conta com todos vocês e eu também... Nos livramos dos pesos mortos, o Coronel não quer mais passageiros, demitimos os imprestáveis!”. Nessa cena, explicita-se que ali há um chefe maior, chamado de Coronel, que aprecia os relatórios eficazes, a produtividade, admirando o controle molar e central. Simon corre atrás de Papadopoulos e diz que já terminou seu relatório em tempo recorde, recebe um aparente elogio, mas anda atrás do outro, que aceleradamente, parece disparar um discurso pronto sobre poder, competência e reconhecimento.

Há um corte para o próximo quadro e adentram uma outra sala, onde está a filha de Papadopoulos, Melanie, que é estagiária do escritório e ficará sob a tutela de Simon, seu novo mentor. A moça está sentada de modo informal, jogando vídeo game, sob uma roupagem rebelde. O pai afirma que ela é “boazinha”, mas péssima em números, com roupas rasgadas e maquiagem pesada. Ela diz para Simon, “Se eu descobrir como é depressivo e humilhante, o que você faz aqui, terei que ter pena de você!!!”. O jovem, incomodado, apenas responde: “Mal posso esperar”.

Na sequência, outro corte da câmera para o escritório e seus quadrados-boxes claustrofóbicos. Ali está Simon esperando para xerocar documentos. Faz o pedido e desce ao departamento responsável, onde encontrará Hannah, a moça que faz as cópias. Quando se depara com a jovem, ele se mostra nervoso, imobilizado, inquieto e pede uma cópia. Por sua vez, a gerente do departamento interrompe e diz-lhe que deveria pedir mais cópias, que é contra o regulamento pedir todo dia apenas uma, levando Simon a pedir desculpas. Ela lhe responde: “Você sempre está pedindo desculpas”.

Então, Simon esconde-se no banheiro. Molhando o rosto, tentando manter a calma, ainda consegue ver Hannah indo embora e se esconde, timidamente. Outra cena e aparece o jovem com sua mãe ao telefone, mais confiante, justificando que sempre trabalha até tarde, mas que irá embora, que ela pode contar com o filho. Finalmente, Simon parece ir embora, cansado e com olhar cabisbaixo. Espera o elevador, luzes piscam, portas abrem e fecham, ficando evidente o terror do deslocamento.

Então, vem o corte rápido para a outra cena. Agora uma peça de marketing da empresa do Coronel, onde aparecem pessoas, com rostos embranquecidos e sérios, apáticos, umas seguidas das outras, enfileiradas e depois se relacionando sob texto enunciativo:

Pessoas: o recurso definitivo. Mas para alguns negócios, elas parecem todas iguais. Mas o Coronel sabe que elas são diferentes. Ele sabe que negócio são pessoas e pessoas são negócios. Fazendo do seu negócio o negócio dele. Porque o Coronel entende as pessoas [...]. Porque ele sabe que não existem pessoas especiais, apenas pessoas.

O mais interessante é que aparece a figura de Simon na propaganda como mais um e o vídeo se encerra com a presença do Coronel e seus empregados. Há o corte da cena para o asilo que sua mãe se encontra. Enquanto o jovem lhe alimenta e mostra o vídeo, a senhora lhe inquire: “qual era você?”, e o filho lhe responde, “não sei como responder, o que era eu”. A velha estranha o filho, diz que o outro da cena era diferente, tinha cabelos castanhos, e Simon diz-lhe, “somos a mesma pessoa”, desviando do assunto. A mãe pede que ele se silencie, porque precisa dormir. Então, aparece a intervenção de outra senhora idosa que enuncia: “Sua mãe diz que você é um estranho”. O rapaz apenas agradece, e ela retruca: “você não é normal”. Um funcionário do asilo o chama e avisa que ele se encontra com as contas atrasadas. O rapaz tenta explicar que houve um aumento desmedido, mas o homem não lhe ouve, apenas diz secamente: “é o preço e houve melhorias”. Novamente, Simon se desculpa e acaba por pagar o lugar, mesmo achando injusto, mas ainda fica devendo.

Próximo aos 15 minutos de filmagem o enquadre mostra Simon num corredor nebuloso, de fundo verde, com portas iguais, passos rápidos, semblante fechado, o que se revelará como o corredor de sua residência, um apartamento igualmente pequeno, escuro, com uma cama e uma pequena televisão, que mostra filmes de ficção, enquanto o jovem prefere olhar para a vizinhança com seu telescópio, deparando-se com a imagem triste de Hannah, escrevendo uma carta e ouvindo música. A jovem queima a carta e Simon, obsessivo corre atrás das cinzas, para poder ver o que a amada escrevera antes. No entanto, foi interrompido por um faxineiro, que lhe diz que não devia fazer isso. Novamente o pedido de desculpas, porém nada o desvia, lá está o jovem refazendo o desenho que a moça fizera num papel. Era apenas um desenho. Então, Simon novamente dirige-se ao telescópio e em sua janela indiscreta vê um homem no parapeito do outro prédio com um binóculo lhe acenando e em seguida, pula e suicida-se.

Em plena madrugada, policiais e ambulâncias recolhem o corpo do homem, enquanto Simon estupefato acompanha tudo. Logo em seguida os detetives lhe

interrogam e o rapaz conta-lhes que o homem acenou e que ele respondeu com outro aceno. Sob tom irônico, um dos guardas comenta “Era Solitário, era melhor ter um cachorro”. Simon, atordoado, questiona, “ele sofreu?”. Então, os dois homens respondem, rindo: “espatifou-se”. Afinal, como eles explicam, eles veem suicídios todos os dias. Então, perguntam se Simon pensa em suicídio, ele responde prontamente que não, mas os dois policiais suspeitam e dizem “coloque talvez na ficha”.

Em seguida, Hannah desce do seu apartamento para saber o que houve. Enquanto Simon lhe relata que viu o homem acenando e pulando, a moça enuncia, “Estranho”, porém, o rapaz muda o tema da conversa, perguntando-lhe se vai ao baile do Coronel, enquanto os dois olham para a mancha de sangue. Simon diz que deve ser horrível ser sozinho.

A próxima cena se passa em um bar, onde novamente, não servem Simon corretamente, trocam seu pedido e ao ser questionado por Hannah, sobre o porquê ainda continua sendo cliente, ele lhe diz que é leal. Em seguida, o programa da televisão chama a atenção dos dois. É o mesmo filme de ficção que Simon via em sua casa. Em meio às cenas da película, há um texto falado por um dos heróis que chama a atenção: de que só há uma vida, não há segundas chances. Talvez instigado pelo filme, Simon tenta tocar a mão de Hannah, mas ela o interrompe e diz que conhecia o homem que se matara. O tipifica como um estranho, que a observava e perseguia. Diz: “ele era assustador e estranho!”, narrando uma conversa em que pediu ao homem que a deixasse em paz porque ele a perseguia. Hannah ainda comenta que ela atrai tantos tipos estranhos, que faz que nesse instante, Simon se identificasse com o estranho e amplificasse a sensação de deslocamento e distanciamento.

Hannah comenta, ainda, que a sua rejeição pelo vizinho na noite anterior poderia lhe ter causado o suicídio, enquanto Simon tenta amenizar, mas a moça continua: “Às vezes, ele só queria ser notado! Uma pessoa pode ficar doente se ficar sem se conectar!”. A garçonete interrompe a conversa e diz a Simon: “há uma ligação, para você: o cara desajeitado”.

O diretor nos acomete com um corte de cena inesperado, sob a roupagem de uma conversa atípica com a mãe de Simon, em que ele tenta acalmá-la sobre um possível episódio de pesadelo ou terror noturno, onde ele aceita o lugar de uma decepção familiar, e diz a mãe que vai desligar, porque está com uma garota. Então, a conversa converte-se sobre a feminilidade e fertilidade de Hannah, o que constrange ainda mais Simon, que parece cansado ao desligar o telefone.

Em seguida, não sabemos se é um delírio de Simon, mas Hannah aparece enunciando um possível encontro próximo e pede que o rapaz escolha uma música para ela. Simon assim o faz. Escolhe uma canção oriental, além de comprar um presente para a moça, trocando sua televisão por um par de brincos. Finalmente, o semblante de Simon parece mais leve. Com sorrisos brandos, o jovem encaminha-se para a festa do Coronel, onde deveria encontrar-se com a amada.

Na entrada da festa, a recepcionista não reconhece a identidade de Simon, diz-lhe que ele não consta na lista. O rapaz ainda argumenta que o seu cartão de entrada não está funcionando, mas não adianta. Inclusive, a mulher interpreta que o jovem possa estar tecendo estratégias de invasão. O tom de persecutoriedade perpassa a filmagem de Ayode. Simon tenta entrar pelos fundos na festa, vê os convidados dançando e comida a vontade. Sob tom formal, se depara com a figura triste de Hannah, que parece deslocada e decepcionada. Mas é interrompido pelo segurança, que o retira, enquanto vê pelo espelho, a imagem de Hannah se distanciar.

Essa parece ser a cena decisiva no filme de Ayode, em que Simon James aparece andando, revoltado, semblante fechado na rua escura, como se ali suscitasse o aparecimento e necessidade do seu duplo, James. Nesse enquadre, reforça-se o lugar de inapto de Simon no mundo mais uma vez: o ápice parece ter sido a festa do trabalho, em que é retirado por não ser reconhecido e perde a chance de encontrar-se com seu amor. Essa decepção fulminante o joga num delírio persecutório, onde começa a ver seu duplo pelas sombras, pela janela do seu apartamento, pelas esquinas. Então, próximo aos 33 minutos da película, Ayode nos apresenta o novo funcionário que mudará o enredo e a tonalidade afetiva de Simon: sob os seus e nossos olhos é apresentado o duplo James Simon, caracterizado como um homem brilhante e de *bom uso* pelo chefe Papadopoulos.

Tudo recomeça aos 30 minutos do filme, Simon chegando ao trabalho, não sendo reconhecido, precisa preencher os protocolos burocráticos sob o olhar desconfiado do segurança e quando consegue encontrar com Hannah no elevador, sente-se novamente deslocado e inapto. Não consegue retomar a conversa, mas quando vê a moça sair, enuncia: “comprei um presente para você, mas achei inapropriado”. Sem nenhuma resposta significativa, Simon retoma seu trabalho, onde seus dois colegas, Melanie e Harris, afirmam ter sido vergonhoso ter sido expulso da festa.

Em meio a essa conversa, próximos aos 32 minutos, Papadopoulos anuncia um novo funcionário, um rapaz brilhante, de grande valor, o único que não fora demitido no corte final da empresa filial. Todos saem dos seus boxes e vão ao encontro da novidade,

eis James Simon (o duplo de Simon), sorridente, autoconfiante e sedutor. O outro desmaia, não suporta o encontro, afirma estar em choque. O chefe lhe acalma, dizendo que não irão substituí-lo, mas Simon afirma que a causa fora o encontro com aquele ser estranho, no entanto, ninguém parece ver o que ele vê: seu autorretrato ambulante, vivo e completamente semelhante.

Na cena seguinte, os dois se encontram no banheiro. Simon observa James, há espelhos novamente e ele o observa atentamente, mas o duplo parece ignorá-lo. Simon questiona Harris, que apenas diz que achou o rapaz legal mas que não notou nada anormal, e ainda ironiza dizendo ao colega, que ele seria imperceptível, apagado. Simon fica perplexo, aponta para todos a semelhança fisionômica, porém é como se ninguém a percebesse, como se a visão de James, seu duplo, fosse um delírio pessoal, um pesadelo ambulante, que se estenderá por toda a película.

Reencontram-se, o duplo e Simon no elevador na hora da saída, caminham juntos, entreolham-se no metrô e resolvem jantar. Logo Simon percebe a destreza de James com as pessoas, ao intimidar a garçonete que sempre o desprezara, paquerar as mulheres no bar, enfim, dá conta que apesar da mórbida semelhança física, são completamente diferentes na atitude. James tem jeito com as mulheres e uma disponibilidade quase perversa em manipular os demais por sua postura firme e sedutora. Já Simon é medroso, apático, introvertido e inseguro. James faz Simon fazer coisas que nunca fez, arrumar uma briga no bar, fugir e encarar o inesperado.

Voltam juntos da aventura noturna, na próxima cena, aos 41 minutos da película, no mesmo trem, em que o filme iniciara, então, diante um clima mais intimista, Simon confessa ao novo amigo que está interessado em Hannah e que ela é uma pessoa real e não uma fantasia. Porém, diz a James que não sabe como se aproximar, apesar de compreendê-la mais do que ninguém, porque sabe como é estar pedido, solitário e invisível. O Outro de Simon o aconselha a ir atrás do que quer, porém, o tímido rapaz diz que não sabe quem é, afirmando: “é como se eu estivesse sempre fora de mim...como se você pudesse colocar sua mão dentro de mim, se quisesse. Não posso ver o homem que eu quero ser, em relação ao homem que eu sou... Sou como o Pinóquio, um menino de madeira, não um de verdade, isso acaba comigo.” James adormece ao ouvi-lo, mais uma vez, Simon, o incompreendido e invisível, porém mesmo assim o carrega para casa nos ombros e o despe para dormir. Admirando-o, toca-se e ao rosto do outro, parecem ser o mesmo. Antes de dormir, Simon ainda observa lentamente Hannah e seus atos, escondido pela lente do seu telescópio.

A partir daí se desenrola uma relação ambivalente entre Simon e James, pois iniciam uma série de trocas, em que os dois revezam lugares e vivências por várias cenas que se seguem. Simon experimenta a aceitação e a disponibilidade, por exemplo, ao fazer uma prova no lugar de James no trabalho, os elogios de Papadopoulos diante os relatórios de James, visto como o homem certo no lugar certo. Já este assume a mentoria de Melanie, seduzindo a moça, ensaiando explicações “incríveis” sobre o amor, o trabalho e a vida. No elevador, na saída do emprego, James relata ao outro, que Melanie está seduzida, será fácil usá-la. Enfim, as trocas foram perfeitas, eles tomarão o lugar, pois Papadopoulos é “um idiota” e fácil de enganar.

Aos 47 minutos da película, no trem novamente, ocorre o encontro de Simon/James com Hannah. Sentada em outro banco, ela o encara, mas sabemos que é para James, pois o Outro está de costas. James mostra-se confiante, despojado, explica ao amigo o que se passa na mente de Hannah, que apesar de chateada com o que houve no baile, vai ceder, induzindo o rapaz a mostrar sinais sexuais, levando a moça a se levantar e aproximar-se, ao convidá-lo para um encontro.

A outra cena já se dá no mesmo bar, em que Hannah confessa a Simon, que nunca conhecera alguém como James, que apenas de observá-lo, sabe como é especial, que possui algo peculiar, ou seja, no fundo a moça quer a ajuda do tímido colega para se aproximar do sedutor James. Quando Simon conta ao duplo o que se passa, os dois combinam que Simon se fará passar por James, sendo treinado para o reencontro amoroso, agora como o sedutor e galante rapaz: dá dicas de como tocar o corpo das mulheres, de como falar de si mesmo ao inventar habilidades, mostrar descaso, entre outros gestos convidativos.

Aos 50 minutos do filme, a cena surge por esvoaçamento, Simon (que se faz passar por James) e Hannah num restaurante de tema tropical, decoração burlesca e músicas orientais. Os dois frente a frente parecem imobilizados pelo nervosismo. Simon chega a tremer, com as mãos presas no corpo, quando a moça exige que ele fale algo. Novamente, surge o rapaz deslocado e tímido, quando ecoa em voz *over*, a ordem de James, indicando ao rapaz ir até o toalete, onde ele está com um rádio a distância, controlando o que se passa na mesa. Acusa Simon de ser um fracasso, dizendo que morrerá sozinho por isso. Diz-se frustrado e assume o papel, para que o outro veja como se faz. Dali, o deslocado Simon vê sua amada beijar James, apesar de um desentendimento inicial e troca de tapas e rompantes.

Próximo aos 50 minutos do filme ocorre a curva dramática. Começa o processo de dissociação de Simon e James, por causa dos encontros com Hannah, provocando no

deslocado menino Pinóquio, uma sensação de esvaziamento e ira. Simon perceberá que definitivamente assumiu o lugar de visitante e esquisito em sua própria vida. Assiste ao apaixonar-se de Hannah no escritório e de Melanie pelo suposto Simon e que é James, o funcionário exemplar idolatrado pelo patrão. Por sua vez, James usa o apartamento de Simon, suas roupas, seus relatórios para ser promovido, de modo perverso e cruel. James chantageará o deslocado Outro e a relação passa a ser revestida de ódio e competitividade, consubstanciando-se na disrupção do duplo.

Em uma passagem cênica, aos 57 minutos do filme, Simon visita novamente a mãe no asilo, visivelmente demenciada, que ouve músicas e vê coisas que não existem. É interpelado pela outra idosa, que lhe diz, “você ainda não é normal” e em seguida lhe dá uma faca, sugerindo, “faça um corte profundo”. Essa faca será um objeto que o acompanhará pelo resto da película, talvez no seu empoderamento diante a presença do duplo e os incômodos daí oriundos.

O filme segue, com a decadência íntima e ocupacional de Simon e a ascensão de James, no campo amoroso e do trabalho. Agora, Simon trapaceia também com James, faz-se passar por ele, mostrando a Hannah que ele o trai com Melanie, por exemplo. Enfim, a perdição ética também toma o bom rapaz e um confronto será inevitável. James e Simon reencontram-se num bar. Simon exige que o Outro reconheça suas farsas, porém, ironicamente, James o confronta e diz que foi nomeado executivo sênior pelo Coronel, que ninguém mais o reconhecerá ou dará crédito, que Simon não passa de um anônimo Stanley. Parece ser a clara tentativa de destruição de Simon, que parecia ser o original, enquanto o Duplo toma conta de sua vida e sonhos, humilhando-o completamente. Adicionalmente, toma a chave do seu apartamento. Enfim, parece ser o fim do menino Pinóquio.

A partir desse momento, aos 60 minutos do filme, Simon passa a ser cada vez menos reconhecido e decadente: Papadopoulos não o chama mais pelo nome, é apenas o Stanley, que se apoia na competência de James, uma fraude e aproveitador. Hannah vai pedir sua ajuda para descobrir se James ainda a traía, mas acaba chamando-o de “cobra”, até o ponto em que o sistema não o identificará mais, quando o encarregado diz não poder refazer sua carteira de identificação, porque ele não existe mais, porque aliás ele nunca existiu antes no sistema.

Próximo aos 71 minutos do filme, enfim, Simon é retirado do emprego, pois James usa todo o seu material inovador nos relatórios para melhorar a eficácia em nome próprio. James, perversamente, denuncia Simon que supostamente abusaria de Melanie. Enfim, o menino tímido desaparece por fim do mundo. Simon acusa James de roubar-

lhe o rosto, a vida, os talentos, não é mais ele mesmo, passa a ser Stanley: qualquer um, sem méritos, robotizado e inexistente. Simon após um surto no emprego, em que grita que é uma pessoa e que existe, é demitido e escreve uma carta de suicídio, afirmando que decidiu se matar, porque não existe mais e ninguém deveria viver como um fantasma. Porém quando iria cometer o ato, olha pela janela e vê Hannah caída, ela havia tentado o suicídio antes dele. Desiste e interna a moça, descobrindo que Hannah estava grávida de James, e teria perdido o bebê, por causa da tentativa de suicídio. Quando os dois retornam, Hannah diz que não o agradecerá pelo que fez, salvando-a, e o agride, dizendo que ele deveria se matar e que ela não o irá impedir. É o estopim. A partir daí, Simon/Stanley elabora sua vingança contra James.

Próximo aos 80 minutos do filme, Simon reencontra o impostor no enterro da própria mãe, que veio a falecer de um problema cerebral, nos fundos de um abrigo, se fazendo mais uma vez passar-se por ele. Incomodado e atormentado, Simon e James se agrirem, envolvem-se em uma briga e então sob um devaneio cênico, vemos Simon se misturando com James. Ao socá-lo no nariz, quem sagra é ele mesmo, enfim, a unicidade exposta. Um padre corre e agride com uma pá Simon, que depois da agressão, é enterrado vivo. Acorda após horas, sob a cruz do seu sepulcro, machucado e sujo, revolta-se, corre até seu apartamento, despede-se de Hannah e diz que não quer ser mais o menino manipulado, preso por cordas, como Pinóquio. Empodera-se. Diante a assertiva da amada, toma-se de si, em transe, perambula em busca de James. Encontra-o e o algema na cama. Observa o rosto do impostor, que possui as mesmas marcas e cortes que o seu rosto. Identifica-se, nega-se, enlouquece diante o óbvio: não consegue fugir de si próprio. Então, decide realizar o irrealizável, se suicida, pulando da janela, pois assim mataria a si e ao outro, que sofre os mesmos ferimentos que ele. Ao se matar, Simon assassina James, que preso à cama nada pode fazer, a não ser assistir ao suicídio do outro e sentir-se atado ao destino: morrer também. Hannah tudo vê pela sua janela e corre para salvar Simon, que ainda vivo, a observa do chão, finalmente, com um gesto amoroso.

Simon em um delírio pós-morte se vê numa maca no trem, vê Hannah ao seu lado, com um sorriso afável e do outro lado, o Coronel, que lhe diz : “Não há muitos como você, não é Simon?”, o moço responde: “Gostaria de pensar que sou único!”. O personagem nos olha, decepcionado e falece.

4.3 *O Duplo* e as múltiplas trilhas de uma leitura hermenêutica

A obra *O Duplo* (2013) de Ayoade evidencia algo que o cinema contemporâneo tem nos trazido com certa frequência, a atmosfera niilista, o medo claustrofóbico diante o possível fim apocalíptico do mundo, ressaltando uma inclinação distópica e pessimista. Porém, nessa película, diante o enfrentamento do pior, escolhe-se o escapismo diante da ilusão num outro melhor, que supostamente encarnaria o ideal.

Sob tom paranoico e incomodativo, a película nos joga no mundo quase kafkiano, sentimo-nos absorvidos pelos espaços fechados do filme e o cenário escurecido. Simon James, introvertido e passivo, alérgico ao olhar do outro, evidencia a máxima sartreana: *o inferno são os outros*. Os deslocamentos e as inaptidões estão por toda a parte na vida de Simon: ao perder sua maleta de trabalho no trem e não ser reconhecido pelo encarregado da entrada no seu serviço; na falta de atenção do chefe no trabalho; na invisibilidade amorosa de Hannah; e no estranhamento da própria mãe. Enfim, Ayode evidencia na linguagem audiovisual essa forma de vida desvitalizada dentro de um clima fóbico e antissocial.

Simon James observa o mundo pela sua luneta, mantendo uma distância segura, denunciando sua posição alérgica e apática: acompanha a vida noturna de sua amada Hannah sob o manto da noite silenciosa; vê o vizinho caracterizado como solitário, acenar e, em seguida, cometer o suicídio; assiste a vida passando a distância, pálida e embotada.

Percebemos que Simon é atravessado e, ao mesmo tempo, é fonte de uma circulação de afetos impessoais, que apenas será tumultuado com a presença do seu Duplo James, que provoca uma irresistível desterritorialização, quando traz outro modo de gestão da vida, possivelmente, mais trêmula, viva e repleta de pontos de fuga do esperado.

O filme de Ayoade, *O Duplo* (2013), assim como os filmes *O Homem Duplicado* (2013, Denis Villeneuve) e *A outra Terra* (2011, Mike Cahill) demarcam uma inclinação pessimista no cenário niilista, traduzida por uma fuga para o topos do ilusório, evidenciando aquilo que Almeida (2015a), na sua análise hermenêutica da obra machadiana, apontou como oriundo da incapacidade existencial de afrontar o dado cruel da Vida, naquilo que ela tem de mais indigesto e instável – por exemplo, a sua falta de sentido, a arbitrariedade moral e a constatação da finitude existencial - inventando-se

um “homem melhor” ou um “lugar melhor”, negando aquilo que lhe parece insuportável.

A fantasmagoria do duplo traz o terror diante da inescapável condição humana de ser frágil e finita. Para fugir disso, trava consigo uma guerra. Nietzsche (2011, p.97) já nos apresentava essa fraqueza do homem moderno, entregue a si mesmo e à (provável e corrente) fuga para as metafísicas fracas (o além-mundo cristão, o mundo da verdade da ciência), enunciando sob a voz gélida de Zaratustra: “Inventores de imagens e fantasmas se tornarão em suas inimizadas, e com suas imagens e fantasmas ainda travarão entre si a luta suprema.”

O protagonista Simon James no filme *O Duplo* (2013) simboliza esse mecanismo de guerra consigo e a fuga para o ilusório, diante de uma vida desembotada de afeto e abertura para o novo. O filme denuncia uma sociedade assolapada pelo controle micromolecular, que explicita a crise de uma sociedade disciplinar em direção àquilo que Pelbart (2013) nominou da passagem da sujeição à servidão. Nesse modelo de gestão de vida, presente no cenário atual, a produção não está somente na fábrica, invade o tecido urbano e subjetivo, os lares, as relações, pulveriza-se, se mistura com o tempo livre, provocando um curto circuito. Vemos isso no filme de Ayoade. Simon não está apenas aprisionado dentro da empresa, mas carrega essa repetição funcional para toda a sua vida, na sua inaptidão social, no não reconhecimento de si mesmo diante dos outros, enfim, sua total desvitalização e cansaço frente à vida. Simon vive um longo crepúsculo, em vida vive seu sepulcro, como Nietzsche (2011, p. 128) enunciou sobre as visões de Zaratustra diante o rebanho apático: “Em verdade, ficamos cansados demais para morrer, ainda estamos acordados e prosseguindo vivendo, em sepulcros”.

No filme de Ayoade um dos recursos imagéticos que aparece recorrentemente, aliás, parece marca dos filmes sobre o duplo, são os espelhos, em vários instantes. Por exemplo, quando Simon e James no banheiro se entreolham por eles, o pequeno espelho em que Simon vê todo o escritório refletido, as diversas vezes que o menino Pinóquio se olha decepcionado e se lava. Levando aquilo que Rosset (2008) já nos alertara, mesmo no espelho, não nos reconheceríamos como único, pois sempre vemos algo distorcido:

É por isso que a busca do eu, especialmente nas perturbações de desdobramento, está sempre ligada a uma espécie de retorno obstinado ao espelho e a tudo o que pode apresentar uma analógica com o espelho: assim, a obsessão da simetria sob todas as suas formas, que repete a sua maneira a impossibilidade de jamais restituir esta coisa invisível que se tenta ver, e que seria o eu diretamente, ou um outro eu, seu duplo exato (ROSSET, 2008, p. 90).

Um outro comentário intrigante é sobre o efeito desejado pelo diretor ao utilizar como cenário do filme, ambientes incomuns, sob revestimento burlesco, com imagens e objetos inesperados, como o bar tropical, a sonografia da música oriental japonesa de fundo, a bebida azul fluorescente, o escritório que mescla o antigo e o moderno, enfim, parece que Ayoade quer nos brindar com o efeito do estranhamento até mesmo na ambientação filmica.

Voltando ao enredo do filme, demarcamos alguns trechos que trazem alguns devaneios hermenêuticos intrigantes, uma das cenas recorrentes no Duplo, deve-se ao não reconhecimento de Simon na portaria do seu emprego, o guarda sempre o repreende, dizendo não o conhece, apesar de Simon ali trabalhar há 7 anos, colocando-o sob a égide de visitante e da necessidade dos documentos formais para ser reconhecido.

Rosset (2008) nos contempla sobre essa burocratização presente geralmente no mundo do duplicado, em que os documentos formais parecem ser nesse caso a única garantia da duplicata real, ou seja, é como se o sujeito não pudesse se apresentar como um ser, de massa carnal, ele só é alguém pela presença e comprovação material dos documentos, como a cédula de identidade. Uma pessoa só é reconhecida como moral no sentido jurídico, jamais pelo existencial.

Simon além de somente ser uma pessoa quando o papel comprova, vive em estado apático, fugindo do mundo e gaguejando frente ao novo. Ocupa nesse sentido o lugar da vítima de uma suposta sociedade violenta e impessoal. Como resultado, pede desculpas por tudo: a garçonete que lhe trata mal, a gerente do setor do xerox, a amiga da mãe que lhe desrespeita, ao próprio James com suas inapropriadas atitudes.

Nietzsche (2008a) talvez caracterizasse Simon como o sintoma da debilidade da vontade, como aquele que renunciou à resistência frente ao inóspito da vida, o tipo fraco contaminado por uma calma apática, que o levaria gradativamente a um estado de esgotamento e anestesia, como, aliás, podemos ver no desenrolar narrativo do filme. Segundo o filósofo da suspeita, aqui ilustrado pela vida de Simon e seus escapismos e humildades exageradas, são sintomas de um tempo niilista e submisso a uma hipermoralização do mundo e negação das forças tensionais da vida.

Simon precisa sempre do olhar do outro para existir e comprovar sua vida. Ele mesmo não se reconhece, sente-se um nada. Isso fica evidente numa cena com a mãe no asilo, quando assistem a uma propaganda da empresa do Coronel, em que Simon protagoniza um esquete e a mãe mesmo diz não reconhecê-lo, o que ele mesmo acata, dizendo que também não sabe quem é. E em seguida, uma idosa ao lado da mãe, enuncia, que Simon é estranho e anormal, o que ele consente, sem retrucar. Simon, o

fraco, precisa, segundo Rosset (2008) do outro, pois duvida de si mesmo como existente; é preciso um testemunho tangível do olhar de um de fora. Sozinho, portanto, ele não é nada, sujeitando-se à humilhação e ao próprio não reconhecimento.

Portanto, podemos mapear que nos primeiros 30 minutos do filme, o diretor nos apresenta com a queda de Simon, ao mostrar todo um diagnóstico da sua fraqueza e a debilidade da sua vontade, que parte de um quadro de completa apatia ao de esgotamento existencial, quando se depara com seu duplo e, em seguida, com os desafios que essa duplicação lhe imputa, nominado por Nietzsche como estado hedonista dos cansados. Um modo de vida em que “todo apetite e força são direcionados para a não ação, e por isso se proíbem todos os impulsos da parte dos afetos. Por exemplo, nada de vingar-se! Nada de ser inimigo. – o hedonismo dos cansados!” (NIETZSCHE, 2008a, p. 105).

Simon parte de um hedonismo cansado e apático – até ser apenas reconhecido como Stanley, um qualquer no emprego, por seu patrão e colegas – para um estado confuso de esgotamento, em que as forças tensionais o afetam e o jogam para a ação, o que explicaria a segunda curva dramática do filme, quando, então, Simon resolve se vingar do duplo e eliminá-lo. Já não possui mais emprego e sem documento que o valide, não tem nem mais a esperança de ter Hannah, sua musa, que inclusive o odiará por não ter a deixado suicidar-se.

No filme percebemos, então, que se tece dois tipos de aliança intersubjetiva: num primeiro momento, há um pacto de confiança entre Simon e James, o que os agencia num movimento de colaboração afetiva, que se corrompe com as relações de uso e desuso mantida por James. E um segundo acordo, que, então, desemboca num outro tipo de contrato disfórico, em que a tonalidade afetiva continua reterritorializando a vida dos dois, porém, numa afecção competitiva, que se potencializa num pacto tenebroso, em que apenas um sobreviverá, como vimos na cena final do filme.

Rosset (2008) comenta que em muitos eventos em que o duplo é exorcizado no fim da história, mostrar-se-ia uma possível tentativa de reconciliação consigo mesmo, ou, então, renunciar a ver a réplica novamente, assumindo mesmo que de modo dolorido, apenas a única condição possível, a existência idiota e vulgar nesse mundo. Queimar o seu duplo implica numa aventura repleta de terror porque é arriscar a se reconhecer como vivente, sem a magia do outro, como se o duplo fosse a última prova da existência original. Talvez daí a resolução de Ayode no filme porque os dois morrem. Supostamente, Simon que se lança à queda suicida e James por ser seu

espectro. Enfim, o menino Pinóquio não conseguiu se livrar das cordas e não se reconheceu como único, consentiu com sua não existência.

4.4 Intertextualidade fílmica do ilusório no cinema contemporâneo

Para discorrer num gesto cartográfico sobre outras películas que também realizam essa intersecção com o tema do ilusório e duplo, iniciando com o primeiro topos, apontamos a película *O Grande Truque* (2006, Christopher Nolan), que explora a sedução do ilusionismo, em que quatro mágicos jovens e renomados, cumprem com uma narrativa de alta performance de ilusionismo, onde a chave interpretativa do filme está sempre em desvendar antecipadamente o truque do outro. Observam-se inúmeras cenas sedutoras nesse sentido, por exemplo, envolvendo performances de alta complexidade, como roubar um banco de Paris, estando num auditório em meio a um espetáculo.

O interessante desse longa metragem, mais popular na agenda dos *blockbusters* é a temática do ilusionismo, que traz segundo Rosset (2008), um dos simbólicos modos de vida contemporâneo, que é transformar recortes do real em dois, contando com efeitos de deslocamento e duplicação, para nublar a compreensão do espectador, que geralmente é levado a observar outro recorte do real, como o autor nos relata:

A técnica em geral da ilusão é, na verdade, transformar uma coisa em duas, exatamente como a técnica do ilusionista, que conta com o mesmo efeito de deslocamento e de duplicação da parte do espectador: enquanto se ocupa com a coisa, dirige o seu olhar para outro lugar, para lá onde nada acontece (ROSSET, 2008, p. 23).

Em seguida, cabe uma listagem de filmes em que a incapacidade de acatar o real como se dá e duplicá-lo, como tentativa de segurança ontológica, constroem obras que usam da semelhança física-terrena para confundir inclusive o espectador do cinema, que não sabe se está assistindo a um delírio do protagonista ou apenas uma história com dois personagens gêmeos, por exemplo, como aliás ocorre com o filme *O duplo* (2003, Ayoade), analisado anteriormente.

Rosset (2008) elucida o tema do duplo exato, como ocorre no filme de Ayoade, em que Simon e James são o mesmo, carregam o mesmo corpo e face. Existe uma possível interpretação psicologizante que nos levaria a pensar na evocação de um desdobramento da personalidade. Porém, nos parece muito mais interessante, com o ensaio de Rosset (2008), compreender que o duplo também pode soar como uma estratégia anti-trágica e ilusória de nos salvar da morte e da inautenticidade, pois

o duplo parece nos remeter à não existência do si, ou seja, quando Simon encara seu duplo James, é como se ele não se reconhecesse como uma pessoa e o outro fosse o seu real Eu, verdadeiro e autêntico. Nesse sentido, Rosset (2008) nos brinda com seu belíssimo texto:

É verdade que o duplo é sempre intuitivamente compreendido como tendo uma realidade melhor do que o próprio sujeito- e ele pode aparecer nesse sentido como representando uma instância imortal em relação a mortalidade do sujeito. [...] No par maléfico que une o eu a um outro fantasmático, o real não está do lado do eu, mas sim do lado do fantasma: não é o outro que me duplica, sou eu que sou o duplo do outro (ROSSET, 2008, p. 88).

Começaremos com uma película muito parecida quanto à estrutura narrativa de *O Duplo*, que é a obra *O homem duplicado* (2013, Dennis Villeneuve). Baseado na obra de Saramago relata a história de Adam, um professor universitário de História, que se depara com um ator fisicamente semelhante a ele, Anthony. Intrigado é convidado a buscar esse homem, entrando num redemoinho delirante, ao se deparar com seu duplo, que, aliás, possui uma personalidade completamente diferente da sua. Adam é um homem imaturo emocionalmente, tem encontrado dificuldades psicológicas ao lidar com a gravidez da esposa, as demandas de uma relação amorosa, o que parece sugerir no filme, que a constituição desses desdobramento em um outro, mais sagaz, livre e libertino seja uma artimanha para sobreviver diante da sua própria fraqueza psicológica.

Adam/Anthony trocam de identidade por um dia, engendrando a partir daí, uma narrativa pouco linear, confusa, que provoca no espectador, a falta de clareza, se o que vemos é apenas uma projeção dos desejos de Adam, ou, enfim, se são dois homens apenas com semelhanças físicas se aventurando um na vida do outro. Na parte final da película, um deles vive um acidente com a esposa do outro, levando a um curto circuito intrigante. Afinal, quem sobrevive, assume a vida do outro e se liberta do enfadonho peso da sua? Há de se ressaltar nesse filme, a metáfora das aranhas que recobre toda a película, denotando, talvez, a forma de captura de Adam frente à densidade do imaginário feminino, que ele foge, até a falta de controle de sua própria vida.

