

Especial



Figura 1: *Starchild* – Cena do filme 2001 *Uma odisseia no espaço*

“UMA HISTÓRIA HEROICA DA MODERNIDADE”

COMENTÁRIOS SOBRE *O EU IMPERTINENTE* DE JOSEF FRÜCHTL

**PARTE III: O EU HÍBRIDO, NIETZSCHE, FOUCAULT, A PÓS-MODERNIDADE
E O FILME DE FICÇÃO CIENTÍFICA**

Carla Milani Damião¹, Edson Lenine G. Prado²,
Fernando Ferreira da Silva³, Peterson Pessoa⁴ e Talita Trizoli⁵

Assim o além-do-homem (Übermensch) se tornou cult, em termos seculares: tornou-se o objeto de uma projeção coletiva de um futuro melhor.¹

APRESENTAÇÃO

Na série de artigos sobre o livro de Josef Früchtel - *O Eu impertinente. Uma história heroica da modernidade* - apresentados nesta sessão especial da *Revista Inquietude* pelo Grupo de Estudos *Kinosophia* 7, desenvolvemos a exposição das divisões internas da obra relativa a três camadas da modernidade.

O propósito geral do autor se apresenta como uma observação crítica das teorias de Habermas, Lyotard e Derrida no tocante ao tema da subjetividade moderna e busca como base de sua justificação a ideia hegeliana de subjetividade ambivalente, uma ideia recomposta por Adorno como o "Eu declinante", marcada pelo caráter paradoxal da

¹ FRÜCHTEL, J. *Das unverschämte Ich*. No original: "So wurde auch der Übermensch zum Kult, säkular gesprochen: zum kollektiven Projektionsobjekt einer besser Zukunft", 2004, p. 346/2009, p.181.

² Carla Milani Damião é doutora pela UNICAMP, professora de Estética na Faculdade de Filosofia da UFG e coordenadora do Grupo de Estudos *Kinosophia*.

³ Edson Lenine G. Prado é Bacharel em Filosofia pela FFLCH-USP e aluno do Mestrado em Filosofia da Faculdade de Filosofia da FAFIL-UFG.

⁴ Fernando Ferreira da Silva é aluno da graduação em Filosofia na FAFIL- UFG e bolsista PIBIC na área de Estética.

⁵ Peterson S. Pessoa é doutorando em Artes, Mestre em Artes – ECA-USP e professor da Faculdade de Artes Visuais (FAV) da UFG.

⁶ Talita Trizoli é doutoranda em Estética e Educação na USP, Mestre em Estética e História da Arte pelo PGEHA da USP e Professora na Faculdade de Artes Visuais (FAV) da UFG.

⁷ O Grupo de Estudos *Kinosophia* foi formado em 2011 e desde então coordenado pela Profa Carla Milani Damião. A escrita deste artigo é conjunta, bem como a tradução feita da tradução do texto de Früchtel para o inglês. Nas citações em que aparece o texto original em alemão, edição de 2004, a tradução foi feita diretamente do original ou cotejada com o texto original em alemão, trabalho sob responsabilidade de Carla M. Damião.

impossibilidade da subjetividade ser reconstituída como unidade.

Não exatamente indiferente à discussão que polariza o conceito de modernidade ao de pós-modernidade, Früchtel pretende mostrar em sua argumentação que as três camadas da modernidade - apresentadas por ele sob uma perspectiva estético-filosófica, histórico e cultural, ao utilizar o filme como objeto de análise e justificação filosófica -, possuem um caráter de prospecção investigativa capaz de mostrar o solo denso e fértil do que ele considera ser o termo correlato da modernidade: a subjetividade.

É neste sentido que ele compõe a figura do herói moderno marcada pela ambiguidade e expressa em três modalidades e associações: 1. A dimensão auto-justificada do Eu na filosofia de Hegel relacionada ao gênero do filme de *western*, dimensão que compõe a ideia do Eu que se sabe dividido, mas que busca sua reconciliação com o mundo no entrelaçamento do subjetivo e do objetivo, criando uma relação também de intersubjetividade, ao buscar estabelecer leis, normas e padrões; 2. A dimensão da auto-contradição do Eu no Romantismo Alemão, associada aos filmes de gângsteres, dimensão que confere ao Eu um princípio de divisão agonística, caracterizada pela não conciliação dos elementos de sua divisão interna. Esta dimensão se caracteriza pela recuperação do trágico no contexto da modernidade, ao qual se acrescenta o elemento *cool* da ironia; 3. A dimensão de hibridização do Eu em Nietzsche e nas teorias pós-modernas, das quais se desprende um elemento lúdico, capaz de mostrar nas figuras que se compõem no gênero de filme de ficção científica, um caráter ambíguo, marcadas ao mesmo tempo pelo orgulho e pela deficiência.

Este artigo tem por objetivo a última dimensão caracterizada pelo hibridismo do Eu. Nosso comentário seguirá a ordem de apresentação do texto que compreende uma interpretação do conceito de *Übermensch* em Nietzsche como base de entendimento para a constituição do herói do gênero da ficção científica. A revisão deste conceito revelará um

entendimento original deste, que tem por mérito sugerir acréscimos na forma como costumamos traduzir e conceituar o termo alemão para o português.

O projeto de superação da humanidade associado à criação ou criatividade artística será o elemento de ligação entre a filosofia de Nietzsche e os filósofos da pós-modernidade. As teorias de Foucault, Derrida e Deleuze serão consideradas, sobretudo, com uma ênfase particular: o corpo. Por meio da afirmação do corpo como “última fronteira” do Eu, recuperaremos a ideia de fronteira, de limiar, presente desde a primeira associação entre Hegel e o (*far*)oeste. Por fim, a ideia do hibridismo do Eu associada ao filme de ficção científica será caracterizada menos como “utopia” (o Eu substituto da conquista da Terra Prometida) e mais como “heterotopia”, ao considerarmos um campo teórico que lida com certas acepções, tais como: “discurso da diferença”, “identidade-*patchwork*” e “cultura da hibridização” (Cf. FRÜCHTL, 2004, p. 382 / 2009, p. 208)

Os filmes *Matrix*, *Exterminador do Futuro 2*, *Blade Runner* e *2001 – Uma odisseia no espaço*, objetos de análise de Früchtl na associação das teorias, serão expostos ao final de maneira a revelar um entendimento menos “encantado” e mais crítico e associativo, em relação ao que acostumamos ouvir sobre esses filmes que se constituíram como material de reflexão nos cursos de filosofia desde que foram lançados no mercado há algumas décadas.



PARTE I – CARACTERIZAÇÃO DO HERÓI DA FICÇÃO CIENTÍFICA

*Antes quando se olhava para mares distantes, dizia-se Deus;
agora, entretanto, eu vos ensino a dizer: Übermensch!*⁸

“Heróis em uma era sem deus” é o subtítulo do capítulo intitulado “Individualismo heroico e metafísico” que indica não apenas a concepção moderna de herói, mas a concepção que surge da ideia de um “individualismo heroico”. Esta ideia tem como fundamento a aceitação do sofrimento como parte da existência trágica da vida, especialmente daquele que se vê apartado do amparo divino. Früchtl considera alguns autores, entre os quais Horkheimer e Adorno, para enfatizar a importância do trágico na modernidade, cuja “liquidação”, conduziria à padronização da existência na sociedade racionalmente administrada. E volta a Nietzsche para expressar a radicalidade do individualismo heroico em sua teoria:

A motivação de Nietzsche, no entanto, vai além disso [da valorização do trágico]. Ele atribui uma função ao individualismo heroico que pertence ao extensivo, entretanto, ainda vazio, projeto pós-metafísico, e é realmente um “projeto”, um esboço, um plano. Deus está morto e deve ser substituído por novos deuses, novos valores, uma nova fé, mas isso não deve ser uma fé na ciência, no progresso, ou em outros ideais mais exaltados no século XIX. Um ideal elogiado por Nietzsche é o do indivíduo como um herói. O herói é necessário para ajudar a preencher a lacuna deixada pela morte de Deus. Como em tempos arcaicos, ele próprio se torna uma espécie de deus. Ele carrega o pesado fardo da metafísica, da criação de significado dentro de um mundo que, devido à sua consistente capacidade de “desmitificação” e esclarecimento, aboliu o significado, este não é mais

⁸ Nietzsche, *Also sprach Zarathustra*, 1988, p. 102. No texto original lemos: “Einst sagte man Gott, wenn man auf ferne Meere blickte; nun aber lehrte ich euch sagen: Übermensch!”. Cf. J. Früchtl, 2004, p. 353/2009, p. 185.

garantido por um corpo transmundo e transindividual (FRÜCHTL, 2004, p. 341/2009, p. 179).