Na mesma linha temática, usando e abusando da figura dos gêmeos, encontramos uma película de produção nacional, *Big Jato* (2016, Claudio Assis), em que numa cidade perdida no deserto pernambucano, chamada de Peixe de Pedra, se passa a história de dois irmãos gêmeos. Chico, o conservador homem, que trabalha com seu caminhão Big Jato, para limpar fossas da cidadela, pai de família tradicional e pobre, alcoolista, repleto de preconceitos, que leva seu filho, Chico-Filho para trabalhar consigo, mesmo sabendo que o menino queria ser poeta. O outro, o duplo é o Tio

Nelson, o radialista, um anarquista dionisíaco, que é apaixonado pelo *rock and roll* do grupo “Os Betos”, que teriam sido plagiados pelos Beatles. Nelson vive sua vida intensamente a cada dia. Freqüentador assíduo dos prostíbulos da cidade, *bon vivant*, parece nos remeter ao lugar do trágico. Entre os irmãos há rivalidade, críticas e pouco envolvimento afetivo. Quem faz a ligação entre eles é a leitura do filho de Chico, que narra o filme para o espectador, com o sonho de abandonar a pequenez da cidade e partir para a grande cidade, para ser poeta e ver o mar.

Em dado momento, Nelson é preso por possuir drogas ilícitas e diante do infortúnio, não se entrega, ao contrário, faz amizade com o guarda e vive dentro da cela, como se estivesse livre, recebendo convidados e bebendo com amigos, dizendo ao sobrinho: “Perder a liberdade nem é tão ruim, mas trabalhar sim”. Aliás, cabe ao personagem de Nelson, diálogos provocativos, em que o sistema capitalista e suas consequências sociais e culturais, como a exclusão, a lógica do trabalho alienante, são amplamente ironizados e criticados, marca do cinema de Assis dentro do panorama do Cinema (Novo) Pernambucano.

No enredo de Chico-pai, depois de uma briga feia com o filho, que se nega a ser como ele, desiste de viver e cai de cama, sem reações, em silêncio perpétuo. A família não compreende seu esgotamento e continua a viver: a mãe ao vender perfumaria; o filho mais velho, que faz contas matemáticas para a mãe, cujas queixas de uma vida enfadonha são replicadas por essa mulher, mas que se silenciou diante o machismo do esposo.

Enfim, a duplicidade novamente com a mesma roupagem física, mas com personalidades opostas, porém, aqui, não se eliminam. De um lado Chico volta um dia a acordar e retoma seu cotidiano naturalmente, enquanto Nelson torna-se um habitante da cadeia, afinal, segundo o radialista, quem tem amigos, nunca está preso, reafirmando a vida, apesar das grades, que parecem remeter a uma condição existencial em que as grades sempre irão existir mesmo na escolha mais libertária.

Outro filme que explora a figuratividade dos gêmeos, para traçar um deslocamento para o duplo, é o filme *Adaptação* (2002, Spike Jonze). A obra pouco linear, que mistura tempos narrativos e olhares, traz Charlie Kaufman, um roteirista tímido, introvertido, alérgico ao contato social, que está escrevendo um roteiro de filme sobre orquídeas a partir do livro de Susan, que por sua vez, também escreveu sobre a vida de um estranho botânico colecionador de orquídeas incomuns, Laroche, mostrando-se como uma escritora renomada e sensível. Do outro lado, temos o irmão gêmeo de Charlie, Donald, mais risonho, extrovertido, fanfarrão, também escreve mas

escolhe roteiros mais apelativos e repletos de receitas de sucesso *hollywoodiano*. Novamente, com personalidades opostas, relações conflitivas, o duplo aparece como alter ego do original, como aquilo que lhe parece per si, o único verdadeiramente real e autêntico, segundo Rosset (2008).

O Duplo explicita, como estamos ilustrando nos filmes, uma relação conflituosa com o Outro, além de tornar-se a metáfora de uma busca identitária que supostamente levaria a uma auto reflexão interior, a busca por um eu melhor, uma dualidade que explicitaria suas sombras e fragilidade. Essa duplicidade também pode aparecer na imagem de outro universo, outro mundo, que seria a duplicata de um possível idílico, conforme Emeri (2010) nos relata:

O mundo é uma duplicata: tudo não passa de aparência, a verdadeira realidade está fora, noutro lugar, tudo o que é objetivo passa a ser subjetivo, o corpo está alheio à consciência. A busca de uma identidade leva o sujeito a procurá-la de várias formas: seja num retrato, num boneco, num espelho, num outro que brota da consciência (EMERI, 2010, p. 16).

Nessa chave de duplicação do mundo, encontramos o filme *A outra Terra* (2011), em que o diretor Cahill nos brinda com uma película intrigante porque nos oferece o lugar do duplo num outro Topos, uma outra Terra, descoberta, em que aconteceria uma realidade paralela, o lugar da redenção da protagonista Rhoda, uma jovem que vive um drama pessoal ocasionado por um acidente de carro, em que mata uma família, deixando apenas o pai vivo e em crise depressiva crônica. Nesse planeta homônimo, chamado de Terra Dois, vivem nossos duplos, que conhecem nossos medos e fraquezas e que possivelmente fizeram outras escolhas, talvez mais acertadas ou felizes. Esse filme de Cahill é a hiperbolização do lugar do Duplo no imaginário contemporâneo, pois o apresenta exponencialmente, extrapolando o espelho de um Eu para um novo lugar para se viver: uma nova Terra, mais perfeita e repleta de esperanças!

Ainda nessa chave do duplo como o igual fisicamente, temos o filme *Budapeste* (2009), do diretor brasileiro Walter Carvalho e o roteiro de Rita Buzzar (inspirado no livro de Chico Buarque, *Budapeste*, 2003), que desenvolveram um filme intrigante sobre o Outro, na ideia força do escritor fantasma, despojado de amor próprio, como o protagonista se auto proclama, que escreve anonimamente livros para os outros e suas histórias. O escritor é reconhecidamente o duplo de si mesmo, pela sua condição, como Wisnik nos ensinara: “Na criação literária, no entanto, o escritor é o duplo de si mesmo, por excelência e por definição, aquele que se inventa como outro e que escreve, por um

outro, a própria obra (WISNIK, 2003, p. 106). Costa, o escritor fantasma, aparece empobrecido em sua terra natal, mas em Budapeste, com sua versão Kósta, é tomado de coragem e atitudes intempestivas. Aqui fica evidente aquilo que Rosset (2008) nos ensinara: o duplo não é o espectro do real, mas parece ser o real do que eu penso ser. Por exemplo, no filme, Kósta, no exterior, não escreve anonimamente o romance, mas o vive intensamente.

Com cenas plásticas incomuns e um requinte na direção fotográfica, o filme de Carvalho relata a vida de José Costa (ou Kósta Zsoze), que acaba dividido entre dois mundos: o primeiro, no Rio de Janeiro, o fantasma, impessoal, apático; o outro, um lugar idealizado, Budapeste, capital da Hungria, uma vida aventureira e dionisiaca. Portanto, vemos por toda a película as dualidades, com espelhos de Costa e sua pressuposta outra vida: Brasil e Hungria; a língua portuguesa/húngara; sua esposa Vanda e a amante Kriska; o seu filho e o de Kriska.

Enfim, o escritor e seu outro - o vivente húngaro - repetem o drama que os duplos comumente enfrentam: quem sobrevive ao fim? Kósta, num sonho, encontra-se com sua versão envelhecida, húngara, que o enfrenta ao oferecer a possibilidade da queda/morte, porém, o Costa/Kósta nesse momento, o mata, acordando e assumindo apenas a vida, a única possível, agora, na Hungria e junto ao amor de Kriska e seu filho.

Podemos inserir nessa chave do duplo semelhante e delirante, a obra *Vanilla Sky* (2001, Cameron Crowe), releitura de outro filme anterior, o espanhol, *Abra los ojos* (1997, Alejandro Amenábar), que relata a vida descolada de um jovem rico, David Aames, um magnata que aproveita a vida com mulheres, dinheiro e carros. Tem casos efêmeros, como com a sua secretária Julie Gianni, que é apaixonada pelo *yuppie* e nada quer de mais sério com a moça. Em uma festa badalada em sua residência, fugindo do assédio de Gianni, o galante moço conhece Sofia, enamoram-se e pela primeira vez, David sente-se agarrado. Ao sair da casa da moça, é acometido pela presença da secretária que lhe dá uma carona, levando-o a um acidente horrendo, em que o rapaz sobrevive, mas ficará deformado para o resto da vida. A partir daí, inicia-se o jogo do desdobramento de personagens: de um lado, o mesmo David, com uma máscara, num presídio, relatando sua loucura depois do acidente, a ponto de matar Sofia, pensando que era Giani; no outro, um David que fez a cirurgia e retomou sua vida. Esse desajuste mental do duplicado leva a outra explicação: o rapaz teria um contrato com uma empresa de Sonhos, em que sua mente seria transportada para um mundo perfeito, chamada de *Life Extension*. Enfim, o filme brinda o espectador com uma trama delirante, em que histórias possíveis se transpassam, porém, ao final, David tem que

escolher entre uma vida perfeita, como seu Duplo obterá, ou apenas a vida, incerta e repleta de certezas.

Nessa direção, também importa citar o filme *A Ilha do Medo* (2010, Martin Scorsese), que sob intenso suspense, o detetive Teddy, junto ao seu assistente, Chuck, investigam sumiços e crimes cometidos num hospício, retirado numa Ilha isolada do mundo. Teddy, atormentado, com enxaquecas fortes, delírios e sonhos conturbados acaba encontrando com sua própria história. Teddy, na realidade, é Andrew Laedis, um ex-militar, que passou pelos horrores da Segunda Guerra Mundial, presenciando a carnificina do genocídio, matando soldados alemães e que se casa com uma dona de casa comum, chamada Dolores, paciente bipolar, que num rompante de loucura e solidão, mata os próprios filhos na lagoa da casa do casal. Andrew, por sua vez, não consegue elaborar essa vivência e assassina a própria esposa, entrando num colapso mental, que o leva a ser o 67º paciente do hospital psiquiátrico. Porém, o filme em sua maior parte passa-se como se Teddy buscasse a assassina dos filhos e do próprio Andrew, seu Duplo, que é o original, que daria toda a contingência do filme. Enfim, como pressuposto, mesmo quando Andrew retoma a suposta consciência sobre quem realmente é, através de um diálogo interessante com o psiquiatra da instituição, ele regride ao personagem Teddy no dia seguinte, entregando-se à lobotomia, anunciando ao parceiro Chuck (que era seu psiquiatra): o que seria pior, viver como um monstro, e saber disso, ou apenas morrer como um homem bom e injustiçado?

Numa outra chave do duplo, encontramos os filmes que o trazem no Outro diferente fisicamente, ou seja, como Rosset (2008) nominou como projeção psicológica, geralmente envolvendo quadros esquizofrênicos e psicóticos, em que medos terroríficos diante do real são projetados numa dobra do eu, que constitui um outro que fala por si e vive provocativamente.

Nessa forma fílmica, encontramos o tema do Duplo, não necessariamente invocado no recurso da semelhança física, mas na identificação psicológica, explorando como essa ligação se dá e vem a se romper, com a insustentabilidade da sobrevivência dos dois seres.

Uma película que explora o duplo como dissociação psíquica é a obra *Donny Darko* (2001, Richard Kelly), que aborda as confusões psicológicas da adolescência e possíveis distúrbios mentais do protagonista, Donnie Darko, mostrando um jovem problemático, oriundo da classe média norteamericana, seus delírios e rompantes nos anos 80, com comportamentos agressivos e paranoides. Porém, o mesmo Donnie, mostra-se um jovem observador, irônico, astuto, niilista, lúcido (a que tudo vê), que

parece tocar a dimensão trágica da vida, na sua inospitabilidade e diante da idiotia, que parece rondar o seu mundo, principalmente, na escola, se depara com inúmeros cenários que o incomodam. Por exemplo, diante da professora iludida com um mundo moral asséptico e controlado, a apatia dos excluídos, como a menina obesa chinesa que é motivo de piadas dos alunos, o incômodo diante da idolatria dos diretores da escola por um mentor-charlatão, chamado Phillip Cunningham, que apresenta um manual de auto-ajuda para combater o medo, dentre outros episódios e personagens pífios.

Donnie, sob tratamento terapêutico, relata a presença de Frank, que parece ser um amigo imaginário, que veste-se com a imagem de um coelho aterrorador, que lhe aparece recorrentemente pedindo que realize ações, antes que o mundo acabe, mas no fim, as ações parecem ser principalmente para revelar ao mundo a farsa e a estupidez que os rondam. Um exemplo típico é quando Donnie incendia a casa do mentor Phillip e a polícia descobre que o homem possuía quarto com pornografia infantil.

Enfim, o filme de Kelly (2001) parece revelar uma trama interessante, que foge ao escopo dos *blockbusters* mais comuns no cenário norteamericano, explorando a vida de Donnie, que se por um lado, parece ver o real e sua aridez diante da falta de sentido parece não suportá-lo em seu modo imanente, rompendo com o real, criando um duplo, o travestido coelho Frank, que como o alter ego, mostra-se ressentido, lúcido e assume a agressão, como resposta imediata ao mundo aterrorador que se mostra.

De forma ainda mais radical, o duplo não é o igual, mas o outro, completamente diferente, no clássico de Woody Allen, *Zelig* (1983), em que na forma de um falso documentário, narra-se a vida estranha de Leonard Zelig, um homem comum que parece ter a incrível capacidade de se transformar em outros, assumindo sua aparência, com o intuito de não se sentir excluído. O homem camaleão, inicialmente se duplicará em pessoas anônimas, até alcançar notoriedade ao se duplicar em famosos. No filme, enuncia-se, Zelig é um alienado, simboliza a não existência, um fantasma que se cola no outro e o assume imagneticamente.

Há ainda obras filmicas mais antigas, como o filme *O clube da Luta* (1999, David Fincher), notório em apresentar, sob uma narrativa convidativa, o tema do duplo como aquele que se espelharia como um outro que tem um projeto de vida desejado. O filme relata a vida duplicada do executivo yuppie Jack, um investigador de seguros, com um estilo de vida refinado e de alto custo, que ao entrar numa crise existencial devastadora, o leva a participar de grupos de ajuda anônimos, convivendo com pessoas com inúmeros quadros de sofrimento psicológico (de pacientes oncológicos a suicidas). Um desses contatos rompe com seu mundo controlado, uma mulher chamada Marla

Singer, que torna a vida de Jack ainda mais disruptiva. Esse contato disparador parece jogá-lo ainda num outro encontro casual. Em um voo de negócios, conhece Tyler, o seu Duplo: um homem ousado, agressivo, sedutor e desprendido de bens materiais. Tyler e Jack, juntos, um grupo de luta para extravasar a agressividade e a revolta contra os controles do mundo capitalista, mas que se torna um grupo de pertencimento de homens perdidos e violentos, denominado CAOS. Tyler é o Duplo de Jack, aquilo que a dobra de Jack desejaria ser, abrindo mão de luxo e vínculos empregatícios. Porém, apenas um poderá sobreviver à constatação da unicidade do real, como, aliás, recorrentemente acontece nos filmes sobre o duplo.

Encontramos ainda a obra *Gerry* (2002, Gus Van Sant), em que o diretor de modo nada comum, nos apresenta uma película com planos longos e de fotografias amplas e belas. A curta narrativa explicita a expedição de dois amigos, ambos nominados como *Gerrys*, ao enfrentarem uma jornada no deserto, que se mostra paradoxalmente, silencioso, solitário e assustador em razão de sua aridez e inospitalidade, sem referências claras de localização, mas ao mesmo tempo, belíssima paisagem com seu amplo horizonte. O filme se resume a esse acontecimento, dois jovens caminhando nesse cenário árido, que em dado momento, encontram-se perdidos e tentam redescobrir o caminho até o carro.

O filme não distingue os dois, pois usam o mesmo nome, mas são homens tipologicamente diferentes. Temos o personagem de Casey Affleck e o outro de Matt Damon. Existe uma alusão ao duplo, primeiramente, porque os dois são jovens e apesar de possuírem fisionomias diferentes, possuem o mesmo nome e uma identificação psicológica: mostram-se aventureiros, sagazes, divertem-se e riem juntos. Essa identificação, inclusive, é reforçada quando o diretor, em algumas cenas, explora cenas de *travelling* da câmera colocando os dois rostos lateralmente, sugerindo uma unicidade. O personagem Gerry de Affleck ao longo da película, parece crescentemente mostrar-se cansado, irritadiço, quer achar o caminho de qualquer modo, a ponto de se jogar no chão e mostrar-se desesperançoso. Já o seu duplo, o Gerry de Damon, é mais sereno, tenta lidar com o real de um modo mais descomprometido, no sentido de acatar o que o tempo está lhe dizendo. Enfim, surge o conflito e a ruptura, um abraço final entre os dois, selando o destino: Gerry de Affleck desiste e permanece perdido, deitado, imóvel, enquanto o personagem duplicado de Damon permanece vivo, andando a passos morosos e persistentes, até encontrar uma carona e acatar a vida. O filme termina com o olhar perdido de Damon observando o motorista ao lado, que inclusive se parece com Affleck e o filho no banco de trás. Talvez, novas ilusões, outras duplicidades.

Gus van Sant, reconhecido por construir um cinema contemplativo, aqui explora uma chave metafórica que provoca os limites humanos frente à nadificação do real. Diante dessa aridez, aqui diluída no terreno arenoso do deserto, uns criam a ilusão de que existe um caminho certo para reencontrar a vida e a felicidade (que necessita de uma bússola), criando miragens, que, inclusive, em dado momento, são vistas pelo personagem de Affleck, enquanto outros, no caso, aqui, evidenciado pela imagem de um duplo infame, de Damon, resistem e enfrentam, afirmando a vida como “desbussolada”. O Gerry, aqui, desnuda as miragens e reafirma a vida, apesar de assumir a condição de perdido diante do vazio.

Outra película que segue essa mesma lógica e faz uso do mesmo cenário desértico, é a obra *O assassino de Mojave* (2015, William Monahan), em que Tom, um astro e diretor do cinema hollywoodiano, cansado da vida repleta de fama e glamour, tinha o sonho jovem de ser como o disruptivo Byron e decide entrar numa jornada de auto-conhecimento no Deserto de Mojave, para descobrir quem é. Sem luxo ou grandes reservas de alimento, o homem foge do mundo de LA e no meio do nada árido, encontra-se com o misterioso e astuto andarilho Jack. Entre eles ocorre uma identificação enigmática, que atrai Tom para ouvir as reflexões existenciais do homem, que fala em nome do Diabo, ao pé de uma fogueira, numa noite solitária. Porém, a relação é inundada por uma ambivalência estranha, diante de uma conectividade tão insuportável, que os faz se chamarem inclusive de irmãos. Tom se vê ameaçado por Jack, que diz atacar viajantes fracos no deserto. Isso leva o diretor a agredir o andarilho, tirando-lhe tudo que possuía: sua arma, suas poucas coisas, para poder seguir com sua jornada. Enfim, tudo se transforma desse ponto: sob uma atmosfera de tormentos íntimos, Tom acaba por assassinar um guarda florestal, pensando ser o andarilho que o perseguira. Esconde o corpo e volta para casa, mas a partir daí, a conexão com seu Duplo já se deu. Inicia-se, então uma caçada ensandecida de Jack em direção ao Outro, famoso e notório. Estabelece-se aí a ambivalência do filme: quem seria o assassino de Mojave? O filme nos contará, que serão os dois, que são um só, pois apenas um sobreviverá, tornando-se vilão e vítima de si mesmo, diante a inospitabilidade da vida e sua constatação.

De um lado, encontramos Jack, o duplo - talvez aí a projeção do desejo de Tom, como aquele que queria ser como Byron, livre das amarras da fama idiota e impessoal - ser como o andarilho de Mojave, anárquico, com tendência ao fantástico, aquele que se aventurou pelo incomunicável, que se intitula como adepto da maldade justificada, amante da boa cultura. Afirma, ainda, que as pessoas não são quem pensam ser,

mantendo fachadas ilusórias. De outro lado, apenas Tom, o famoso diretor de Hollywood que se autointitula como ninguém em particular no meio do nada, aquele que quer ser o comum, o não reconhecível porque já deixou sua marca no mundo e, portanto, tornou-se imortal, porém infeliz, inconformado com a mesmice da vida gloriosa em LA.

Jack encontra em seu Outro, como ele mesmo afirma, um homem por inteiro e letal, aquele que foi reconhecido pela arte da escrita. Aliás, seu projeto de vida, que fora esfacelado, talvez por uma infância triste, passa a incomodá-lo. Então, faz chantagens, segue sua amante, mata seu produtor, e, num encontro noturno, anuncia a Tom: “somente um de nós poderá sobreviver a isso” e o diretor de cinema lhe responde: “nem sei se você existe”. Parece ser um diálogo mediado pelo espelho invisível da noite, num bar regado a uísque.

A trama se resolverá nos últimos 30 minutos, quando os dois voltam a se encontrar no deserto novamente para o embate final, num trailer decadente. Bebem juntos em comemoração à grande aventura, brindam a morte, o jogo estabelecido, o acaso como um acontecimento, onde por exemplo, tiram cara ou coroa para iniciar um jogo de roleta russa com um revólver. Mas Tom, o homem letal e que se importa com as aparências, antes que a moeda decida o destino dos dois, intervém e mata Jack a queima roupa, lê parte do roteiro que o diabo de Mojave escrevera e queima tudo, inclusive o corpo do seu duplo, pedindo-lhe desculpas. Somente então, o diretor atormentado retoma sua vida, recebendo sua família de volta em sua casa em Los Angeles. Assume, enfim, o mundo da ficção e da funcionalidade social de um real, inescapável.

No filme *O Operário* (2004, Brad Anderson), encontramos a vida de Trevor Reznik devastada, um operário que não dorme há mais de um ano, esquelético, que não consegue decifrar o porquê da insônia, apenas reage cotidianamente, com um sentimento de culpa difuso. Esse homem mostra-se atormentado por vivências, das quais não se lembra. No trabalho, sob forte estresse, envolve-se num acidente em que um colega perde o braço, carregando ainda mais esse fardo. Começa a ser assolado pela presença do seu duplo, que é um homem mais forte, com óculos escuros, que tem um carro esporte caro, chamado Ivan e se vê entre o amor de duas mulheres: de um lado uma prostituta, Stevie e de outro, Maria, a garçonete, que tem um filho Nicholas, que se afeiçoa por Trevor. Assolado por delírios paranoides, Trevor vê Ivan em todo lugar, recebe bilhetes em sua própria casa, porém, ninguém diz conhecê-lo. Ao ponto que o real mostra ao operário, que ele mesmo é Ivan, acometido por uma culpa terrível, em que matara o filho de uma mulher, que seria Maria e o Nicholas. Quando se dá conta

desse cenário que sua consciência montou, entrega-se à polícia e, finalmente, adormece, como se acatasse o real, mesmo com toda carga de culpa e responsabilidade.

Como pudemos notar, existe uma tradição temática no cinema contemporâneo bastante notável com relação a presença de narrativas e personagens que exploram o platô do ilusório, como um escape diante a constatação da inospitabilidade do mundo, recorrendo a uma outra figuração, como a construção de um Duplo nos filmes.

Partimos agora em direção ao último platô aqui analisado, o trágico e seu convite cruel a acatar a existência, diante a gramática do nada e do fatalismo, para isso, iluminou-se o capítulo com analíticas de filmes que tem se destacado em convidar o nosso corpo e percepção à constatação anti niislita trágica.

CAPÍTULO 5

PLATÔ TRÁGICO NO CINEMA CONTEMPORÂNEO

Infelizmente, nós temos que escolher a realidade, mas no fim ela nos esmaga e nos decepçiona. Minha visão da realidade é que ela sempre foi um lugar triste para estar, mas é o único lugar onde você consegue comida chinesa.” (ALLEN, Woody In LAX, 2013, p. 42)

A filosofia do trágico aqui é iluminada principalmente pelo olhar de autores como Nietzsche e Clément Rosset, que se baseiam na afirmação máxima da Vida: o dizer sim sem reservas ao sofrimento próprio da existência e, com isso, reafirmá-la. Nessa visão, não existe liberdade radical do homem, estamos sempre à mercê dos acontecimentos da vida, reconhecendo-a como gratuita e sem sentido. Valoriza-se o acaso e a alegria própria da vida, assim como o pior inerente a ela. Para adentrar esse universo, faz-se necessário ensaiar um gesto cartográfico sobre o trágico nas diversas frentes estético-artísticas e filosóficas: da ficção à cosmovisão.

O trágico tem atravessado a história humana por séculos, dos gregos-helênicos aos contemporâneos, sob diversos sentidos e interpretações, da ficção-poética à cosmovisão, de Aristóteles a Nietzsche, seja relacionado com o tom destrutivo e/ou alegre, ou ainda, para dispor sobre a ambivalência existencial, apresentando-se como um campo de tensões genuinamente humano.

Machado (2006) afirma que a tragédia, apesar da íntima relação com a obra de Nietzsche num horizonte filosófico e que reconvida o contemporâneo a revisita-la, deve ser relacionada também com o movimento cultural da Alemanha no século XVIII, que resgatou a nobreza apolínea grega. O autor afirma que a tragédia atravessou a Modernidade e seus dilemas epistêmicos e existenciais, como a crise da certeza representativa, a redução do Ser ao sujeito-ente, a matematização do mundo, entre outros, a partir da era cartesiana no século XVII com seu projeto metafísico da Representação, atingindo Kant e ainda Hegel.

Machado (2006) apresentou a força inicial da obra clássica de Aristóteles, em *Poética* (por volta de 343 a.C), que se constituiu como uma obra analítica sobre a

técnica poética no geral a partir da prática da *mimesis*, mas que também enfocou a forma trágica e seus elementos (dos capítulos 6 a 22 num total de 26). O pensador grego definiu a tragédia como uma espécie de poesia, em que ocorre a *mimesis* de uma ação dramática e com uma certa extensão. Destacou-se a força de uma linguagem ornada por atores marcantes e ritmos narrativos emotivos, além de uma roupagem cênica destacável com o uso de melopeia (ou seja, a presença de música na peça). Porém, a obra aristotélica ficou mais conhecida por apresentar o efeito catártico da tragédia num público mobilizado pela reação emocional frente ao medo, à dor, à perturbação e à compaixão propiciadas pelo drama e pela queda vividos pelos personagens, com a finalidade última de purificar as emoções do espectador.

Nos primeiros anos da era cristã, encontramos Horácio, o poeta romano que também publicou uma obra sobre a tragédia, nominada como *Arte Poética (ou Epistola ad pisonem)*, por volta de 18 a.C), com uma abordagem moralizante sobre a arte, ao acusar a tragédia como aquela que pode tornar o homem um ser melhor, ou seja, a partir de uma perspectiva edificadora e formativa. Essa tonalização moral se manteve, ainda, no Renascimento e na Pré Modernidade, com obras sobre a tragédia na França, no século XVII de Pierre Corneille (1606-1684) a Jean Racine (1636-1699, em sua adaptação de *Fedra*), em que “a tragédia é o único remédio para as desordens do prazer, ou da paixão, por se tratar do único divertimento em que o agradável pode ser encontrado unido ao útil, procurando, inclusive, instruir mais do que agradar” (MACHADO, 2006, p.64).

O trágico na Modernidade, segundo Machado (2006), portanto, estaria entrelaçado intimamente com a cultura alemã, assim como para Szondi (2004, p.24), em que os conceitos de tragicidade [1Yagik] e de trágico [1Yagisch] continuam sendo fundamentalmente alemães. O primeiro aponta um novo modo de compreender o teatro alemão, por exemplo, com Goethe e sua notoriedade nacional, que deu ao povo alemão obras poéticas como espelhos para a formação de uma grande nação, como Schiller demarcara: um novo espírito nacionalista e ufanista.

Machado (2006) aponta que esse teatro nacional alemão teve suas raízes numa política cultural inaugurada por Johann Winckelmann (1717-1768) no século XVIII, um dos precursores da história de arte. Constituiu uma nova maneira de abordá-la, adotando uma análise estilística cuidadosa das obras dos gregos clássicos e apontando o conceito-modelo de beleza estética perfeita e harmônica (de inspiração apolínea), que alçaria a arte e a vida. Essa exaltação dos contornos perfeitos, equilibrados, simplórios, porém nobres, inspirou o helenista a defender o retorno ao ideal de beleza plena do Grego

Clássico (séc. V a.C) pela cultura alemã, não como uma cópia vulgar, mas para inspirar um modelo histórico, que envolve um processo criativo, mas, sobretudo, um modo de observar a vida.

Goethe e seu classicismo alemão foi largamente afetado por essa nostalgia grega, principalmente transposta para sua arte dramática, inaugurada pela peça *Ifigênia* (1779), que adotou o gênero grego, com uma forma poética mais depurada e comedida, superando sua tradição baseada nas tragédias *shakespearianas*, que agora pareceriam paródias em si mesmas, no máximo contos de fadas intrigantes.

Segundo Machado (2006), Goethe adota a partir daí, uma linguagem mais moderada, simplificando a estrutura das peças, ao eliminar elementos tradicionais como o coro trágico e simplificando os núcleos dramáticos. Elege uma protagonista mais bondosa e justa em *Ifigênia*, ao invés de vingativa e rancorosa, como na versão de Eurípides, agora reencarnando a Grécia Apolínea, conciliando as desarmonias e resgatando a pureza e o equilíbrio da humanidade. Talvez, aqui, o escritor/pensador alemão tenha se distanciado do tônus trágico e se aproximado do épico, movimento inclusive reforçado pela admiração do poeta Schiller posteriormente, nas diversas cartas trocadas entre eles, resultando no célebre documento sobre o Classicismo de Weimar (1805), em que foram formuladas leis gerais para a arte a partir do molde grego.

Esse movimento clássico alemão enobreceu a visão da Grécia como uma nação forte e unificada, que conseguira unir suas forças destrutivas e criadoras, superando o estado inevitável e doloroso de fragmentação existencial, em direção ao gozo dos momentos complexos e infelizes, mas, sobretudo, para viver os mais felizes e simples.

Portanto, Machado (2006, p. 37) aponta que é a partir desse movimento imponente disparado por Winckelmann e seguido por Goethe no século XVIII, que nasceu uma filosofia do trágico, intimamente relacionada à cultura alemã num futuro próximo. A partir disso, a tragédia passa a ser vista e discutida, também, como expressão de uma visão mundana até uma forma de sapiência pelo homem moderno, que “nasce principalmente a partir de Schelling, Holderlin e Hegel, colegas de seminário de Tunbingen, (sobre) uma reflexão sobre a essência do trágico, relativamente independente da forma da tragédia”²⁴.

Essa reflexão sobre o trágico tem, evidentemente, várias características. A mais importante delas, no entanto, talvez seja propor uma interpretação ontológica da tragédia. Assim, quando se fala do

²⁴ Machado (2006) esclarece que apesar do enfoque mais filosófico sobre o trágico, esses pensadores/artistas ainda criaram escritos onde havia a preocupação com a análise poética, tais como a obra *Filosofia da arte* de Schelling, a *Estética* de Hegel, as *Observações* sobre Edipo e Antígona de Holderlin.

pensamento filosófico moderno sobre a tragédia, “filosófico” tem o sentido forte de ontológico, isto é, a tragédia diz alguma coisa sobre o próprio ser, ou a totalidade dos entes, a totalidade do que existe (MACHADO, 2006, p. 39).

Szondi (2004), em seus escritos sobre o tema, aponta que a maior preocupação da filosofia trágica na era moderna destinava-se a compreender sua essência, para esclarecer a dimensão fundamental da existência humana, que percorreu um longo caminho histórico e sob diversas matizes filosóficas, como podemos vislumbrar:

As poéticas clássicas, passando por Horácio, até a época do Iluminismo, resumiam-se a doutrinas normativas que, a partir da divisão da poesia em seus três gêneros, definiam o que eles eram e ensinavam como se devia escrever uma epopeia, um poema lírico ou um poema dramático. Com a filosofia da arte do Idealismo alemão, tanto os gêneros poéticos quanto os conceitos estéticos fundamentais (como o belo e o sublime) passaram a ser pensados em sua dialética histórica, dentro de sistemas filosóficos (SZONDI, 2004, p. 11).

Machado (2006) afirma que seguindo nessa linhagem moderna alcançaríamos a obra nietzschiana, na sua primeira fase, na qual se afirmou que a tragédia seria uma produção superior à epopeia, por grifar a dimensão dionisiaca sobre os contornos apolíneos. O filósofo do dítirambo festivo herda, num primeiro momento, uma tradição longa da modernidade, principalmente de Schopenhauer e Holderlin. Já num segundo momento, pós-1880, sob a voz do profeta Zaratustra, compreende o trágico como condição imanente da vida e declara sob brados fortes, a inevitável reafirmação vital diante de sua fragilidade e fatalidade.

Szondi (2004) destaca na primeira fase da visão nietzschiana a forte referência da filosofia de Schopenhauer. Numa negação inicial, Nietzsche parece refutá-la por causa do *pathos* da resignação típica da visão do filósofo da “vontade de nada”, porém, ao mesmo tempo,

[...] os conceitos de Schopenhauer de “vontade” e “representação” podem ser vistos como antepassados dos princípios artísticos nietzschianos, o “dionisiaco” e o “apolíneo”. Nietzsche reencontra o ímpeto cego original do conceito de vontade no mundo dionisiaco da embriaguez, e a visibilidade e o autoconhecimento do conceito de representação no mundo apolíneo do sonho e da imagem (SZONDI, 2004, p. 67).

Segundo Machado (2011), podemos localizar a sabedoria trágica de Nietzsche em duas obras marcantes: *O nascimento da tragédia* (1871) e *Assim Falou Zaratustra* (1883), mas obviamente esse é um tema que se encontra pulverizado em outras, como *Gaia Ciência* (1882-1887) e *Ecce Homo* (1888). Nessas obras, Nietzsche desconstrói a

racionalidade lógico-conceitual gestada a partir da filosofia socrático-platônica, que submeteu a beleza e a criação às combinações lógicas. Com o nascimento da metafísica que contaminou de modo hegemônico toda a história da filosofia moderna ocidental, a arte trágica foi nublada e perdeu sua força vital, como aquela atividade que permitiria ao homem acessar as questões tensionais de sua existência e recebê-las com júbilo.

Segundo Rosset (1989b, p. 34): “Nietzsche teria sido o primeiro filósofo a fundar uma filosofia sobre o ‘não sentido’, ou o acaso, libertando sua representação do mundo de todo o pensamento racionalizante, finalista ou teológico”. Nessa mesma obra, Rosset (1989b) polemiza sobre a possibilidade de uma filosofia trágica, que reconvidaria o acaso para o cenário da filosofia, a mesma que matara na modernidade, noções vizinhas, tais como a desordem e o caos. Uma filosofia trágica seria terrorista, pois está aliada ao pensamento de uma lógica do pior, privando o homem de tudo aquilo que no campo do seu pensar poderia soar como balsa de seguridade ontológica. O pensador francês aponta uma linhagem de pensadores que cultivariam esse tipo de filosofia, tais como Lucrécio, Montaigne, Pascal ou Nietzsche.

A lógica do pior reside para Rosset (1989b) na capacidade de pensar o pior, pela destruição como uma necessidade, ou seja, destruindo tudo aquilo que possa justificar a vida, aceitando o naufrágio existencial-filosófico como único possível e inescapável condição imanente da vida. O desafio caberia a ser uma filosofia que se abandona ao peso humano, negando previamente qualquer outra, ou seja, acatar o exercício do pensamento e seu desabilitar a si mesmo, mais do que isso, rir desse abandono, tornando-o possível e alegre. Aqui caberia o poder do riso cínico, do desacato, da superação do pessimismo e a aceitação da insignificância:

A insignificância trágica contesta a existência de um tal reino: nenhum sentido é dado quanto a ela, ainda que o mais absurdo. Assim, de todas as ideias, aquela do não sentido é precisamente a mais desprovida de sentido numa perspectiva trágica: ela se definiria aí como o contrário do nada. [...] ela verifica-se incapaz de erigir uma constatação: e não busca nem uma sabedoria ao abrigo de uma ilusão, nem uma felicidade ao abrigo do otimismo (ROSSET, 1989b, p.23).

Beccari (2015a, p.60) nos ajuda por meio de uma instigante releitura de Rosset a compreender que esse nada não é uma contraposição ao real, que ocuparia o lugar do “tudo”, mas esse nada é a justa expressão da dimensão trágica do real, pois ele é insignificante, “é idiotia (idiotès: simples, particular, único), o que não pode ser duplicado, o que é vivido num aqui e agora.”