A recuperação de um caráter de culto é retomada na configuração de três tipos de herói: o super-homem (*Supermänner*), o além-do-homem (*Übermensch*)⁹ e os *cyborgs*. O culto, diz o autor, torna-se “uma religião substituta para combater a falta de sentido em tempos seculares” (FRÜCHTL, 2004, p. 346/2009, p. 181).

Früchtl enraíza o pensamento de Nietzsche em sua época para afirmar “como para a maioria de seus contemporâneos, a perda de fé e o culto dos heróis andam de mãos dadas” (FRÜCHTL, 2009, p. 182). Como filho de seu tempo, também Nietzsche molda sua figura de herói com base numa ambivalência característica do século XIX que reúne, de um lado, a figura do guerreiro (nacionalista), e de outro, a do artista (romântico). Mais do que repetir essa composição a ele contemporânea, contudo, Nietzsche cria a ideia de que o herói deve ser transformado, transmutado no *Übermensch* – o “além-do-homem”, aquele que renuncia ao querer e mostra uma existência estética.

Tendo isto em mente, a doutrina do além-do-homem formula não mais do que o ideal ético-estético de autocomando brincalhão que não é sujeito a um controle rígido, mas relaxante, dominado. Isto está de acordo com o modelo desenvolvido por Kant no contexto do juízo estético

⁹ A tradução brasileira mais referenciada de *Übermensch* é de Rubens Rodrigues Torres Filho, no volume da Coleção *Os pensadores*, dedicado à obra de Nietzsche com seleção de fragmentos realizada pelo tradutor e Gérard Lébrun. O tradutor explica o por que traduzir *Übermensch* por “além-do-homem” e não por “Super-homem” como se costumava traduzir anteriormente também no espanhol. Há toda uma discussão sobre a origem da palavra no alemão e na tradição clássica que supostamente teria inspirado Nietzsche na criação deste conceito, das quais citamos duas: Luciano de Samósata (séc. II) e seu “*Hiperanthropos*” e a observação na nota escrita por Rubens R. Torres Filho de que o termo viria de Herder e Goethe (no poema *Zueignung* e em *Fausto* – Parte I, verso 490). Walter Kaufmann, em *Nietzsche: Philosopher, Psychologist, Antichrist* (Princeton, Princeton University Press, Paperback Ed., 1974, pp. 307-308), indica a origem do uso do termo em Heinrich Müller (*Geistliche Erquickungsstunden*, de 1664), por J.G. Herder, Jean Paul e Goethe. Existe também uma referência a Lord Byron e o personagem de “Meditação de Manfredo”, de 1872, com base no qual Nietzsche compôs uma música e chamou o protagonista de “*Übermensch*”.

como um jogo entre razão oposta à fantasia, imaginação e a racionalidade subsumida, imagem e conceito (FRÜCHTL, 2004, 354/2009, p. 186).

Ao relacionar Nietzsche com a tradição da Estética moderna, Früchtl mostra a substituição do artista, do “gênio”, por aquele que é capaz de criar a “humanidade a partir de si mesmo” por meio do *Übermensch*. “O *Übermensch* é a arte que deu um passo adiante, ou um passo atrás em direção à vida”. O modelo de herói que se constitui no *Übermensch* é relacionado ao modelo do belo do Idealismo clássico, posto que o belo exige ficar com os “músculos relaxados” [...] quando um ‘poder’ perceptivo, ou em termos kantianos neutros, quando um fenômeno é ‘gracioso’ ou ‘belo’” (FRÜCHTL, 2004, p.354/2009, p.186).

O autor lembra também do contexto histórico posterior a Nietzsche em que esta figura do *Übermensch*, num misto de recuperação da tradição e adoção da figura heroica na frente de combate da Primeira Guerra Mundial, foi oferecida como leitura aos soldados a fim de encorajá-los, perdendo apenas para a Bíblia em número de cópias (mais de 150 mil cópias do *Zarathustra* foram entregues aos soldados nos campos de batalha). Posteriormente, a ideia teria sido incorporada tanto ao nazismo quanto ao socialismo, seja na condição de um “alívio catártico da guerra e da bravura” assim como da construção do ideal de uma raça pura, no primeiro caso, quanto na condição de uma “função integradora em utopias sociopolíticas, uma ficção secular social, um plano de vida interior abrangente do mundo” (FRÜCHTL, 2004, p. 348/2009, p. 182).

O entrelaçamento dessa “ficção secular” com o gênero da ficção científica - meio de experimentação dessas figuras híbridas, nas quais há algo de humano na máquina e algo de máquina no humano – será também, na interpretação de Früchtl, o *Übermensch*. A marca de composição de personagens que se tornou muito popular e reconhecida nesta dimensão do futuro projetado em imagens que configura o herói como *Übermensch* em diferentes sentidos:

O terreno experimental mais popular para a figura

Übermensch, ou mais especificamente neste contexto, o ser humano artificial, é o gênero literário e cinematográfico da ficção científica. O mundo da ficção científica, e com ele a "imagem de cinema" do ser humano artificial recai "em duas visões complementares": coisa que se a "de alguma parece com um ser humano, mas na realidade é uma máquina", e a "de algo que se parece com uma máquina, mas pode pensar e até mesmo sentir como um ser humano". A última categoria nos é familiar na forma de *robôs* ou computadores, sendo os exemplos de filmes mais famosos HAL, em *2001 – Uma odisséia no espaço*; Robby, em *Planeta esquecido*; e o par adoravelmente engraçado, C3P0 e R2-D2, em *Star Wars*. Representantes da categoria anterior são conhecidos como andróides, replicantes, *cyborgs*; são uma invenção mais recente e, por razões óbvias, uma invenção mais perigosa e podem ser vistos no famoso *Blade Runner* e no *Exterminador do Futuro* (FRÜCHTL, 2004, p. 361/2009, p. 190).

Para Früchtl, além do cenário, da iconografia característica ao gênero da ficção científica, das naves espaciais, vestimentas, construções, entre outros elementos cênicos, a figura do homem artificial é o que deve ser destacado, ao lado do entendimento de que esse gênero recupera o espírito das utopias clássicas e o espírito de descoberta da Terra Prometida. Por isso, o filme de ficção científica "aparentemente toma o lugar da busca por um mundo novo dentro de sua estrutura mais adequada. A razão disso "é porque o filme é em si capaz de apresentar o mundo (novo) melhor do que qualquer outro meio estético", dada sua capacidade de nos apresentar uma ilusão convincente de realidade (FRÜCHTL, 2004, p. 362/ 2009, p. 191).

Como medida de aprofundamento passaremos a expor as relações teóricas do texto, iniciando justamente por Nietzsche assim como por uma interessante compreensão do *Übermensch* em diferentes perspectivas.



PARTE II – NIETZSCHE, FOUCAULT E A PÓS-MODERNIDADE: RELAÇÃO DAS TEORIAS COM O GÊNERO DA FICÇÃO CIENTÍFICA

1. NIETZSCHE E A CONCEPÇÃO DE *ÜBERMENSCH*: “OS HERÓIS DO FUTURO”

Früchtl¹⁰ admite dois sentidos para o prefixo *iiber* do termo alemão *Übermensch*: uma dimensão vertical caracteriza o primeiro sentido como “super” (*Supermänner*), e uma horizontal, possível de ser traduzida pelo “além-do-homem”, seguindo nossa tradição interpretativa do conceito desde sua tradução por Rubens Rodrigues Torres Filho. Em vista do costume interpretativo desta tradução, o primeiro sentido pode soar polêmico aos ouvidos dos leitores brasileiros de Nietzsche, acostumados a entender *Übermensch* como o “além-do-homem”, tradução que funciona como uma chave explicativa ao próprio conceito¹¹ e que estabelece uma forte distinção com a tradução tida como equivocada de “super-homem”. Seguiremos o raciocínio de Früchtl nesta definição, citando-o diretamente:

Em primeiro lugar, há uma dimensão vertical, apontando para cima, para um ápice que é estática (completa) e diametralmente oposta à base. A tradução inglesa de *Übermensch* como “super-homem” (*Superman*), expressa esse significado mais claramente. Ela converge com o ponto de vista eleito pela biologia evolutiva. De acordo com esta teoria, o super-homem é visto como o mais alto nível dentro do desenvolvimento do processo. Nietzsche repete este ponto de vista, não só em Zarathustra. Os fundamentos da teoria de Darwin incluem os humanos como descendentes de macacos e vermes, um processo iniciado pela base. Nietzsche também insiste sobre a validade dessas proposições, passando a dirigir

¹⁰ À título de observação gostaríamos de sublinhar que nas análises que se seguem sobre o conceito de *Übermensch*, Früchtl baseia-se, em grande medida, nas indicações feitas por Annemarie Pieper no artigo “Zarathustra als Verkünder des *Übermenschen* und als Fürsprecher des Kreises”. In: *Friedrich Nietzsche. Also sprach Zarathustra*, Ed. V. Gerhardt. Berlin, Akademie, 2000, pp. 93-122.

¹¹ Cf. Nota número 8 deste artigo.

uma pergunta retórica e acusatória à raça humana: "Todos os seres até agora criaram algo além de si mesmos", o verme criou o macaco, e para nos sentirmos livres para interpretar suas palavras, o macaco cria o homem. "E vós", ... então Nietzsche continua, "preferes retornar à besta do que superar o homem?" (NIETZSCHE, 1988, Vol. 4, p.14, l. 15-20, *apud* FRÜCHTL, 2004, p. 350/ 2009, p. 183).

Pensando no rigor da definição, o autor alerta sobre o risco de que a mesma possa incorrer em uma "falácia naturalística", se não se aplicar uma norma ética à ideia de evolução. "Concluir um 'dever' de um 'ser' só é interessante se o 'ser' já contiver um 'dever ser' ao menos latente" (FRÜCHTL, 2004, p. 351/2009, p. 183). O princípio de criação deve ser, portanto, legitimado ao lado da investigação moral.

A segunda linha de interpretação do conceito de *Übermensch* é a horizontal. Ela significa um movimento horizontal, atravessando a distância da base para cima, uma dinâmica visando não para cima, mas para a frente, expressa em inglês como "*overman*". Não se trata ainda do sentido dado à tradução em português do além-do-homem, mas como um movimento de auto-superação.

O que conduz ao segundo sentido é a afirmação da superação do homem como auto-superação, que subentende uma "forma de vida que pudesse ocupar o lugar vago de um órgão supremo de certeza", a saber, Deus. Uma tarefa que se apresenta como afirmação ontológica e que sabe que não pode efetivamente empreender tal substituição. Neste sentido, Früchtl diz:

Apesar desta estrutura do eterno retorno, Nietzsche, não obstante, escolhe apresentar a auto-superação almejada como afirmação ontológica, em vez do ser factual; em outras palavras, a afirmação de um devir que inclui a afirmação e a negação, posição e negação, em uma estrutura também passo a passo. No entanto, isto não é uma contradição, pois a estrutura do eterno retorno não se estabelece até o degrau mais alto. Neste grau "a evolução como um acontecimento linear termina", conduzindo aquela "auto-referência" que Nietzsche não interpreta idealisticamente, mas de acordo com a teoria da vontade de poder, como um "querer ter

poder sobre si mesmo", e materialista, como "a grande razão do corpo". Esta auto-referência "absorve a dinâmica do *além* ao substituir o desenvolvimento linear vertical por um movimento circular, e através da atividade de criação-além-de-si-mesmo esforça-se ao máximo por esticar o Ser eternamente"¹² (FRÜCHTL, 2004, p. 353/2009, p. 184-185).

Früchtl se atem à análise do primeiro dos discursos de Zaratustra – "Das três metamorfoses"¹³ –, a fim de explicar o que seria a superação dos dois primeiros passos – o "tu deves" (*Du-sollst*) e o "Eu quero (*Ich will*)" –, para chegar à afirmação do "dizer sim" (*Ja-sagen*). A criança inocente corresponde ao novo começo, ao "sagrado dizer sim" (*ein heiliges Ja-sagen*), ou à etapa do espírito da qual emerge o movimento novo de criação pelo jogo: "A criança caracterizada por novos começos e pelo brincar, por afirmar a criação, é o emblema do *Übermensch*" (FRÜCHTL, 2004, p. 353/2009, p. 185).

O eterno retorno compõe uma resultante do cruzamento entre as linhas vertical e horizontal, como ponto de intersecção entre as duas dimensões consideradas. O grau de afirmação mais elevado de superação, que surge como movimento e devir, tem por fundamento não um acontecimento linear finito, mas um movimento, conduzido pela auto-referência, como "um querer ter poder sobre si mesmo", ou seja, um querer fundado na teoria da vontade de poder, e por uma visão não idealista da superação, pois se dá "materialisticamente" como "a grande razão do corpo". "Esta auto-referência "absorve a dinâmica do *além* [*über*] ao substituir o desenvolvimento linear vertical por um movimento circular, e através da atividade de criação-além-de-si-mesmo [*Über-sich-hinaus-Schaffens*], o Eu esforça-se ao máximo por expandir-se infinitamente"¹⁴.

¹² Annemarie Pieper, "Zarathustra als Verkünder des Übermenschen und als Fürsprecher des Kreises". In: *Friedrich Nietzsche. Also sprach Zarathustra*, Ed. V. Gerhardt. Berlin, Akademie, 2000, p. III.

¹³ F. Nietzsche, "Von den drei Verwandlungen". In: *Also sprach Zarathustra*, I-IV, p. 29-31. Edição crítica organizada por G. Coli e M. Montinari. München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1993, 3ª Ed.

¹⁴ Trata-se de uma referência e citação da autora Annemarie Pieper, "Zarathustra als

Früchtel considera ainda que no entendimento de *Übermensch* recupera a tradição da estética alemã, o que inclui no projeto de superação dos "Ideais" anteriores, não só a superação de filósofos e santos, mas também a superação do artista. Com o *Übermensch*, que substitui o "gênio", a arte dá um "passo adiante, ou um passo atrás em direção da vida" (FRÜCHTEL, 2004, p. 354/2009, 185). Trata-se aqui da suposição de uma "estética da vida", que encontraremos também em Foucault, para quem a arte se torna um espaço de expressão do dizer verdadeiro¹⁵.

A "última auto-conquista" do Eu heroico, consiste, portanto, dar a sua vida um sentido estético, de maneira a permitir à passividade entrar em sua atividade propulsora e dinâmica, um elemento que em Derrida, na tradição de Heidegger, é enfatizado, ou mesmo super enfatizado, e que Rorty, para citar um exemplo atual contrastante, é criminalmente negligenciado em sua concepção nietzschiana da auto-criação. Assim como uma experiência estética não pode ser forçada, também a felicidade não pode ser forçada na vida. O "além-do-herói" (*Über-Held*) é mais do que um herói, porque ele se abstém de fazer exatamente as coisas que normalmente caracterizam um herói: ir além do querer, do buscar, do lutar¹⁶ (FRÜCHTEL, 2004, p. 354/2009, p. 186).

Para "dar um estilo para sua vida" é necessário primeiro aprender a negar o "dever-ser", aprender a "querer", para depois colocar o novo à frente. Outro conceito filiado à tradição da estética kantiana serve a Früchtel para completar o entendimento do conceito de *Übermensch* como auto-criação ou existência estética, trata-se do princípio do "como se"¹⁷:

Verkünder des Übermenschen und als Fürsprecher des Kreises". In: *Friedrich Nietzsche. Also sprach Zarathustra*, Ed. V. Gerhardt. Berlin, Akademie, 2000, p.III.

¹⁵ Cf. Ernani Chaves, *Foucault: Coragem da verdade e arte moderna (no prelo)*, Cap.III: *Corações a nu*. Cf, também Cap. I: *O "dizer verdadeiro" e a "estilística da existência"*.

¹⁶ Cf. Nietzsche, 1988, vol, 10, p.503, *apud* FRÜCHTEL, 2004, p. 354/2009, p. 186.

¹⁷ Para alguns teóricos o "como se" (*als ob*) kantiano representa o ponto "mais alto" da filosofia transcendental, ao pressupor uma possibilidade de "encenar" um conhecimento onde não há conhecimento lógico possível, tendo em vista conceitos que não encontram nenhum objeto correspondente na realidade. O "*als ob*", no entanto, permite pensar sob o ponto de vista da simulação diante da falta de alcance teórico e prático destes. No registro do "como se", pode-se criar analogias, conotações, sem que exatamente se corra o

Para colocar de outra forma, o *Übermensch* vive o princípio do 'como se' (*als ob*), ressaltado por Kant como a regra heurística da ciência, bem como, e em particular, a regra constitutiva de avaliação estética e legitimado pelo próprio Nietzsche desde o início no *Nascimento da tragédia* como uma ficção que rege o conhecimento e a ação, ou, em termos tradicionais: como uma ilusão permitida de vida. O *Übermensch* sabe tomar todas as coisas e acontecimentos *como se* ele mesmo quisesse que eles fossem exatamente como eles são. Neste sentido, ele realmente consegue mudar o "é assim" em um "eu queria assim". (FRÜCHTEL, 2004, p. 358/2009, p.186)

Importante perceber que, segundo Früchtel, mesmo que se pense no *Übermensch* como Super-homem, não se pode associá-lo ao tipo de utopia "locada" no futuro, pois não é dessa modalidade temporal que se fala e sim de um momento no qual se realiza – "apenas e somente momentaneamente, a história de um indivíduo".