Almeida (2015b) afirma que o pensamento trágico revela o nada que está por

detrás dele, diferente dos pensamentos não trágicos, que sempre anunciam que algo falta, seja uma ideologia, um Deus ou a natureza. No trágico, o autor realça, há o desejo, mas um desejo de nada, aqui não há falta, tudo está à disposição no mundo, sempre e porvir.

Oliveira (2017, p. 179) definiria a tensão trágica como aquela que

é feita de acasos, sem qualquer sentido ao mesmo tempo que partilha todos, agradável por isso, porque uma graça de nada, já que um tráfego infundado de histórias....sempre. Mas, sob tensão, é um momento de excesso e intensidade, de um certo grau de desespero tomado como Sprint necessário para celebrar aquilo que aparentemente se tem: a atmosfera dos nossos dias.

Ainda, segundo o autor, a tensão trágica envolve uma atmosfera de folia e deboche, que traz a festa, a ressaca e o descomprometimento para dentro da vida humana, que traria a efêmera sensação do afastamento da estupidez cotidiana. “ Trágico é a sensação que anestesias narrativas, sagradas ou não, fazendo-as sucumbir à simples ideia de convenção (...). O olhar trágico nadifica sentidos”. (OLIVEIRA, 2017, p. 180)

Barrenechea (2014), em sua obra sobre a alegria e o trágico, apresenta uma cartografia hermenêutica do tema na obra de Nietzsche a partir de três movimentos: o trágico-drama espetacular no mundo grego-helênico, o trágico e a ambivalência existencial na perspectiva da Alegria e, ainda, o trágico como Grande Política na perspectiva da transvaloração de valores.

Mosé (2011, p.106) nos ajuda a compreender o que seria esse projeto na transvaloração de valores, “é produto de uma mudança na correlação de forças que produz as interpretações, os valores”. Para que isso ocorra numa cultura em que se observa um aumento no jogo de forças potentes no sentido de afirmação da vida, “somente um pensamento nascido da força, da coragem, da solidão, pode contemplar a potência”.

No primeiro momento, Barrenechea (2014) situa o trágico numa chave noturna, associado a uma narrativa poética do drama humano, no seu teor mais destrutivo, anunciando as atrocidades humanas, marcada pelo sofrimento e pelas tentativas pífias dos heróis em salvar a humanidade do destino - aqui se lê em sua fatalidade - que ao serem derrotados por ela, explicitaria a falta de sentido na vida humana. Nesse contexto, a tragédia está referenciada ao horizonte moral e religioso, pois funcionaria como um ponto de equilíbrio, em que diante da derrocada que o trágico potencialmente traz, se buscaria desesperadamente balsas mais seguras para a vida humana, por exemplo, projetando-as num mundo metafísico, o que garantiria a possibilidade de um sentido

ético mais firme para o homem, tendo como modelo, por exemplo, a perfeição moral do divino.

Nessa chave, também estariam os poetas trágicos do período grego clássico, aproximadamente no século V a.C, como Sofócles e Eurípides, dentre outros, que ainda estariam represados na dualidade vida e morte, alegria ou sofrimento; Apolo ou Dionísio, e no fim das contas, ainda creditariam uma busca por um deus qualquer que pudesse, numa perspectiva ascética, corretiva e, portanto, religiosa, justificar o destino daquele herói ou fracasso humano num mundo metafísico.

Nietzsche irá se debruçar por sobre esse cenário como um atento hermeneuta da cultura grega, em obras que alcançam meados de 1880, dentre elas *A visão dionisiaca do mundo* (1870), *O drama musical grego* e *Sócrates e a tragédia*, que culminaram no livro *O nascimento da tragédia* (1872). Aqui, segundo Berrenechea (2014), o filósofo do martelo ainda está ensaiando sua filosofia da suspeita antissistemática, encontrando-se, ainda, muito apegado aos estudos de filologia e influenciado pelas obras de Schopenhauer e Richard Wagner, demarcando o chamado *Primeiro Nietzsche*. Nesse momento, a tragédia seria

[...] o próprio *organon* de compreensão do universo, a própria textura da realidade, no seu caráter bifronte e contraditório que ele simboliza através do encontro de duas divindades olímpicas, isto é, como o jogo conflitante e, ao mesmo tempo, harmonioso, entre Apolo e Dionísio (BERRENECHEA, 2014, p.11).

Nesse primeiro olhar frente à tragédia, apesar de inicialmente reconhecê-la, assim como a música, como expressão cultural superior da humanidade, até mesmo pela admiração incondicional a Wagner e suas óperas, Nietzsche a considera tardiamente como o lugar da seriedade, da moral e das religiões. Nessa fase, o filósofo acusa o socratismo como um dos agentes mais importantes no processo de decadência da civilização grega, ao subliminar da tragédia o espírito livre de Dionísio e destacar a lógica, com realce ao elemento apolíneo, rechaçando a ambivalência vital da existência. Isso pode ser comprovado, segundo o alemão, na presença marcante e crescente do coro trágico e suas reflexões conclusivas, muitas delas, com teor normativo e moral. Esse “novo” modo trágico, sob a influência socrática, contribuiu com uma nova forma mais vulgar e fraca do povo grego se caracterizar como sereno e calmo, aliado ao mundo da beleza, como o próprio Nietzsche, em *A Visão Dionisiaca do Mundo* (1870) nos relatou:

O grego conhecia os terrores e os horrores da existência, mas os encobria para poder viver: uma cruz escondida sob rosas, segundo o símbolo de Goethe. Aquele luminoso mundo olímpico só veio a dominar porque o tenebroso poder do destino(fado), que destina

Aquiles a morrer cedo e Édipo a um pavoroso matrimônio, deveria ser ocultado pelas figuras brilhantes de Zeus, Apolo, de Hermes, etc. (NIETZSCHE, 2005a, p.16).

Nietzsche acusa a decadência da cultura helênica, próximo ao século V a.C., em que as forças dionisiacas, que outrora enalteceram o solo grego com sua intensidade e magnitude, agora passa a desencadear um medo diante de sua força tirânica. Enfim, era preciso achar um contratirano, como Berrenechea (2004) aponta que organizasse e ordenasse a sociedade diante do caos. Esse fora o quadro que constituiu uma cultura grega agora antitrágica, em que a visão socrática-platônica, radicalmente racional, iria por ordem na anarquia dos instintos. O autor afirma que houve a expulsão de Dionísio na cultura helênica e o tônus racional limpou-a dos erros dos afetos, corrigindo o ser.

Nesse contexto ainda, Nietzsche também discorda da visão sobre a Tragédia de um outro pensador clássico, Aristóteles, já que fora considerado um dos primeiros pensadores a discorrer sobre o tema, em sua obra *Poética*. O pensador grego elegeu o trágico como uma forma dramática catártica em que se suscitaria terror e compaixão, para purificar a alma do povo grego, diante dos infortúnios da vida, como pode-se ler:

A tragédia é a imitação de uma ação importante e completa, de certa extensão; num estilo tornado agradável pelo emprego separado de cada uma de suas formas, segundo as partes; ação representada, não com a ajuda de uma narrativa, mas por atores, e que, suscitando a compaixão e o terror, tem por efeito obter a purgação (*catharsis*) dessas emoções (ARISTÓTELES, 2005, p.66).

Nietzsche confronta o tônus trágico de Aristóteles, acusando-o de retratar o *ethos* grego, racional e lógico do século IV a.C., em que a queda do herói trágico - da condição de felicidade a agrura completa - é da ordem de uma penitência dos deuses por suas falhas. Desse modo, a exposição de sua fragilidade e culpa mobilizaria o público a ter compaixão (como um mal necessário) desse pobre humano e o espetáculo funcionaria com uma finalidade ascética e conciliadora, ou seja, purificando as emoções mais conturbadas, reconciliando o homem grego a uma sociedade equilibrada pelo Sol apolíneo. Como podemos vislumbrar com Melo (2014):

Para Nietzsche, diferentemente de Aristóteles, a tragédia grega não teria por finalidade suscitar terror e compaixão, logo a purificação dessas emoções também não chegaria necessariamente a ocorrer. Antes, o “sentimento trágico” consistiria numa alegria festiva acima de qualquer suspeita de terror e compaixão do espectador (MELO, 2014, p.38).

Sobre a obra *O nascimento da tragédia* (1871), Machado (2011) ainda identifica um importante alerta nietzschiano, que seria a denúncia ácida de que o universo

moderno que seguiu cegamente o paradigma de pensamento socrático-platônico-cartesiano, por consequência, realizou a tentativa de silenciar o trágico no horizonte humano. Porém, ao mesmo tempo, criaram-se condições propícias para o seu ressurgimento, já que o homem moderno pareceu sentir cotidianamente os limites e falácias do modelo socrático metafísico de pensamento, por exemplo, na constatação diária da promessa vazia de segurança ontológica universalizável.

Numa segunda chave, o trágico aparece como alegria na obra nietzschiana, como uma possibilidade de transmutação das atrocidades humanas em direção a uma celebração e reafirmação da Vida, reintegrando nascimento e morte, criação e destruição, repetição dos ciclos da vida, alegria e dores, atravessados pelo riso satírico e incondicional, que arrastaria o veneno do ressentimento, da culpa, da pequenez das vinganças, para longe da existência humana, fruto de tensões e forças perenes.

Na visão de Barrenechea (2014), assim como Almeida (2015a) e Rosset (2000), Nietzsche, portanto, fora o primeiro filósofo trágico, superando o horizonte pessimista e moralista de mundo, com sua aderência incondicional ao tônus dionisíaco e a celebração da Vida diante do Pior. Como Giacóia Jr (apud BARRENECHEA, 2014), no prólogo do livro de seu orientando comenta:

A tragédia seria uma arte aberta para a imanência do jogo, da brincadeira e do riso, uma arte da leveza, das superfícies, da pele, em cuja perspectiva transfiguradora seriam assumidos e afirmados tanto as alegrias e prazeres da vida quanto todos os sangrentos avatares do devir humano na história, até mesmo as inomináveis catástrofes e inexoráveis fatalidades brutais, numa paródia cósmica que constitui o quinto ato da tragédia, sua conclusão sempre inacabada (GIACÓIA JR., 2014, p. 8).

A alegria trágica, nesse segundo momento, nunca esteve tão presente e vivaz como na obra *Assim falou Zaratustra* (1883), em que Nietzsche em uma forma literária inovadora e teatral²⁵, repleta do movimento da poesia e uma dançante liberdade metafórica, inaugura uma terceira fase de sua filosofia.

Esse Nietzsche, profundamente afirmativo, retoma as pegadas dos arcaicos gregos e tenta reatar o nó do *pathos trágico*, superando a endemonização dos afetos e do diverso, como afirma Berrenechea (2014, p.50), “é necessário, nesta retomada do espírito trágico, celebrar e albergar o reino do diverso, do indiferenciado, do exagerado,

²⁵ Deleuze indicara a obra *Assim falou Zaratustra* como inovadora pois introduziu o teatro na filosofia, inaugurando novas formas de expressão literária, trazendo uma linguagem artística (sob a forma narrativa e dramática) no lugar do apelo conceitual rígido e estratificado (MACHADO, 2011).

em outras palavras, tornar-se-á imprescindível acolher o reino do noturno, do obscuro e caótico, será preciso reintegrar o dionisíaco”.

Machado (2011) pertinentemente nos mostra de que modo o trágico pertenceu e coabitou forte e passionadamente o horizonte nietzschiano, aparecendo em obras, como *Assim falou Zaratustra* (1883), em que se elegeu o eterno retorno como pilar da afirmação do homem diante da Vida. Nietzsche enunciou em uma nota, ao iniciar a obra sobre o aprendizado trágico de Zaratustra:

Desde que penso na vida e no mundo, encontro-me por assim dizer no meio de acessórios trágicos e, de qualquer lado que olhe, me vêm sugestões para compor tragédias - quase não posso impedir que essas máscaras solenes e patéticas comecem a representar a tragédia e me envolvam nessa representação: esse tipo de pressão se exerce sobre mim agora (NIETZSCHE, 1881 apud MACHADO, 2011, p.28).

Em *Assim falou Zaratustra*, o trágico nos é apresentado, pela voz nietzschiana, através da viagem do herói (quase) apolíneo Zaratustra que se revê e se torna o que é: um herói trágico, mediante o contato com o niilismo do rebanho e com as dores geradas pela solidão existencial. Esse personagem mítico nos ensina, não de modo menos dolorido, que um espírito heroico é aquele que suporta o gélido dos picos altos e, mesmo assim, se reafirma diante da Vida, mesmo em contato com a crueldade inerente ao percurso existencial, por exemplo, negando o niilismo e o pessimismo presentes no horizonte de alguns-muitos modernos. O herói trágico e corajoso assume o seu destino com alegria e um quietismo sábio. Reafirma-se através do eterno retorno, como a volta a si mesmo e suas escolhas, diante da fragilidade e do declínio da vida humana e sua finitude, aceitando a vida sob sua forma superficial, adorando as aparências e tons, sem se apegar ao mito da essência.

Podemos relacionar esse momento de Nietzsche, sob a voz de Zaratustra, com a retomada dos gregos, principalmente, os chamados pré-socráticos, no prólogo de *Gaia Ciência* (1886):

Oh, esses gregos! Eles entendiam do viver! Para isso é necessário permanecer valentemente na superfície, na dobra, na ele, adorar a aparência, acreditar em formas, em tons, em palavras, em todo o Olimpo da aparência! Esses gregos eram superficiais- por profundidade! E não é precisamente a isso que retornamos, nós, temerários do espírito, que escalamos o mais elevado e perigoso pico do pensamento atual e de lá olhamos em torno, nós, que de lá olhamos para baixo? Não somos precisamente isso- gregos? Adoradores das formas, dos tons, das palavras? E precisamente por isso- artistas? (NIETZSCHE, 2001, p.15).

Percebe-se que depois de um momento repleto de pessimismo romântico entre 1869 e 1876, Nietzsche parte para um processo de reconstrução conceitual e espiritual (1882-1888). Nesse período, são postos e trabalhados numa dança criativa, termos capitais e caros à filosofia trágica, tais como: niilismo, transvaloração de valores, super-homem, vontade de potência e eterno retorno.

Dentro desse mesmo cenário mais maduro de Nietzsche, Barrenechea (2014) elucubra uma terceira chave do trágico aliado a um projeto da Grande Política e Saúde nietzschianos, em que se observa a superação do niilismo pessimista típico da Modernidade, transfigurando valores e instaurando uma nova sociedade, pautada pela alegria e pela aceitação do Pior. Segundo o autor, nessa terceira direção, ao anunciar um novo tempo, que viria após uma longa e decadente força niilista, essa instauração de uma grande política, não se referiria a uma reedição de utopias, como Platão fizera ou mesmo ao sonho marxista.

Esse Nietzsche, que escrevera obras como *Ecce Homo* (1908), confirma uma nova era, em que se resgatam as tarefas terrestres, como se ligariam com o jogo vital entre forças imanentes e a reinvenção permanente de todas as novas possibilidades, recolocando o homem no cuidado dos seus afetos, dos prazeres corporais, assumindo sua precariedade. Um dos sinais seria o reaparecimento do *pathos* trágico na cultura e na vida humana, o que talvez possamos localizar em alguns lampejos do contemporâneo, por exemplo, na construção da arte fílmica.

A tentativa pedagógica, ao se utilizar de filmes sensíveis e que resvalam numa chave trágica, é justamente, fazer o trágico falar, explicitá-lo. Rosset (1989a, p.39) reafirma que o homem comum reconhece o trágico, que pode não ser da ordem do falado ou do impensado, mas mesmo assim “ele o sabe, sob a posse de um saber silencioso que incide sobre o nada de sua fala”. Portanto, ao fazê-lo falar, pode-se possibilitar, uma outra “escolha” existencial, sem apegar-se a ilusões, que nublem a vivência intensa de se estar vivo. Nesse sentido, ao fazer os filmes falarem pelo trágico, como nessa chave, estamos atuando sob o terrorismo trágico, que “consiste em tornar exprimível um conhecimento já possuído” (ROSSET, 1989a, p.33).

A filosofia do trágico no contemporâneo é retrazida pelo olhar de autores como Clément Rosset que se baseiam na afirmação máxima da Vida: o dizer sim sem reservas ao sofrimento próprio da existência e, com isso, reafirmá-la. Nessa visão, não existe liberdade radical do homem, estamos sempre à mercê dos acontecimentos da vida, reconhecendo-a como gratuita e sem sentido. Valoriza-se o acaso e a alegria própria da vida, assim como o pior inerente a ela. Almeida (2015a) bem define:

O trágico pode então ser entendido como uma manifestação, uma postura, uma atitude, uma visão de mundo, um sentimento, uma situação que, a despeito das múltiplas possibilidades de expressão, como se constata ao longo do tempo, tem como exigência a afirmação da vida, a despeito de toda negatividade que a existência possa contrapor. Assim, diante do pior da existência, uma alegria de viver gratuita, sem sentido e sem objetivos. (ALMEIDA, 2015a, p.90).

As marcas do trágico também estão localizadas em outras expressões estéticas, por exemplo, na ótica intrigante de um cinema contemporâneo que se modifica, mediante esses gritos abafados de um humano envolvido num (eterno) retorno cíclico em busca das coisas da Vida potentes, na força do seu húmus cotidiano e sociável.

No trágico não há sentido algum para o sofrimento humano, não está referendado a nenhuma instância metafísica, nem preso a ligas causais, apenas derrama-se por sobre a fatalidade gratuita da vida e nos toma. Rosset (1989a) afirma que todos nós podemos ver o trágico. Trata-se de uma constatação ordinária, é aquilo que nos faz silenciar frente à finitude da vida e, ainda assim, nos faz escolhê-la, conforme o autor nos relata:

O Saber trágico é o apanágio da humanidade inteira. Os pontos de vista populares sobre o mundo são de maneira geral centrados sobre idéias de desordem, de acaso, de uma absurdidade, inerente a toda existência, que a expressão é a vida resumo em todas as línguas em todas as épocas, em contrapartida, a ideia de que o mundo está submetido a uma qualquer razão (ROSSET, 1989a, p.34).

Segundo Almeida (2015a), no pensamento trágico não existem finalidades apriorísticas para nosso existir no mundo, não há sombras, nem metafísicas que explicariam porque aqui estamos e vivemos. Portanto, a vida nessa perspectiva não é um problema a ser resolvido, apenas a ser vivido, ou seja, a condição primeva do trágico é acatar a casualidade da existência humana. O acaso e o casual são pedras angulares dessa visão de mundo.

Interessante frisar que o acaso no trágico não está relacionado com as ideias de inesperado ou aleatório, mas como Almeida (2015a, p.97) ressalta, o acaso é “o que faz com que aconteça o que aconteceu”, é o não causal. Não se fala de razões para explicá-lo, ele simplesmente se dá na vida. Portanto, o acaso é aquilo que desliga os nexos entre os acontecimentos, não há encadeamentos, nem passado ou presente, não há, então, fundamentos, como o autor nos revela:

Se o universo, se o mundo, se a vida, se o real, se minha subjetividade, se tudo o que há, tem como princípio o acaso, e se, o acaso não se define, então temos que o princípio de tudo é a ausência de princípio, ausência de necessidade, de vontade, de inteligência, de força, de

natureza. O que veio a ser é da mesma forma que poderia não ter vindo. Se é, é por acaso, e não por fundamento (ALMEIDA, 2015a, p.98).

Essa aceitação do acaso como propulsor da vida, faz-nos compreender que a vida é gratuita e sem fins, nos proporcionando outra consequência intrigante: ora, se não existe natureza humana, nenhum princípio gerador da vida, seja uma vontade metafísica ou intenção divina, a ordem é uma variação da desordem e a própria condição humana foi uma combinação possível e casualística de variações em ebulições. Essa Vida humana se fez singular e aparentemente mais complexa, pois os humanos desenvolveram, num acidente existencial, uma capacidade de refletir sobre si mesmos diante da finitude da vida e constituir sentidos múltiplos e simbólicos para sua existência, constituindo para isso, convenções sociais e morais. Portanto, como Nietzsche em sua *Genealogia da Moral* já desferia, a moralidade é resultante dessa gratuidade e convivência dos homens, num maior grau de complexidade. Ou seja, o pensamento trágico descarta corajosamente qualquer muleta para legitimar quaisquer ações humanas, sejam elas metafísicas ou morais (ALMEIDA, 2015a).

Numa visão mais global do trágico, inspirados por Rosset (1989a, 1989b, 2000), pode-se afirmar que a face trágica está na imobilidade temporal, ela nos joga com o entreto e com o universal, sempre retorna e não se dá num elo histórico. O trágico é insuperável, como expressão de um ato inesperado, ou seja, só se constata, não tem como se mudar, portanto, também é irreconciliável. Por fim, o trágico é irresponsável, pois está assentado na impossibilidade da mudança, aceita-se o mundo em sua condição amoral, sem querer corrigi-lo ou interpretá-lo segundo regras morais fixas.

Beccari (2016, p. 87) reafirma a condição do trágico justamente porque o mundo é insignificante, ou seja, não existem sentidos inerente ou priorísticos, portanto, se “não possui sentido, não é interpretável, o que não o impede de ser pensado, e portanto, de ser interpretado: não cessamos de atribuir sentido a um mundo que é sem sentido.” Com isso, todo interpretar já revela em si o processo de valorar algo, o que possibilita ao mundo sempre reinventar, revalorar, transmutar valores e interpretações. A tensão trágica propicia justamente reconhecer essa ambivalência, ou seja, que não existem valores fixos e atemporais no mundo humano, mas que estes não cessam de ser investidos e desmentidos, essa é a folia do *homo demens*.

Oliveira (2017), inspirado por Rosset, afirma que o trágico nunca morreu ou se apagou, ele sempre esteve ancorado na condição humana, e que talvez, essa percepção (por exemplo, do sociólogo francês Maffesoli) de que no contemporâneo, a tensão

trágica “reapareça” com força, seja uma distorção. Porque na realidade, o trágico sempre esteve aqui, o que ocorre é que ele parece *falar alto*, pela crise e falência dos outros modos de vida e gramáticas existenciais do momento atual, como a queda do modelo racional-cartesiano, como podemos vislumbrar com o autor:

No entanto, o trágico apareceu! A convulsão de acontecimentos gerados pela pós modernidade fez com que a percepção trágica se tornasse inevitável. Se olharmos bem, o trágico sempre esteve aí. A questão é que, desde as mais remotas representações, luta-se cuidadosamente para este saber não despertar. Mas creio que cega um tempo em que toda essa teimosia desmorona. E desmorona, quando uma suposta inteligibilidade fracassa ou cai inaceitável para dar conta do mundo. (OLIVEIRA, 2017, p. 181)

O trágico pelo seu contexto estético, aqui apresentado inicialmente no capítulo, esteve muitas vezes coadunado com a sensação dionisíaca, da orgia, da alegria, da intensidade. O que revela parcela da sua tensão, que não deixa revelar sua força, a alegria trágica. Rosset (2000) nos brindou com uma bela obra sobre esse aspecto do tensionamento trágico.

Rosset (2000, p.7) em seu tratado sobre a Alegria como a força maior do trágico, afirma que “não há alegria senão total”, pois ela inunda o homem na engrenagem de aprovação da vida, pois a ela nada se prende, não há um objeto particular que a motivou. Essa alegria é uma força permanente e que nos faz lembrar que estamos vivos num mundo e, portanto, somos existentes. Assim se faz, solta e persistente, posicionando a aprovação da vida na ordem do inexplicável e do indizível. “O homem alegre é incapaz de dizer o motivo de sua alegria e a natureza daquilo que o eleva” (ROSSET, 2000, p.10).

Essa experiência da alegria não se dá num além-mundo ou através de uma vivência mística ou ontológica. Ela é imanente, terrestre e habitual, como Rosset (2000, p.20) nos relata: “O sabor da existência é o do tempo que passa e muda, do não fixo, do jamais certo nem acabado; aliás, a melhor e mais certa permanência da vida consiste nessa mobilidade”.

Rosset (2000) aponta o paradoxo de se compreender a alegria na chave do trágico na existência, superando a visão de alguns que a localizariam como ilusão, a partir do argumento de que ela é da ordem do impensável, portanto, só poderia habitar o mundo como uma miragem falseadora. Ao contrário, por ser da ordem do imanente e traduzir o trágico da existência, ou seja, a fatalidade e a lógica do pior do real, ela (a alegria) acomoda-se como um paradoxo, ou seja, teria tudo para se apagar diante do dado cruel da vida, mas não, ela a afirma com toda sua intensidade.

Desse seu caráter paradoxal, surgem três consequências coexistenciais, segundo Rosset (2000): (1) a alegria é em sua definição ilógica e pertence ao irracional, constituindo o jargão comum de se viver a vida com uma “alegria louca”, ou seja, num modo de vida desatinado; (2) a alegria é cruel e indiferente ao real ou a um suposto EU que vive, pois se faz em descaso com a sua *mostragem* mais funesta; (3) a alegria é uma condição necessária do viver, como a loucura que evita as outras insanidades, instaurando um gosto de viver inexplicável, ou seja, “a vida é indiscutível e eternamente desejável” (ROSSET, 2000, p.27).

Rosset (2000) também nomina essa alegria de viver como beatitude (*Seligkeit*), termo tomado emprestado por ele de Henri Birault em 1964, como uma disposição fiel e incondicional a vida, em sua dimensão nua e crua. Apresenta os aforismos do livro IV da *Gaia Ciência* (2001) , como substrato para a afirmação do *Amor fatti* nietzschiano, como o aforismo 276:

Cada vez mais quero aprender a ver a necessidade nas coisas como a Beleza em si: assim, serei um daqueles que embelezam as coisas. Amor fati: que isso seja doravante meu amor! Não entrarei em guerra contra a feiúra, de modo algum acusarei, nem mesmo os acusadores acusarei. Desviar o olhar: que esta seja minha única negação! E, afinal de contas, quero, a partir de qualquer momento, ser tão somente pura afirmação (NIETZSCHE, 2001, p. 187).

Em resumo, Rosset (2000) nos afirma que é em torno do conceito de beatitude que se concentram os principais pensamentos nietzschianos, por exemplo, na pura e crua adesão ao real, que passa por um conhecimento do trágico, não como uma mutilação da alegria ou puro sofrimento, mas uma alegria que prevalece sobre ele, assim como a vida por sobre a morte. Como Nietzsche reafirma no aforismo 278, do livro IV de *Gaia Ciência*: “Fico feliz de ver que os homens não querem ter o pensamento da morte! Eu bem gostaria de fazer algo para lhes tornar o pensamento da vida mil vezes mais digno de ser pensado” (NIETZSCHE, 2001, p.189).

Coppi (2016) ao explorar o riso trágico em filmes como o *Monty Python* (1983, Terry Jones), afirma que ao celebrar e confirmar que a vida é apenas um espetáculo, o riso é uma entonação e celebração desse nada, afinal “do nada se vem, ao nada se volta, não se perde coisa alguma – e, nesse intervalo, ainda há a possibilidade de alguma diversão” (COPPI, 2016, p.12). Portanto, o humor com que se canta e festeja-se a vida, sem esperar por finalismos, não é uma arma nem fuga, apenas uma disposição lúcida e serena, como afirma Coppi (2016), para se deparar e acatar o real.

Então, finalmente, pode-se acatar o humor com o exercício do pensar, sem se revelar como seu oposto pouco validado, muito pelo contrário, no trágico, o riso pode

ser uma potência valente e disposta, uma oportunidade para a reinvenção, a criação. Aquele riso aliado à sabedoria de Zaratustra põe em jogo o pensamento, que cinde, faz ventar sobre o sisudo e certo, desconstruindo-o como certeza e reconhecendo-o apenas como um jogo possível.

Cioran (2011) situa essa alegria na chave do desespero lírico, afirmando que somente nos excessos da dor de existir é que se pode reencontrar a exaltação de um lirismo trágico que desembocaria num elogio incondicional da superabundância vital. Como o pensador dos cumes do desesperado afirma, “ser lírico significa que não podemos permanecer fechados em nós mesmos” (CIORAN, 2011, p.17), entregando-se intensa e vivazmente a uma fluidez íntima no mundo, que resvala no sentimento de que morremos (talvez diariamente) por causa da vida.

Esse homem alegre e trágico remeteria à figura da *idiotia*, segundo Oliveira (2015), baseado numa leitura atento de autores como Rosset (1989b), em obras como *Antinatureza*. Idiotia no sentido de não negar qualquer discurso ou estrutura. Tudo é possível e cabível dentro do horizonte trágico, como afirma o autor. O sujeito idiota rompeu com os paradigmas de valor e aposta no blefe. O homem trágico assume, portanto, a idiotia da vida, blefando que esta teria um sentido, mesmo sabendo que não há, mesmo sabendo que o que ele pensa ou justifica-se de nada vale, a não ser no jogo circunstancial em que se vive e se joga.

Nesse sentido, o jogador trágico é também terrorista, segundo Oliveira (2005), pois assume o cruel do real, no seu pior, daí o terror, e mesmo assim, diante o pensamento do pior, afirma a vida, assumindo uma gramática deslegitimadora dos velhos postulados éticos e morais. Cínico e sarcástico esse é o jogador trágico, aproximado da figura do herói de Baltasar Gracian, um pensador que Rosset (1989b) apontou como antinaturalista e trágico, em certa medida.

Para Gracian (apud ROSSET, 1989b), o herói é aquele que se mostra em três esferas: domínio das aparências, domínio das circunstâncias e da mobilidade. Aquele que se mostra, joga com o aparente, brilha, chama a atenção, não se acovarda, nem se imobiliza. Aquele que se preocupa com as aventuras dignas de aplausos, é astuto, rápido, sabe explorar as situações de modo rentável, sabe desviar-se do ódio, como Jim que se torna até amigável para os agiotas, que passam a olhá-lo com curiosidade. Brinca com a linguagem, seja com os alunos ou com os agiotas; faz aquilo que Gracian afirma ser mérito do herói: ter a “Grande sutileza do viver, saber vender ar. Quase tudo se paga com palavras, e bastam elas para realizar o impossível. Negocia-se no ar e com o ar; e anima muito o animo soberano” (ROSSET, 1989b, p.193).

5.1 Descrição fílmica da obra *A grande beleza*

Um outro modo de gestar a vida diante o mal estar no cenário contemporâneo provém do antiniilismo trágico, inspirado pela visão de pensadores-artistas, como Nietzsche e Clément Rosset, que têm marcado alguns cinemas contemporâneos com traços bem interessantes, que expõem o horror da vida e ao mesmo tempo, a sua aceitação incondicional. São grandes exemplos as películas de Woody Allen, como *Match Point* (2006) e *Magia ao Luar* (2014), assim como os filmes de Paolo Sorrentino, como *A Grande Beleza* (2013) e *Youth: a Juventude* (2015).

O diretor italiano Paolo Sorrentino tem duas obras que podem ser apontadas como porta vozes do trágico no cinema contemporâneo: a primeira, aclamada pela crítica no ano de 2014, foi o filme *A Grande Beleza* (2013), que nos apresenta os dilemas existenciais de um escritor italiano, Jep Gambardella, que no pano de fundo de Roma, aos 65 anos de idade, expõe sua vida, entre festas fúteis, suas lembranças e a frustração de não ter escrito mais nada contundente; a segunda é a obra *Youth: Juventude* (2015), em que dois amigos idosos gozam férias num hotel Spa nos Alpes Suíços, Fred Callinger e o cineasta Mick Boyle, explorando temas existenciais como a velhice, a memória, o amor e a sede por mais realizações vivenciais.

Para efeito de uma análise mais cuidadosa, escolhemos a obra *A Grande Beleza* (2013, Sorrentino), vencedor em 2013 como melhor filme estrangeiro no Oscar, além de ser relacionado com a imagética e o tom ácido e crítico de Federico Fellini, que também retratou a decadência da sociedade moderna italiana em suas películas, tais como *8 ½* (1963), *Roma* (1972) e *Dolce Vida* (1960).

Santarelli (2016) assim descreve o enredo do filme *A Grande Beleza*:

O protagonista da trama é Jep Gambardella, um escritor sexagenário famoso por sua única obra escrita na juventude intitulada “O aparelho humano”. Ele é um jornalista de amenidades de vida confortável, cercada de luxos, excessos e prestígio proporcionados pelo seu sucesso passado. Em uma viagem antropológica retratando o cotidiano incomum de Jep nos deparamos com a crise de um homem que tem tudo à sua disposição, mas que isso é pouco relevante, frente ao seu tédio crônico combatido por meio do sarcasmo sutil com que trata situações do seu cotidiano (SANTARELLI, 2016, p. 2)

O filme *A Grande Beleza* (2013) contempla os dilemas existenciais de Jep Gambardella que vive numa grande e complexa metrópole europeia, Roma, com suas riquezas estéticas e culturais, em pleno século XXI, assolado pela cultura midiática das redes sociais e do império da imagem. Esse escritor italiano praticamente aposentado do

ofício da escrita, torna-se mais um entrevistador num cenário em que ele mesmo nomina como sendo de uma nação tomada por entrevistadores, e complementa, afirmando que as melhores pessoas que vivem em Roma são os turistas.

O filme inicia com um prólogo intrigante, um chamamento para o espectador, com belíssimo trecho retirado da obra “*Viagem ao fim da noite*” de Louis-Ferdinand Celine (1952), em que se enuncia o valor da viagem imaginativa e que estaria ao alcance de qualquer um, a mais ordinária e cruel (dado cru) da experiência:

Viajar é útil, exercita a imaginação, o resto é desilusão e fadiga.
A viagem é inteiramente imaginária.
Eis a sua força: vai da Vida para a Morte.
Pessoas, animais, cidades, coisas é tudo inventado.
É um romance, apenas uma história fictícia. Disse Litre, e ele não erra.
Porém, qualquer um pode fazer o mesmo. Basta fechar os olhos!
E está do outro lado da vida.

Sorrentino inaugura o filme com um *take* contínuo de sua câmera por sobre os ícones turísticos de Roma. Num sobrevoo instigante mostra bustos dos governantes e artistas italianos, alcançando uma *bela piazza* com fundo musical sacro, o que ocorre, aliás, em vários momentos da sua obra. Em seguida, seu olhar aterrissa num grupo de turistas japoneses, que estão focados nas informações da guia turística e nos manuais de turismo, diante o cenário da praça de arte renascentista. Num jogo cênico criativo, o diretor foca no rosto da guia que fala em japonês, provavelmente ministrando um texto informativo sobre os dados das obras estéticas. Em seguida, o diretor nos joga para o rosto da condutora do coro sacro e o grupo em si. Num terceiro *take*, aparece um turista oriental que se distancia dos outros e tira fotos da vista alta da cidade do outro lado, sob um sorriso de êxtase diante tal beleza, o homem sente-se mal e cai aparentemente morto.

Em seguida, após uma introdução quase sacra, Sorrentino inaugura uma das linhas temáticas do filme que se repetem por todo ele – a da estética da festa orgiástica – aqui é um grito feminino que nos joga para dentro da festa contemporânea em Roma. Há música eletrônica, bebidas coloridas e mulheres com roupas extravagantes. Em meio a isso, aparece repentinamente um jocoso trio mexicano, os *mariachis*, *a la tropicália*, tornando o cenário ainda mais barroco. A câmera corta para a dança de um homem de meia idade, que se insinua para uma mulher mais jovem que está no palco sob gritos de vários outros homens. Há uma mistura de estilos, de jovens a senhores, de vestidos de alta costura a corpos seminus e jeans rasgados, de mulheres sedutoras às mais velhas, todos sob êxtase de Dionísio. Aos oito minutos, a câmera volta-se para o show de uma

stripper, numa gaiola transparente, enredada sob vidros e sob fundo musical *lounge*, ao fazer uma performance destoante do ritmo da festa. Logo foi interrompida pela inquietude frenética do som eletrônico, onde todos parecem olhar para o desejo, sempre encarnado no próximo corpo que se mostra, seja na vitrine da *stripper* ou na conversa de um ator que afirma que irá participar de dois filmes, em um deles representando o Papa e no outro, um viciado em drogas.

Somente então aos 10 minutos do filme, revela-se que a festa é para celebrar o aniversário daquele que será o protagonista da obra, Jep, o *bom vivant*. Enquanto isso, todos dançam sincronizadamente a canção latina *La Colita*, dos mais famosos aos intelectuais e ricos. O som vai se distorcendo lentamente e próximo aos 15 minutos da película, a câmera visita Jep, aproximando-se de sua face. Então, ele anuncia em pensamento: o que mais gosta na vida é o cheiro da casa dos velhos, e não o sexo ou as mulheres como comumente muitos pensariam.