Por mais seja verdade, por um lado, que o além-do-homem só pode ser entendido "como um tornando-se", "nunca como um estado já alcançado como ser", que ele "é e continuará a ser utópico", é igualmente verdadeiro, por outro lado, que esta afirmação categórica requer precisão: o além-do-homem nunca pode ser entendido como um estado *definitivamente* alcançável no ser, mas pode ser entendido como um estado *instantaneamente* possível no ser, que não se produz "em cada caso agora na realização individual de uma auto-transcendência imanente, momentânea, não permanente". Assim, Nietzsche admite: 'Objetivo: alcançar/efetivar o além-do-homem por um instante'¹⁸. Alcançar isso significa ter reconhecido por um momento o significado da própria vida, o "sentido da terra", do qual fala Zaratustra desde o início, "terreno" significa não localizado em um futuro. Este sentido pode, no entanto, não pode nunca ser temporário porque o movimento "horizontal" de auto-transcendência e, portanto, gerador de sentido, não pode acabar. (FRÜCHTEL, 2004, p. 357/2009, p. 187).

Früchtel relaciona esse momento de "reconhecimento do sentido como realização do além-do-homem no homem" como uma referência

risco de criar ficções vazias ao se pensar em sua aplicação prática.

¹⁸ Annemarie Pieper, 2000, pp.125-127 *apud* Josef Früchtel, 2009, 187/2004, p. 357.

ao nível estético da experiência em Nietzsche, embora não se encontre a associação entre estes de maneira clara. A relação é composta por Früchtl ao lembrar a adoção que Nietzsche faz de Schopenhauer - particularmente da ideia da “estrutura temporal do repentino” -, presente em *O Mundo como Vontade e Representação*, que apareceria de forma explícita em *O Nascimento da Tragédia*.

Ao encontrar uma justificação estética para o conceito de *Übermensch*, Früchtl enfatiza que essa justificação só é possível em vista da ideia do corpo como a base de criação para a construção do artista, o que no contexto da estética clássica e em Schopenhauer consistiria na categoria do “gênio”, mas que em Nietzsche assume a figura paradoxal, marcada pela tensão entre os dois tipos possíveis de interpretação do *Übermensch*: a dimensão vertical e a dimensão horizontal. O conceito que reúne, a seu ver, essa tensão interna é o “da grande razão do corpo”. E a grande razão é, neste contexto, “uma grande *arte* do corpo”. (FRÜCHTL, 2004, p. 358/2009, p. 190).

2. FOUCAULT: O CORPO COMO ÚLTIMA FRONTEIRA

O filósofo que auxilia a desenvolver esta questão é Michel Foucault, lembrado por Früchtl, ao optar nessa última grande parte do livro em trabalhar com ficção científica por duas razões: ao identificar nesses filmes uma repetição iconográfica referente ao corpo humano como um espaço de transcendência dos limites humanos, que oscila ora como um território armado e ainda sagrado, ora dissociado deste campo. O corpo, cravado nesses dois pontos, permanece permanentemente dissociado.

Essa incongruência em relação ao corpo humano como último território, última fronteira a ser rompida¹⁹, só é possível na modernidade ocidental devido a uma complexa configuração social que põe em xeque uma série de normas e premissas tanto em relação ao corpo como signo, como ao corpo como significado.

¹⁹ Cf. o tema da fronteira em nosso primeiro artigo publicado na *Revista Inquietude*.

A tríade apresentada por Früchtl, que disserta a respeito dessa complicada relação do sujeito moderno e o corpo (e consequentemente sua subjetividade), é de certo modo, a mesma que Foucault: a religião cristã, a ciência iluminista e a antropologia burguesa – objetos esses de largo interesse e pesquisa pelo filósofo francês ao longo de sua trajetória reflexiva (Cf. FRÜCHTL, 2009, p. 195).

No caso do primeiro item da tríade, a religião cristã, parece evidente que as interdições em relação ao corpo humano não ocorrem apenas por uma necessidade de controle das pulsões sexuais, mas concerne ao elemento da blasfêmia, do pecado original, pois ao interferir e criá-lo a partir do “nada” ou de partes “mortas”, implica um destronamento da capacidade no corpo humano divina de criação. Em outros termos, o sujeito moderno, com seu ímpeto criador de fetos, clones, andróides, seres artificiais e outros tantos ícones cinematográficos largamente explorados, põe-se na condição de Deus.

Já no seguinte item, a ciência iluminista, o que ocorre segundo Früchtl, é uma sede desenfreada de conhecimento que ultrapassa limites morais e éticos como um movimento metódico e obrigatório e que anseia penetrar metafisicamente no cerne dos fenômenos, mas que oblitera as demais grandes narrativas ocidentais formadoras da modernidade nessa triangulação.

Por fim, Früchtl aponta que o terceiro e último item da tríade, a perspectiva antropológica burguesa, apresenta uma manifestação misógina de repúdio à maternidade. Com efeito, o sujeito criador, pleno de ímpetos científicos de exploração e criação, ao tomar o lugar do Criador e dar vida a um “ser artificial”, não rompe apenas com a ordem divina e social, mas também biológica e afetiva. Früchtl identifica nesse último item uma manifestação de inveja masculina em relação à concepção e parto, elementos estritamente femininos até o advento das fertilizações *in vitro*, dos transplantes, da robótica, resvalando em uma reprodução autárquica, ou seja, um homem que cria a partir de si, solitariamente, outro homem

(FRÜCHTL, 2009, pp. 196-197)

Um exemplo caro citado por Früchtl é o romance *Frankenstein* e suas inúmeras adaptações cinematográficas. Escrito por uma mulher, Mary Shelley, a narrativa evidencia tanto o fascínio masculino por um monismo viril, de criar vida com as próprias mãos, superando a dualidade heterossexual e até mesmo o tabu da necrofilia, como aponta uma estrutura edipiana de desejo e morte que cerca a relação paternal: o monstro, ainda que confuso e infantilizado, deseja a noiva de seu Pai/Criador, deseja uma continuidade de vida que seu Pai nega e rejeita de diversas maneiras, tanto por uma tardia crise de consciência ética como pela condição de monstro abominável e não-natural que é sua criatura, o que desencadeia tragédias na narrativa. Neste sentido, Früchtl afirma que "O desejo de criar vida de uma forma não-natural é uma 'fantasia masculina' certamente mais antiga do que a sociedade burguesa do século XIX, mas foi durante esse período que ela se popularizou, permanecendo fortalecida até os dias de hoje". (FRÜCHTL, 2009, p. 197).

Esse fascínio da criação da vida por um único sujeito não ocorre apenas em vista da tríade discutida acima, mas também por razões de epistemologia filosófica; Neste ponto passamos a verificar mais de perto a referência a Michel Foucault. Em seu livro *As palavras e as coisas*, Foucault investiga a formação das ciências humanas da Renascença até a Modernidade. Enquanto na Renascença, a formação do conhecimento ocorria pela via da similaridade, e na chamada "Era Clássica da Racionalidade", ocorre pela representação, imaginação ou ilustração, o que caracteriza o contexto da Modernidade, neste a *episteme* é constituída pela duplicidade da representação, a simultaneidade entre signo e significado e pela ambivalência do sujeito.

Como exemplo, Früchtl sintetiza os comentários de Foucault sobre a pintura "As Meninas", de Diego Velásquez, obra do barroco espanhol, locada no *Museo del Prado*, em Madri. Largamente conhecida, a pintura apresenta um jogo de percepção entre os objetos representados e

os observadores, seguindo a tradição do *trompe l'oeil* flamenco, sobretudo de Jan Van Eyck, o qual influenciou Velásquez em momentos diversos.



Figura 2: *As meninas*, de Diego Velásquez

É possível encontrar nessa tela os três níveis de representação afirmados por Foucault em *As palavras e as coisas*, e sintetizado no ensaio "Isto não é um cachimbo": o objeto material, sua representação e seu conceito que se sobrepõem nas técnicas artísticas de criação, proporcionando então ao objeto de arte seu caráter de simulacro e de espaço libertário.

Na interpretação foucaultiana, segundo Früchtel, não interessam os dados historiográficos e estéticos presentes na pintura de 1656, mas sim sua potência semiótica que subjugam as relações entre autor, objeto e representação, e oferece destaque maior ao que se encontra sugestionado fora do quadro do que necessariamente nele. Früchtel pontua: "é a posição do Eu-observador, simultaneamente dentro da imagem, isto é, empírica, e fora da imagem, isto é, transcendental, simultaneamente representada e representante" (FRÜCHTEL, 2009, p. 200).