A partir dos 10 minutos, o filme enfoca na apresentação poética do protagonista, Jep Gambardella, que nos relata que foi morar em Roma com 26 anos, e que ali se precipitou como um mundano, mas que ele não queria ser mais um, mas sim o rei deles, e que pode sê-lo, fazendo toda a diferença. Também se autoproclama como um homem destinado à sensibilidade e a um atento contemplador da beleza e da vida vivaz. Escreve um livro cultuado como sua grande obra, nominado *O Aparato Humano*, que segundo um religioso no fim do filme, é um livro belo e feroz, como o mundo dos homens.

Próximos aos 15 minutos, aparece outra personagem que o diretor aprecia em sua película, uma mulher anã com forte personalidade, que ainda na festa já quase vazia, procura por seus rapazes. Logo saberemos que essa será a editora do jornal em que Jep trabalha, sua amiga confessa.

Então, reaparece o italiano sedutor e seu cigarro a tiracolo. Já amanhecendo em Roma, contempla a cidade, como um andarilho, aliás, hábito que se repetirá por toda a película. Observa Roma entrando em seu ritmo: as crianças numa escola religiosa rindo de um cão na rua, uma senhora andando com sua sombrinha e brigando ao telefone celular. Há de se destacar um jogo de cenas intrigantes: a câmera entra em sai do convento-escola, misturando o sagrado e o profano, uma estratégia que o diretor aprecia realizar com frequência em seus filmes, muito semelhante ao que fazia Fellini na tradição do cinema italiano, por exemplo, em *Roma* (1972).

Jep vai para sua casa, encontra sua ajudante doméstica latina, que lhe recrimina por ter bebido. O sátiro nega, faz gracejos e ainda ganha um amuleto da sorte, por causa do seu aniversário e, em meio a risadas, afirma à sua secretaria que é horrível.

Encaminha-se para o quarto e pede que lhe acorde a tarde. Então, viaja pelo teto do aposento, vê o mar, faz aquilo que no prólogo anunciara-se, viaja pelo imaginário. Então, adormece lenta e profundamente.

Perto dos 20 minutos do filme, ao entardecer, Jep reaparece num terraço, tomando uma bebida ao lado do Coliseu. Em seguida, surgem as crianças e uma freira com risos soltos, correndo no jardim em forma labiríntica, sob o pano de fundo musical sacro. A câmera as encontra assim correndo como o olhar de Jep sob o terraço, atento, observando a vida acontecer, ordinariamente.

Em seguida, outro corte: Jep assiste a uma performance artística em que uma modelo seminua – Tália Concept - sob os arcos do triunfo, faz movimentos leves até correr e se jogar contra uma parede, mostrando-se ferida e com o véu sob os olhos, grita aos espectadores: *“eu não me amo”*, que alcança e mobiliza brados do público. Então, o escritor galante aparece entrevistando a modelo, que anuncia que gosta de provocar, o qual Jep ironizará, dizendo que há coisas mais importantes que tentar lhe seduzir. Em seguida, ela diz ao protagonista que não lê, mas que vive de vibrações extrassensoriais, que não podem ser reduzidas a palavras. Tália continua dizendo que é uma artista e que nada precisa explicar, o que mobiliza em Jep seu tom sático. Então, afirma com riso cínico: *vou dizer que vive de vibrações, mas não sabe o que são*, deixando a moça incomodada. A modelo começa a chorar, dizendo que o tio abusava dela, enquanto Jep continua a sorrir e pedir pela compreensão do que seriam as vibrações, num tom irônico, que provoca outra resposta: *“é meu radar para interceptar o mundo”*. Então, a artista perde o estilo misterioso e o acusa de ser um incômodo, acusando-o de preconceituoso e sexista. Ele responde, que Tália enuncia coisas que não possuem o menor significado e tudo que foi dito não pode ser publicável por ser uma “porcaria”. A mulher quer falar agora sobre o seu sofrimento, caminho essencial para a arte, mas Jep anuncia que não se mobiliza com esse tipo de coisa, que escreve para pessoas cultas que não se interessam por isso, tirando de vez a modelo do sério, que o acusa de louco, obsessivo, sem estatura para entrevistá-la.

Então, aos 23 minutos do filme, o corte da cena nos joga para o riso solto da editora de Jep, Dadina, a anã que afirma que a entrevista é uma piada, riem juntos das futilidades, comem e ela enuncia, *“sou uma anã, não é segredo”*, é a primeira e última coisa que falam sobre ela sempre. Conversam sobre como Dadina teve uma linda carreira, sendo espetacular; já ele, não tem mais o que escrever, anunciando seu declínio como escritor. Em seguida, na próxima cena, Jep nega a seu amigo, que escrevam um

livro sobre sua vida, já que sua fama resumiu-se a uma obra que ele escrevera aos 40 anos, *O aparato humano* que nem se encontra mais nas livrarias.

Aos 26 minutos do filme, a câmera corta para um jantar entre amigos e Jep, onde nos serão apresentados cada um deles, de modo mais detalhado e irônico: Viola, a bem sucedida, famosa e rica, que tem iates e dinheiro, mas se mostra ressentida, pois tem um filho problemático, que sempre fora estranho. Jep inclusive lhe indicará que busque ajuda psiquiátrica, que seria mais pragmática, com uso de Prozac e outros químicos. Há Lello e a esposa, o único casal em Roma que se ama, como o esposo falante anuncia, rotulado por Jep como o maior vendedor de brinquedos do mundo, bom de conversa, falastrão, e que saberá, certamente, em meia hora, tirar todo o seu dinheiro; Stefania, uma amiga de Milão, cheia de empáfia e pretensiosa; há, ainda, o desconhecido Sebastiano Paf, misterioso, talvez o maior poeta italiano, que professou algo de valor: *“Para cima com a vida, para baixo com a reminiscência”*. Aquele que não fala, mas ouve, é o par amoroso de Dadina, a editora-anã, potente e livre. Há, também, o amigo de Jep, Romano que ama a atriz jovem que o despreza, vive como adolescente e sonha com algo que ainda não viveu e que mudará sua vida.

No jantar conversam sobre como os romanos são horríveis. Jep enuncia que as melhores pessoas em Roma são os turistas e todos riem. Lello o reafirma dizendo que a Itália decaiu, afinal só são famosos pela moda e pela pizza. Então o amigo escritor lhe questiona, como pode alguém que vende brinquedos e que deveria esparramar alegria pelo mundo ser tão pessimista e derrotista. A conversa se desenrola, dizem que Roma é o lugar em que o marxismo ocorre, um coletivismo puro. Em meio ao diálogo, repleto de alfinetadas, Jep chama Stefania de fútil, enquanto todos assistem a um triângulo amoroso na casa do vizinho e, imóveis, observam os beijos entre os três.

Aos 34 minutos da película, aparece o filho de Viola, Andrea, com o corpo pintado de vermelho e nú, afirmando que quando a vê, enrubesce. A mãe o chama de louco, atônita com o seu comportamento, ele apenas diz que tem problemas.

A cena corta para Jep e Orietta, uma refinada socialite italiana, caminhando por Roma deserta, perdidos na madrugada entre suas praças e monumentos históricos. Enquanto ela recita trechos do livro do escritor, lhe diz que o texto parece ter sido escrito em meio a um apaixonamento intenso de Jep. Então ela lhe confessa que não trabalha, pois é rica. Ele sorri e irônico lhe diz: esse é o melhor trabalho que há. Acabam tendo relações sexuais e a parceira lhe diz que acha que é um fracasso sexualmente. Jep a desmente e afirma que o perigo de se tornar boa no sexo é tornar-se hábil. Complementa dizendo a Orietta que é muito bonita e então, ela lhe confessa que

adora tirar *fotos-selfs* para por nas redes sociais, para ser agradada pelos amigos. Decepcionado pela futilidade da mulher, Jep sorrateiramente sai, enquanto a mulher vai pegar seu computador para lhe mostrar as fotos. Ele reaparece já vestido e em pensamento nos confessa que aos 65 anos aprendeu que não pode mais perder tempo com coisas que não quer mais fazer. O corte nos leva novamente à música sacra e o andarilho Jep pelas ruas de Roma ao amanhecer, devaneando sobre sua vida, de como chegou a Roma, inquieto, sem se dar conta da força da mundaneidade da cidade. Porém, ele percebeu que não seria somente ser mais um, queria ser na realidade, “o rei dos mundanos”. Jep desejava ser diferente, aparecer, ser notado nas festas.

Próximo aos 40 minutos do filme, Gambardella volta a sua casa e encontra Alfredo, que se identifica como marido de Elisa de Santis. Abatido lhe relata que a antiga ex-namorada da juventude do escritor falecera. Ambos choram no *hall* de entrada. A cena corta rapidamente para os dois andando apressados e descendo uma escadaria sob forte chuva. Na sequência, Jep se despede. Na cena paralela, freiras descem as escadas, com olhares ríspidos. Esta é a primeira vez que contemplamos Roma cinza e depressiva. O homem pede a Jep que o ouça e diz não suportar a solidão. Então, o sátiro o leva de volta ao apartamento e o escuta: este relata que foram casados por 35 anos, mas que no fundo Elisa amava o escritor, o que mobiliza fortemente as lembranças no italiano, que se mostra nostálgico.

Jep se refugia em seu quarto, olhando para o seu teto imaginário, seu mundo duplicado, seu espelho de vida, quando revê Elisa e o seu encontro com a bela moça, enquanto jovens, em uma praia italiana. Não sabemos se é um sonho ou uma lembrança. Diz a sua secretária que sente-se estranho, mas não triste.

Próximo aos 50 minutos, Jep se encontra com seu amigo escritor, num quarto estudantil, que lhe lê trechos do seu novo livro, porém não foi elogiado. O sátiro lhe afirma que deve escrever algo mais visceral, sobre um sentimento ou a vida e lhe questiona o porquê de se submeter ao desprezo de uma atriz jovem e fútil, sem nunca sequer ter ganhado um beijo. Conversam sobre os amores e mulheres e Jep afirma: “*na minha idade, beleza não é tudo!*” Depois, observam um jovem casal se beijando e os contemplam como uma obra de arte, ou seja, a beleza não está somente na arte, mas na vida, em fatos cotidianos.

Sorrentino em seguida nos joga numa roda de conversa na casa de Jep. Sob a noite romana, falam sobre a futilidade dos jovens, mantidos durante anos pelo Estado, e que, posteriormente, muitos acabam saindo do país para ir às Américas estudar ou trabalhar. Stefania caracteriza a juventude como destituída de vocação civil, ao

contrário dela, que participara de manifestações políticas de resistência, enquanto Jep se ocupava com as mulheres e seu livreto frívolo, segundo a mulher. A autoafirmação segue, ela diz que escreveu 11 livros, inclusive sobre a história de um partido político, o que irá afetar o cinismo de Jep, que lhe lembra da sua participação num *reality show* na televisão, e, ainda, complementa dizendo que não sabe se tem inveja ou nojo. Stefania lhe responde dizendo que possui convicções aos 53 anos de vida, pois sofreu e aprendeu muito. Jep retruca dizendo que não queria envergonhá-la, mas a arrogância e o narcisismo da amiga escondem certa fragilidade, inadequação e mentiras. Ele lhe diz que todos possuem suas mesquinharias e fraquezas, por isso quando se encontram deveriam tratar de assuntos triviais. Sob fortes provocações, Jep anuncia suas inverdades, afirma que Stefania era amante do líder do partido e que seus livros foram publicados pela irrelevante editora do mesmo, sem nenhum impacto nacional. Além disso, afirma que seu esposo tem uma amante mais jovem, além de ter uma vida burguesa, que não envolve nenhum grande sacrifício. “Tem uma vida devastada como todos nós”, por conta disso, entende que ela deveria tratá-los com afeto, porque estão todos desesperados e o que podem fazer é se encontrar, rir e fazer companhia uns aos outros.

Por um lado, sai Jep, o andarilho da Roma noturna, vendo bares, restaurantes, limusines, os homens de negócio entrando e saindo. De outro, aparece Stefania em sua mansão, banhando-se nua, atravessando os suntuosos aposentos, até observar o marido traidor, nadando.

Próximo aos 60 minutos, Jep caminha até a boate de Egidio, seu antigo amigo da boemia, onde conhecerá sua filha Ramona, uma mulher autêntica, que lhe chama muito a atenção, o que resulta num envolvimento afetivo com ela. Ramona é uma *stripper* de 42 anos, que não quer parar de atuar, pois precisa de dinheiro, mas também porque parece gostar daquele ritual. Diz que quer fazer uma performance refinada.

Ramona aparentemente parece ser uma mulher presa aos ditames da beleza. Quando interrogada pela câmera de Sorrentino, nos mostra um espírito inquieto e contemplador, como o de Jep. Afirma, por exemplo, que não quer coisas bonitas como a maioria das mulheres, que mobiliza Gambardella a enunciar: *Estou velho!* Ela concorda: *Jovem você não é!* As conversas entre os dois nos deleitam com uma acidez deliciosa, em meio à nudez das outras prostitutas, que dançam próximas aos dois. O diálogo segue, enquanto a *stripper* afirma que o pai ama o inútil e Jep diz que ele o ensinou coisas maravilhosas. O escritor aposentado enuncia que inclusive o empresário da noite lhe pediu que arranjasse um marido para a linda mulher, porque *família é uma coisa*

bonita, enquanto Ramona ri ironicamente e diz que não precisa de um e que não foi feita para coisas belas. Há silêncios entre os dois, um ar de apaixonamento, estacando com a saída de Jep, o andarilho, que entra na noite de Roma.

Um brinde ao vizinho estranho sob o lugar da cidade italiana, inaugura a próxima digressão de Sorrentino, sem resposta, seguido de um espelho plastificado que adentra um recinto e o anúncio de um novo espetáculo. Aos 65 minutos, segue um corte e próxima cena: uma sala repleta de pessoas bem vestidas, atentas ao chamado. Um cirurgião aplica botox em *socialites*, enquanto ouve sobre suas viagens e bens materiais. O homem não quer ser chamado de professor, mas de meu amor ou amigo, porque afinal, diz ele: *todos precisamos de amor*. Jep assiste ao espetáculo esteta, que atende diferentes personas, até mesmo uma freira com problema de sudorese nas mãos.

Depois disso, Jep volta a procurar Ramona em sua casa, agora mais informal, tomando banho de piscina, dizendo que está apenas curioso em conhecê-la melhor. Saem juntos para um almoço num restaurante de um conhecido do escritor. Ramona se admira com a quantidade de gente que ele conhece, perguntando-lhe: *as pessoas lhe decepcionam?* Jep responde: *eu que as decepciono*, mostrando empatia inusitada. O almoço é interrompido com a presença do jovem “problemático” Andrea (filho de Viola) que diz que está mal porque lera que Proust anunciara que a morte estaria próxima naquela tarde. Depois, emenda com citações de outros sobre a morte. Jep ironicamente adverte ao rapaz que não deve levar os escritores a sério, mas sim as pequenas coisas, como o cardápio do restaurante, porque de fato, as coisas no mundo são muito complexas para serem todas compreendidas por um só indivíduo. Depois assistem à cena de um par de religiosos jantando e pedindo champanhe. Gambardella rindo anuncia: não se imagina o que se aprende observando religiosos!

O jantar segue para a casa do escritor. Ramona descreve seus amores efêmeros e pergunta ao parceiro boêmio por que ele não escreveu mais nada. Ele responde que Roma lhe fez perder muito tempo, desconcentrando-o. Complementa dizendo que escrever requer calma e concentração. Na sequência, Jep lhe conta como fora sua primeira experiência sexual, numa digressão ao passado, no verão em uma Ilha aos 18 anos. A cena corta para um jogo de facas, que diverte um jantar de *socialites* sob a êxtase do perigo. O tema da festa novamente no horizonte de Sorrentino, agora financiada por um colecionador de arte contemporânea, Lillo de Gregorio, num país de debochados, segundo Jepe.

Um corte e a próxima cena mostra a preparação da performance de uma artista mirim, Carmelina, que quer brincar com seus irmãos, enquanto seus pais não querem

que lhe distraiam. A jovem mostra-se incomodada e diz que será veterinária, que deseja dormir e ser tratada como criança, quando é arrastada violentamente pelo pai que lhe joga na frente de todos, à espera do seu rompante criativo-estético.

A festa continua sob os embalos de som eletrônico. Agora, todos dançam freneticamente, inclusive Ramona e Jep, interrompida pela fúria criativa de Carmelina, que aos gritos, joga tintas numa grande tela em branco. Ramona parece incomodada e diz ao amigo que a menina parece triste, chorando e ele responde que ela ganha milhões para realizar aquele ato.

Aos 75 minutos, Jep leva Ramona para ver Roma de um outro modo, noturnamente. Pelos mais belos palácios de arte, contemplam obras majestosas e um ar misterioso lhes toma, parecendo que os monumentos também os observam sob o sepulcro do silêncio da noite romana. Veem a cidade amanhecer de um lindo jardim repleto de estátuas antigas, sob o fundo musical do sagrado. Uma digressão em meio a essa cena, aparece Andrea dirigindo um automóvel em alta velocidade, anunciando seu possível suicídio.

A cena que se segue, anuncia a voz em *off* de Jep, narrando a Ramona como se deve proceder num evento social mundano, como o funeral, enquanto a moça escolha um vestido para ir ao enterro de Andrea. A encenação sugere uma analogia a um desfile de moda, repleto de detalhes e modos de aparecer. Por exemplo, é recomendável, diz Jep, que se recolha num canto, mostrando-se solitário, para mostrar sofrimento. Deve-se sussurrar no ouvido do familiar, que sente muito, entre outras coisas. Em meio a essa performance anterior de Gamberdella, Sorrentino nos coloca no lugar da dúvida: será que o escritor está apenas teatralizando para Ramona, ou está sentindo a perda de Andrea, ou as duas coisas ao mesmo tempo? Isso fica patente, ao observar Jep carregar o caixão e chorar a morte do filho de Viola. Não há mais diferença, o real é aquilo que se vê, se mostra e se vive.

A próxima cena é o encontro íntimo entre Jep e Ramona, sem sexo, apenas com demonstrações de afeto. O escritor contempla o corpo da mulher seminua, e diante desse momento de intimidade, raro e plástico, ela lhe relata que gasta todo o seu dinheiro para se curar de uma doença grave. Jep lhe mostra o mar no teto, adormecem sob a mesma viagem imaginária.

Então, Sorrentino nos leva ao topo da saudade: primeiro, Jep num bar simplório, em digressões, parece se reencontrar com um jovem, que poderia ser ele mesmo, uma senhora que lhe mostra seu crochê, senhores bebendo, até o questionamento de uma senhora triste: *e agora quem vai cuidar de você?* A Cena será encadeada com o discurso

do amigo Romano num sarau, em que recita um texto sobre Saudade, *que mal há em ter saudades?* Dos momentos que se foram ora por preguiça ou por descaso? Qual o problema da nostalgia? O amigo responde: *é a única distração para quem não tem fé no futuro!*

Perto dos 92 minutos, Jep parece nostálgico e entristecido, visita seu amigo mágico Arturo, junto ao qual se depara com o inusitado: há uma girafa, que será usada na peça do seu desaparecimento. Então, o escritor, pede-lhe: *faça-me desaparecer também!* O amigo diz-lhe que não pode, afinal tudo não passa de uma ilusão! Entra inesperadamente Romano, despedindo-se de Jep pois irá retornar à sua cidade natal, depois de 40 anos. Fora aplaudido no recital, enfim, pode se libertar. Afirmo, ainda, que Roma o decepcionou muito e sai em silêncio. Gambardella entristecido gira-se e não enxerga mais a girafa. Enfim, como a vida, em que o real e o ilusório se mesclam.

O escritor parece estar mergulhado em si e nas suas dores, procura o marido de Elisa e lhe pergunta por que ela lhe deixou, sem resposta e sem acesso ao diário, porque o viúvo o jogara fora. Conhece Paulina, a atual namorada do homem e lhe pergunta o que farão. Ele diz *Nada*, relata coisas ordinárias, tomar vinho, passar a roupa, assistir televisão, deitar-se. Então, lhe devolve a mesma pergunta e Jep responde: “tomar alguns drinques, mas não o suficiente, para ficar inconveniente. E depois quando você estiver levantando, estarei indo para a cama. Que belas pessoas você são!!!” Jep admira-os, como se fossem uma escultura de arte.

Há o corte abrupto, costumeiro de Sorrentino, e inicia-se a festa, com trezinho da alegria, sob música eletrônica. Jep embrigado comenta sobre um livro de Breton com uma amiga, perguntando-lhe, “Quem sou eu”, sem respostas nos livros. Observa o trem dos amigos e diz que são os melhores, porque não levam a lugar algum, ou seja, como a vida sem sentido. Ri de si e do que aceitou como seu. Jep ainda participa de um ménage e observa o casal mais jovem transando, cansado se perde em seus devaneios, enquanto a festa efervesce sob sua janela. Em voz over e depois em troca com sua empregada doméstica latina, ele confessa: “Há anos me perguntam por que não escrevo, mas olho para essas pessoas, tem uma vida animal, está é a minha vida e isso não é nada. Se Flaubert falhou ao escrever um livro sobre o nada, como eu poderia escrever?”

No dia seguinte, Jep visita uma exposição de fotos, em que se mostra o desenvolvimento do jovem que lhe relata a ideia-conceito do pai, o responsável pelo evento, as quais o escritor contempla vagarosamente, emocionado parece visitar a própria vida em seu acontecimento e o que sobra é apenas o instante.

Aos 103 minutos da película, Sorrentino nos joga num evento para receber uma religiosa, a céu aberto, num lugar arborizado, repleto de socialites e padres, cardeais, candidato ao papado, o melhor exorcista de Roma, o sagrado e profano. Jep é apresentado a esse cardeal, que lhe diz que o país precisa de mais escritores. O italiano, irônico, lhe diz que pensava que seria de padres. Quando começa a interrogar-se junto ao padre, este arranja uma desculpa e se safá, deixando Jep a deriva, que confessa a Stefania, que acaba de lhe encontrar: “vivo há 40 anos errando o alvo, um declínio constante”. Então dançam juntos. Há ainda algo por fazer, pensa Jep.

O mergulho no existencial é intensificado na parte final do filme de Sorrentino, aos 106 minutos. Jep e sua amiga Dadina conversam e ele confessa à amiga que não está mais adaptado à vida em Roma, que deveria fugir dali. A editora bem sucedida, responde-lhe que ninguém mais está ajustado aquele mundo e o escritor retruca, com um sentimento nostálgico: “Tudo ao meu redor está morrendo, pessoas mais jovens que eu, as coisas, diante dos meus olhos!”. Então, a amiga lhe conforta e confronta, dizendo-lhe “E você sofre? E não entende!”. Ela o chama de Jeppino, como quando ele era um jovem infante, Dadina lhe diz que um amigo tem o dever de fazer o outro voltar a se sentir uma criança, pois todo dia ela se sente assim porque vê o mundo sempre da mesma altura.

A última parte do filme é dedicado aos dilemas contraditórios entre a vida e a morte, entre o sagrado e o mundano, pelo confronto entre o mundo dionisíaco de Jep e o universo religioso, sob a roupagem da visita de uma suposta Santa, a Irmã Maria, de 104 anos e outros religiosos famosos, como o Cardeal, que poderá ocupar o trono do Vaticano. Sob o jantar requintado, em que nos é apresentada a vida da Irmã Maria, praticamente muda e alheia, Sorrentino nos apresenta a futilidade do discurso de um cardeal, ocupado em se autoproclamar sabedor de receitas e sabores, repleto de mundanices, revelado pela sua obsessão pelo pecado da gula; a chatice medíocre do discurso do assistente da Santa, que lhe promove a santidade e pureza compassiva; e o olhar cuidadoso de Jep que parece entediado das mesmices desses personagens estereotipados de uma Roma já cansada das mesmas contradições seculares.

A partir do encontro inesperado entre o escritor e a freira que se esconde em seu quarto para dormir, inicia-se um discurso intrépido entre o secular e o profano. A Santa lhe pergunta por que ele não escreveu mais. O escritor então lhe diz que procurou a grande beleza, mas não a encontrou. Então, a Irmã Maria lhe confessa: “Sabe por que só como raízes? Porque as raízes são importantes!”. Essa fala de Maria pode ser agenciada com um pensamento do escritor no início do filme, ao deixar uma mulher na cama por

não suportar suas futilidades, enuncia que não pode mais perder o seu tempo com coisas que não quer mais fazer. Jep resolve viajar de encontro aquela Ilha do seu passado. Reencontrando suas raízes e sua história, agora não mais como uma viagem imaginária, mas a vivenciando. Talvez, daí se traduza uma sabedoria trágica, que todos sabemos, mesmo não a enunciando, que a beleza da vida está nas pequenas e sórdidas coisas, nos detalhes, como dizemos ordinariamente, é a vida.

Sob a música sacra, a bela cena dos flamingos voando da sacada do apartamento de Jep, sob o sopro mágico de Maria, o sacrifício da Santa subindo as escadas de um convento, o filme de Sorrentino nos contempla com a visão rememorada do escritor e sua musa da juventude, Elisa, que morrera, e fora seu grande amor e sua primeira experiência sexual. Jep a revê desnudando-se, emocionado, sob o mar itálico, como se novamente nos confirmasse, que o sentido da Vida, quiçá existisse, estaria nas pequenas vivências, marcantes, belas e efêmeras, como a primeira noite de um homem dionisiaco.

Então, o filme de Sorrentino se encerra sob um epílogo igualmente trágico, como o prólogo, porém agora sob a voz do nosso escritor mundano que sintetiza sua revelação diante o mistério da Vida:

Termina sempre assim. Com a morte. Mas primeiro existia sempre a vida, escondida sob o falatório do blá blá blá. Tudo sedimentado sob o silêncio e o sentimento, a emoção e o medo, os insignificantes, inconstantes lampejos de beleza! Depois a miséria desgraçada e o homem miserável! Tudo sepultado sob a capa embaraçada de estar no mundo. Blá, Blá, Blá....o outro lado é o outro lado! Eu não vivo do outro lado! Portanto, que este romance comece! No fundo....é apenas uma ilusão, sim, é apenas uma ilusão!

Jep abre os olhos, anunciando que escolheu e afirmou a vida, talvez até mesmo para voltar a escrever outro grande romance, assumindo-se como é, tornar-se o que se é: um andarilho atento de Roma.

5.2 A Grande Beleza e as múltiplas trilhas de uma leitura hermenêutica

Sob ponto de vista formal-estético, a película de Sorrentino chama muito a atenção da crítica. Primeiramente o tratamento da fotografia do filme é algo a ser grifado. É como se paralelamente ao título da obra, as cenas nos apresentassem o belo em diferentes perspectivas: da beleza cruel e estampada nas ruas de Roma ao contemplativo das cenas do protagonista entremeio aos seus encontros e às performances estéticas que ele assiste durante o arco narrativo do filme. Além disso, Sorrentino adotou o que Deleuze (2013), na obra *Conversações*, nominou de cortes

irracionais, pois assistimos a vida ordinária de Jep Gambardella, em diversas cenas, sem se prender a uma linearidade narrativa rígida. Há digressões espaço-temporais entre os cortes inesperados, o que situaria o cinema de Sorrentino como a arte de um regime cristalino, inorgânico, em que se gesta potências imaginárias disruptivas, ou seja, não esperadas pelo olhar de um espectador tradicional, preso à arte da montagem linear.

O filme pode ser visitado por diversos platôs hermenêuticos: podemos situar a película como a história de um homem de meia idade, Jep aos 65 anos, que dura e resiste à vida, reafirmando-a com sabedoria e intensidade visceral, ou, então, podemos apreender o filme como a mostragem de uma cidade significativa da História da Humanidade, Roma, em um processo de transição cultural, em que o novo e o velho, o tradicional e o disruptivo se engendram sob o pano da arte e da vida noturna da elite italiana. Podemos, ainda, assistir ao Grande Beleza, elegendo o filme com o protagonismo da Beleza, colocando-a no central, como algo a ser devastado, revelado, problematizado em uma cidade com uma profunda e longa história sobre o tema. Enfim, a obra fílmica de Sorrentino se fez grandiosa no horizonte do cinema contemporâneo por conta dessa polifonia intrigante, porém, aqui nessa tese, sem deixar de reconhecer essa riqueza, optamos em enfatizar a envergadura narrativa e dela contemplar o trágico, que a nós parece falar em demasia na obra.

A partir desse horizonte, podemos vislumbrar o chamamento trágico estampado no prólogo retirado da obra *Viagem ao fim da noite* de Louis-Ferdinand Celine (1952), que retrata um dos traços típicos da filosofia trágica, que é o acatamento da vida diante sua finitude, pois se afirma que a vida e a morte se entrelaçam no exercício do imaginário humano, tal como pudemos ler na descrição fílmica.

Nos 5 primeiros minutos do filme, na cena inicial dos turistas japoneses em contraponto ao coral sacro e a bela vista italiana, um turista oriental morre ao tirar fotos da vista alta da cidade do outro lado, após um sorriso de êxtase diante tal beleza, profetizando aquilo que Cioran (2011) nos alertou em sua obra, apenas quem mergulha na dor e na beleza profunda da existência, pode morrer pela vida. O filme inicia-se com a morte diante a beleza, tema que atravessará toda a película de Sorrentino.

Jep Gamberbella é a síntese de um homem que atravessou a vida sob as contradições do seu tempo: aparentemente fútil, por viver e vivenciar as festas recorrentes de Roma, num círculo de amigos ricos, mas ao mesmo tempo, esse é um homem destinado à lucidez trágica, se emociona com o pequeno, com o ordinário: de um beijo de jovens apaixonados à beleza das performances artísticas que contempla. O escritor apesar das suas crises existenciais, mesmo afirmando que perdeu o entusiasmo

por Roma e sua Grande Beleza, ainda enxerga poesia no cotidiano, vê o mar sob o teto de sua cama e se emociona com uma cidade em suspenso pelo olhar cruel do mundo.

Jep Gamberdella nos visita como um adolescente inicialmente, realizando aquilo que Comte-Sponville (2009) apresentara em sua obra, como um ser que vive os contrastes, os conflitos. Perturbando nossa quietude, nos é apresentando numa festa quase juvenil, em meio ao som eletrônico, ao desfrute do corpo e do prazer imediato, um escritor que contempla a si e ao mundo e parece engendrar uma viagem em busca do sentido de sua vida, ou seja, onde tudo se mistura:

Narcisismo e generosidade, exaltação e melancolia, conformismo e revolta, solidão e espírito de grupo, timidez e excentricidade, sede de absoluto e de reconhecimento. Como a vida é difícil, incerta, hesitante. Você acampa provisoriamente no provisório, na impermanência, no inacabado. E a única eternidade verdadeira. Você ainda não sabe disso. Gostaria de parar. Gostaria de avançar. Procura o próprio caminho do jeito que dá, entre amigos, entre o já não é e o ainda não, como em trânsito no eterno vir-a-ser. Não finge ter chegado (COMTE-SPONVILLE, 2009, p.36).

O escritor é um andarilho à moda nietzschiana, como canta sua poesia (1871-1888): “Um andarilho vai pela noite, a passos largos, só curvo vale e longo desdém, São seus encargo, A noite é linda- Mas ele avança e não se detém. Aonde vai seu caminho ainda? Nem sabe bem” (NIETZSCHE, 1983, p. 404).

O andarilho Jep, como um peregrino da noite mundana de Roma, como aquilo que na obra *Humano, Demasiado Humano*, em sua primeira parte, sobre o projeto de uma possível Filosofia da manhã, Nietzsche afirma:

Quem atingiu de algum modo a liberdade da razão não se pode considerar na terra outra coisa que um Peregrino, embora não um viajante rumando para uma meta final- pois esta não existe. Contemplará e terá os olhos abertos para tudo que acontece no mundo; não ligará em definitivo a nada de único; deve haver nele algo erradio, pois sua alegria está no mutável e no inconstante (NIETZSCHE, 1983, p. 414).

Além disso, Jep também nos mostra uma sensibilidade ácida e fulminante, por exemplo, quando desconstrói um discurso de uma colega, Stefania, que sob o escudo de ser uma escritora política e comprometida, mulher ativa, cuidadora dos bons costumes e da família, afirma gostar de ser moderna e que aos 53 anos pode se orgulhar da sua atividade laboriosa no mundo. O escritor, sentindo-se incomodado com a hipocrisia desse discurso, enuncia a vida de Stefania é um blefe, sua vida é devastada e decadente. Alerta a amiga que deve aproveitar melhor a vida ordinária com os amigos, as coisas pequenas, triviais, como Nietzsche (2011) já nos ensinara com seu tom trágico-alegre,

no aforismo 299: “Nós, porém, queremos ser os poetas da nossa vida e, em primeiro lugar, das coisas pequenas e comuns”.

Jep mostra uma devoção ao mundo ordinário e pequeno, observa uma das festas que participa e diz a uma amiga que os trens dançantes dali são os belos de Roma, porque não levam a lugar algum, apenas celebram o instante do encontro. Ainda complementa dizendo que nessas festas, as pessoas nada fazem, e confirma, “como posso escrever sobre o nada, se nem mesmo Flaubert conseguiu realizar tal missão”, como poderia ele realizar tal desafio?

Essa valorização da vida mundana e de suas pequenezas na viagem de Jep Gambardella em outros recortes do filme, por exemplo, quando o filho de Viola, o rapaz Andrea diz que está mal, porque lera que Proust anunciara que a morte estaria próxima naquela tarde e depois emenda com citações de outros sobre a morte. Jep ironicamente adverte ao rapaz que não deve levar os escritores a sério, mas sim as pequenas coisas, como o cardápio do restaurante.

Enfim, a película de Sorrentino vai nos congratulando com a vida de Jep, entre devaneios adolescentes e uma sapiência de um ser adulto, como aquele que sabe ou aprendeu a durar e resistir diante as agruras da vida. Comte-Sponville (2009) bem nos mostra o que pode significar “estar” adulto. É alguém que renunciou ao ideal de felicidade abstrato e soube de certo modo, insistir e resistir, e, ainda assim, aceitar o envelhecer como um caminho a ser construído, sem abrir mão do duro e intempestivo desejo de duração, mesmo diante da banalidade, do tédio e do horror. Como diria o pensador-poeta, enfrentar o tempo e acatar o inegável, pois “há o real que resiste” (COMTE-SPONVILLE, 2009, p. 87).

Oliveira (2015) nos auxilia em demasia a devastar o espírito de Jep, ao assisti-lo assumindo sua idiotia, como algo corriqueiro, diante a constatação do pior do pior da vida, em sua efemeridade ou aparente futilidade. Como o pensador nos ensina, o protagonista de Sorrentino parece operar um recuo de si mesmo, para salvar seu último suspiro, protegendo sua diminuta imagem, dentro de uma sociedade e cultura baseadas no espetáculo e numa hiperpulverização da vida. Esse distanciamento propicia o reconhecimento de zonas de presença em que Jep se reconhece, como quando o escritor se depara com a vida comum de um casal amigo e se auto-observa, para então perceber que nada lhe falta, porque há esse mundo do outro, mas há também o seu, e, ainda, um outro a ser realizado. Somente então, Jep pode explicitar-se como se é e poder jogar o seu jogo vital, diante o fatal, aquilo que ele tornou-se, o rei dos mundanos, que ama a beleza e a vida nos seus detalhes ordinários, mesmo reconhecendo a vulgaridade que

envolve, tornando-se mais humano e abusado, como Oliveira nos contempla: “Com o sujeito idiota o mundo se torna mais humano, verdadeiramente humano. Um humano aberto para o abuso e como virtuoso abusado” (OLIVEIRA, 2015, p. 260).

O filme de Sorrentino, aliás, é valioso em retomar ideias forças, que nasceram com os aforismos nietzschianos. Citamos duas passagens em que isso fica claro:

Na primeira parte da película, num dos jantares, quando nos são apresentados os amigos de Jep, surge o ainda o desconhecido Sebastiano Paf, o par amoroso de Dadina, um homem misterioso, talvez o maior poeta italiano, que professou algo de valor: “Para cima com a vida, para baixo com a reminiscência”, aquele que não fala, mas ouve. Aqui Nietzsche (2005b) nos lembra de como a lembrança e a permanência na memória podem enfraquecer o espírito humano, que pode deixar de viver com intensidade o instante, para ficar preso nos laços do passado, por exemplo, tornando-se um tipo ressentido.

Mosé (2011) em sua tese de doutoramento, sobre a política da linguagem em Nietzsche, nos lembra que o homem ao se prender no mundo da linguagem, por exemplo, ao buscar prolongar registros de memória na consciência, demonstra uma necessidade metafísica de duração, como um anseio psicológico por fundamentos seguros. No caso de Paf e sua profecia poética, pode-se subentender que essa vontade de duração constitui um jogo de forças negativas, que enfraquece o espírito humano. O que se deve valorar com força afirmativa é justamente a vida. Isso poderia acontecer por meio de um jogo criativo da linguagem, na poesia, por exemplo, mas também por meio de uma postura silenciosa, combatendo o falatório e uma cultura do excesso, que demonstraria apenas uma vontade de duração. Mosé nos ajuda nisso:

Se a linguagem com sua lógica da identidade, fundada na causalidade do sujeito, é a fundamentação da vontade de duração, da vontade de verdade, somente uma desconstrução da linguagem pode demonstrar o mecanismo negador da vida internalizado no homem moderno, o homem doente de si mesmo (MOSE, 2011, p. 21).

Na mesma sequência, Jep conversa com seu amigo Lello, que se mostra pessimista. O escritor o acusa de contraditório, pois como pode alguém que vende brinquedos e que deveria esparramar alegria pelo mundo, pode ser tão pessimista e derrotista? Ou seja, enunciando aquilo que Nietzsche (2008), na obra *Vontade de Poder*, nos alertou sobre o processo da decadência da modernidade, que tem se arrastado até o século XX, com uma forte aderência ainda ao niilismo de fundo negativo. Esse processo nominado pelo pensador alemão, como obscuro e tipicamente sintoma da *decadence* moderna, suga as forças da vida, nubla a visão trágica da existência, um dos traços mais

marcantes, segundo o filósofo do martelo. Há um profundo desprezo dos homens pelos homens, nutre-se um nojo pelo Outro, que é sempre tipificado como um degenerado, revelando-se relações intersubjetivas calcadas no efêmero e superficial, onde “tudo é liso e perigoso sobre a nossa estrada, e nela o gelo, que ainda nos sustenta, tornou-se muito fino” (NIETZSCHE, 2018a, aforismo 57, p. 57).

Essa avaliação moralizante e diminutiva do outro, como degenerado, está presente em várias conversas entre os amigos de Jep, por exemplo, aos 26 minutos da película, durante um jantar, onde acusam os habitantes de Roma de pessoas horríveis, afirmando que os melhores são os turistas, apontam a decadência da capital italiana, que agora só é reconhecida pela moda e a pizza, além de ser o lugar da bagunça coletiva. Enfim, presenciamos o desenho de uma difamação cidadina, em que Roma está perdida entre a corrupção de valores e a despersonalização, como Nietzsche aponta como sintoma da queda moderna, ou seja, “uma consequência da *décadence* (debilidade da vontade, necessidade de fortes meios estimulantes, etc)” (NIETZSCHE, 2008a, p. 45). O diretor nos denuncia aquilo que Nietzsche apontaria como um sinal de retrocesso, de profunda lamentação, em que se subestima, por exemplo, a vida contemplativa. No aforismo 282, da obra *Humano, Demasiado Humano*, o pensador do martelo nos assopra:

Como falta tempo para pensar e tranquilidade no pensar, as pessoas não mais ponderam as opiniões divergentes: contentam-se em odiá-las. Com o enorme aceleração da vida, o espírito e o olhar se acostumam a ver e julgar parcial ou erradamente, e cada qual semelha o viajante que conhece terra e povos pela janela do trem (NIETZSCHE, 2005b, p.175).

Generosamente, em contraponto, aos tons niilistas, trazidos por falas como essa, Sorrentino também nos brinda nos mostrando as performances estéticas e conceituais de uma Roma contemporânea, sob o filtro de um olhar irônico, que nos interroga durante a película toda, o que é arte e a beleza, em plena cidade turística e antigo berço do Renascimento Europeu. Assim como no filme de Fellini, que há de ser notar, uma grande semelhança temática com a obra de Sorrentino, Roma é uma cidade-cinema, como Barros (2015) nos mostrou como aquelas que se mostram nas telas, a partir de uma relevância no cenário contemporâneo, porque evocam, fazem a cidade falar, ela se torna protagonista, é a mostragem dos medos e expectativas sociais dos que ali moram e se reinventam.

Esse é a principal ligação de Sorrentino com a obra de Fellini, principalmente o filme *Roma* (1972), em que elege a cidade também como protagonista, em forma de um

documentário episódico, mostra-se a capital italiana sob três platôs: (1) uma visão histórica e mítica romana, através do olhar de um professor que a relata aos seus alunos, visitando os pontos turísticos; (2) a Roma dos anos 1940, após a Segunda Guerra Mundial e a devastação, em que se redescobrem os teatros; e (3) uma Roma mais contemporânea, nos anos 70, onde Fellini aparece filmando um documentário sobre uma cidade invisível, em que se explora a cidade dos excluídos.

O filme de Sorrentino interroga a Beleza, agenciando-a com uma Roma decadente, revelada pelo olhar dos turistas, das festas fúteis, das relações humanas efêmeras e liquefeitas, entre o clássico e o pop pastiche. O filme elucubra sobre uma beleza esvaziada por uma hiper exposição e transparência do corpo, atravessado por uma banalização da sexualidade nas festas mundanas: as danças sincronizadas, sem vibração, o gozo do instante, dos belos aos estranhos, como a editora de sucesso, uma anã, que usa os homens: Dadina, que se autointitula a rainha dos desajustados.

Em *A Grande Beleza* (2013), degustamos o excesso revelado pelo vazio gerado pela saturação do estético. Jep, o cronista do cotidiano idiotizado em Roma, nos convida a um mergulho pelo mundano. Ele é o sátiro de um tempo de esgotamento. O escritor nos revela pela película a complexidade humana de um agenciamento maquínico de desejo e tédio. Jep parece ser o produto semântico e inautêntico de um tempo de servidão ao espírito esteta, mas nos serve, ao mesmo tempo, como escriba do contemporâneo. Sem escrever sobre o que gostaria, o *bom vivant* Gambarbella nos interpela com seus dilemas existenciais próprios e poéticos como um homem destinado à sensibilidade, como ele se autoproclama.

Jep - o bobo de uma corte de um reino mundano e esteta - nos mostra uma Roma confusa entre o profano e o mundano. Não é raro no filme de Sorrentino cenas mundanas de contemplação serem sustentadas por músicas sacras, as imagens renascentistas das famosas praças italianas, o olhar do escritor frente a noite romana, a concatenação entre o universo bíblico, representado pela figura dos padres e freiras, engolidos pela estetização do cotidiano, onde, por exemplo, aparecem freiras e religiosos tirando fotos e *selfies* com uma santa, a Irmã Maria.

Sorrentino consegue de modo sutil e requintado, criticar a moral cristã e sua hipocrisia, quando, por exemplo, coloca Jep - o rei dos mundanos - e seus dilemas desmerecidos pelo Cardeal, que quando interrogado sobre a vida, foge para assuntos mundanos e de auto-merecimento. Nesse sentido, Jep pode ser tomado como um inquieto que questiona o valor dos valores, o que segundo Nietzsche, por exemplo, em *Ecce Homo* (1908), anunciaria a abertura para um projeto da Grande Política, em que se

anuncia um tempo em que espíritos mais livres, que vivem ao Sol do meio dia, pudessem contestar o fixo e trazer o fluido, acatar aquilo que muda, com maior serenidade, colocando a cultura em questão, não como cultivo de valores que se conservam, mas agir como transvaloração dos valores (MOSE, 2011)

O filme *A Grande Beleza* (2013) tematiza a beleza da vida e sua crueldade ao mesmo tempo, nos revela a contestação da arte e do conceito de beleza pelas contemplações inúmeras feitas por Jep diante os artistas conceituais, quando após assistir a uma delas, por exemplo, entrevista o artista e o interroga, sobre uma frase de efeito surtida no meio da encenação: “Sou uma artista, não preciso explicar, vivo de vibrações”.

No filme de Sorrentino, assim como em outras obras, como *Youth: A Juventude* (2015), assistimos a afirmação do Real, e não a sua negação, como vimos desfilando hermeneuticamente na obra *O Duplo* (2013, Ayoade). Nesse sentido, o cinema italiano aqui retratado nos revela um forte desejo trágico, pois como Almeida nos descreve: “Trata-se de um mecanismo racional, embora sua origem seja tão irracional como outra qualquer, que visa substituir o real por um duplo. O desejo desse duplo é desejo de nada, enquanto o desejo trágico é sempre desejo de Real” (ALMEIDA, 2015a, p.51).

O protagonista Jep pode ser, a luz de Cioran (2011), um ser lírico, regado a grãos de loucura interior, que perpassa toda a película cultivando suas expressões bárbaras (no sentido do pensador romeno, como sangue, sinceridade e chamas!) diante de um único mundo possível, que lhe restou reafirmar: sua Roma, não mais aquela do seu passado, mas sim do momento, mesmo diante das aparentes futilidades. Ele, o Jep de Sorrentino, vive cada momento como um salto ao nada, afinal, não há argumento possíveis que justifiquem a vida. Ele sorve a performance do artista, a fala da religiosa, as festas orgiásticas sem fins. Cultiva aquilo que Cioran (2011) bem nos apresentou na sua viagem às alturas: a paixão pelo absurdo, ou seja, por um amor pelo inútil absoluto, que possa estimular uma ilusão provisória de vida. Sendo um amante do absurdo, certamente, Cioran apostaria que Jep já perdeu muito ou tudo em sua vida, possivelmente aniquilou do seu horizonte, os discursos ditados pelos mestres da existência finalista, como aquele que sacrifica-se em prol de um ideal, pelo bem público ou o que quer que seja.

Enfim, o filme de Sorrentino traz um arco narrativo intrigante, parte de um Jep envelhecido, no dia de sua festa de aniversário, aparentemente, em paz com seu estilo de vida, boêmio, livre e sem amarras de trabalho rotineiro ou algo parecido a um Jep em crise, diante da iminência da morte, trazido pelo falecimento de sua primeira namorada

da infância. Essa crise existencial em gestação aparece diante uma Roma híbrida de beleza, tradição e mundanices, num mundo caleidoscópico do capitalismo, em que o escritor mundano, se depara com a mesmice de uma vida intensa da noite, com a futilidade de uma nova geração de artistas e o sentido da vida, depois da morte de conhecidos, como Andrea. Jep chega a duvidar do seu estilo de vida, ao se deparar com a vida simplória de um casal, que assiste TV junto, dorme cedo, tem uma vida mais comum, porém o intrigante do filme de Sorrentino está no seu desfecho, ao invés de Gambardella mudar de rumo, casar e constituir família, ele apenas acata sua vida e graceja ao final, enfim, essa é a vida, cruel e bela. Assume-se como um homem que é, tornou-se o que se é, assumindo o deleite frente ao espetáculo da Vida, como Nietzsche anunciara como sintoma de um espírito forte e tranquilo, como podemos vislumbrar:

Afinal, se viveria entre os homens e consigo, tal como na natureza, sem louvor, censura ou exaltação, deleitando-se com muitas coisas, como um espetáculo do qual até então se tinha apenas medo. Estaríamos livres da ênfase, (...) Isso exigiria um temperamento bom, uma alma segura, branda e no fundo alegre, uma disposição que não precisasse estar alertar contra perfídias e erupções repentinas, e em cujas manifestações não houvesse traço de resmungo e teimosia. Um homem do qual caíram os costumeiros grilhões da vida, a tal ponto que ele só continua a viver para conhecer sempre mais, deve poder renunciar, sem inveja ou desgosto, a muita coisa. Com prazer ele comunica a alegria dessa condição, e talvez não tenha outra coisa a comunicar (NIETZSCHE, 2005b,p.40).

O epílogo do filme é notório, portanto, é o ápice da confirmação trágica da vida sob o olhar cuidadoso do diretor italiano. Pode-se relacionar o pensamento de Jep com a sabedoria trágica de Sileno, velho sábio grego, seguidor de Dionísio, encarnado no escritor, lembrando-nos que somos filhos do acaso, sem destinamento certo, apenas a morte e que diante desse fato cruel e indigesto, resta-nos criar ilusões como a arte para sobreviver, como Nietzsche já nos anunciava. Vale o esforço de recordar a resposta de Sileno a Midas, para grifar o epílogo trágico de Sorrentino, sobre o que é melhor para o homem diante da impropriedade da vida e da morte:

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

Jep, enfim, se aproxima do homem do meio dia de Nietzsche (2005b), aquele que pode seguir adiante, como o aforismo 292, de *Humano Demasiado humano* nos contempla:

Assim, avante no caminho da sabedoria, com um bom passo, com firme confiança! Seja você como for, seja sua própria fonte da experiência! Livre-se do desgosto com seu ser, perdoe a seu próprio Eu, pois de toda forma você tem em si uma escada com cem degraus, pelos quais pode ascender ao conhecimento (NIETZSCHE, 2005b, p.179).

Ou então, como Comte-Sponville (2009) poeticamente nos abraça com a sabedoria da vida como aceitar a duração, aquilo que assistimos durante a 135 minutos da película de Sorrentino:

Ser é durar; durar é mudar. Por isso, o ser e seu devir são uma única e mesma coisa, que justamente não é uma coisa, mas um processo, uma história, uma mudança. O recém nascido que fui, onde está ele? E nossa juventude, e nossos antigos amores, e as neves de antanho? Não é mais. Nunca mais será. E, mais cedo ou mais tarde, mesmo a lembrança tem de se apagar. 'E sempre o nada que prevalece. E sempre o silêncio que tem a última palavra. Sabedoria trágica, sabedoria do devir, sabedoria da impermanência. Tudo é eterno, voltarei a isso, mas só a morte é definitiva. Tudo continua, nada permanece (COMTE-SPOMVILLE, 2009, p. 94).

5.3 A intertextualidade fílmica do trágico no cinema contemporâneo

No platô trágico e afirmativo, podemos citar brevemente a título de intertextualidade com o Grande Beleza, outra película de Sorrentino de 2016, o filme *A juventude*, que estendeu e assumiu também a gramática trágica no seu arco narrativo e estético-discursivo.

Nessa obra-prima do diretor italiano, que produziu sua segunda obra na língua inglesa, podemos encontrar todo o arco narrativo do filme dentro de um *spa*, nos alpes suíços, em diálogos e celebrações singulares entre dois amigos antigos: Mike Boyle, um diretor de cinema inquieto e Fred Bellinger, um músico aposentado e muito reconhecido.

Os diálogos versam por sobre temas diversos, da finitude e do envelhecimento à função da arte na vida de cada um dos protagonistas. Mike, o diretor, ainda ativo, encontra-se em meio a uma crise criativa de produção, para criar um filme-testamento, enquanto Fred, mais silencioso e sereno, nega o convite insistente da Rainha da Inglaterra para que ele toque uma de suas canções, *A simple song*.

Em meio a esses encontros e desencontros, o diretor nos brinda com cenas impressionantes, do aspecto do desenho plástico de fotografia à densidade emocional, como na cena em que os dois, dentro de um ofurô, presenciam o mergulho de uma bela

modelo internacional e se silenciam estupefados, como se acatassem a beleza única do momento e do corpo perfeito, mesmo que saibam que não conseguiriam mais flertar ativamente com uma mulher com aquela estética perfeita.

Aliás esse é um dos chamamentos mais sublimes do filme no platô trágico, lidar com a mortalidade e o envelhecimento com uma quietude sábia, principalmente, no horizonte de Fred, que apesar do sofrimento, por ver a esposa vegetar no hospital, a mágoa da filha que não compreendeu as escolhas da família, ele acata a vida. Enquanto o seu amigo de longa data, Mike, o cineasta, se mostra como uma expressão do ilusório, pois nega o real em nome de uma esperança desesperada de ainda criar novos filmes, para lhe salvar da morte e da impopularidade, o que aliás o derruba e sacramenta o seu suicídio realizando o trágico, que está ali desde o filme *A Grande Beleza*, como Almeida (2017b) também nos coloca:

Aqui, nesta película, Sorrentino prolonga o sentimento trágico de seu filme anterior, o premiado *A Grande Beleza*. O sofrimento da vida, se bem observado, não é despido de beleza. Nisso consiste o caráter afirmativo de *Juventude*, que apresenta o que há de pior na existência humana como um teste para sua aprovação integral (ALMEIDA, 2017b, p.172).

Para iluminar ainda o platô do trágico traremos outros filmes, tais como os filmes de Woody Allen, que nos brinda com películas formidáveis, como *A Rosa Purpura do Cairo* (1985) e *Meia Noite em Paris* (2011), que além de trazer o trágico como traço dominante, nos convida a encarar a escolha pela Vida tal como ela se dá em seus ditames existenciais e crus.

No filme *Meia Noite em Paris* (2011), encontramos a história de um casal norte americano, Gil e Inez, que viajam até a mítica Paris, com os pais da moça. Gil, o protagonista de Woody Allen, é roteirista em Hollywood mas encontra-se em crise com sua capacidade de escrever romances, enquanto Inez, filha da alta burguesia, encanta-se com os passeios turísticos e as boutiques caras francesas. Gil encontra em Paris, por acaso, numa noite mal dormida, uma passagem ao passado, apaixonou-se pelos personagens do início do século, a chamada era de ouro. Daí em diante, o protagonista vive um dilema, morar no passado de ouro, com encontros intensos com escritores e pensadores singulares, ou acatar sua vida e escolher o presente.

Num prólogo apaixonante, Woody Allen nos mostra em minutos, imagens de Paris em diferentes atmosferas, durante o dia, noite, com chuva, os pontos turísticos, enfim, nos joga numa Paris Contemporânea, que ainda carrega a beleza e a modernidade

conjugadas e ainda é o cenário mítico do berço da História da Arte Europeia. Aqui também aparece o protagonismo lateral da cidade-filme, como ocorreu com *A Grande Beleza* de Sorretino, porém é Paris que se destaca.

A noiva de Gil, Inez, uma norteamericana fútil e apegada aos comodismos do dinheiro e da cultura norteamericana, apreende uma Paris apenas pelo luxo efêmero e uma apreensão supérflua dos lugares turísticos. Desdenha do noivo Gil Pender e do seu apaixonamento por Paris, enuncia que ele está apegado por uma fantasia, uma ilusão, presa a um romantismo infantil e ingênuo. Ele responde dizendo que a cidade é linda, usando uma famosa frase de E. Hemingway, “Paris é uma festa em movimento”.

Enquanto, Inez e Gil visitam os pontos turísticos parisienses com um casal amigo, a noiva relata sobre a obra do namorado com desdém, descrito como um escritor frustrado por apenas escrever *scripts* comerciais para Hollywood, ela conta que o protagonista do livro é um romântico que trabalha num antiquário, como alguém que vive no passado, gente que crê que seria mais feliz vivendo no passado.

A Nostalgia é o grande Mal, afirma o amigo Paul, intelectual, raso e prepotente, mas enunciador de uma sabedoria trágica: é a negação do presente dolorido, máxima que voltará no final do filme, quando Gil percebe que precisará escolher entre o presente cruel e real ou o passado idílico e ilusório.

Depois de uma degustação de vinho tediosa, Gil abandona os amigos e a noiva e sai em busca de ar puro na Paris noturna, perde-se entre as ruelas e meio embriagado, depara-se a meia noite com um portal para outra Paris dos anos 20, seu paraíso idílico, passando a ter uma experiência incomum, revisita essa cidade e seus gênios, escritores e pintores, como Picasso, Salvador Dali, Ernest Hemingway, Gertrude Stein, Bunuel, entre outros.

Numa conversa sob tom trágico, Hemingway pergunta à Gil sobre seus medos, e discorre: “Nunca escreverá bem se tiver medo de morrer”, já que o escritor contemporâneo relata que é o seu maior medo. Então, o outro lhe reafirma que é preciso coragem para se enfrentar a vida e a morte, e ainda lhe pergunta, se ele amou uma mulher a ponto de perder o medo de morrer: “Existe uma paixão real e bela com uma mulher notável que te faz perder o medo de morrer!”

A conversa com Hemingway versa sobre a coragem trágica, enfrentar a nostalgia da vida – sob as vestes do ressentimento e do medo – e, conseqüentemente a morte, como um grande lutador e caçador de rinocerontes, que ama com paixão, pois os covardes nunca amaram, segundo o famoso escritor! Este sobreviveu à guerra, tem

espírito guerreiro e enfrenta a vida, com um apetite vulcânico. Em certo momento do filme, convida aos outros, quem quer lutar?

Gil entrega seu livro a Gertrude Stein para avaliar sua capacidade bem como se é uma obra de valor. A escritora-pensadora lê o início da obra que faz encantar Adriana, a musa do momento de Pablo Picasso e nova paixão de Gil, descreve as primeiras frases: “Volta ao passado, era o nome da loja e seus artigos eram lembranças! Prosaico para uma geração [...]”.

Adriana e Gil desenham uma conversa amistosa, repleta de encantos e seduições, ela lhe conta que ama Paris, e, especificamente aquela da Belle Epoché, nos anos 1890, que foi estudar moda com Coco Channel e que sempre se envolve com homens geniais e casados, como Picasso e Mondigliani.

Em seguida, Gil sai a passeio pela Paris contemporânea. Fugindo das mesmices e futilidades da noiva, entra em um antiquário e encontra um disco de Cole Porter, conhece Gabrielle, uma jovem parisiense, simpática, que será a escolha do real para Gil até o fim da película.

O escritor norteamericano fica completamente seduzido pela vida paralela na sua Paris idílica. Volta e reencontra num bar, os surrealistas do momento, como Dali e o cineasta Buñuel, onde tecem comentários sobre amor e viagem pelo tempo. Então, com uma quietude absurda, relatam a Gil que “viver em dois mundos é absolutamente normal”.

Aos 60 minutos do filme, Stein senta com Gil e comenta sobre seu livro, dizendo que ele se parece como uma obra do futuro, de ficção, e diz que a obra dele transpira talento, mas que ele precisa se apropriar disso: “Tememos a morte e questionamos o nosso lugar do universo! A tarefa do artista não é sucumbir ao desespero, para o vazio da existência, você tem uma voz clara e adorável, não seja derrotista!”.

Num reencontro com Adriana, Gil a ouve comentar sobre os tempos em que vivem, na Paris dos anos 20, em que tudo parece ser tão rápido e agitado, tecendo novamente uma nostalgia sobre a *Belle Epoque*, quando então são assolados por uma carruagem que os leva até o tempo idílico da musa. Encontram numa festa típica dos tempos antigos, Gauguin, que comenta com os dois: “Essa geração é desprovida de convicção e imaginação, teria sido melhor viver no Renascimento!”. Então, essa frase do pintor promove uma reviravolta em Gil que passa a perceber que o presente é aborrecido, o presente parece ser sempre insatisfatório, quando ele tece seu *insight* trágico diante Adriana, que insiste em ficar na Paris idílica dos anos 1800: “Sim, eu escolhi sair de Paris, mas foi uma escolha, uma escolha verdadeira, se quero escrever

algo de valor tenho que desistir das ilusões, e a possibilidade de ser feliz no passado é uma delas”.

Então Gil deixa Adriana, seu amor idílico, que simboliza o ilusório e a negação do presente e da Vida, deixa a noiva fútil e assume seu desejo genuíno de morar em Paris e escrever algo de valor. Assume o trágico e reencontra Gabrielle, a dona do antiquário, na ponte Neuf numa noite chuvosa, que também aprecia Paris a noite e com chuva. Então, os dois saem a caminhar ao encontro da experiência da vida, tal como ela se mostra, aberta, não determinada e vivida.

No cinema de Woody Allen é muito comum notarmos traços tipicamente trágicos. Nesse filme aqui degustado, podemos apontar uma nítida compreensão trágica da Vida. No desfecho, Gil encarna a aposta na Escolha, assume seu destino e abre fendas sobre o ilusório.

Outra película que tonifica a compreensão trágica da Vida e a aceitação da sua brevidade e do destino como Fado, como aquilo que se dá, sem recursos ou explicações finalísticas ou metafísicas, é a obra *O homem sem passado* (2002, Aki Kauramaski).

O cineasta escandinavo nos relata a história de vida de um homem qualquer, que após sofrer um espancamento sem razão, perde sua consciência e memória. Inquieto por redescobrir quem é, o homem se vê acolhido por pessoas simplórias e consideradas desajustadas. O filme sem grandes requintes estéticos, marcado pelo tom minimalista e realista, seguindo a tradição do realismo do cinema alemão, como de Herzog e Fassbinder, atém-se muito mais às situações ordinárias de um homem que acata o seu destino e vive da melhor forma possível diante o dado cruel da Vida, que foi a perda da sua memória e identidade.

O filme pode ser equiparado a uma fábula para uma possível compreensão do contemporâneo, pois nos permite, como espectadores, questionar o valor do presente e quão complicado é acatá-lo em sua simplicidade e indiferença, abrindo mão das ilusões que nos são dadas, seja pelas verdades da Ciência Moderna, pelas ilusões metafísicas religiosas ou quaisquer outras versões irreais do mundo em que vivemos.

O homem sem passado, que não possui nome, depois de ser espancado, é encontrado no banheiro público e levado ao hospital inconsciente; morre no leito e renasce. Sob uma *mise scene* de suspense, ele se ergue da cama e foge: ressurgido das cinzas, nasce sob um novo destino, sem nome, memória ou história. Como um herói, ergue-se e foge, dorme ao leito de um rio onde então é acolhido por pessoas simples que moram em *trailers* abandonados e vivem sob a égide do mínimo, à margem do mundo capitalista e consumista. Sob cortes abruptos e sem requinte técnico, o filme nos recorda

a estética do cinema alemão dos anos 70, com ruídos e uma coloração apática, colaborando na constituição de uma vida decadente e que se enreda numa temporalização mais lenta, nos enredando no destinamento de um percurso existencial comum ao nosso.

A película nos relata as micro revoluções internas desse herói sem passado, que se vê submetido a uma vida miserável, desencantada e presa às pequenas coisas da Vida, como conseguir a cada dia, sobreviver: comer no exército da Salvação, tecer amigos apenas pela troca de favores, observar a natureza mesmo que inóspita ao seu redor, conseguir novas peças de roupas com os conhecidos e viver.

Esse herói sem nome, sem salário, sem RG nem marcas institucionais é o símbolo máximo daqueles que o acolhem, os Anônimos, como Deleuze e Guattari (2012) já aqui nos contemplaram, como os que estão fora dos topos familiar e estatal, que escorrem e transbordam em linhas de fuga estéticos discursivas. Esses modos de vida que ocupam esse lugar do inusitado e do absurdo nos desalojam do lugar cômodo de assistir a uma vida como a nossa e nos leva a questionar sobre o que de fato somos ou precisamos para viver o inóspito presente da Vida.

Numa das primeiras cenas em que nosso herói sem nome nem documento se enuncia, agradece a mulher que o acolheu, junto a sua família e diz: “Sim eu falo, eu apenas não tinha nada para falar antes”. Esse será o tom do filme, econômico nos gestos dialógicos e afetivos. Em seguida, o homem diz a ela que é bondosa, mas logo é contrariado, pois a mulher lhe diz que apenas tiveram sorte, um emprego para o marido, como vigia da carvonaria e a garantia de uma vida simples e digna.

O homem sem passado reaprende os nomes das coisas. Com um novo amigo, toma uma cerveja, contempla uma gaivota, um cinzeiro, fuma vagarosamente um cigarro, e em meio a piadas sutis, sorri e reaprende a viver sob o regime de uma vida em comunidade. Planta batatas, aluga um trailer, troca favores e recebe um *jukebox*, que ilumina sua vida com rock, blues e jazz. Define-se como um desterrado. Irma sua namorada, irá chama-lo de filho da tristeza, mas que renasceu e acatou a vida nova que lhe foi abrindo os rumos. Como ela lhe diz, resgatou a alegria de viver através do *domus*, do ordinário, do pequeno mundo. Conquista a lealdade de uma cadela chamada Hannibal, que pertencia a um policial que lhe alugou o trailer, aparentemente um violento homem, mas que aos poucos, mostra-se identificado com a comunidade, como sendo mais um anônimo, excluído e frágil diante os ditames institucionais do mundo.

O diretor insere no decorrer da película uma forte crítica às instituições do Estado na figura do policial burocrata que prende o homem sem memória porque este

não sabe dizer seu nome no evento de um roubo de um banco, que ele sem querer participa, como refém. No Banco que não pode abrir uma conta para o senhor sem passado, mas que está falido e vendido, enfim, na falência das instituições e a sobrevida do homem, que não se abate e continua a viver, redescobrimo os pequenos momentos de reunião, quando por exemplo, agencia uma banda para ouvir e tocar rock nos almoços da congregação, trazendo o mundano para um modo de vida regido, até então pelos ditames cristãos, do Exército da Salvação: traz a dança, o canto e a reunião.

Após os 60 minutos da película, o policial burocrata que o prendeu, descobre a identidade do nosso anti-herói, chama-se Jaako Antero Lujaner, um metalúrgico em Nurmee, casado e que precisaria retomar sua antiga vida. Sob o sepulcro de uma vida já superada, o homem sem passado, viaja e encara sua ex-esposa, que diante de um casamento destruído pela rotina, pelo vício do marido em jogo, conseguiu um divórcio. Lujaner não retruca, escolhe acatar e volta à sua vida junto à comunidade dos anônimos.

Reencontra os seus agressores quando retorna e, diante de uma nova ameaça, seus amigos se reúnem e dão uma lição nos jovens ressentidos. O policial identifica-se como um deles, leva Lujaner ao encontro de Irma e diante de nossos olhos e com muita simplicidade, o homem sem passado torna-se o homem do presente: tem um nome, que pouco lhe importa, e essencialmente, tem uma vida aberta ao novo e aos pequenos gestos afetivos e contemplativos.

Podemos encontrar na história desse homem finlandês as forças da exclusão social, da burocracia estatal impessoal, mas ao mesmo tempo, a presença de forças disruptivas, como o do rock que enlaça a comunidade e lhes fazem dançar e encarar-se de um outro modo, como um modo de compreensão trágica da vida. Lujaner, o protagonista, assume o fatalismo da sua realidade, não se desespera, ao contrário, acata o indigesto e vive e goza dos momentos que lhe foram imputados em um cotidiano simplório e desembotado de excessos afetivos.

O trágico, segundo Rosset (1989b), seria esse modo de ver o mundo corajoso e autêntico, porque nos remete a um tipo de vivência singular diante da perplexidade do encontro com o real, pois assumir o trágico é acatar o desamparo em que estamos diante ao fatalismo da Vida. Não existe um destino pronto ou uma causa que explique nossa vivência; apenas estamos pendurados entre a vida e a morte, suspensos e finitamente jogados, em queda ontológica. Como Almeida (2015b) ressalta, a aderência do pensamento trágico com a lucidez existencial, em concordância com o filósofo Rosset:

Do ponto de vista filosófico, o pensamento trágico se distingue dos

demais pensamentos pelo que se propõe analisar: atém-se antes à inocência e crueldade do real que a à sua bondade ou culpabilidade, enxerga acaso e artifício em vez de necessidade e liberdade na natureza, opta pela lucidez, ainda que insignificante, à ilusão das ideias e ideologias (ALMEIDA, 2015b, p.74).

Para iluminar ainda o platô do trágico, podemos apontar o filme *A Febre do Rato* (2011), de Cláudio Assis, que nos revela uma experiência de vida de tons trágico, o que pode vir a ser um processo formativo complexo, envolvente e possibilitador de escolhas baseadas em gestos potentes, daqueles que invadem a repetição do cotidiano e em suas brechas e revela o real em sua evidente força existencial.

Escolheu-se o cinema de Cláudio Assis pela sagacidade de sua trajetória frente a uma visão cinematográfica interessante, pois traz em seu bojo estético, narrativo e discursivo, a convicção de um cinema político e disruptivo, sem perder o contentamento com uma estética incomum, como a colocação do olhar da câmera em perspectivas singulares e o belo uso do monocromático, como acontece em *A Febre do Rato* (2011).

Para realizar essa reflexão estético discursiva, partiremos da escola pernambucana de cinema em destaque no cenário brasileiro, que tem mobilizado os olhares das instâncias especializadas e recebido prêmios nos diversos lugares do mundo e no Brasil. O filme *Febre do Rato* (2011), por exemplo, ganhou o prêmio de melhor filme no Festival Havana Star em Cuba. O Cinema Pernambucano, constituinte desse cenário nacional, é identificado a partir de um grupo de produtores/diretores que compartilharam diversas experiências filmicas num dado momento sócio-histórico. Constituiu-se como um grupo marginal e independente, que expressa uma crítica à ordem hegemônica nordestina demarcada ainda por valores patriarcais e por um cenário de desigualdade social.

A partir dessas marcas apontadas por Mansur (2009), pode-se apontar o novo Ciclo do Cinema Pernambucano como uma matriz cultural do contemporâneo, por conter aspectos como: a dialogia entre o global e o regional; uso da imagética/sonoridade como protagonistas estéticos dos filmes; exploração do paradoxo liberdade e segurança, dentre outros.

O filme *A febre do Rato* (2011) apresenta um discurso provocativo, sintonizado com recursos estéticos ousados, como a cromaticidade em preto e branco, mostrando a Recife residente no imaginário de cada um dos espectadores. O monocromatismo imprime um tom nostálgico ao filme, remetendo-nos a um tipo social quase inexistente, como é o do personagem Zizo, um anarquista radical, apaixonado pela vida e crítico da sociedade moderna, perdida entre demandas estéticas supérfluas e o consumismo

descartável. O filme ainda nos saúda com a nostalgia romântica do diretor, dispersa nas saudades do amor devotado pela arte da poesia, quase inalcançável de Zizo por Eneida, uma jovem de Recife.

Além disso, o filme de Cláudio Assis, inova nas tomadas da sua câmara inquieta, sob ângulos inusitados, que nos jogam num espetacular jogo de visibilidade estética, como a cena em que uma personagem feminina nua é filmada de um ângulo superior, denotando um efeito de sentido de rara poesia visual.

Sob a perspectiva do conteúdo discursivo do filme *A febre do rato* (2011), existem inúmeros pontos de rompimento e crítica frente aos discursos hegemônicos da contemporaneidade, eis-los alguns, retirados da obra prima de Assis: há uma postura inquieta de Zizo com a vida e os sofrimentos dela oriundos, gritada em seu panfleto revolucionário. Essa personagem central é a voz disruptiva frente a uma Recife modernizada, consumista, desigual social e economicamente. Zizo não apenas rompe com seu discurso, mas o encarna em sua vida ordinária, criando uma própria filosofia de vida: é um homem visceral, quase uma dinamite, que a tudo explode, mas que tudo vive, em sua máxima possibilidade. Torna-se a figura estampada de Dionísio e do excesso, trazendo o trágico ao filme. Ele costura com poesia a vida dos libertos amigos pansexuais, enobrece a relação dos amigos homoeróticos, amplifica a desigualdade e a decadência de Recife em megafones estridentes.

Porém, não é somente com Zizo que o diretor nos assombra com uma provocação moral relativizante. Apresenta o casal de Pazinho e Vanessa (uma travesti), sob uma configuração estéticoafetiva incomum e disruptiva. Há, ainda, os encontros entre os amigos de Zizo de forma caleidoscópica, envolvidos em uma atmosfera de devaneios, embebidos pelas drogas e músicas, entoadas de modo vivo e ácido, nos levando a uma reflexão incômoda sobre os mais íntimos e arraigados preconceitos morais de base social conservadora e patriarcal.

Novamente, o trágico pincelado na tela, pois como Rosset (1989b) nos ensinou, em sua constatação, não há uma moral apriorística ou fixa, pois uma das marcas dessa filosofia é a sua força desnaturalizante, onde tudo é possível, reconhecendo-se o caráter convencional (im)próprio e necessário frente a sua indeterminação. O homem cria as normas e as diversas morais para conservar minimamente um tipo de jogo possível e permitido entre homens que vivem em sociedade. O problema enuncia-se quando um tipo de moral torna-se a única possibilidade de vida e concordância ética, fixando o comportamento humano em critérios apriorísticos, que não levam em conta a dinâmica fluida e inconstante da Vida.

A indeterminação existencial também está na alegria de viver estampada em Zizo, que não se sustenta em nada, nem sob a égide de uma condição financeira, nem em um sonho de felicidade futuro. Ele vive um dia milimetricamente por vez em sua máxima intensidade e celebra a vida, rodeado de amigos e aforismos poéticos, que lhe incutem ânimo e desespero em não se subtrair ao impessoal do capitalismo agressivo das megalópoles. Como na cena trazida a lume aos 14 minutos da película em que declama a poesia falada:

A vista afaga as letras finas do alfabeto dessa cidade, que se reinventa,
em cima das coisas que não vive, e das saudades que não sente, e nós
mortos vivos, aqui nessa insepulta claridade do dia, olhamos para o
rio, velhaca nobreza, a correr pro mar, sem rumo, sem sumo, sem
prumo, ilhas velhas!