A pintura de Velásquez seria então um enorme espelho, no qual é possível ver tanto a pequena infanta com sua corte, o casal real refletido de modo desfocado num pequeno espelho ao fundo, quanto o próprio artista, que, assim como o restante dos integrantes da tela, encara seu objeto de estudo e também a nós, espectadores/*voyeurs*. Esses sujeitos estão e não estão na tela. São observadores e objetos de representação simultaneamente que transcendem a concepção de unidade identitária justamente por sua dualidade de existência.

Essa condição dual da subjetividade presente na tela de Velásquez é apresentada por Foucault como a subjetividade moderna, algo fugidivo, efêmero, como uma face na areia, ou uma sombra na fumaça – ela é inconstante justamente porque seu território de formação também o é, o que lhe proporciona esse caráter de inacabamento, de constante construção e sem origem.

Tal postura parte da crítica foucaultiana à filosofia de Nietzsche, pautada pelo pano de fundo histórico do romantismo e o exarcebamento da identidade e, subsequentemente a descoberta do inconsciente pela metapsicologia, que levou a uma nova concepção de subjetividade,

pensada enquanto potência criativa infinita, e que reclama autonomia em relação a Deus e à Natureza.

No caso de Foucault, esse ser criativo manifesta-se em seus últimos trabalhos nas explanações sobre a "estética da existência" e seus desdobramentos político-estéticos. No entanto, Früchtel afirma que tais problemáticas manifestam-se inicialmente no trabalho de Hans Blumenberg, de 1957, intitulado "'*Imitation of nature*'. Towards a prehistory of the Idea of creative being", obra na qual se postula a ideia de que a subjetividade moderna reclama historicamente sua possibilidade criativa com considerável intensidade, pois precisou romper com poderosas concepções estáticas de si, no caso ontologias e teologias, principalmente no âmbito da mimese artística (FRÜCHTEL, 2009, pp. 200-201). O veto à criação, ao inédito, ao original permaneceu de modo intenso na história da humanidade, e quando surge na modernidade sua possibilidade de superação, a subjetividade criadora alça vôo a plenos pulmões, principalmente na área artística.

É uma transição que ocorre *dentro* do paradigma mental da subjetividade, mas que eminentemente *muda* seu significado, pois a subjetividade agora *admite* ter duas faces, por ser, simultaneamente, a solução para todos os enigmas e um enigma para si mesma. O enigma da solução do enigma deve permanecer sem solução. Como um romântico tardio, Nietzsche também incorpora isso no seu *Übermensch*, o ser humano que incessantemente (maniacamente) excede suas próprias capacidades, porque ele constitutivamente não pode saber quem ele é, em sentido substancialista. (FRÜCHTEL, 2009, p. 201).

Früchtel identifica essa figura heroica de Nietzsche como uma "possibilidade utópica em decadência", mas com intensas possibilidades éticas no que concerne às relações do sujeito com seu corpo – e eis novamente a razão do corpo ser a última fronteira a ser rompida, submetida à vontade de criação humana: o corpo se torna espaço para um projeto de futuro evoluído, onde o *Übermensch* o reconfigura a seu bel prazer, em sua pura afirmação de ser.

3. A AFIRMAÇÃO DA SUBJETIVIDADE E DA MODERNIDADE COMO CRIATIVIDADE: O MODERNO DA PÓS-MODERNIDADE

A auto-superação constante proposta pelo *Übermensch* de Nietzsche, portanto, permanece inacabada, incompleta, pois não atinge o grau de satisfação da plenitude, sendo ela apenas possível pelo auto-conhecimento pleno. A elevação moral da subjetividade sobre as problemáticas mundanas é algo inviável ao *Übermensch*. Dessa forma, a subjetividade moderna perdura em sua condição dual, incompleta e inconstante, pois essas duas faces do sujeito “sendo simultaneamente a solução para todos os quebra-cabeças, permanece ainda como ainda um quebra-cabeça”. (FRÜCHTL, 2009, p. 201).

Apesar das reticências de Foucault ao criticar Nietzsche e seu ímpeto romântico criativo da subjetividade que se anunciava nas entrelinhas, é ainda com o romantismo que é possível pensar essa subjetividade ativa, criadora, positiva e seu respectivo anseio e necessidade de saber e, conseqüentemente, de poder. O projeto da modernidade é o campo exato onde é possível fomentar e salientar tal condição, independente das conseqüências fragmentadoras em relação a esse sujeito esfomeado por conhecimento.

Para Früchtel, a subjetividade moderna, segundo Foucault, recai no relativismo estruturalista, que não consegue fugir dos círculos intermitentes da linguagem, como uma “dupla aporia”. Segundo afirma, a fixação foucaultiana a respeito das relações de poder e seus sutis desdobramentos que desembocam em aporia do discurso e do poder, impediram-no de atestar a produtividade criativa oriunda desse ímpeto de poder, que conseqüentemente realoca-se no desejo de criar/dominar.

Essa nova subjetividade em Foucault passa então a ser discutida e analisada pelo viés da linguística e das filosofias da consciência, ainda em um processo de dissecação e compreensão de sua natureza, limites e possíveis desdobramentos e recuos identitários. Mas mesmo nessa virada linguística não desviamos das preocupações e conclusões de Foucault em

relação ao sujeito e sua proposição estruturalista.

Para Früchtel, são autores como Richard Rorty e Charles Taylor - e sua aproximação com a concepção de subjetividade criativa -, que efetivamente se aproximam da factual condição do sujeito moderno, pois para Foucault:

A subjetividade criativa estética não é apenas um elemento flexível de forma aleatória dentro do poder disciplinar, nem mais um exemplo de disciplina de subjetivação, nem uma alternativa fundamental, a Grande Recusa, ou até mesmo o “totalmente outro”. É mais um daqueles casos de “resistência” que Foucault desenvolve implicitamente em todas as suas obras, mas raramente nomeia. (FRÜCHTL, 2009, p. 206)

Em contrapartida, Früchtel identifica nos trabalhos de Michel Foucault um último fôlego ao discorrer justamente sobre essa relação entre poder, força e resistência: é na relação entre esses três conceitos que reside justamente a capacidade de superação tão necessária à criação, uma força que resiste à outra e que conseqüente cria algo - apesar do próprio autor francês não evidenciá-la, mas que Nietzsche já sinalizava: “Tudo é poder”. (FRÜCHTL, 2009, p. 207).

Apesar das valorações acerca das particularidades subjetivas e seu processo circular de formação dentro das cadeias de força e disciplina, as argumentações de Foucault direcionam-se para uma crítica aos projetos utópicos da modernidade, justamente por indicar que mesmo as políticas da diferença podem temerariamente se tornar autoritárias e restritivas, ao valorizarem apenas a diferença, ao abandonarem a ânsia de estabilidade – algo já vislumbrado por Deleuze e Guattari, autores que, segundo Früchtel:

Estão cientes de que a crítica da identidade, da compulsiva atribuição de significado, não é em si livre de ser criticada, mas este fato foi perdido na recepção de suas obras. Portanto, deve-se enfatizar novamente: mesmo uma cultura que vê sentido em uma combinação descontrolada de elementos, mesmo uma modernidade híbrida, não é solução para todos os problemas suscitados pela idade moderna (FRÜCHTL, 2009, p. 208).

O hibridismo que marca as personagens no último gênero fílmico analisado, a ficção científica, leva-nos a reencontrar o reflexo da reorganização do paradigma da subjetividade no sentido da criatividade: “da imitação para a imaginação”, ou ainda da “natureza mímica à produção dela, da mimesis à *autopoiesis*”. (FRÜCHTL, 2009, p. 209).

A ordem das coisas torna-se agora uma tarefa “sobre-humana”, não no sentido literal, mas no sentido nietzschiano. Não é super-humano, porque tenta se alcançar o impossível de uma maneira rebelde-heroica e torna-se submersa em sua arrogância (*hybris*), mas porque se aceita o pensamento pós-metafísico e pós-transcendental, deve ser - seguindo a lógica da justificação -, sem fundamento, crendo-se capaz de tornar-se pronto para a “morte de Deus”, o fim das certezas independentes da experiência e livre de contexto, puramente através do Eu mortal, com seus poderes de criação e o desejo de configuração. (FRÜCHTL, 2009, p. 203).

A subjetividade, o Eu (*Ich*), no entanto, continua, segundo Früchtl, “a ser o herói da filosofia, mas criando-se uma e outra vez em linha com exemplos artísticos e românticos, livre do fardo de ter que resgatar a verdade através de si” (FRÜCHTL, 2009, p. 203).

Tornar visível o invisível por meio da arte, em particular, pelo gênero fílmico da ficção científica, pode ser uma solução diante de um epistemologia enfraquecida, para que a força discursiva que permanece ativa possa pensar o invisível.



Parte III – Análise dos filmes

*Redimir o passado e transformar tudo, ‘foi’ num ‘assim eu o quis!’ – só isto significa redenção para mim!*²⁰

“A vontade”, assim falou Zaratustra referindo-se à redenção, “é o emancipador” e, desse modo, é uma força mental que caracteriza o herói. No entanto, “a própria vontade é ainda um prisioneiro”, pois ela não pode “romper o tempo”, é “impotente para o que foi feito”. Segundo Früchtel, desde os anos oitenta a ficção científica, tanto na forma literária como na forma cinematográfica, tem buscado apresentar essa redenção da vontade tendo em vista diferentes personagens, ou ainda, vários tipos de herói têm sido criados pela ficção científica na sua busca pela figura do redentor. Entre esses tipos, três são marcadamente importantes: o filósofo, o guerreiro, o artista. Eles podem ser ilustrados em detalhes por três filmes: *Matrix*, *Exterminador do futuro 2* e *Blade Runner*.²¹

1. *Matrix*

O filme *Matrix*, é o primeiro a ser analisado por Früchtel nessa sua caracterização dos tipos de herói presentes contemporaneamente na ficção científica cinematográfica. Segundo ele, neste filme vemos ser erigido como herói um personagem associado à figura do “pensador”. Talvez, também

²⁰ NIETZSCHE, F. *Also Sprach Zarathustra*, Parte II – “Von der Erlösung”, p. 179. No original alemão: “Die Vergangnen zu erlösen und alles ‘Es war’ umzuschaffen in ein ‘So wollte ich es!’ – das hiesse mir erst Erlösung!”

²¹ Esses três filmes são interpretados por Früchtel em seu livro. Em nossa recuperação da interpretação, inserimos um quarto filme, comentado pelo autor em outro texto, ao qual ele faz referência ao longo desta parte, mas que não se torna objeto de análise em separado. Trata-se do filme *2001- Uma odisseia no espaço* de Stanley Kubrick.

por isso, logo que foi lançado em 1999, *Matrix* rapidamente tornou-se um filme *cult* não apenas adorado por fãs de ficção científica e filmes de ação, mas também assistido no meio intelectual, em particular filosófico, tornando-se objeto de inúmeras reflexões e debates. Como explica Früchtel, o caso é que os espectadores bem versados em filosofia foram capazes de reconhecer “o problema epistemológico e sócio-crítico” inscrito na trama do filme, “apresentado numa elegante combinação, de um lado, de Descartes e Putnam e, de outro, de Adorno e Foucault” (FRÜCHTEL, 2009, p. 210). Em resumo, de uma maneira muito própria, o filme retoma a dúvida radical que ocupou o pensamento de René Descartes enquanto filósofo e fundador do princípio da subjetividade na origem da modernidade, questão essa que, recentemente, foi atualizada por Hilary W. Putnam em sua análise do experimento do “cérebro numa cuba”²². Se Descartes, a partir da dúvida cética e da ideia de que podemos estar sendo enganados por um “gênio maligno” de proporções divinas, coloca em xeque nossa certeza sobre a existência do mundo material, inclusive nossos corpos - assim como os ensinamentos das ciências até as certezas matemáticas -. Putnam, por sua vez vai mais longe, e postula a possibilidade de nossos cérebros estarem suspensos em tanques cheios de uma solução nutritiva enriquecida com suas terminações nervosas conectadas a um super computador suprimindo-os tão perfeitamente por meio de impulsos eletrônicos que estaríamos iludidos, pelo pensamento, que tudo o que nos ocorre acontece de modo completamente normal. Sendo assim,

²² Em filosofia, o “cérebro numa cuba” é um elemento utilizado em uma variedade de experimentos mentais destinados a extrair ou testar certas características de nossas idéias acerca do conhecimento, da realidade, da verdade, da mente e do significado. Em geral, é considerado como uma versão moderna do argumento de René Descartes (Cf.: I, §§ 9-13, *Meditações Sobre Filosofia Primeira*), que gira em torno da possibilidade de existência de um demônio que sistematicamente nos engana. O “cérebro numa cuba” é baseado em uma ideia, comum a muitas histórias de ficção científica - e *Matrix* é uma delas -, de que um cientista maluco, uma máquina ou outra entidade poderia retirar o cérebro do corpo de uma pessoa, suspendê-lo em um tanque com um líquido de sustentação da vida e conectar por meio de fios seus neurônios a um supercomputador que iria fornecer-lhe os impulsos elétricos idênticos aos que o cérebro normalmente recebe. De acordo com essas histórias, o computador poderia, então, simular a realidade e a pessoa com o cérebro “desencarnado” continuaria a ter experiências conscientes perfeitamente normais, sem que estas possam ser relacionados a objetos ou eventos no verdadeiro mundo.

nós seríamos capazes de “ver” e “sentir” nosso corpo ou de ter qualquer tipo de “experiência” como comer, andar de bicicleta, ir ao cinema, etc., sem que estivessemos realmente fazendo essas coisas. Segundo Früchtel, as consequências sócio-teóricas dessa hipótese epistemológica foram abordadas por Theodor W. Adorno e Michel Foucault que postularam que a dominação, para ser mais ou menos total ou totalitária, o poder deve ser “tão onipresente quanto intangível”, assim como acreditaram que o Iluminismo, em sua intenção de tornar-se universal, acabou por transformar-se numa “‘cegueira universal’, e somente indivíduos dissidentes, sejam eles esotéricos ou mentes anárquicas, são capazes de ver através e de romper” (FRÜCHTEL, 2009, p. 211).



Figura 3: Cena do filme *Matrix*

Matrix, portanto, leva as hipóteses de Descartes e Putnam às últimas consequências, afirmando-as na trama como absolutamente possíveis. Mas para além do que está em jogo nas argumentações desses autores no sentido rigorosamente filosófico²³, o importante, segundo

²³ Früchtel examina mais detidamente as estratégias de Descartes e Putnam no desenvolvi-

Früchtl, é notar que ambas argumentações “correspondem àquelas encontradas no filme” e que “nesse dualismo entre mundo aparente e mundo real” é inquestionavelmente propagada “uma forma obsoleta da metafísica”, pois ele emprega o conceito de poder de Foucault, “tão naturalmente como ele ignora a empresa de desconstrução de Derrida” e, sendo assim, em vez de “quebrar o contraste proeminente entre aparência e realidade, ilusão e verdade, em diversos pequenos pares regenerados internamente de opostos, ele reforça”²⁴ (FRÜCHTL, 2009, p. 213).

Feitas essas primeiras aproximações entre a trama do filme e o contexto filosófico requisitado por ela, analisemos agora mais detidamente a trama do filme. Como se sabe, o protagonista do filme chama-se Neo e trabalha como programador de *software* numa empresa de programação. Além de ter essa profissão, Früchtl ressalta que ele é apresentado como alguém que possui “algumas feridas tipicamente filosóficas”, como alguém “que não pode livrar-se do sentimento de que algo não está bem com o mundo”, de alguém, enfim, “que está sofrendo de dúvida cartesiana”, “incapaz de ter certeza se está acordado ou sonhando e que, finalmente, segue o grito de guerra do Iluminismo: Acorde!” (FRÜCHTL, 2009, p. 213).

No filme, esse acordar é operado pela interferência de um outro personagem cujo nome é Morpheus – mesmo nome de um antigo deus grego –, que sabe o que está errado no mundo e deseja passar esse conhecimento a Neo. Logo no primeiro encontro Morpheus fala a Neo da existência de um mundo imaginário no qual somos levados a acreditar para que, todavia, fiquemos distantes da verdade. Esse mundo, segundo

mento de suas hipóteses, mas não achamos necessário reproduzir em detalhes aqui. (Cf.: FRÜCHTL, 2009, pp. 211-212).

²⁴ O ser, explica Früchtl, “é dividido em dois” e compreende dois tipos incompatíveis de entidade: “para Platão a ideia (arquétipo) e a imagem; para Aristóteles a forma e o material; para Descartes, a *res cogitans* e a *res extensa*; para Kant o inteligível e o empírico.” Todavia, essa forma binária de metafísica encontra ainda um poder cultural equivalente na religião cristã que, também, terá consequências em *Matrix*. (FRÜCHTL, 2009, p. 213).