Zizo não se apega a ilusões metafísicas ou religiosas, acata o acaso e o fatalismo do cotidiano e a vitalidade da vida, com sua potência de libertação. Aos 38 minutos de filme afirma que “a história é de quem cria e quem vê”. Joga-se na vida, como ao mar, enfrentando o ordinário em sua intensidade. Enuncia aproximadamente aos 54 minutos da película, a força da finitude e do desejo autêntico no poema Pazes:

Com o medo do tempo que passa,
Passa por mim, o tempo do medo,
Dura presença, Afiada lembrança
Desperta o que há melhor na tua essência
Mesmo dentro do teu desejo,
Fio e desafio o tempo que passa!

Zizo deseja o desejo por Eneida, sua musa inspiradora e entrega-se a ele, queimando em febre e devaneios poéticos (*minha alma é exagerada!* afirma Zizo, aos 58:40 minutos da película). Zizo acusa a presença e a força mítica do nome de Enéida aos 38 minutos, relatando o poema épico de Virgílio, do século I aC, que descreve a saga do herói Eneias, em meio a viagens e guerras, um corajoso troiano e o poeta de Assis enuncia: “Tu tem nome de guerra”. Zizo ama Eneida e a reconhece como “uma mulher de muitos e de excessos”, como reafirma aos 58 minutos da película. Zizo a remonta em formas fragmentárias e xerocadas, faz amor com sua intensidade e a interroga em sua ausência ou presença. Aos 57 minutos reafirma a sua amada: “Posso te levar para o meio do mundo, para perto e de longe, queria ter te visto de longe”. O excesso sensorial o marca e o faz repetir o percurso existencial, e não a falta ou a constatação de que lhe falta algo substantivo. Zizo aceita o sofrimento oriundo da existência e deixa-se marcar por ele, arrisca-se, suja-se, desnuda-se, simbólica e literalmente na película e é preso por isso, quem sabe, até morto, o que o filme não

revela objetivamente em seu encerramento. Zizo assume sua idiotia, como Oliveira (2010) revela sobre o humano no contemporâneo, como um animal de nada, que é fruto do indeterminado, do acaso de acontecimentos que ele mesmo constrói.

Em *Febre do Rato* (2011), o diretor sabiamente apresenta a Existência em sua sujeira e imperfeição, em meio a poesia e sexo, aos (des)encontros amorosos, aos protestos nas comunidades carentes repletas de lixos nas ruelas, o esgoto a céu aberto, a urina na água em meio ao prazer sexual. A imagética do Rato, que está no jornaleco de Zizo e nas pichações pela cidade, a presença daquele que sobrevive em meio aos subsolos e contamina pandemonicamente, como a pobreza e a violência e, ao mesmo tempo, a poesia que embala. A expressão *Febre do Rato* diz aborda uma intensidade na cultura pernambucana; refere-se ao extravagante, seja para algo bom ou ruim. Está estampada na película, enfim, a dialogia entre o lodo e a beleza, tal como bebemos na Vida.

O diretor Assis (2011) deixa a mensagem subliminar de que Zizo continua vivo e talvez retorne, entre as pontes de Recife, difuso na maré, nas letras grafadas e nos gritos incontidos pela cidade grande, nas conversas paralelas e lúdicas dos amigos, nos revelando que o trágico não pertence a ninguém específica e onticamente, mas sim a vida e a sua abertura e fatalidade.

Diante desse homem dinamite – Zizo - e sua força poética, o filme de Assis e sua potência trágica nos ensina uma possibilidade de viver a vida de outra forma, menos convencional, em que se faz uma escolha mais libertária e menos refêns das ilusões financeiras, religiosas ou ideais, que possuem em comum, o fato de não se aterem ao cotidiano pulsante e vivo.

O filme de Assis (2011) também nos remeteu a algumas marcas típicas da força trágica, como a tonalidade desnaturalizante, onde não se reconhece a existência de uma natureza em oposição ao mundo do homem, o que existe sim, é um jogo gratuito e fatal da Vida, em que somos despejados e permeados por forças e vontades de poder/saber, que revelam e reafirmam o acaso. O trágico também está na constatação de que somos muitos e que não há nada essencial que nos define ou nos direcione.

Desse modo, apontamos o filme de Assis, como um possível vetor de uma educação do sensível frente a uma re-escolha pelo caminho trágico, como um processo de construção da humanidade em direção a uma concepção de vida mais dialógica e reconhecendo sua finitude, e ao mesmo tempo, sua poeticidade frente ao inesperado. Como aquilo que Almeida e Santos (2012) nominam como a possibilidade de uma educação da sensibilidade, que:

Reafirma a constatação de que um processo educativo autêntico não pode prescindir do diálogo, da paixão, da liberdade, isto é, da autonomia da pessoa, em realizar-se. A capacidade de decidir algo, de se posicionar no mundo e afrontá-lo somente se aprende em situações de decisão, de afrontamento, de tomada de consciência, no exercício de uma pedagogia da escolha (ALMEIDA; SANTOS, 2012, p.71).

O personagem de Zizo remeteria ao que Cioran (2012) apontaria como um ser atormentado e cínico, daqueles que latem com ironia, caminhando pela existência em direção a agonia, acatando que a vida não possui sentido determinado, nos revelando a idiotia do Real, negando qualquer fuga, assumindo, portanto, um modo de ser fascinado pelo absurdo, o sentir-se em casa porém e ao mesmo tempo, estrangeiro em cada porto, adotando e nos ensinando uma pedagogia da simplicidade.

Na mesma linhagem pernambucana, podemos citar a película *Tatuagem* (2013, Hilton Lacerda), que narra a vida de uma trupe - Chão de Estrelas - nos anos 70 no nordeste brasileiro, em plena ditadura militar, que insiste em celebrar a alegria da vida pela via da arte, usando como arma, o deboche, como se anuncia nos primeiros minutos do filme, na voz do diretor do espetáculo Clécio Wanderley. A história ainda narra o amor homoerótico de Clácio com um cabo militar e de Fininha, um jovem de 18 anos, que se encanta com a vida livre da trupe, acompanhando-os apesar da sua aparência heterossexual, já que possui uma noiva e supostamente cultuaria os valores conservadores do exército.

O filme de Lacerda faz o trágico falar sob diferentes espectros: primeiramente, porque evoca a pluralidade de sentidos morais, trazendo sob a roupagem da trupe e a vida de cabaré, a exaltação da liberdade sexual, a ironia burlesca dos personagens, ao, por exemplo, apresentar numa das últimas encenações o espetáculo da bunda, como se mandassem uma mensagem de desprezo à sociedade patriarcal e conservadora. Do outro lado, o diretor também nos traz os valores tradicionais, das famílias nordestinas, do exército, dos preconceitos frente aos “estranhos”, como os homossexuais (como Paulette) e artistas. Ou seja, há a exaltação do mundo do artifício, como sempre relativo a um jogo social e afetivo.

Tatuagem (2013) também toca no trágico ao inundar sua narrativa com forte carga do riso e do deboche irônico, expressos nos espetáculos barrocos que se apresentam, por exemplo, ironizando a censura e a esperança de um país do futuro, assumem o coro satírico como no show do “cú”, como o cú do general e dos parentes, que nos tornam todos iguais, mesmo o mais ilustre, como o presidente. Podemos, então, retomar aqui com o filme, o riso trágico como aquilo que aponta a total falta de leis

fixas, assumindo o que Rosset (1989b) e Colpi (2016) enunciaram como a função do humor, mais larga que apenas o uso da ironia, que desconstruísse uma referência moral. No caso do humor, onde moraria o riso trágico, não há alvo fixo, exalta-se justamente a falta de sentido e regulações morais cristalizadas nos jogando em *Gaia Ciência* de Nietzsche, em que se ironiza o peso dos nomes e aparências que repousa sobre o mundo, como se fossem verdades eternas, e não passam de um jogo arbitrário, ouçamos o filósofo do martelo:

A reputação, o nome e a aparência, o peso e a medida habituais de uma coisa, o modo como é vista – quase sempre uma arbitrariedade e um erro em sua origem, jogados sobre as coisas como uma roupagem totalmente estranha à sua natureza e mesmo à sua pele -, mediante a crença que as pessoas neles tiveram, incrementada de geração em geração, gradualmente se enraizaram e encravaram na coisa, por assim dizer, tornando- se o seu próprio corpo: a aparência inicial termina quase sempre por tornar-se essência e atua como essência! (NIETZSCHE, 2001, p. 92).

Outro personagem do cinema nacional que assume essa (des)aprendizagem pelo absurdo e ironia, é Alonso, no filme de Caio Soh, *Alguns Minutos Atrás* (2014), uma épica e trágica jornada de um trupe que encarna a mítica de Diógenes e Dom Quixote no deserto do mundo.

Esse belo filme trágico provém do movimento do Cinema Bruto e dos *Sinceramente Cínicos*. A película, dirigida pelo jovem Caio Soh, já apresenta na primeira tela, sua mensagem trágica, mostrando a que veio. Em tom pixotesco e repleto de bricolagens teatrais, o filme provoca pelo roteiro primoroso, repleto de falas existenciais e uma estética incomum, que assombra e encanta.

O filme de Caio Sólh faz uma escolha por uma estética inusitada. Sob fundo monocromático, destaca em cores apenas alguns elementos, tais como a roupa de Nildo, o pano vermelho que cobra a carruagem da trupe, instaurando um regime de sentido interessante, pois esse jogo de sombras e cores nos faz colar nosso corpo perceptivo naquilo que é dito e cantado pelos personagens. O deserto, cenário em que se passa o enredo, pelo qual os três atravessam, parece ser ainda mais destacado com esse recurso monocromático, sugerindo uma atmosfera de aridez e desertificação, que faz todo sentido com as falas dos personagens.

O filme de Caio Soh relata uma jornada entre Alonso e Nildo, mediada pelas intervenções do cavalo humano, Ruminante. O filme narra a história de amigos que compartilham um lugar comum, sob o solo da ética epicurista do jardim nominado Mundo, onde se interrogam comunalmente sobre os sentidos da existência, sob o tónus

da philia, ocupam o mundo, num processo de reencantamento e de uma iniciação mítica.

Alonso (o cínico latidor) inicia o filme refletindo sobre o lugar Mundo, bem além do escopo da imaginação. Existe esse mundão onde Deus e o Diabo sentam para jogar carteadado e onde o destino e a sorte tomam cachaça e apostam na vida alheia! Enuncia a sabedoria trágica: “Quanto mais a gente não entende, mais a gente vive!” E abre a pergunta ontológica, o que é viver? Responde, “parece que a gente vive para entender que a vida é como um quebra cabeça que a gente nunca vai conseguir montar, a gente pensa que entendeu, mas aí a gente percebe que as peças estão encaixadas tudo errado! [...]. O jeito é entregar, seguir a estrada, confiar, por mais que doa, tem que aceitar as peças que a vida colocou, a gente só entende o ontem e o ontem é tarde demais, para ser entendido”.

Alonso enuncia que vai em busca desse lugar ao longe, montado no lombo do tempo com a coragem dos seus sonhos e cheio de histórias malucas para contar, encarna o Dom Quixote e parte com sua trupe: Ruminante, que ora é um cavalo ou um sátiro musical, e seu Sancho Pança, Nildo, infantilizado, ingênuo e esperançoso.

Ruminante - o cavalo homem- com seu bandolim falante e sua face triste, anuncia a viagem para o público racional e nos convida a mergulhar numa travessia estética para abrirmos com os olhos e os sentidos outro modo de vislumbrar o percurso desses dois homens perdidos no deserto da vida. Apresenta-se como um quadrúpede escravizado, que a tudo vê e sente. Diz que o público racional sempre busca algo, seja a felicidade ou o sucesso, algo normal, são aqueles que vendem sua paz para alcançar e termina satirizando, “o humano é um bicho engraçado!”.

Nildo - o ingênuo - nos é apresentado, ao sair de uma mala, escondido, envergonhado, dizendo que não quer ir para a estrada. Ao se remessar no mundo, é interrogado por Alonso, pois anunciava que nada deveria ser deixado para depois, com uma propriedade que parecia um autoengano.

Alonso reverbera e se enfurece. Esclarece a Nildo que se ele tem uma boca na face, é para comer as novidades que vem pela frente, e uma bunda é para deixar para trás as *cagadas*! Alonso cumpre a missão cínica de rir acidamente da lógica dos ressentidos que se prendem ao passado e aponta para o futuro, onde está a potência da Vida, convidando Nildo a se lançar nessa aventura, como Nietzsche já nos convidara lá atrás na virada do século XIX.

No primeiro ato, partem em direção ao mundo. Alonso estanca e relata a Nildo uma história sobre um possível irmão deste, rico e riem ao imaginarem como seria ter

riqueza, imaginam banquetes, ouvem os animais, riem e deliram, como Quixote e sua mordaz loucura. Alonso ao montar a paragem da noite, interroga Nildo sobre seu apego aos sonhos ou ao que se teria construído; diz que o destino poderia roubar os sonhos e que devemos apegar-nos à verdadeira parte do que sonha em nós, negando a fraqueza da vaidade e dos medos, que nos desviam da potência do novo. Convida Nildo a contar histórias que é o que nos liberta do medo, ou seja, apegar a imaginação, voar com as palavras e a criatividade!

Aqui podemos interpretar o filme de Soh como uma fábula em que Alonso ressalta o poder do trovador errante, aquele que tenta ensinar, através da presença humana e dos diálogos abissais, no engendramento da maestria, como Santos (2005, p. 43) nos grifa sobre a potência trovadoresca, nas vozes que contam e narram a vida, sobre a força das “histórias contadas em outras bocas, imagens em outras imaginações, obras em outras pessoas, (...) a destinação dos própria humano.”

Nildo ameaça abandonar a viagem para voltar para sua família, mulher e filhos, porém, Alonso com a lucidez ácida do cínico, late e lhe explicita que a mulher de Nildo o traiu, que não vale a pena. Em meio a um parque de diversões abandonado, a noite quieta, encontra o amigo amarrado numa corda, num possível enforcamento. Alonso elucida que na estrada vida deve-se seguir solitário mas pode ser acompanhado desde que o outro queira, mas os quereres devem estar alinhados! Assume sua cornice, ri de si mesmo, deliram e acatam o destino! Cansam e desatinam a brigar, Nildo quer ir embora, espanca Ruminante, Alonso retruca, faz o amigo pedir desculpas ao amigo cavalo e seguem viagem.

Aos 53 minutos, Nildo estanca e diz ter dor, dor de tudo, de fome, de sede, desanimado pela estrada que parece não ter fim, mostra-se ressentido. Alonso responde que estão perto do fim, mas o que importa é ter fé na Vida. Problematisa em seguida sobre o que é Deus, já que o outro diz-lhe que teria fé em Deus! Deus seria como a gente, com poderes maiores, criou os bichos, faz cair a chuva, o “Sancho Pança” retruca, Alonso ri e ironiza: “Um Deus feio desse jeito”!!! Diz ser ele Deus e que ele queria ser louco. Grita, esbraveja, no topo da montanha, para criar a sua própria lucidez, para pode ser o que quiser, ruminante, louco, ou o diabo vestido de homem, voar, morrer a cada momento e renascer, parar o relógio do tempo, diz ele: “Meu verbo é agora eu posso, eu posso criar o mundo só meu!”. Define-se como um personagem que inventa e não confiável, doido e inconstante, grita “Não me xingue de sóbrio!”. Em seguida cai em colapso. Nildo sai em busca de um médico no seu delírio, enquanto Ruminante ironiza, dizendo que a graça divina nunca o atenderá!

Alonso finge sua morte, seu corpo por sobre um túmulo em um cemitério sob a marcha fúnebre tocada por Ruminante, Nildo desesperado. Então, o sátiro levanta-se, rindo e perguntando se gostou da encenação, pois todo mundo finge. O outro fica inconformado, agride o amigo, negando, então o lúcido Alonso afirma “a maioria não sabe que finge! Ou finge que não sabe que finge! Mas que finge, finge!”.

Alonso assume aqui a força do poeta fingidor, que sob a voz de Fernando Pessoa (1972, p. 164) nos encanta e provoca quando nos incita a brincar com a verdade da voz do poeta:

O poeta é um fingidor
Finge tão completamente
Que chega a fingir que é dor
A dor que deveras sente.

Nildo, inconformado, tenta fugir; diz que está preso num lugar e não sabe onde irá chegar; se coloca no lugar do Ruminante, tenta puxar a carruagem da trupe, incorpora o devir animal domesticado, aquele que escravizado carrega o outro: burro de carga! Encontra-se desesperado e desnudo, devastado pela revelação; agride Alonso, parece experimentar a lucidez! Seu personagem assume cor, em contraponto ao monocromático Sátiro, diz que é tarde demais pois descobriu que a vida é curta, que só tem a solidão e se é invisível, acusa o amigo de ter desconstruído seu sonho! Alonso responde: “Não é a vida que é curtinha, mas a Morte que é longa mesmo!”. Reafirma que se veste de fantasia e que a vida é miserável! Os dois levam a carroça, enquanto Ruminante, em forma humana, toca seu bandolim. Ao pôr do Sol, surge o crepúsculo. Aliás, um cenário que se repete ao longo do filme, o pôr do sol. Podemos interpretá-lo como uma revelação do regime do imaginário crepuscular, aquele que em que se integra o racional sensível (SANTOS, 2005).

Então, começa o Ato II: a Morte de Ruminante se dá próxima aos 80 minutos. Os dois param, cansados, dizem que não podem dar um passo maior que a própria natureza. Alonso diz para continuarem, pois “a vida é um oceano de perguntas, e não um deserto de respostas!”. Enquanto Nildo retruca que quer alcançar o horizonte e pede força ao divino. Acham um rio, delirando e festejando, mergulham na água, sob a música que faz referência a vida de Jesus Cristo, mas logo se dão conta do delírio em que se detiveram. Nildo acusa o amigo de tê-lo levado para o lugar errado, enquanto este responde que não há caminho certo, que não certezas, que o lago pode ter secado, que se fazem escolhas, as mais difíceis, para “se encontrarem lá na frente, melhorados!”, retratando o *Bildung* que Nietzsche tanto faz referência: tornar-se o que se é, como consequência das escolhas e das contingências da Vida.

Alonso finge exorcizar Nildo e depois diz que Deus fez-lhe muito feio. Ironiza o amigo, apontando a fraqueza da desculpa metafísica divina. O outro lhe responde dizendo que ele também é feio. O sátiro assume sua feiura e imperfeição, ser bonito, diz ele, dá muito trabalho, pois quem assim é não se livra do chamamento do espelho, complexo de Narciso. Nildo responde: “Então é por isso que tu se pinta, para enfeitar a feiura!”. Alonso retruca: “Claro que não, homem! Eu me pinto para os outros não acreditarem muito nas mentiras que eu conto e nas verdades que eu invento, é muito chato essa coisa de ser levado a sério!”. Dar um jeito de descombinar o que se aparenta. Alonso diz que essa é uma artimanha muito perigosa, denunciar o que a face mostra! Nilo pede para ser pintado, o amigo diz que não precisa pois a cara de idiota do colega não convence ninguém!

O tempo passa, o dia corre. Ruminante os leva para adiante, estacam no anoitecer, quando Nildo interroga, será que a morte estaria próxima? As latrinas tocam-se, o cavalo-homem mostra-se exaurido. Alonso responde-lhe que sim, pois a Morte está sempre por perto: “Tem gente que pensa que a Morte chega, a verdade é que a Morte passa a vida inteira, escondida nas nossas sombras!”.

Aqui vale uma divagação intertextual intrigante sob a voz de Ricardo Reis, com seu tom trágico ao acatar o inevitável da Vida, que é o tempo que passa e a morte que nos acompanha sempre, restando-nos apreciar o percurso:

O Tempo passa,
Não nos diz nada.
Envelhecemos.
Saibamos, quasi
Maliciosos,
Sentir-nos ir.

Não vale a pena
Fazer um gesto.
Não se resiste
Ao deus atroz
Que os próprios filhos
Devora sempre.

Colhamos flores.
Molhemos leves
As nossas mãos
Nos rios calmos,
Para aprendermos
Calma também.

Girassóis sempre
Fitando o Sol,
Da vida iremos

Tranquilos, tendo
 Nem o remorso
 De ter vivido.
 (PESSOA, 2007, p.26).

Ruminante, em forma humana, por sua vez, está embebedando-se na trilha do trem, canta sua fome e seu cansaço, acusa o mundo de injusto, enquanto os dois ruminam sobre a finitude humana, que chega para todos, independe da riqueza ou da condição social. Percebem que Ruminante está morrendo. Alonso diz que irá aproveitar e matar a fome com a carne do cavalo que está pronto a bater com as botas! Nildo acalma o amigo e diz que irá encaminhar a morte do Ruminante. Deita-se ao seu lado nos trilhos do trem e adormece. Então, o cavalo homem acorda e diz: “Sabe o que diferencia um sujeito do outro? É o próprio destino, de resto, cada animal que faça suas escolhas! Para quem sonha Nildo, o impossível é só uma das infinitas possibilidades!”. Aqui revela a força das contingências da Vida, que abrem o percurso existencial ao acaso, marca da visão trágica! Tudo dá em nada! Então, o Ruminante vai-se, dançando pelo trilho do trem, com seu bandolim e bebendo!

Próximo aos 100 minutos, na liturgia trágica, Nildo diz que acha que os dois irão morrer mas não queria findar. Alonso, em delírio de fome, diz que precisarão se alimentar um do outro, precisam tirar na sorte para ver quem vai comer o outro, explicitando o papel do acaso na existência humana, mas no fim, nenhum dos dois consegue matar o amigo porque sangram, porque ficam desfigurados. Então, Nildo explicita que tem medo da morte. Alonso retruca dizendo que não tem mais medo do que vem depois, o nada. O ingênuo Nildo diz que a morte é um troço estranho, porque cuidamos do corpo a vida toda e ao morrer, ele apodrece debaixo da terra, Alonso responde: “A gente sabe tão pouco do resto de Vida na morte!”. Não sabemos de nada, Nildo completa. O apóstolo do desengano discorre, então, sobre como a morte tornou-se castigo, a pena de morte que derrete o corpo dos bandidos, enquanto Nildo deita-se no trilho de trem e trocam elogios. Alonso diz que aprecia o modo burro e ingênuo do amigo ver o mundo e este admira a inteligência do outro, que finge que ensina que é para aprender junto. Então, o Sancho Pança do sertão do mundo adormece na Morte.

Afonso ao se dar conta da morte morrida de Nildo, diz que ele não foi feito para o tempo nem para a morte, que despreza a inteligência e a sabedoria inútil. Bebe a morte do amigo, descobre que somos somente mentiras bem contadas para os outros e quando isso acontece fica mais fácil caminhar por sobre a Vida em direção à morte. Proclama-se como um mentiroso, que se fantasia de si mesmo, na versão de honesto e

que nunca conheceu alguém que fosse tão real a ponto de se revelar a mentira. Então come algo, beija o amigo e sai em direção ao novo caminhar, sem Ruminante, sem Nildo, sem a carroça, apenas consigo, carregando-se como fardo, reafirmando a vida, apesar da lucidez, do nada que se tem ou se é. Realizando aquilo que Oliveira (2005, p.216), nos ensina sobre o trágico, que “está por trás do pior, da idiotia e de todos os blefes existenciais”.

O filme de Caio Soh pode ser visto como uma saga humana através da força da *philia*, numa tocante partilha da vida ordinária, em que através de uma pedagogia da mostraçã, na insistência da presença humana, nos confrontamentos tensivos entre os três personagens, podemos revelar regimes de sensibilidades imaginativos distintos.

Alonso encarna o clandestino à margem, aquele que traz o aspecto crepuscular, revelando uma sensibilidade dramática, que contém elementos heroicos, como o brilho solar do líder messiânico, que convence e se refaz através das mentiras, porém traz o noturno, através da mística da lucidez provocativa e profunda. Alonso encarna o Orfeu linguageiro, como educador da humanidade, iniciado em mistérios profundos e que vigia o mundo (BRANDAO, 2014), enquanto Nildo, mais diurno, simboliza a força do herói, sublinhando suas bandeiras e valores éticos morais, como a crença em Deus e no amor à família. Incapaz de criar novos valores fica à mercê do santo e líder, que no caso é o amigo Alonso com sua força trovadoresca.

Ruminante, por sua vez, é o herói místico, mais noturno, que se perde no recolhimento interno e nostálgico. Traz sob a vestimenta da música, profundos mergulhos sobre a condição humana. O nome dele revela a força da ruminação, que se por um lado, como Nietzsche (1988), no prefácio da *Genealogia da Moral*, apresenta-a como prática essencial na compreensão trágica da Vida, degustar e ruminar os textos, a vida e sua inevitabilidade; por outro, ruminar também traz também em si a prática da mastigação compulsória e repetitiva, daquilo que se revê continuamente, o remoer:

Verdade seja que, para elevar assim a leitura à dignidade de “Arte” é mister, antes de mais nada, possuir uma faculdade hoje muito esquecida (por isso há de passar muito tempo antes dos meus escritos serem “legíveis”), uma faculdade que exige qualidades bovinas, e não as de um homem fim-de-século. Falo da faculdade de ruminar (NIETZSCHE, 1988, p. 16).

No filme de Soh, o herói solar não resiste aos encantos e provocações crepusculares de Alonso e morre no trilho do trem, ou seja, no caminho, mais cedo ainda, falece Ruminante, que se distancia para morrer, para assumir sua solidão radical. Apenas quem resiste à jornada, sob a roupagem cínica da lucidez e da contemplação

trágica da Vida é Alonso, que se alimenta sob o corpo do amigo Nildo e parte, sob o pôr do sol. Novamente a imagem do crepúsculo nos convidando a reiniciar a viagem que nunca tarda: da Vida e Morte.

Há, ainda, o filme *Pieles* (2017) do espanhol Eduardo Casanova, que convida o espectador a visitar diversos personagens com diferentes deformidades, que provocam espanto e horror na sociedade, explorando o modo como diferentes grupos lidam com esse impacto. O jovem diretor traz o grotesco como tema para alcançar o trágico, na afirmação da vida. Aqui caberia a Cioran (2011) e seu desespero lírico que toca o trágico falar, pois afirma que apenas quem experimentou longos passeios solitários diante o drama de finitude humana, poderia ter espírito, quantos incêndios íntimos? Os “deformados” de Casanova são um convite ao grotesco, ao olhar no espelho, pois quem se atreve a olhar-se, como o pensador romeno nos alerta:

Ninguém mais se atreveria a se olhar no espelho, pois uma imagem grotesca e ao mesmo tempo trágica misturaria os contornos da fisionomia a manchas de sangue, feridas que não cicatrizam e rios de lágrimas irreprimíveis. Experimentaria uma volúpia plena de terror observando, na harmonia cômoda e superficial do cotidiano, a explosão de um vulcão de sangue, com jorros vermelhos como fogo e ardentes como o desespero, observando como todas as chagas do nosso ser se abririam irremediavelmente para fazer de nós mesmos uma erupção sangrenta (CIORAN, 2011, p. 24).

Numa linhagem mais oriental, não podemos deixar de citar a obra do diretor turco Nuri Bilge Ceylan, principalmente com sua obra fílmica, *Sono de Inverno* (2014), que recebeu vários prêmios, como Palma de Ouro. Esse filme com apelo multicultural, por nos apresentar primeiramente, uma forma cultural diferente da ocidental, na Turquia, sob o raro Sol da Capadócia e o horizonte do rústico hotel *Othello* nas montanhas.

O diretor Ceylan não se propõe a fechar uma narrativa orgânica, aposta, sobretudo, num tom *tcheloviano*, na densidade existencial dos personagens, mais do que nos liames narrativos, principalmente pela construção do protagonista Aydin, o dono do hotel: escritor e homem de meia idade, ora nos apresentado pelo cansaço, mas também um ser contemplativo da vida. Talvez dessa atmosfera emocional do protagonista, venha o nome original da película “*Kis Uykusu*”, que se traduzida literalmente significaria hibernação, estado que o escritor perpassa em boa parte da sua trajetória sob a neve do inverno turco.

Aydin é um ator, escritor e empresário na Capadócia, vive em seu hotel *Othello*, nas belas e emaranhadas montanhas, onde atravessa os dias, sobre um inverno crescente, escrevendo e tecendo conversas longas e complexas. O turco diz que escreve

sobre coisas que lhe são sensíveis, da situação de pobreza e vitimização social dos que vivem ao seu redor à história do teatro turco. O filme se passa entremeio às conversas filosóficas entre ele, sua irmã (Necla), sua esposa (Nihal), além do seu fiel empregado, um amigo psicólogo, Suavi, e o locatário Hamdi Hodja, que lhe incomoda recorrentemente com sua postura compassiva e vitimizadora.

O filme apresenta inúmeros conflitos de fundo ético e moral que se mostram no desenrolar da película como irresolúveis, e nesse sentido, trágicos por excelência, porque o diretor não se importa em fechar o diálogo, apenas lança a questão, tensionando os modos de vida de Aydin e dos que ali vivem. Na primeira parte do filme, por exemplo, num dos diálogos mais interessantes com sua irmã sobre o mal, ela, que representa uma figura niilista e lúcida, diz ao irmão, que deveria-se ficar indiferente a quem causa o mal, sem se opor violentamente. Aydin fica incomodado, pois compreende que Necla estaria nutrindo uma sociedade agressiva e insolente, ajudando o mal. A irmã, por sua vez, o questiona: como seria a vida, sem que escondêssemos o rosto na luta contra o mal, dando a chance do outro se sentir arrependido?

Num outro momento, perto da metade da película, novamente um diálogo tenso entre Aydin e Necla, onde a irmã critica a habilidade de escrita do irmão. Diz que sua obra beira a uma ingenuidade pouco intensa, além de que, Aydin ousa escrever sobre temas que não viveu, como a espiritualidade. Ela o acusa de criar ilusões para lidar com o tédio daquele lugar, em que inclusive, ela se enterrou. A niilista de Ceylan diz que está morrendo naquele hotel, perdera as paixões e que Aydin precisaria de ter coragem para encontrar a verdade, sem hesitar diante a destruição. Por sua vez, o dono do hotel, incomodado, diz à irmã que ela não passa de uma parasita, que se vitimiza e nada faz da vida, portanto, condenada a solidão eterna, além de acusar o mundo como culpado pelas suas dores e derrotas pessoais. O diálogo encerra-se sob o sepulcro silencioso que se estende por minutos.

No outro pólo narrativo do filme, temos a tensão entre Aydin e Nihal, ele um homem de meia idade, ela muito mais jovem, uma relação já corrompida pelo tempo e desgastes de dois espíritos que se afastaram. A moça acusa-o de ter-lhe tirado o vigor e a esperança, tornando-a uma mulher velha, amarga e ressentida; ele, por sua vez, também a acusa de acomodada e parasita, enfim, duas vidas separadas sob o mesmo teto. Nihal parece ser a representante do ilusório, o antitrágico, ao depositar na caridade a única meta de vida, junto ao professor da região, coletando doações e dividindo-as aos carentes, numa tentativa de negar a própria vida em colapso, refugiando-se na compaixão e na bondade incondicional, destruída inclusive numa das cenas mais tensas

do filme, quando um locatário de Aydin queima o dinheiro que ela havia lhe doado, em nome da sua dignidade.

O escritor ainda se depara com um explorador que está em seu hotel, em busca de aventura, sem tempo ou destino determinados. Aqui é o trágico-dionisíaco falando no filme de Ceylan, que mobiliza o protagonista a lembrar de quem um dia fora, sem ter amarras, onde a vida parecia não ter fim, como ele mesmo enuncia. Concorde com o rapaz que lhe diz, que uma vida totalmente traçada não é real; que vive um dia de cada vez em sua intensidade total, que as rotas não devem ser fáceis, porque têm que ser conquistadas, como as montanhas da Capadócia na chegada ao hotel Othello. Enfim, é o polo trágico, o explorador jovial que lhe pede um cavalo selvagem, que funciona belamente como a virada do protagonista, que ao final, liberta o animal, que fora domado e sofrera por ter sido recolhido do seu modo de vida selvagem.

Enfim, encontramos Aydin, desenhado como um cínico, ora arrogante, ora em queda, que em sua hibernação existencial acata que envelheceu, que não poderá salvar seu casamento, nem as pessoas mais pobres e desorganizadas que vivem ao seu redor. Como seu locatário, resolve por fim, apenas aceitar. Volta para seu hotel, escreve seu livro, mesmo sabendo que nada acrescentaria à vida de outros. Como Oliveira (2015) nos ensinou sobre a idiotia e a vulgaridade do mundo, o escritor turco é o homem que assumiu diante o arco da vida, sua idiotia, contemplando sua queda trágica, diante o tempo e sua fatalidade cruel em nossas vidas. Assistimos Aydin deixando-se revelar, mesmo em sua capacidade dilacerante do autoengano, diante o casamento fracassado, por exemplo, porém reapropriando de si mesmo, tornando-se um ser mais humano e aberto ao real.

O filme de Ceylan não se resume a vida de um escritor e empresário na Turquia, mas como Almeida (2017, p.158) nos relata: “Por fim, *O Sono do Inverno* não é sobre os problemas familiares de um rico proprietário da Capadócia, mas sobre sua escolha de, mesmo diante do irremediável, afirmar a vida e o mundo em que vive”. O escritor não mudou, apenas acatou o mesmo, como Almeida também discorre: “Egoísta, Aydin faz valer sua vontade, confirmando a metáfora da hibernação presente no título: tudo permanece como antes.” (ALMEIDA²⁶, 2018, s/p)

²⁶ _____. Cinema, Educação e Imaginários Contemporâneos: estudos hermenêuticos sobre distopia, niilismo e afirmação nos filmes *O Som ao Redor*, *O Cavalo de Turim* e *Sono de Inverno*. **Revista Educação e Pesquisa**, São Paulo, v.44, 2018, no prelo.

Um outro filme que faz o trágico falar numa brecha intrigante do jogo e do blefe é a obra *O Apostador* (2014, Rupert Wyatt), que nos apresenta a vida do professor de literatura, Jim Bennett, que além de dar aulas, fadadas ao fracasso e ao desinteresse de alunos alienados. O jovem docente vive em clubes de apostas, perdendo e se endividando sem pudor ou culpa. Não se define como um apostador ou viciado em jogo; quer arriscar, experimentar o pior do pior dos mundos, tornando-se um sujeito possuído pelo absurdo. Defende uma vida intensa, marcada pela excelência e a genialidade, que não são construídas, mas dadas fatalmente. Critica a mediocridade da maioria e diz que quer ser alguém que faça a diferença. Como diz, é preciso acabar com a vida antes, não se ater ao passado, para reiniciar uma vida autêntica. Suas aulas resumem-se a como seu aluno lhe confessa, ao livre arbítrio, a ser ou não ser, afinal, o que vale a pena é alçar o impossível, como enuncia o protagonista: ensinam a você uma carreira em 20 anos na escola, isso não é existência, mas ter uma coisa de verdade para fazer todo dia sim, é algo para ser vivido.

Jim assume sua condição de idiotia, assim como o Jep Gamberdella do filme aqui analisado, *A Grande Beleza* (2013, Sorrentino). O professor é um cético, arrogante mas não desiste da vida, vai ao extremo, aposta e perde tudo, mas como se praticasse aquilo que o trágico nos faz ver, mesmo que não é falado, não há o que perder, tudo já está dado na vida, diária, cruel e fatal. Não se vive na chave da falta, mas do tudo que se tem por estar vivo e jogado no acaso.

Bennett vive aquilo que Oliveira (2015) descreve como a sabedoria do homem idiota, simples, porque é vulgar, solto ao ordinário e quando possui esperanças, estas estão alimentadas por blefes, como no filme, disparados cena após cena. Jim trapaça o jogo do Estado, na sala de aula, com os rumos da Educação, trapaceia com o Estado de Bem estar Social, tipicamente americano, blefa com relação aos valores, entre o que se mapeia como forte ou fraco na sociedade, realizando, por fim, aquilo que Oliveira (2015, p. 265) elucidou: “Como seu interprete, viu o mundo, viu a si mesmo e não se recusou a admitir que o seu sentido na Terra é um deplorável absurdo”

Bennett poderia ser o herói de Baltasar Gracian, em seu livro *El heroe* (1637) porque pratica a destreza de compreender o seu lugar no mundo e ama a excelência. É o sátiro, que saber ler os papéis sociais e jogar com eles e suas armadilhas, como faz o professor, jogando com os donos das casas de apostas, com sua mãe que lhe dá o dinheiro, com o aluno insatisfeito e que perderá a carreira ainda jovem.