Morpheus, é com uma prisão a qual não podemos tocar ou sentir o cheiro, e que no mundo dos computadores é chamada de “matrix” – uma rede de pontos de intersecção no meio dos sinais eletrônicos. Nas palavras de Früchtl:

O mundo cotidiano presente é, portanto, uma ubíqua *matrix* que nossos sentidos não conseguem agarrar, um substituto tecnológico para o Deus cristão ou o seu diabólico adversário, tão onipresente quanto ausente. O mundo gerado por computador é uma ‘prisão’ na qual pessoas somente acreditam estar vivendo suas vidas de forma auto-determinada. Mas na verdade não passam de escravos (FRÜCHTL, 2009, p. 213).

Ora, Morpheus vai então apresentar a Neo essa via de um Iluminismo teórico a partir de aspectos práticos bastante complexos. E isso diz respeito ao âmbito espiritual assim como da experiência física, ou ainda, uma dimensão espiritual onde estão ligadas uma atitude física e a outra ética. Fazendo referência ao mito da caverna de Platão, Früchtl explica que assim como os habitantes da caverna devem libertar-se de uma “maneira dolorosa expondo-se à verdade”, Neo também deverá submeter-se ao mesmo processo uma vez que ele “precisa ser liberto dos campos de geração de seres humanos, do imprevisível e vasto sistema de redes que bloqueia (conecta e drena) os corpos humanos por meio de tubos e os explora como fontes de energia” (FRÜCHTL, 2009, p. 214). Temos, pois, que Neo tem que reelaborar a relação homem-máquina que está invertida, uma vez que no mundo da *matrix*, os seres humanos transformaram-se em baterias alimentadoras do sistema e das máquinas, ou seja, sem sequer perceber, eles próprios estão colaborando com o “casulo da ilusão” que os mantém prisioneiros.

Mas como se configura o conceito de Iluminismo em *Matrix*? Em grande medida, o filme não parece definir de modo razoável ou univocamente esse conceito, já que, em última análise, o Iluminismo é retratado nele como um projeto idealista que envia de volta à fé religiosa. Nesse aspecto, segundo Früchtl, podemos fazer mais uma vez uma conexão com a teoria platônica e sua descrição de uma esfera ontológica

de tipo essencial (uma “realidade atual”), em contraponto a uma sensual realidade perceptiva caracterizada como imitação (*mimesis, imitatio*). Nesse sentido, diz Früchtl, também em *Matrix*, “percebemos a realidade como ‘simulação, ou ‘projeção mental’”, apesar de que essa “verdadeira realidade” não será apresentada, como em Platão, “como um puro e abstrato reino das formas”, mas, diferentemente, pelo sombrio, o sujo, o feio, ou ainda, como um “deserto”²⁵ (FRÜCHTL, 2009, p. 214). Em resumo, Morpheus tenta mostrar a Neo que aquilo que ele tem por realidade não é outra coisa que sinais eletrônicos que a mente interpreta, mas que são transmitidos para as pessoas por meio do sistema e, nesse sentido, a realidade é uma dupla construção: “uma construção da mente assim como da máquina”, ou ainda, ela é gerada mentalmente e por computador (FRÜCHTL, 2009, p. 214).

Tendo em vista isso, Neo vai então assimilar o conhecimento de Morpheus de um modo idealista e também construtivista: se um programa de computador está atrás da realidade, então trata-se de buscar “reescrever” o programa no sentido de alcançar uma nova realidade. Como Neo é a reencarnação de um homem que nasceu quando a *matrix* foi criada, ele tem por isso, segundo Morpheus, a habilidade de “mudar o que ele quiser”. Aqui temos então a questão do retorno à fé religiosa que Früchtl sinaliza ao buscar entender o conceito de Iluminismo veiculado no filme. Se Neo pode “re-formar” a *matrix* de acordo com seus desejos, podemos dizer, em outros termos, que nesse mundo governado pelas aparências ele é um ser próximo ou comparável a Deus. E nesse sentido (ou por isso mesmo), será ele quem vai libertar os seres humanos, desconectando-os da vasta máquina da ilusão. Como explica Früchtl, o filme *Matrix*, portanto, fornece “uma resposta mítica e religiosa para a questão que tinha ficado não respondida na analogia da caverna de Platão, a saber, aquela do primeiro libertador. O personagem principal é claramente destinado a ser um redentor” e seu próprio nome deixa isso muito claro: Neo, ou

²⁵ Segundo Früchtl, ao relacionar ou associar o mundo verdadeiro, o real, à imagem do “deserto”, Morpheus estaria indiretamente fazendo referência ao anti-platonismo de Nietzsche (FRÜCHTL, 2009, p. 214).

seja, o novo, o que está chegando, ou ainda, na língua inglesa, o anagrama do “um” (“*One*”), isto é, “o escolhido”, o herói “como um pensador no qual a divisão entre as ciências e as artes se fecha” (FRÜCHTL, 2004, p.392/2009, p. 215).

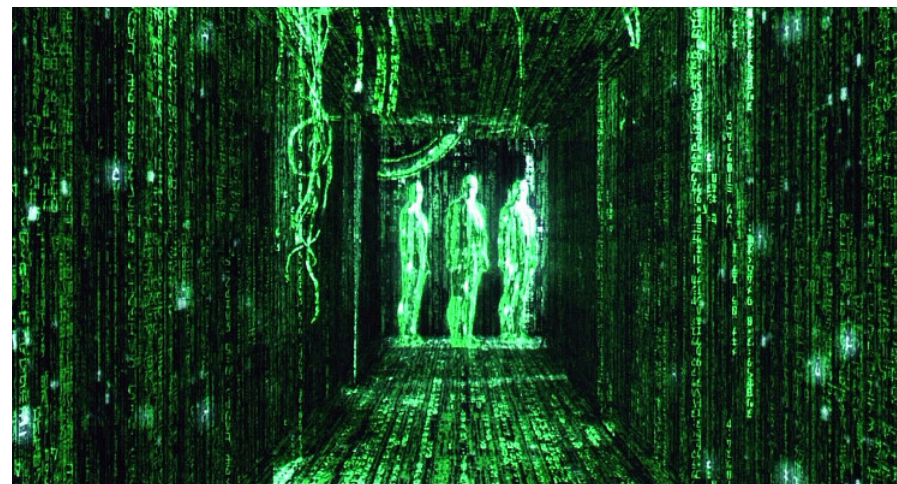


Figura 4: Cena do filme *Matrix*

No que concerne aos aspectos míticos presente no filme, é o próprio personagem Neo que, ao ser caracterizado, retrata uma afinidade entre a ciência da computação e o misticismo. Como explica Früchtl:

O misticismo insiste que os *insights* só podem ser realizados por meio das experiências pessoais e não simplesmente por meio de ensinamentos e da apresentação de provas. Essa forma de ensino místico, que hoje é encontrado principalmente dentro da cultura asiática, é um elemento tão existente em nossa compreensão atual da experiência como historicamente na filosofia antiga. O homem sábio ou mestre, inspirado como resultado da prática, não é um pensador no sentido teórico. Mais que isso, ele percebe o pensamento, a filosofia, como a mais alta forma de vida. Este elemento místico, em que alguém tem que criar o conhecimento de si mesmo, funciona como um elo entre a ciência, o senso comum, a religião, o discurso argumentativo, a experiência prática cotidiana e a fé incondicional” (FRÜCHTL, 2009, pp. 215-216).

Quanto ao tipo de religião que o filme exalta, por sua vez ele pode ser entendido, nas palavras de Früchtel, "como um *'mixtum compositum'* de várias religiões existentes e suas tendências: tais como o Budismo Tibetano e o Zen Budismo, o Gnosticismo e o Cristianismo" (FRÜCHTEL, 2009, p. 216). Numa rápida sistematização, podemos dizer que o Budismo, entre outras coisas,

"envolve uma atitude de categorizar a percepção como uma ilusão e sinaliza uma atitude de libertação do espírito, dando ênfase num contínuo treinamento para chegar a esse objetivo, com a crença na reencarnação do Buda. A Gnose, por sua vez, também, vê a ignorância e a crença na ilusão (não no pecado), como problemas humanos fundamentais, mas também cultiva uma firme separação – totalmente estranha ao Budismo –, entre bom e mau, luz e escuridão. Em termos políticos, essa visão de mundo da Gnose é equivalente à teoria da conspiração", ou ainda, como o equivalente, em termos psicanalíticos, à teoria do superego como um "onipotente controlador do corpo" (FRÜCHTEL, 2009, p. 216).

Se por um lado esses aspectos religiosos e míticos são recorrentes, todavia, há que se ressaltar - e Früchtel sublinha isso -, o filme não vai levar completamente a sério tais elementos o tempo todo. Uma prova disso é que, quando no fim do filme as leis da gravidade na *matrix* e no pseudo-mundo não se aplicam mais a Neo, se por um lado isso poder ser entendido como a "ascensão de Cristo", por outro lado, ironicamente ele também pode ser entendido como "o Super-Homem, o *Übermensch* num sentido vertical, superlativo" (FRÜCHTEL, 2009, p. 216).