Rosset (1989b, p. 188) nos contempla com um capítulo sobre esse tipo de herói de Baltasar, que muito convém ao Jim Bennett, pois fala de um sujeito que aprecia e

sabe jogar com a ocasião e o artifício, que é a alma do jogo de cartas, do risco, “é aquele que não tem medo...o herói é o cavaleiro sem medo e sem censuras que prestigia a aparência ilimitadamente”.

Enfim, como podemos vislumbrar com a vida de Jim, que se mostra, não foge, pratica a arte de se mover no instante e no frágil, apanha, sorri, ironiza, pede dinheiro novamente, até alcançar o seu golpe final, em que vence os três agiotas envolvidos, finalizando o filme sem posses ou dinheiro, apenas a liberdade diante si. Jim corre e se livra, enfim, vence e se entrega à vida.

Outro filme que traz o trágico à tona é *Gravidade* (2013, Alfonso Cuarón), vencedor do Oscar, como melhor diretor, que sob a roupagem de um filme ficcional, na figurativização espacial, traz a trajetória de dois astronautas, que sobrevivem num ônibus espacial, que sofre um acidente inesperado e os remete a inospitabilidade do espaço.

Encontramos uma personagem que será a protagonista, que parte de um polo niilista para o trágico, a astronauta americana, Dra Ryan Stone, que vive sua primeira missão no ônibus espacial Explorer. Ressentida com a vida parece esconder-se no vácuo espacial, depois que a filha morreu num acidente banal num parque de diversões. No outro lado, encontramos o colega russo, Matt Kowalski, vivido e contemplativo, com humor irônico, povoa o imaginário de Ryan, até a colega conseguir superar-se e voltar a Terra em segurança, depois de uma odisseia existencial dolorosa e tensa.

Alfonso Cuarón utiliza o espaço como referência do imaginário do deserto, como aquele lugar árido da existência, de difícil sobrevivência, que há o silêncio perene, o desamparado imanente e inospitabilidade humana. Kowalski acata a vida com todas essas marcas, diz admirar o silêncio, assume o trágico, celebra o pôr do sol e se emociona e convoca Ryan: “você tem que aprender a se desapegar”. Sofrem um acidente inesperado, que os jogam no espaço, apenas presos por um fio, experimentando uma radical sensação de desamparo.

Num gesto generoso e lúcido, o astronauta russo deixa-se soltar e divagar pelo espaço até sua morte, assumindo simbolicamente a condição humana, deixa Ryan a deriva, mas com a possibilidade de sobrevivência, o que ela terá que lutar consigo e per si para obter. Em meio a devaneios com o amigo já morto, a protagonista reage e consegue criar uma viabilidade técnica para voltar para casa, lembrando uma frase recorrente do colega, sobre o pouso e o lançar-se à vida, relaxando e aproveitando a viagem.

Para finalizar o platô trágico, citemos o filme *Paterson* (2016, Jim Jarmusch,) que narra a vida pacata desse jovem motorista de ônibus na cidade de mesmo nome, em New Jersey, resumida em uma semana. O filme é marcado por um fio narrativo mínimo, sem muitas alegorias ou densidades estéticas, usufruindo de uma fórmula simples: a vida de um homem comum durante uma semana. Usa para isso de uma estratégia interessante, a metonímia do termo Paterson, que se encontra alastrado por tudo, desde o nome do protagonista, à linha de ônibus em que trabalha; o nome da obra, do bar, entre outros. Talvez esse recurso criativo de Jarmusch tenha o sentido de produzir desde a sensação de contiguidade, mas também remeter a algo do trágico, que não há nada muito diferente entre os homens; somos todos imanentes à vida e marcados pela falta de sentido e pela finitude.

Paterson carrega consigo um caderno de poemas, aos quais dedica parte do seu dia. No almoço, por exemplo, escrevendo sobre coisas cotidianas, como a caixa de fósforos azuis, os bolinhos da esposa. Sem pretensões a publicar, nem a ler, o jovem carrega consigo e dedica sua energia para a poesia simples, seu casamento afetivo, marcado por uma parceira inquieta, que tem sonhos instáveis, de ser uma cantora a uma empresária do ramo alimentício. Há o cão que o acompanha, Marvin, em seus passeios noturnos e é o xodó da esposa Laura. O curioso da rotina de Paterson é o modo como ele a vive, acatando-a, mesmo em alguns momentos tensos, como quando o cachorro come seu caderno de poesia.

Paterson parece ser um tipo frágil, quase apático, incapaz de enfrentar os dilemas e acasos da vida, porém no desenrolar da película nos damos conta de como esse jovem motorista de ônibus, com seu nome, linha 23, em sua vulgaridade cotidiana se dá conta da vida, mesmo injusta, monótona e vazia. A vida não cessa, ele a vive, sem confrontá-la de modo violento, mesmo quando seu cão por exemplo, destrói seu caderno de poesias ordinárias, que ele tanto degustava e levava consigo.

Paterson vive seu cotidiano, sem ater-se a grandes ideários ou preso a grandes princípios de elevação moral, observa e acolhe as criações estético artísticas da sua esposa, que parece, nesse caso, mais presa às ilusões: sonha em ser uma cantora de *country* em um momento, depois quer ser uma empresária de *cupcakes*, pinta e repinta a casa insanamente, procurando mudanças, enquanto o esposo apenas as vive e não sofre por isso.

Um dos objetos que reaparecem com certa assiduidade nas cenas de Paterson é seu relógio, concebido como um despertador silencioso, porque o protagonista sempre o olha e ele gira, por exemplo, quando este dirige seu ônibus na linha 23, mas o tempo

não parece aprisioná-lo, pelo contrário, é apenas o leque de possibilidades. Como diria Oliveira (2005), não bloqueia a vida de Paterson, mas a abre para todas as contingências, mesmo, por exemplo, quando o ônibus quebra ou quando acorda atrasado. Afinal, nada existe além dele, o instante que se vive, por exemplo, quando o jovem almoça observando a cachoeira que tanto aprecia e escreve lentamente sobre a vida em seus pequenos fatos: dos fósforos azuis à fuga.

Em Paterson (2016) encontramos o tônus trágico sob a calmaria do cotidiano de um homem tipicamente vulgar, como Almeida também relata:

De ponta a ponta, do começo ao fim, o filme investe na afirmação incondicional da vida. Nada é negado, nada é combatido, nenhum desejo frustrado, nenhuma dor poupada. A vida flui em abundância, sem grandes acontecimentos, um dia após outro, mas todos repletos de poesia, isto é, um modo amoroso de viver, de olhar, de se relacionar com as pessoas e o mundo. É a concretização do *amor fati* nietzscheano, o amor pelo destino, pelo caminho que possibilita cada um a se tornar o que é (ALMEIDA, 2018, p.173).

Diante esse mergulho nas trilhas hermenêuticas do trágico, disparada pela obra *A Grande Beleza* (2013) e esses outros filmes aqui supracitados, sob a força do trágico, pudemos vislumbrar que o cinema contemporâneo tem trazido em sua imagética discursiva, um convite generoso para o homem, demasiado humano do século XXI, a olhar para o convívio de modos de vida ou gramáticas que convivem e constroem o horizonte do vivido do Contemporâneo, seja sob o tom cinza do distópico ou a alegria desesperado e lírica do trágico.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A tese iniciou-se com uma problematização sobre o cinema, se ele poderia ser o intermediador da condição frágil e fatalista da Existência. *A posteriori*, com os voos e as leituras sobre o trágico e o niilismo como possíveis platôs do Contemporâneo, o problema plaina sobre o cinema e sua potência de fazer o Contemporâneo se mostrar em sua plurivocalidade. Portanto, esta pesquisa partiu do viés da filosofia trágica, passando por autores como Nietzsche, Rosset, Deleuze, entre outros, para questionar sobre o que há para ser falado/mostrado/pensado da vida contemporânea através dessa máquina social e de desejos: o cinema.

A partir dessa aproximação com os cinemas na atualidade em sua diversidade quanto à narrativa, tematicidade, revestimento figurativo, montagens, poeticidade etc. ofertaram-se diferentes modos de ver o contemporâneo, convidando-me a sobrevoar diferentes perspectivas, que aqui foram denunciadas através de três platôs hermenêuticos: o distópico, o ilusório e o trágico. Porém, foi proveitoso sobrevoar o modo como diferentes pensadores-artistas descrevem essa máquina de criar imagens em movimento, pois não podíamos esquecer que o cinema foi nosso objeto de estudo colateral, numa abordagem integradora como Lipovestky e Serroy nos inspiraram.

Apresentamos o cinema como uma máquina de imaginários que cria e inventa modos de vida, como Aumont (2008) nos ensinou diante a força da impressão de realidade que ele invoca. Ainda, trazer a riqueza da imagem-movimento inaugurada pela sétima arte e colhida pelo olhar de Deleuze (2009), assim como o poder hipnótico do cinema e sua vocação narrativa destacada pelos estudos de Metz (2012), sem falar na importância da montagem no cinema traduzida pelos estudos de Martin (2011).

Também, coube uma viagem cartográfica por sobre as Teorias Contemporâneas do Cinema, entremeio às escolas estruturalistas e desconstrucionistas, alcançando teóricos, como Žižek e Deleuze, guardadas as devidas diferenças epistêmicas entre eles, mas que afirmam que o cinema se aproximaria de uma nova experiência diante da vida na atualidade, no fim do século XX, em que se explodiria com os cânones das narrativas lineares e assumiria um novo movimento nas telas, aproximando-se dos fluxos e de

narrativas alternativas e findando com a visão de Rosset (2010b), que concebe o cinema como o lugar do real e não de sua fuga, possibilitando um jogo divertido, pois poderia, potencial e criativamente, mostrar diferentes perspectivas sobre a vida.

Compreendeu-se, num segundo momento, que o Contemporâneo não seria a ordem de um discurso ou uma prática totalizante, portanto, não teria uma ontologia própria e hermética. Seria mais intrigante, portanto, nos interrogarmos sobre quais os campos de experiências e jogos possíveis entre as máquinas sociais e os territórios de saberes e poderes, como podem engendrar diversos agenciamentos e estilísticas existenciais, indagando qual o sentido do atual e o agora em que todos vivemos sob diferentes regimes de sociabilidade e afetividade.

Notamos pelas análises hermenêuticas dos filmes, aqui colhidos e descritos, que o Contemporâneo, sob o viés sociológico e econômico, pode ser cartografado sob dois versos iniciais: (1) o Contemporâneo como pós-moderno: o fim e o novo e (2) o Contemporâneo como híbrido entre a modernidade tardia e o pós-moderno. Ambos remetiam ao que chamamos nas nossas análises hermenêuticas de constatação niilista da decadência moderna e a busca por duas gramáticas de fugas. A primeira chave ambicionando um mundo novo, que teria um desenho inédito em suas dinâmicas, o que poderia aproximar essa leitura da chave do Ilusório, como Lipovetsky. Já no outro ponto, encontramos autores que constataam o pior do mundo e o descrevem como algo novo, mas com tonalizações pessimistas, aproximando-os dos niilistas distópicos, como Baudrillard e Han.

Não foi intuito nem objetivo dessa tese realizar, profundamente, essas conexões epistêmicos-gramaticais com os filmes e suas tonalizações, mas foi interessante tecer um primeiro gesto de conectividade entre o campo acadêmico e estético. Talvez daí, surjam novas inspirações para projetos futuros, deixando uma fresta aberta em direção ao mundo dos homens e sua vida ordinária.

Nesta tese, como também o fez Oliveira (2015), houve uma escavação da contemporaneidade pelo olhar trágico, que me possibilitou alçar e vivenciar também de modo mais sereno as outras mostragens, tão tensionadas e presentes, a niilista e a ilusória, compreendendo na carne que o contemporâneo se faz provisório e se dá numa gramática do nada, sem se dependurar em metafísicas ou ontologias. Ser e estar no Contemporâneo é assumir um gesto incondicional de aprovação da Vida, na presença da sua idiotia e crueldade imanente. Ou seja, o encontro com o trágico e seus adoradores nos levaram a um outro itinerário de destinação, o de confronto com a lógica do pior da

vida e que apesar disso e com isso, podemos viver e perceber o mundo por um outro olhar, aqui intermediado pela ótica cinematográfica.

Percebemos pela análise das películas aqui analisadas, ao longo desses platôs hermenêuticos, que a visão pelo trágico não é o único modo possível de dar-se conta do real explosivo e dilacerante. O homem escolheu e foram depostos alguns possíveis caminhos, tais como: o niilismo pessimista, aqui nominado de distópico (de inspiração schopenhaueriana), as ilusões de salvação, no platô do ilusório (muito encontradas nos discursos religiosos) e a acepção trágica (no acolhimento da vida com o pior dela, e não apesar dele).

Não podemos deixar de apontar a riqueza do método cartográfico deleuziano, que nos remeteu a um exercício intrigante de se aperceber que as películas não são totalidades significantes, ou seja, elas possuem uma diversidade fractal inerente à sua narratividade e seu plano estético formal, o que nos embrenhou num jogo caudaloso de sentidos divertidos e díspares. Ou seja, num mesmo filme, como *Holy Motors* (2012), usado principalmente para aplainar o platô niilista distópico, existiram também outras vocalizações, como as trágicas e dos duplo-ilusórios, assim também acorreram com os outros dois filmes-eixos: *O Duplo* (2013) e *A Grande Beleza* (2013). Porém, notamos que havia um gesto predominante nessas três obras primas filmicas, que possibilitaram que desenvolvêssemos os três modos de dizer/viver o mundo contemporâneo.

De modo descritivo, pudemos então alcançar os três platôs que emanaram da audiência frente às obras filmicas e suas nuances conceituais:

No Platô Distópico (ou antitrágico), que parece ser mais comum no cenário cinematográfico, encontramos as seguintes forças-ideias: a crítica radical diante das convenções morais e éticas modernas, o apontamento das contradições humanas sem indicar uma possível resolução existencial, a angústia diante do sentido do pior da existência, a presença do traço do pessimismo como essência da vida, figurativização da lógica do ressentimento diante a vida, entre outros. Esse sentido niilista tem sido evocado em muitos textos fílmicos, como *Holy Motors* (2012).

No Platô do ilusório (complementar ao duplo), há uma tentativa de tecer uma crítica ao mal estar contemporâneo. Tem sido recorrente encontrarmos filmes que trazem o duplo como tema central para a definição narrativa. Assim o fez Richard Ayoade, com *O duplo* (2013) e Denis Villeneuve com *O homem duplicado* (2014). Nos dois filmes encontramos a mesma resolução existencial diante da impessoalidade moderna e da impossibilidade de conviver com o pior da vida: acreditar-se dividido e projetado num Outro, mais original e autêntico.

No **Platô Trágico** podemos encontrar as seguintes forças-ideias: o caráter transitório e sem finalidade da vida, o gosto pelo brilho e pelo espetáculo, a singularidade do momento vivido, a conjunção misteriosa entre a existência desagradável e a alegria de viver, o eterno retorno do mesmo (*amor fati* nietzschiano), a paixão pelo absurdo da vida (Emil Cioran), a poética pelo devaneio (Gaston Bachelard), uma filosofia terrorista diante o inevitável e o pior da vida, o seu não sentido (Rosset), a desnaturalização dos princípios metafísicos e/ou morais, reconhecimento da transitoriedade e a valorização do Acaso na constituição existencial. Por exemplo, encontramos alguns desses traços em obras do diretor Woody Allen e Sorrentino no cinema contemporâneo.

O cinema, então, nos serviu como esse espaço do imaginário em que podemos mediar nosso encontro com o real, inescapável e indecifrável por si mesmo, daí provém sua potência trágica e ao mesmo tempo pedagógica. O cinema foi então o lugar possível de conservação, produção e criação dos regimes simbólicos e míticos da contemporaneidade, para nossos voos e gestos hermenêuticos.

Podemos afirmar, dessa forma, que o cinema potencialmente nos permitiu entrar em contato com o contemporâneo, com o eterno presente, com aquilo que é mais ordinário e inenarrável: a dimensão trágica do nosso cotidiano, que nos jogou em diferentes modos de presença, com aquilo que escapa às grandes narrativas, mas que nos marca intimamente, em nossos corpos e espíritos (ROSSET, 1989b).

A partir desses sobrevoos intrigantes por essas três grandes obras fílmicas, mais os filmes complementares em cada platô, pudemos alçar aquilo que Almeida (2015) nos bem alertou sobre a possibilidade do cinema funcionar como resistência e reversão do niilismo contemporâneo por meio do alastramento da estética e do pensamento trágico. Reafirmando pelo *pathos* trágico, as forças vitais de criação e o charme da imperfeição, reafirmando novos valores terrenos, intensidade do corpo, para uma nova idade trágica e grande política, no sentido nietzschiano.

Portanto, esta tese cumpriu e alastrou uma angústia da pesquisadora que é permitir que um exercício acadêmico faça o mundo se mostrar, nesse caso, pelo viés do trágico, fazendo-o falar, como Rosset (1989a) bem nos ensinou que acontece de tempos em tempos, mediante a fluidez da vida e sua provisoriedade. Ou seja, esta pesquisa buscou clarear uma zona de inteligibilidade sensível sobre o contemporâneo, que é a morada coexistencial do homem no mundo, diante do dinâmico acontecimento da Vida.

Somente assim, podemos cartografar o horizonte em que a vida humana se dá, inclusive nas redes educacionais (in)formais.

Portanto, a potência dessa investigação esteve em se ater a um horizonte da educação, não no seu sentido formativo e funcional, mas sim em apreender o acontecimento humano no mundo do agora, aqui por meio do cinema, contemplando uma pluralidade de dizeres, fazeres e devires existencialmente, por meio das diferentes matizes. Ou seja, compreender que somente na tensão do movimento, entre aproximação e afastamento, que Agamben nos ensinou, podemos descrever o contemporâneo num horizonte em que os humanos se constituem, se descontroem e se relacionam, inclusive no cenário educativo, como nas escolas e universidades brasileiras.

Presenciamos nos filmes esse jogo de tensões e perspectivas, portanto, a negação do real e assunção de um duplo, ou então, acatando-o apesar e com toda a sua carga ambivalente e imanente, assim como navegamos por películas que nos jogaram na cinza distopia de um mundo prestes a colapsar, anunciando sua decadência interminável. E, ainda, o tônus trágico, constatando a idiotia e crueldade da vida, mas e com isso reafirmando-a, através da arte e da celebração da vida.

Desse modo, o destinamento como educadora não se fez mais no sentido de um gesto de resistência permanente e político, mas no sentido em que o terceiro Foucault ajudou a compreender, que cabe ao educador a função mediadora de tom instrumental, mas sim, como um intercessor²⁷, como potência para algo porvir, que o reposicionará como um “gerador criativo para o entendimento da função educador, pronto a se posicionar no fluxo dos gestos menores, com o intuito de favorecer experiências ativas de subjetivação” (CARVALHO, 2011, p. 9) por meio da *mostração* dos textos fílmicos. Ou seja, aprender com a arte, como Nietzsche (2001, p. 202) no importante aforismo 299 de *Gaia Ciência* nos bem alertou, afastar-se das coisas para ver nelas diferentes perspectivas, para então mesclar arte e vida, sendo “poetas-autores das nossas vidas, principiando pelas coisas mínimas e cotidianas”.

Desse modo, pesquisas como esta, que assume uma afinidade trágica, acatam a pluralidade de visões e teorias diante a vida caudalosa, sem desmoronar ou acusar a outra gramática, apenas realizar um gesto em direção ao projeto de Grande Política de Nietzsche, que consiste em promover a possibilidade do homem se desconstruir

²⁷ Compreendo Intercessor como Deleuze nos ensinou, quando o define como uma encruzilhada por onde pode se entrecruzar diferentes devires, para que desse polo potencialmente criador, todo possível de criação fosse gerado, no plano do mobilismo da descoberta (CARVALHO, 2011, p.10).

continuamente, compreendendo a transitoriedade da Vida, assim como dos seus valores ético-morais e existenciais. Talvez, daí, parta o desejo em se constituir como esse espírito livre e altivo, que alce a vida como uma trajetória em aberto e sem pêndulos ontológicos fixos. Daí viria a potência do *educare*, como uma ação desconstrucionista e transitória, apenas presa à velocidade do acontecimento da Vida, em que se compreenda que esta se mostra e se faz sob diversas roupagens e dizeres, não cabendo ao educador ou ao humano do presente, imperar apenas em um, fixar regras cristalizadas e ser modelo (forma) para o outro. Apenas nos caberia vivermos e nos mostrarmos, num eterno jogo repleto de monstros divertidos, brincando de aprender e desaprender, usando de artifícios para seguir nessa jornada inconstante, misturando a arte à vida – aqui o cinema – como Nietzsche (2001) nos desejara em *Gaia Ciência*, no aforismo 276, em direção a um tempo novo:

Eu ainda vivo, eu ainda penso, ainda tenho de viver, pois ainda tenho de pensar: Sum, ergo cogito: cogito, ergo sum. Hoje cada um se permite expressar o seu mais caro desejo e pensamento, este ano, me meio primeiramente o coração- que pensamento deverá ser para mim, razão garantia e doçura de toda a vida que me resta! Quero cada vez mais aprender a ver como belo aquilo que é necessário nas coisas, assim me tornarei um daqueles que fazem belas as coisas Amor fati (amor ao destino), seja este doravante, o meu amor! Não quero fazer guerra ao que é feio. Não quero acusar, não quero nem mesmo acusar os acusadores. Que a minha única negação seja desviar o olhar! E tudo somado e em suma: quero ser algum dia, apenas alguém que diz Sim! (NIETZSCHE, 2001, p. 188).

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS |

- ABBAGNANO, N. **Dicionário de Filosofia**. SP: Ed Martins Fontes, 2007.
- ADELMAN, M. Visões da Pós Modernidade: discursos e perspectivas teóricas. **Rev. Sociologias**, Porto Alegre, ano 11, nº 21, , p. 184-217, jan./jun. 2009, Disponível em <<http://www.scielo.br/pdf/soc/n21/09.pdf>>, acesso em 23 de agosto de 2016.
- AGAMBEM, A. **O que é o Contemporâneo?: e outros ensaios**. Chapecó: Argos, 2009.
- ALLIEZ, Eric. Re-presentação da cinefilosofia deleuzinana- em direção a uma política do cinema? IN PARENTE, A (org). **Cinema/Deleuze**. Campinas, SP: Ed Papirus, 2013.
- ALMEIDA, R. Educação contemporânea: a sociedade auto limpante, o sujeito obsoleto e a aposta na escolha. **Revista Educação: Teoria e Prática**, Rio Claro, SP, v. 20, n. 34, p 47-64, jan-jun 2010, Disponível em <https://www.researchgate.net/publication/277766334_Educacao_Contemporanea_a_sociedade_autolimpante_o_sujeito_obsoleto_e_a_aposta_na_escolha>, acesso em janeiro, 2015
- _____. A Literatura em seu aspecto formativo. **Revista Religare**, João Pessoa, Paraíba, vol. 8, pp 127-138, outubro, 2011. Disponível em <<http://periodicos.ufpb.br/index.php/religare/article/view/12496>>, acesso em novembro de 2015.
- _____. O imaginário cinematográfico e a formação do homem. IN: RODRIGUES, Aurora de Jesus (Org.). **Formação de professores: teoria e pesquisa**. São Paulo: Factash, 2013.
- _____. Possibilidades formativas do cinema. **REBECA: Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual**, v. 3, n.2, s/n, 2014. Disponível em <<https://rebeca.socine.org.br/1/article/view/118>>, acesso em julho de 2015.
- _____. **O mundo, os homens e suas obras**. 2015. 208 pg. Tese (Livre Docência). Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015a.
- _____. Anti niilismo: ou a superação do niilismo pela filosofia trágica. **Revista de Estudos de Cultura**, Sergipe , n 3, pp 75-83, 2015b. Disponível em <<https://seer.ufs.br/index.php/revec/article/view/4776>>, acesso em novembro de 2016.
- _____. **O imaginário trágico de Machado de Assis: elementos para uma**

pedagogia da escolha. SP: Ed Képos, 2015c.

_____. Cinema e Educação: Fundamentos E Perspectivas. **Educação em Revista**, Belo Horizonte, vol.33, e153836 Epub Apr 03, 2017. Disponível em <<http://dx.doi.org/10.1590/0102-4698153836>> , acesso julho 2017a.

_____. Pressão Pedagógica e Imaginário Cinematográfico Contemporâneo. IN ALMEIDA e BECCARI (orgs). **Fluxos Culturais: arte, educação, comunicação e mídias**. SP: Ed FEUSP, 2017b.

_____. Cinema, Educação e Imaginários Contemporâneos: estudos hermenêuticos sobre distopia, niilismo e afirmação nos filmes *O Som ao Redor*, *O Cavalo de Turim* e *Sono de Inverno*. **Revista Educação e Pesquisa**, São Paulo, v.44, 2018, no prelo.

ALMEIDA e SANTOS (Orgs). **O cinema como itinerário de formação**. SP : Ed Képos, 2011.

_____. **Cinema e Contemporaneidade**. SP: Képos, 2005.

ALVES, G. Tarefas políticas do novo cineclubismo no século XXI. IN ALVES&MACEDO (orgs). **Cineclube, cinema e Educação**. Londrina: Ed Práxis, 2010.

AMARAL, A. **Visões Perigosas: uma arque-genealogia do cyberpunk. Comunicação e cibercultura**. Porto Alegre: Ed Sulina, 2006.

ARISTÓTELES. **Arte Poética**. Trad. Pietro Nasseti. São Paulo: Ed. Martin Claret, 2005.

ASSIS, M. **Obra Completa (VII)** . Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

AUMONT, J et al. **A estética do filme**. Campinas: Ed Papyrus, 2002.

_____. **Moderno? Por que o cinema se tornou a mais singular das artes**. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas, SP: Ed Papyrus, 2008.

_____. **As teorias dos cineastas**. Trad. Marina Appenzeller. Campinas, SP: Ed Papyrus, 2012.

AQUINO & RIBEIRO (org). **A educação por vir: experiências com o cinema**. SP: Ed Cortez, 2011.

BACHELARD, G. **A poética do devaneio**. SP: Ed Martins Fontes, 2009.

BALENCO, P; PINTO, E.C. A globalização e o aprofundamento da integração capitalista: desdobramentos em torno dos conceitos de Estado nação, Império e do novo imperialismo In: IZERROUGENE, B. (Org.). **Ensaio Econômico - atualidades socioeconômicas**. Salvador: EDUFBA, 2006, p. 59-90.

- BAPTISTA&MASCARELLO. **Cinema mundial contemporâneo**. Campinas: Ed Papyrus, 2 edição, 2011.
- BARRENECHEA, M. **Nietzsche e a alegria do Trágico**. RJ: Ed 7Letras, 2014.
- BARROS, J. Cidade-cinema: elementos para a análise das cidades e distopias no cinema. **Revista Sessões do Imaginário**. Porto Alegre, v. 20, n.33, pp.51-58, 2015.
- BARROS & KASTRUP. Cartografar é acompanhar processos. IN PASSOS,KASTRUP&ESCÓSSIA (orgs). **Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. Porto Alegre: Ed Sulina, 2014.
- BAUMAN. Z. **A ética pós moderna**. RJ: Ed Zahar, 1997.
- _____. **Globalização: as consequências humanas**. RJ: Ed Zahar, 1999 a.
- _____. **Modernidade e ambivalência**. RJ: Ed Zahar, 1999b.
- _____. **Modernidade Líquida**. RJ: Ed Zahar, 2001.
- _____. **Medo Líquido**. RJ: Ed Zahar, 2008 a.
- _____. **Vida para consumo: a transformação das pessoas em mercadorias**. RJ: Ed Zahar, 2008b.
- _____. **Vida em Fragmentos**. RJ: Ed Zahar, 2011.
- BAUDRILLARD, J. **Simulacros e Simulações**. RJ: Ed Relógio d água, 1991.
- _____, J. **Tela Total- Mitos e ironias da Era do virtual e da imagem**. Porto alegre: Ed Relogio D Agua, 1997.
- _____, Jean. **Télémorphose**. Paris: Sens & Tonka, 2001.
- BAZIN, A. **O que é o Cinema?** SP: Ed Cosac Naify. 2014.
- BECCARI, M. **Articulações Simbólicas: uma filosofia do design sob o prisma da hermenêutica trágica**. 2015. Tese (Doutorado). Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015a.
- BECCARI, M. PORTUGAL, D. B. Da imagem do real para o real da imagem: por um elogio das aparências. **Visualidades** (UFG), Goiás, v. 12, n.2, pp. 69-89, 2015b. Disponível < <https://revistas.ufg.br/VISUAL/article/view/34479>>, acesso em setembro de 2016.
- BECCARI, M. Hermenêutica trágica em Machado de Assis: a redescritção como dimensão de desaprendizagem. **Rev. Machado Assis em Linha**, São Paulo (FFLCH-USP), v. 9, n. 18, p. 84-100, mai./ago. 2016.
- BECK, U. **O que é globalização**. SP: Ed Paz e Terra, 1999.
- BECKETT, S. **Textos para nada**. Tradução Eloisa Araujo Ribeiro. SP: Ed COSACNAIFY, 2015.

- BENJAMIN, W. **Sobre arte, técnica, linguagem e política**. Lisboa: Ed Relógio d'água, 1992.
- BOUCHARD, G. Amérique, terre d'utopie?. In : SOUZA, L., LAVALLÉE, D., TREMBLAY, G., REBOUÇAS, E. (orgs.) **América, terra de utopias? Desafios da comunicação social**. Salvador: EDUNEB, 2003. p. 17-34.
- BRADBURY, R. **Fahrenheit 451**. Trad Cid Knipel. Ed Biblioteca Azul, 2012.
- BRANDAO, J. **Dicionário Mítico-Etimológico**. RJ: Ed Vozes, 2014.
- BURKE, P. Cultura, tradição e educação. In: GATTI Jr., D. & PINTASSILGO, J. **Percursos e desafios da pesquisa e do ensino de História da educação**. Uberlândia: Ed. UFU, 2007.
- CABRERA, J. **O cinema Pensa: uma introdução à filosofia através dos filmes**. RJ: Ed Rocco, 2006.
- CAMPBELL, J. **Mito e Transformação**. SP: Ed Agora, 2008.
- _____. **O poder do Mito, com Bill Moyers**. SP: Ed Palas Atenas, 2012.
- CARMO, L. O Cinema do Feitiço contra o feiticeiro. **Revista Ibero americana de Educacion**, Bolívia, v.12 n. 32, 2003. Disponível em <<https://rieoei.org/historico/documentos/rie32a04.htm>>, acesso em julho de 2015.
- CARVALHO, A. Função Educadora: em busca de uma noção intercessora a favor de experiências de subjetividades ativas. IN RESENDE, H. **Michel Foucault: transversais entre educação, filosofia e história**. SP: Ed Autêntica, 2011.
- CARVALHO, M. Já Cinema: uma proposta deleuziana para o cinematógrafo. IN PARENTE, A. (org) **Cinema/Deleuze**. Campinas, SP: Ed Papyrus, 2013.
- CELINE, L. **Viagem ao fim da noite**. SP: Ed Cia das Letras, 1952.
- CHARLES, S. O individualismo paradoxal: Introdução ao pensamento de Gilles Lipovestky. 2004. IN LIPOVETSKY, G. **Os tempos hipermodernos**. Trad. Mario Vilela. SP: Ed Barcarolla, 2004.
- CHAUÍ, M. Notas sobre Utopia. **Revista Ciência e Cultura**. São Paulo ,vol.60, pp7-12,Julho 2008.Disponível<http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0009-67252008000500003>, acesso julho 2017.
- CHESNAIS, François. **A Mundialização do Capital**. São Paulo: Ed Xamã, 1996.
- CIORAN, E. **Histoire et Utopie**. Paris: Ed Gallimard, 1960.
- _____. **Nos cumes do desespero**. Tradução de Romeno Fernando Klabin. SP: Ed Hedra, 2011.
- COMTE-SPONVILLE, A. **A vida humana**. Tradução Claudia Berliner. SP: Ed Martins Fontes, 2009.

- COPPI, L. **O riso trágico - ou sobre como pensar com um chapéu de bobo**. 2016, 110f. Dissertação (Mestrado em Educação). São Paulo, Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo, 2016.
- COSTA, L. O cinema marginal: a imagem oscilação e a imagem ação. IN PARENTE, A. (org) **Cinema/Deleuze**. Campinas, SP: Ed Papirus, 2013.
- COSTA, L.A; FONSECA, T.M.G. Do contemporâneo: o tempo na história do presente. **Arquivos Brasileiros de Psicologia**, Rio de Janeiro, v. 59, n. 2, pp110-119, dez/2007. Disponível <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1809-52672007000200002&lng=pt&nrm=iso>, acesso em 01 fev. 2014.
- DELEUZE, G. **A Imagem-tempo**. Trad. Eloisa de Araujo Ribeiro, Renato Janine Ribeiro. SP: Ed Braziliense, 2007.
- _____. **A Imagem-movimento: Cinema I**. Trad. Sousa Dias. Lisboa: Ed Assírio e Alvim, 2009.
- _____. **Conversações**. Trad. Peter Pál Pelbart. SP: Ed 34, 2013.
- DELEUZE & GUATTARI. **Mil Platôs: Capitalismo esquizofrenia, vol 1**. Trad. de Aurélio Guerra e Célia Pinto Costa. RJ: Ed 34, 1995.
- _____. **Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia. Vol 1**. Trad. Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. SP: ED 34, 2000.
- _____. **Kafka: para uma literatura menor**. Trad. Rafael Godinho. Lisboa, Pt: Ed Assirio e Alvim, 2002.
- _____. **Mil Platôs. Vol 4**. Trad. Suely Rolnik. SP : Ed 34, 2012.
- DELEUZE & PARNET, C. **Diálogos**. Trad. de Eloisa A Ribeiro. SP: Ed Escuta, 1998.
- DERRIDA, Jacques. **O animal que logo sou**. Trad. Fábio Landa. São Paulo: Editora UNESP, 2002.
- DIAS, Rosa Maria. **Cultura e educação no pensamento de Nietzsche**. Rev. *Impulso*, Piracicaba, v. 12, n. 28, p. 33-40, 2001.
- DUARTE, R. **Cinema e Educação**. SP: Ed Autêntica, 2009.
- DURAND, G. **As estruturas antropológicas do imaginário**. SP: Ed Martins Fontes, 2012.
- ECO, Umberto. **História da Feiura**. RJ: Ed Record, 2007.
- EMERI, J. **Os Duplos em Dostoiévski e Saramago**. 2010. 90 pgs. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Letras, Universidade de Santa Cruz do Sul, SC, 2010.
- FAVARETTO, Celso. Arte Contemporânea e educação. **Rev IberoAmericana de Educácion**. Espanha, s/v,n. 53, pp 225-235, mar 2010.

FAVARETTO, C. O entrelugar da arte contemporânea. In: CARVALHO, M.; GUIMARÃES, B. **Estética e Arte**. Coleção XVI Encontro ANPOF: ANPOF, p. 9-23, 2015.

FECHINE, I. **Cinema, televisão e vídeo: uma proposta de abordagem semiótica da recepção**. IV ALAIC/ 1998 - GT Estudos de Recepção. Disponível em: <<http://www.eca.usp.br/associa/alaic/Congreso1999/5gt/Yvana%20Carla%20.rtf>> . Acesso em 2 de nov, 2012.

FIGEUROA, A. **Cinema Novo: A onda do jovem cinema e sua recepção**. SP: Ed Papirus, 2004.

FIGUEIREDO, C. Da Utopia e Distopia. **Revista Eutomia: Revista Online de Literatura e Linguística**, Pernambuco, v. 1, n.3 , pp 324-362, 2009.

FOUCAULT, M. O que é o iluminismo. In: ESCOBAR, C. H. (Org.). **Dossier Foucault**. Rio de Janeiro: Taurus, 1989, p. 103-112.

_____. **A hermenêutica do sujeito**. Trad. Márcio Alves da Fonseca e Salma Tannus Muchail. 2a Ed. SP: Ed Martins Fontes, 2006.

_____. **Ditos e escritos III Michel Foucault Estética: literatura e pintura, música e cinema**. Trad. Inês Dourado Barbosa. RJ: Ed Forense Universitária, 2009.

_____. **Ditos e escritos VII: Michel Foucault: Arte Epistemologia, Filosofia e História da Medicina**. Trad. Vera Lucia Avellar Ribeiro. RJ: Ed Forense Universitária, 2011.

FRANÇA, Andrea. **Foucault e o cinema contemporâneo**. Rev ALCEU, v. 5, n. 10, p30-39, jan/jun 2005.

FREUD, S. O Estranho (1919). In: FREUD, S. **Uma neurose infantil e outros trabalhos (1917-1918)**. Rio de Janeiro: Ed Imago, 1976. v.XVII. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud.

FRIDMAN, L. **Vertigens Pós Modernas: configurações institucionais contemporâneas**. RJ: Ed Relume Dumará, 2000.

FUKUYAMA, F. **O fim da História e o último homem**. Rio de Janeiro: ed. Rocco, 1992.

GARCEZ, C. Borges e seus duplos: pactos feitos e desfeitos em espelhos de papel. In: GARCIA, F; PINTO, M.O; MICHELLI, R. (orgs). **O Insólito e seu Duplo: Comunicações Livres**. Rio de Janeiro: Dialogarts Edições, 2010.

- GENTIL, H. Narrativas de ficção e existência: contribuições de Paul Ricoeur. **VISO: Cadernos de Estética aplicada**, v. IX, n 17, pp 166-178, jul—dez 2015. Disponível em < http://revistaviso.com.br/pdf/Viso_17_HelioGentil.pdf>, acesso fevereiro 2016.
- GIACOIA JR., O; FLORENTINO NETO, A. **O Nada Absoluto e a superação do niilismo: os fundamentos filosóficos da Escola de Kyoto**. Campinas, SP: Ed Phi, 2013.
- GIDDENS. A. **As consequências da modernidade**. SP Ed Unesp, 1991.
- GIDDENS, BECK e LASH (orgs). **Modernização reflexiva: política, tradição e estética na ordem social e moderna**. SP: Ed UNESP, 1997.
- GUSDORF, G. **Professores para que? Para uma pedagogia da pedagogia**. SP: Ed Martins Fontes, 2003.
- HAN, B. **La Sociedad de la transparencia**. Trad de Raúl Gabas. Ed Herder, 2013.
- HAN, B. **Sociedade do Cansaço**. SP: Ed Vozes, 2015.
- HELLER, A. **O homem do Renascimento**. Lisboa: Editorial Presença, 1982.
- HEIDEGGER, Martin. **A origem da obra de arte**. Trad. Idalina Azevedo e Manuel Antonio de Castro. SP: Ed 70, 2010.
- HILARIO, L. Teoria crítica e Literatura: distopia como ferramenta de análise radical da modernidade. **Revista ANU LIT**, Florianópolis, v.18, n2, p. 201-215, 2013. Disponível < <https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/27842>>, acesso março 2017.
- HUXLEY, A. **Admirável Mundo Novo**. Trad. de Lino Vallandro. RS: Ed Globo, 2001.
- INFANTE, G. **O Capirotinho: Uma dose de porquês antes do fim**. Manaus: Ed Lendari, 2017.
- JACOBY, R. **Imagem imperfeita: pensamento utópico para uma época antiutópica**. Trad. de Carolina Araújo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.
- _____. **O fim da utopia: política e cultura na era da apatia**. Trad. Clóvis Marques. RJ: Ed Record, 2001.
- KASTRUP, V. O funcionamento da atenção no trabalho do cartógrafo. **Revista Psicologia e Sociedade**, Porto Alegre, v.19, n. 1, pp 15-22, jan-abril 2007.
- KASTRUP, V. **O funcionamento da atenção no trabalho do cartógrafo**. IN KASTRUP, PASSOS e ESCOSSIA (orgs.) **Pistas do Método da Cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. Porto Alegre: Ed Sulina, 2014.
- KELLER, E. Distopía: Otro final de la utopía **Reis: Revista Española de Investigaciones Sociológicas**. Espanha, n. 55, pp. 7-23, Jul-Sep. 1991.

KOHATSU, L. Cinema Expressionista alemão: o estranho, e estranhamento e o efeito de estranhamento. **Revista Impulso**, Piracicaba, v.23, n. 57, p. 103-118, set., 2013. Disponível < <https://www.metodista.br/revistas/revistas-unimep/index.php/impulso/article/viewArticle/1758>>, acesso em abril, 2015.

LARROSA, Jorge. **Nietzsche e a Educação**. Trad. de Semíramis Gorini da Veiga. 3a edição. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

_____. **Pedagogia Profana: danças, piruetas e mascaradas**. Trad. de Alfredo Veiga Neto. 5a ed. Belo horizonte: Autêntica, 2010.

_____. **Tremores: escritos sobre a experiência**. Trad. de Cristina Antunes e João Vanderley Geraldi. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

LAX, E. **Conversas com Woody Allen**. SP: Ed Cosac Naify, 2013.

LEFRANC, Jean. **Compreender Nietzsche**. 4. ed. Trad. de Lúcia M. Endlich. Petrópolis: Ed Vozes, 2008.

LIMA e MIGLIANO. Medo e experiência urbano: breve análise do filme O som ao Redor. **Revista Brasileira de estudos de cinema e áudio visual (REBECA)** n. 3, ano 2, Jan-jun 2013.

LIPOVETSKY, G. **Era do Vazio: Ensaios sobre o individualismo contemporâneo**. Trad. Therezinha Monteiro Deutsch. SP: Ed Manole, 2005.

_____. **O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas**. Trad. Maria Lucia Machado. SP: Companhia de Bolso, 2009.

LIPOVETSKY e SERROY. **A tela global: mídias culturais e cinema na era hipermoderna**. Porto Alegre: Ed Sulina. 2009.

_____. **A Cultura-Mundo: resposta a uma sociedade desorientada**. SP: Ed Cia das Letras, 2011.

LYRA, B. Cinema Periférico de Bordas. **Revista comunicação, mídia e consumo**, São Paulo, v.6, n.15, p.31-47, mar., 2009.

LOPONTE, L. Do Nietzsche trágico ao Foucault ético: sobre estética da existência e uma ética para docência. **Revista Educação e Realidade**, Porto Alegre, v. 28, n. 2. pp 69-82, 2003.

LUZ, A. Cisne Negro: quando eu é um outro. **Cadernos de Psicanálise-CPRJ**, Rio de Janeiro, v. 33, n. 25, p. 178-190, 2011.

MACHADO, R. **O nascimento do trágico: de Schiller a Nietzsche**. RJ: Ed Zahar, 2006.

_____. **Zaratustra: tragédia nietzschiana**. RJ: Ed Zahar, 2011.

MAFFESOLI, Michel. **O Instante Eterno: o retorno do trágico nas sociedades pós modernas**. São Paulo: ED Zouk, 2003.

_____. **O Tempo das Tribos: O declínio do individualismo nas sociedades de massa**. Trad. Maria de Lourdes Menezes. RJ: Ed Forense Universitária, 2006.

_____. **O ritmo da vida: variações sobre o imaginário pós moderno**. Tradução Clóvis Marques. RJ: Record, 2007.

MAIORINO e CAMILLO. Análise Semiótica Do Filme Avatar: Um Ensaio na Perspectiva Interacionista Social. **Rev Travessias**, UNIOESTE, Maringá, v. 6, n. 3, pp 1-26, 2012.

MANSUR, Amanda. **O novo ciclo do Cinema Pernambucano: a questão do estilo**. 2009. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação, Recife, 2009.

MATINENKO e SOUZA. **Imaginário Social, Tecnologia e Distopias no Cinema de Ficção: Uma Abordagem do Filme *Mad Max: Fury Road***. Trabalho apresentado no GP Comunicação, Imagem e Imaginário, XVI Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do XXXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. RS, 2016. Disponível em <http://portalintercom.org.br/anais/nacional2016/resumos/R11-1124-1.pdf>, acesso julho 2017.

MASCARELLO, F. Introdução reinventando o conceito de cinema nacional. IN BAPTISTA&MASCARELLO. **Cinema mundial contemporâneo**. Campinas: Ed Papirus, 2 edição, 2011.

MARTIN, M. **A linguagem cinematográfica**. Trad. Paulo Neves. SP: Ed Brasiliense, 2011.

MELO, Igor. Sobre a compaixão trágica em Nietzsche. **Revista Trágica: estudos de filosofia da imanência**, Rio de Janeiro, v.7, n.2, p.37-49, 2º quadrimestre de 2014.

METZ, C. **A significação no cinema**. Trad. Jean-Claude Bernardet. SP: Ed Perspectiva, 2012.

MIGLIORIN, C. Por um cinema pós industrial. Notas para um debate. **Revista Cinética**. Disponível em <<http://www.revistacinetica.com.br/cinemaposindustrial.htm>>, acesso em 10 de novembro de 2016.

MORE, T. **Utopia**. Trad Paulo Neves. SP:Ed L&PM Editores, 1997.

MORIN, Edgar. **O cinema ou o O homem imaginário: ensaio de Antropologia Sociológica**. São Paulo: Ed Realizações, 2014.

MOSÉ, V. **Nietzsche e a Grande Política da Linguagem**. RJ: Ed Civilização Brasileira, 2011.

MOSTAFA & NOVA CRUZ. Imagem-tempo: o livro cristal de Gilles Deleuze. IN MOSTAFA & NOVA CRUZ (orgs). **Deleuze vai ao cinema**. Campinas, SP: Ed Alínea, 2010.

NIETZSCHE, F. **Obras Incompletas**. Trad. de Rubens Rodrigues Torres Filho. (Col. *Os Pensadores*). SP: Ed Abril Cultural, 1983.

_____. **O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo**. Trad de J Guinsburg. SP: Cia das Letras, 1992.

_____. **Genealogia da Moral**. Trad. de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. **A Gaia Ciência**. Trad. Paulo César de Souza. SP: Cia das Letras, 2001.

_____. **O Nascimento da Tragédia**. Trad. de J. Guinsburg. São Paulo: Cia das Letras, 2005 a.

_____. **Humano, demasiado humano**. Trad. Paulo César de Souza. SP: Ed Cia das Letras, 2005b.

_____. **Crepúsculo dos Idolos**. Trad. Paulo César de Souza. SP: Ed Cia das Letras, 2006.

_____. **A Vontade de Poder**. Trad. Marcos Fernandes e Francisco Moraes. RJ: Ed Contraponto, 2008a.

_____. **Humano, demasiado humano II**. Trad. Paulo César de Souza. SP: Cia das Letras, 2008b.

_____. **Assim falava Zaratrusta: um livro para todos e para ninguém**. Trad. Mário da Silva. RJ: Ed Civilização brasileira, 2011.

OLIVEIRA, A.C. Estesia e Experiência de Sentido. Revista **CASA: Cadernos de Semiótica Aplicada**, São Paulo, v. 8, n2, pp. 1-12, 2010. Disponível <<http://seer.fclar.unesp.br/casa/article/view/3376>>, acesso em março 2014.

OLIVEIRA, Leonel. A genealogia nietzscheana em Michel Foucault. **Revista FAMECOS**. Porto Alegre, n. 17, pp.117-125, abril 2002.

OLIVEIRA, L. **Por uma reapropriação da ideia de homem**. 2015, 301f. Tese (Doutorado). Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

_____. O Cansaço ordinário em nossos dias: dialogando com Byung- Chul Han. IN ALMEIDA e BECCARI (orgs). **Fluxos culturais: arte, educação, comunicação e mídias**. SP: FEUSP, 2017.

- _____. A Tensão Trágica e a Arte. IN ALMEIDA e BECCARI (orgs). **Fluxos culturais: arte, educação, comunicação e mídias**. SP: FEUSP, 2017.
- ORICCHIO, L. Cinema Brasileiro Contemporâneo. IN BAPTISTA&MASCARELLO. **Cinema mundial contemporâneo**. Campinas: Ed Papirus, 2 edição, 2011.
- ORWELL, G. **1984**. Trad. Alexandre Hubner. SP: Cia das Letras, 2009.
- PASSOS, KASTRUP e ESCOSSIA (orgs.) **Pistas do Método da Cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. Porto Alegre: Ed Sulina, 2014.
- PASSOS e BARROS. A Cartografia como Método de Pesquisa-Intervenção. IN PASSOS, KASTRUP, ESCÓSSIA (org). **Pistas do Método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. Porto Alegre: Ed Sulina, 2014.
- PASIN, E. Michel Maffesoli: Una Teoría Sociológica Pós Moderna. **RIPS, Revista de Investigaciones Políticas e Sociológicas**, Compostela, Espana.v. 8, n. 2, 2009, pp 9-16, 2009.
- PECORARO, R. **Niilismo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2007
- PELBART, P. **Vertigem por um fio: políticas da subjetividade contemporânea**. SP: Iluminuras/FAPESP, 2000.
- _____. **O avesso do niilismo: cartografias do esgotamento**. SP-N1 Edições, 2013.
- PESSOA, F. **Poesia Completa de Ricardo Reis**. SP: Cia das Letras, 2007.
- _____. **Obra Poética**. RJ: Cia José Aguilar Editora, 1972.
- RAMOS, F. **Teoria Contemporânea do cinema: pós estruturalismo e filosofia analítica**.volf, SP: Ed Senac, 2005.
- RANK, O. **O Duplo: um estudo psicanalítico**. Porto Alegre, RS:Ed Dublinense, 2014.
- RICOEUR, P. **História e Verdade**. Rio de Janeiro: Forense Universitária,1968
- _____. **Interpretação e ideologias**. RJ: Ed Francisco Alves, 1988.
- _____. O passado tinha um futuro. IN MORIN, E. (org) **Religação dos Saberes: o desafio do século XXI**. RJ: Ed Bertrand Brasil, 2011.
- ROLNIK, S. **Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo**. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.
- ROLNIK e GUATTARI. **Micropolítica: Cartografias do desejo**. SP: Ed Vozes, 1986.
- ROSSET, C. **O princípio da crueldade**. SP: Ed ROCCO, 1989a.
- _____. **Lógica do pior**. RJ: Ed Espaço e tempo, 1989b.
- _____. **A Alegria: a força maior**. RJ: Ed Relume Dumara, 2000.
- _____. **O real e seu duplo: ensaio sobre a ilusão**. RJ: Ed José Olympio, 2008.
- _____. **La Filosofia Trágica**. Buenos Aires: Ed El cuenco de plata, 2010a.

_____. **Reflexiones sobre cine.** Trad. Ariel Dillon. Buenos Aires: Ed El Cuento de Plata, 2010b.

RUFFEL, Lionel. “Qu’est-ce que le contemporain?” Vox-poetica. Disponível em: <<http://www.vox-poetica.org/t/articles/ruffel2010.html>>. Acessado em: 31/07/ 2012.

SALES, L. Posição do estágio do espelho na teoria lacaniana do imaginário. **Revista do Departamento de Psicologia – UFF, Pernambuco**, v. 17 - nº 1, p. 113-127, Jan./Jun. 2005.

SANTARELLI, C. **A Grande Beleza: em busca da (im) perfeição Perdida.** Texto apresentado no XXXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Computação, São Paulo, 2016. Disponível em: <<http://portalintercom.org.br/anais/nacional2016/resumos/R11-1741-1.pdf>>. Acesso em: 12 ago 2017.

SANTOS, M. **Educação de sensibilidade: crepusculário & mitohermenêutica.** SP: Editora Zouk Textos Complementares, 2004.

_____. **Crepusculário.** SP: Ed Zouk, 2005.

_____. Espaços crepusculares: poesia, mitohermenêutica e educação de sensibilidade. **Revista @mbienteeducação**, São Paulo, v 1, n 1, jan/julho 2008. Disponível em:

<http://www.cidadesp.edu.br/old/revista_educacao/pdf/volume_1/art10marcos.pdf> acesso janeiro 2015.

_____. Fundamentos antropológicos da arte-educação: por um pharmakon na didaskalia artesã. **Revista @mbienteeducação**, São Paulo, v. 3, n. 2, julho/dezembro, pp. 59-97, 2010. Disponível <<http://publicacoes.unicid.edu.br/index.php/ambienteeducacao/article/view/159>>, acesso julho 2014.

SANTOS e ALMEIDA (orgs.). **Antropolíticas da educação.** SP: Ed Kepos, 2011.

_____. **Aproximações ao imaginário: bússola de investigação poética.** SP: Ed Képos, 2012.

SILVA, D. **O futuro como história: utopia e ficção científica.** IN Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH • São Paulo, julho 2011

SOUZA, L. **Cinema de distopia: gênese, resistência e engajamento.** Encontro de Estudos multidisciplinares em cultura. Salvador, Bahia, 2012. Disponível em<<http://www.enecult.ufba.br/modulos/submissao/Upload/39835.pdf>>, acesso julho 2017.

SZONDI, P. **Ensaio sobre o trágico.** Tradução Pedro Sussekink. RJ: Jorge Zahar Ed, 2004.

- TARKOVSKI, A. **Esculpir o tempo**. SP: ED Martins Fontes, 2010.
- TEIXEIRA, E. Pós Modernidade e Nihilismo: um diálogo com Gianni Vattimo. **Rev ALCEU (Revista do Departamento de Comunicação Social PUC/RJ)**, Rio de Janeiro, v.7, n.13, p. 209-224, jul./dez., 2006. Disponível em <http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/alceu_n13_DossieTeixeira.pdf>, acesso em fev 2016.
- UNAMUNO, M. **Do sentimento trágico da vida**. SP: Ed Hedra, 2013.
- VATTIMO, G. **A sociedade transparente**. Lisboa: Ed Relógio d' água, 1992.
- _____. **O fim da modernidade. Nihilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna**. Trad. de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- VIRILIO, P. **Guerra e Cinema**. Trad. Paulo Roberto Pires. SP: Ed Pagina Aberta, 1993.
- _____. **A inércia polar**. Trad. Ana Luiza Faria. Lisboa: Ed Publicações Dom Quixote, 2003.
- _____. **Olho por olho ou o crash das imagens**. Revista Margem. no 8, dez./1998. São Paulo: Educ, 1998.
- VOLPI, Franco. **El nihilismo**. Buenos Aires: Biblos, 2005.
- XAVIER, I. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. SP: Ed. Paz e Terra, 2005.
- _____. **Alegoria do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo e cinema marginal**. SP: Ed Cosac Naify. 2012.
- WEINMANN, A.O. Notas psicanalíticas sobre o Fantasma de Murnau. **Revista Univeristária do Audiovisual (RUA)**, São Carlos, SP, 12 Dossiê: Cinema e Psicanálise, 2012. Disponível em: <<http://www.rua.ufscar.br/notas-psicanaliticassobre-o-fantasma-de-murnau/>>. Acesso em: 13 ago. 2016.
- WISNIK, José Miguel. **O autor do livro (não) sou**. s/d. Disponível em: <<http://www.chicobuarque.com.br/texto/index.html>>. Acesso em: 22 mar. 2013.
- WOTLING. **Vocabulário de Nietzsche**. Tradução Claudia Berliner. SP: Ed Martins Fontes, 2001.
- ZABUNYAN, D. Na cabeça do espectador: Deleuze e a experiência cinematográfica. IN IN PARENTE, A. (org) **Cinema/Deleuze**. Campinas, SP: Ed Papirus, 2013.
- ZAMBERLAN, C. Cinema e Literatura: a palavra e a imagem no cinema contemporâneo- itinerários possíveis. IN ALMEIDA, SANTOS E SANCHES (ORGS). **Artes, Museu e Educação**. Curitiba: Ed CRV, 2012.
- ZIZEK. **Lacrimae Rerum**. Trad. Luís Leitão. Lisboa: Ed Orfeu Negro, 2013.

ZOURABICHVILI, F. **O Vocabulário De Deleuze**. Trad. André Telles. Rio de Janeiro, 2004. Disponível <

http://201.31.162.86/cache/claudioulpiano.org.br.s87743.gridserver.com/wp-content/uploads/2010/05/deleuze-vocabulario-francois-zourabichvili1.pdf?ich_args=6b453e26f0a157609b7990fc17539adb_1_0_0_2_2a95886921329d04e0700265ca15c54ac7f764c4f682051b0bec7ec3e940fe16_0_1_0> Acesso 9 de dezembro 2015.

REFERÊNCIAS FÍLMICAS |

A FEBRE do Rato. Direção: Cláudio Assis. Produção: Belavista Cinema e Produção, Parabólica Brasil. Brasil, 2011. 110 min.

A GRANDE Beleza. Direção: Paolo Sorrentino. Produção: Indigo Film, Medusa Film, Babe Film, Pathé, France 2, Cinéma, Mediaset, Canal+, Ciné+, France Télévisions, Regione Lazio, Ministero per i Beni e le Attività Culturali (MiBAC), Banca Popolare di Vicenza, Lazio Film Commission, Fonds Eurimages du Conseil de l'Europe, MEDIA Programme of the European Union, Biscottificio Verona. Itália, França, Suíça, Reino Unido, 2013. 141 min.

A ILHA do Medo. Direção: Martin Scorsese. Produção: Paramount Pictures, Phoenix Pictures, Sikelia Productions, Appian Way. USA, 2010. 138 min.

A OUTRA Terra. Direção: Mike Cahill. Produção: Artists Public Domain. USA, 2011. 92 min.

A ROSA Purpura do Cairo. Direção: Wood Allen. Produção: Jack Rollins & Charles, H. Joffe Productions, Orion Pictures. USA, 1985. 82 min.

ABRE los ojos. Direção: Alejandro Amenábar. Produção: Canal+ Espanha, Las Producciones del Escorpión, Les Films Alain Sarde, Lucky Red, Sociedad General de Televisión (Sogetel). Espanha, Itália, França, 1997. 117 min.

ADAPTAÇÃO. Direção: Spike Jonze. Produção: Beverly Detroit, Clinica Estetico, Good Machine, Intermedia, Magnet Productions, Propaganda Films. USA, 2002. 114 min.

ALPHAVILLE. Direção: Jean-Luc Godard. Produção: Productions, Filmstudio, Chaumiane. França, 1965. 99 min.

AMANTES Eternos,Os. Direção: Jim Jamursh. Produção: Recorded Picture Company (RPC), Pandora Filmproduktion, Snow Wolf Produktion, Faliro House Productions, Le Pacte, HanWay Films, ARD Degeto Film, Lago Film, Neue Road Movies, Deutscher Filmförderfonds (DFFF), Film- und Medienstiftung NRW, Filmförderung Hamburg Schleswig-Holstein, Filmförderungsanstalt (FFA). Alemanha, Reino Unido, França, Chipre, 2013. 123 min.

BIG Jato. Direção: Claudio Assis. Produção: Perdidas Ilusões de República Pureza Filmes, Brasil, 2016. 97 min.

BLADE RUNNER: o caçador de androids. Direção: Ridley Scott. Produção: Ladd Company, Shaw Brothers, Warner Bros., Blade Runner Partnership. USA, 1982. 117 min.

BRAZIL. Direção: Terry Gilliam. Produção: Embassy International Pictures. Reino Unido, 1985. 132 min.

BUDAPESTE. Direção: Walter Carvalho. Produção: Nexus Cinema e Vídeo, Eurofilm Stúdió, Stopline Films. Brasil, Portugal, Hungria, 2009. 113 min.

CAMINHO para o nada. Direção: Monte Helman. Produção: Boid, Entertainment One, Monterey Media. Japão, Canadá, USA, 2010. 121 min.

CLUBE da Luta. Direção: David Fincher. Produção: Fox 2000 Pictures, Regency Enterprises, Linson Films, Atman Entertainment, Knickerbocker Films, Taurus Film. Alemanha, USA, 1999. 139 min.

CONFLITO mortal. Direção: Wong Kar-wai. Produção: In-Gear Film Production. HK, 1988. 102 min.

COSMÓPOLIS. Direção: Cronenberg. Produção: Alfama Films, Prospero Pictures, Kinologic Films (DC), France 2 Cinéma, Téléfilm Canada, Talandrakas, France Télévisions, Canal+, Rai Cinema, Radiotelevisão Portuguesa (RTP), Ontario Media Development Corporation (OMDC), Harold Greenberg Fund, Jouror Productions, Leopardo Filmes. França, Canadá, 2012. 109 min.

DIVERGENTE. Direção: Neil Burger. Produção: Summit Entertainment, Red Wagon Entertainment, Soho VFX. USA, 2014. 139 min.

DOLCE Vida. Direção: Federico Fellini. Produção: Riama Film, Cinecittà, Pathé Consortium Cinéma. França, Itália, 1960. 174 min.

DONNY Darko. Direção: Richard Kelly. Produção: Pandora Cinema, Flower Films (II), Adam Fields Productions, Gaylord Films. USA, 2001. 113 min.

ELYSIUM. Direção: Neill Blomkamp. Produção: TriStar Pictures, Media Rights Capital (MRC), QED International, Alpha Core, Simon Kinberg Productions, Genre Films, Sony Pictures Entertainment (SPE). USA, 2013. 109 min.

FANTASMA. Direção: F.W. Murnau. Produção: Uco-Film GmbH. Alemanha, 1922. 125 min.

FAHRENHEIT 451. Direção: François Truffaut. Produção: Anglo Enterprises, Vineyard Film Ltd. Reino Unido, França, 1966. 112 min.

FIGURAS de cera. Direção: Leo Birinsky e Paul Leni. Produção: Neptune-Film A.G. Alemanha, Bulgária, 1924. 65 min.

GERRY. Direção: Gus Van Sant. Produção: Epsilon Motion Pictures, My Cactus, Tango Films. USA, 2002. 103 min.

GOODBYE, Dragon Inn. Direção: Tsai Ming-Liang. Produção: Diaphana Films, Wellspring Media, Homegreen Films, Slovenska Kinoteka. França, Tailândia, 2003. 82 min.

GRAVIDADE. Direção: Alfonso Cuarón. Produção: Esperanto Filmoj, Heyday Films. USA, Reino Unido, 2013. 91 min.

HOMUNCULUS. Direção: Otto Rippert. Produção: Deutsche Bioscop GmbH. Alemanha, 1916. (Série em 6 episódios de 50 min).

INDIA Song. Direção: Marguerita Duras. Produção: Les Films Armorial, Sunchild Productions. França, 1975. 45 min.

LARANJA Mecânica. Direção: Stanley Kubrick. Produção: Warner Bros., Hawk Films. Reino Unido, USA, 1971. 136 min.

LAVOURA Arcaica. Direção: Luiz Fernando Carvalho. Produção: Artkino Pictures, Europa Filmes, ID Distribution, Transeuropa Video Entertainment. Brasil, Argentina, 2001. 163 min.

MÁ Educação. Produção: Pedro Almodovar. Produção: El Deseo, Canal+ Espanha, Television Espanola. Espanha, 2004. 109 min.

MAD Max: Fury road. Direção: George Miller. Produção: Warner Bros. Pictures, Village Roadshow Pictures, Village Roadshow Pictures, Kennedy Miller Productions, RatPac-Dune Entertainment, White Noise Factory. Austrália, USA, 2015. 120 min.

MAGIA ao Luar. Direção: Wood Allen. Produção: Gravier Productions, Dippermouth Productions, Perdido Productions, Ske-Dat-De-Dat Productions, Cinéfrance 1888. USA, 2014. 98 min.

MATCH Point. Direção: Wood Allen. Produção: BBC Films, Thema Production, Jada Productions, Kudu Films. USA, 2006. 124 min.

MATRIX. Direção: Lana Wachowski e Andy Wachowski. Produção: Groucho II Film Partnership, Silver Pictures, Village Roadshow Pictures, Warner Bros. Pictures. Austrália, 1999. 136 min.

MEIA Noite em Paris. Direção: Wood Allen. Produção: Mediapro, Versátil Cinema, Gravier Productions, Pontchartrain Productions, Televisió de Catalunya (TV3). USA, 2011. 94 min.

MELANCOLIA. Produção: Lars von trier. Produção: Zentropa Entertainments Memfis Film, Zentropa International Sweden, Slot Machine, Liberator Productions. Alemanha, Dinamarca, França, Suécia, 2011. 135 min.

METRÓPOLIS. Direção: Fritz Lang. Produção: Universum Film (UFA). Alemanha, 1927. 153 min.

MINUTOS Atrás. Direção: Caio Soh. Produção: Maria Farinha Filmes, Sinceramente Cínicos. Brasil, 2014. 99 min

MYSTERIOUS object at noon. Direção: Apichatpong Weerasethakul. Produção: 9/6 Cinema Factory, Firecracker Film, Fuji Photo Film, Thailand, Hubert Bals Fund. Tailândia, Holanda, 2000. 83 min.

MONTY Python. Direção: Terry Gilliam e Terry Jones. Produção: Michael White Productions, National Film Trustee Company, Python (Monty) Pictures. UK, Canadá, USA, 1975. 91 min.

O ABRAÇO partido. Direção: Daniel Burman. Produção: BD Cine, CinemArt, Classic Film, Fonds Sud Cinéma, Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA), Paradis Films, Wanda Visión S.A. Argentina, 2004. 99 min.

O APOSTADOR. Direção: Rupert Wyatt. Produção: Paramount Pictures, Winkler Films. USA, 2014. 111 min.

O ASSASSINO de Monjave. Direção: William Monahan. Produção: Atlas Independent, Henceforth Pictures, Henceforth, MICA Entertainment. USA, 2015. 93 min.

O DESERTO Vermelho. Direção: Michelangelo Antonioni. Produção: Film Duemila, Federiz, Francoriz Production. Itália, 1964. 117 min.

O DUPLO. Direção: Richard Ayoade. Produção: Alcove Entertainment, Attercop Productions, British Film Institute (BFI), Film4. Reino Unido, 2013. 93 min.

O ESTUDANTE de Praga. Direção: Paul Wegener e Stellan Rye. Produção: Continental. Alemanha. 1913. 85 min.

O GABINETE do Dr Calligari. Direção: Robert Wiener. Produção: Decla-Bioscop AG. Alemanha, 1920. 76 min.

O GOLEM. Direção: Paul Weneger. Produção: Projektions-AG Union (PAGU). Alemanha. 1920. 91 min.

O GRANDE Truque. Direção: Christopher Nolan. Produção: Touchstone Pictures, Warner Bros., Newmarket Productions, Syncopy. USA, 2006. 130 min.

O HOMEM Duplicado. Direção: Denis Villeneuve. Produção: Pathé International, Entertainment One, Rhombus Media, Roxbury, micro_scope, Mecanismo Films. Canadá, Espanha, França, 2013. 91 min.

O HOMEM no espelho. Direção: Robert Wiene, 1916.

O HOMEM sem passado. Direção: Aki Kauramaski. Produção: Bavaria Film, Pandora Filmproduktion, Pyramide Productions, Sputnik, Yleisradio (YLE). Finlândia, Suécia, 2002. 97 min.

O MUNDO silencioso. Direção: Jacques-Yves Costeau e Louis Malle. Produção: FSJYC Production, Requins Associés, Société Filmad, Titanus. França. 1956. 86 min.

O OPERÁRIO. Direção: Brad Anderson. Produção: Filmax Group, Castelao Producciones, Canal+ España, Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (ICAA), ICF. USA, Espanha, 2004. 101 min.

O OUTRO. Direção: Max Mack. Produção: Vitascope GmbH. Alemanha, 1913. 49 min.

O SOM ao Redor. Direção: Kleber Mendonça Filho. Produção: Hubert Bals Fund, CinemaScópio. Brasil, 2012. 131 min.

O TEOREMA Zero. Direção: Terry Gilliam. Produção: Voltage Pictures, Zanuck Independent, Zephyr Films, MediaPro Pictures, Le Pacte, Wild Side Films. USA, Reino Unido, Romênia, 2014. 107 min.

OS AMANTES da Ponte Neuf. Direção: Leos Carax. Produção: Films A2, Gaumont International, Les Films Christian Fechner. França, 1991. 125 min.

OS MATADORES. Direção: Beto Brant. Produção: Riofilm, Brasil. 1997. 102 min.

O SABOR da Melancia. Direção: Tsai Ming-Liang. Produção: Arena Films, Arte France Cinéma, Homegreen Films, Wild Bunch. França, Tailândia, 2005. 116 min.

PATERSON. Direção: Jim Jamursh. Produção: K5 International, Amazon Studios, Inkjet Productions, Le Pacte, Animal Kingdom. USA, 2016. 118 min.

PI. Direção: Darren Aronofsky. Produção: Harvest Filmworks, Truth and Soul Pictures, Plantain Films, Protozoa Pictures. USA, 1998. 84 min.

PIELES. Direção: Eduardo Casanova. Produção: Nadie es Perfecto, Pokeepsie Films. Espanha, 2017. 77 min.

PORTO dos Mortos. Direção: Davi de Oliveira Pinheiro. Produção: Lockheart Filmes, USA, 2012. 89 min.

RÉQUIEM para um sonho. Direção: Terry Giliam. Produção: Artisan Entertainment, Thousand Words, Sibling Productions, Protozoa Pictures, Industry Entertainment, Bandeira Entertainment. USA, 2012. 102 min.

ROMA. Direção: Federico Fellini. Produção: Ultra Film, Les Productions Artistes Associés. Itália, 1972. 120 min.

SANGUE Ruim. Direção: Leos Carax. Produção: Les Films Plain Chant, Soprofilms, FR3 Films Production, Unité Trois, Centre National de la Cinématographie (CNC), Sofima, Georges Reinhart Productions, Limbo Film AG, Sogedis. França, 1986. 116 min.

SOBRE café e cigarros. Direção: Jim Jarmusch. Produção: Asmik Ace Entertainment, BIM Distribuzione, Smokescreen Inc. USA, 2003. 95 min.

SONO de Inverno. Direção: Nuri Ceylan. Produção: Zeynofilm, Bredok Filmproduction, Memento Films Production, Imaj, Arte France Cinéma, Centre National du Cinéma et de L'image Animée (CNC), Eurimages, Institut Français, L'Aide aux Cinémas du Monde, Mars Entertainment Group, Medienboard Berlin-Brandenburg, Ministère des Affaires Étrangères, NBC Film, Sinema Genel Müdürlüğü, Sony. Turquia, França, Alemanha, 2014. 196 min.

TABU. Direção: F.W Murnau. Produção: Flaherty-Murnau Production. USA, 1931. 81 min.

TARZAN, o homem macaco. Direção: W.S. Van Dyke. Produção: Metro-Goldwyn-Mayer (MGM). USA, Argentina, UK, 1932. 100 min.

TATUAGEM. Direção: Hilton Lacerda. Produção: Rec Produtores Associados Ltda. Brasil, 2013. 110 min.

TOKYO. Direção: Michel Gondry, Leos Carax e Joon-Ho Bong. Produção: Comme des Cinémas, Kansai Telecasting (KTV), Bitters End, Sponge, Arte France Cinéma, Coin Film, WDR / Arte, Backup Media, Wild Bunch, Champion Top Investment, Video Audio Project (VAP), Hakuhodo DY Media Partners, WOWOW, Asahi National Broadcasting Company, Picnic. França, Japão, Coreia, Alemanha, 2008. 105 min.

ÚLTIMO Dia na Terra. Direção: Abel ferrara. Produção: Fabula, Funny Balloons, Wild Bunch, Bullet Pictures, Off Hollywood Pictures. França, Checoslováquia, França, 2013. 82 min.

UM PASSAPORTE húngaro. Direção: Sandra Kogut. Produção: Cobra Films, Hunnia Filmstúdió, Radio Télévision Belge Francophone (RTBF), República Pureza Filmes, Zeugma Films. França, Bélgica, Brasil, Hungria, 2001. 72 min.

VANILLA Sky. Direção: Cameron Crowe. Produção: Paramount Pictures, Cruise/Wagner Productions, Vinyl Films, Sogecine, Summit Entertainment, Artisan Entertainment. USA, 2001. 136 min.

VOCÊS, os vivos. Produção: Roy Andersson. Produção: 4 1/2 Film, Arte France, Cinéma, Canal+, Coproduction Office, Det Danske Filminstitut, Eurimages Council of Europe, Filmstiftung Nordrhein-Westfalen, Nordisk Film- & TV-Fond, Norsk Filmfond, Posthus Teatret, Roy Andersson Filmproduktion AB. Suécia, Alemanha/França, Dinamarca, Noruega. 2007. 95 min.

YOUTH: Juventude. Direção: Paolo Sorrentino. Produção: Indigo Film, Barbary Films, Pathé, France 2 Cinéma, Number 9 Films, C-Films AG, Medusa Film, Film4, Canal+, Ciné+, France Télévisions, RSI-Radiotelevisione Svizzera, SRG SSR idée suisse, Téléclub, Mediaset Premium. Itália, Suíça, França, Reino Unido, 2015. 124 min.

ZELIG. Direção: Woody Allen. Produção: Jack Rollins & Charles H. Joffe Productions, Orion Pictures. USA, 1983. 79 min.

8 ½. Direção: Federico Fellini. Produção: Cineriz, Francinex. França, Itália, 1963. 138 min.