Em relação à perspectiva da crítica ideológica ou do desconstrutivismo, um outro aspecto interessante do filme, também notado por Früchtel, diz respeito ao fato que nele não se concebe o futuro puramente como uma extensão do presente, mas isso, todavia, "requer uma dimensão que não submete o pensamento dedutivo a uma cadeia de provas onde uma ligação está claramente ligada à próxima", o que remete "à dimensão atribuída pelos românticos ao reino da imaginação" (FRÜCHTEL, 2009, pp. 216-217). Nas palavras de Früchtel:

A imaginação produz imagens, mitos e utopias. A alteração, a criação de um outro mundo ocorre de acordo com regras que não podem ser as já existentes. Este último seria reproduzir principalmente a mesma coisa uma e outra vez. Em imagens, mitos e utopias, estas regras são progressivas, inacabadas, experimentais, exageradas e vagas. Essas *duas faces* podem ser vistas em *Matrix* (FRÜCHTEL, 2009, p. 217).

A título de conclusão, podemos dizer, portanto, que o mito central reavivado no filme *Matrix* é o da liberdade da vontade e do espírito. Apesar do que é reivindicado pelos materialistas e naturalistas – sendo La Mettrie, entre eles o mais proeminente entre eles –, o ser humano não é determinado, não é uma máquina. Daí o herói da era *matrix* ser um "pensador". E isso não apenas no espírito do ocidente, mas ainda da antiguidade e do mundo asiático, como também para aquele do idealismo e do construtivismo, para quem "o mundo é dividido em vontade e representação – não Schopenhauer, mas Fichte –, e para quem as únicas coisas que são reais são aquelas mentalmente construídas de acordo com certas regras." (FRÜCHTEL, 2009, p. 217).

De uma parte, isso implica a mensagem metafísica e religiosa ocidental conhecida de que o espírito deve libertar-se das coisas materiais. Nesse contexto, lembra Früchtel, "o agente Smith expressa uma verdade geral quando descreve o quanto enojado ele é de corpos humanos" (FRÜCHTEL, 2009, p. 217). Mas isso implica, também, uma mensagem científica e matemática segundo a qual fenômenos sensualmente perceptíveis são em realidade construídos de acordo com uma regra clara ou série numérica:

Num mundo artificial gerado por computador, a superioridade não pode, portanto, ser provida fisicamente, mas somente mentalmente. Assim, o naturalismo gera um novo, íngreme idealismo. Neo (ao menos na primeira parte da trilogia), completou a última etapa no seu processo de aprendizagem em seu confronto final com os agentes, com programas inteligentes, com os protetores da *matrix* e, especialmente, com o agente Smith, ele reconhece que tudo é código, uma afirmação ontológica, uma série numérica ordenada. Como um treinado programador de computador

ele é capaz de ver através do corpo do agente, vendo-o como uma fluorescente coluna verde de números. O oposto do seu corpo torna-se uma espécie de tela de computador. Agora que o código pode ser lido, ele também pode ser quebrado. O corpo em que Neo mergulha em uma última tentativa de ser libertado nada mais é do que um programa de computador (FRÜCHTL, 2009, pp. 217-218).

Temos assim algo como um “rebetamento de um oposto para além do interior”, o que, para um especialista em computador, significaria introduzir um vírus para destruir o programa. Em *Matrix*, uma última vitória para o humano é assim realizada. Segundo Früchtl, é o próprio agente Smith que nota que o vírus é o organismo que mais tem em comum com o ser humano, ou ainda, o ser humano, sendo “uma doença decadente no sentido nietzscheano”, usa a doença “para superar a si mesmo de uma maneira super-humana”, já que essa fraqueza é também a sua força: “as máquinas gostariam de eliminá-lo como um vírus, mas como um vírus ele é finalmente e inversamente triunfante sobre seus destruidores virtuais (potenciais e artificiais)” (FRÜCHTL, 2009, p. 218).

Temos, enfim, na contraparte dessa tradicional metafísica, a ideia de que o futuro não pode ser previsto, mas somente criado. Sendo assim, conclui Früchtl:

A tradição romântica pode ter demonstrado, a partir de sua origem, que o *pathos* da criação baseia-se na perda de uma distinção certa entre o verdadeiro e o falso, a palavra real e a imaginária, mas pode, também, como *Matrix* mostra, ser ligado a uma distinção mantida entre essas palavras. Não está claro se Neo é o escolhido até que ele acredite por si mesmo, a saber, precisamente no momento em que ele concentra todas as suas energias mentais em salvar seu amigo Morpheus. O futuro, de acordo com a mensagem hiper-ideológica e, portanto, ambivalente do filme, é uma profecia auto-realizável. A sugestiva mensagem é: “Tudo o que você tem a fazer é acreditar no que você quer que o futuro aporte”. Essa crença não pode simplesmente ser o equivalente de uma mensagem religiosa sobre o ato de salvação, e isso é crucial para todos aqueles que vêem a história como uma dimensão da possibilidade (FRÜCHTL, 2009, p. 218).

2. *Exterminador do Futuro 2*

A fórmula nietzscheana da redenção encontra-se entranhada em diversos filmes do gênero ficção científica, mas é no filme *O Exterminador do Futuro 2*, lançado em 1991, que o aspecto da tradição judaico-cristã se torna mais evidente. Tendo como subtítulo a expressão “Dia do Julgamento”, torna-se possível vincular a saga heroica de John Connor, de sua mãe Sarah Connor e o *cyborg* da primeira narrativa reprogramado, com a própria construção do imaginário da cristandade judaica, relacionado com as noções de redenção, culpa, afeto e ascese.

A filosofia com influência da tradição judaica – segundo Früchtl tendo em vista seus representantes mais paradigmáticos: Benjamin, Horkheimer e Adorno – possui como um de seus objetos de investigação justamente a atividade humana conectada com a infelicidade, o medo, o arrependimento e o sofrimento, além da profunda relação com a memória e a história, ora como dispositivo de superação dos aspectos sombrios e negativos do sujeito, ora como meio discursivo de permanência dos mesmos valores propulsores da cultura ocidental (FRÜCHTL, 2009, p. 219).

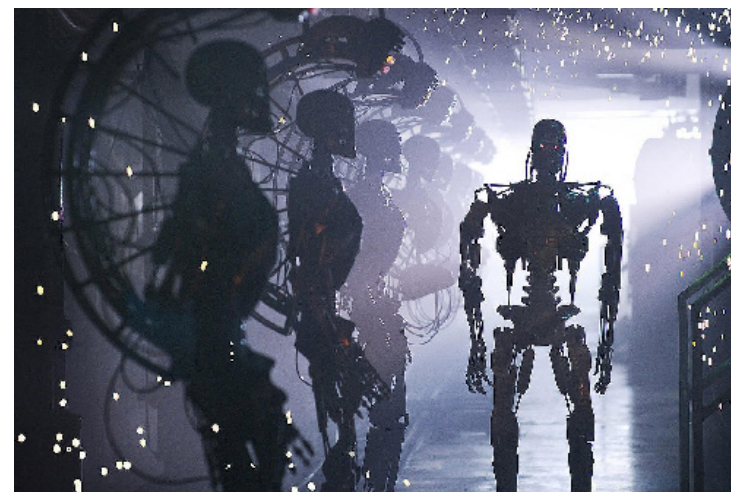


Figura 5: Cena do filme *O Exterminador do Futuro 2*

A própria narrativa de viagem no tempo, de retornar ao passado, seja por curiosidade, seja ansiando a modificação do futuro, indica essa relação dual com a memória e o ímpeto moderno de divinização das ações humanas, de afronta ao Destino. Früchtl pontua que tal condição se manifesta principalmente na prática historiográfica, já que o olhar para o passado permite vislumbrar o futuro e talvez modificá-lo – uma máxima cara aos teóricos da modernidade, se considerarmos Antoine Compagnon e sua metáfora comparativa de um Anão nos ombros de um Gigante com as práticas artísticas modernas e sua relação com a consciência histórica²⁶.

No caso de *O Exterminador do Futuro 2*, o que verificamos não são apenas esses elementos de afronta ao destino, mas também o desdobramento fílmico de valores burgueses no seio da organização dos personagens centrais. Como Früchtel afirma, John e Sarah são nomes bíblicos que remetem às grandes narrativas religiosas do ocidente: ascensão de um líder obliterado pela sociedade, resistência cultural e sacrifício.

Devido a uma série de eventos apenas sugestionados de modo fragmentado no filme, verificamos que esse núcleo familiar é desajustado, pois Sarah encontra-se internada em um manicômio, após um período de trânsito e busca por treinamentos de sobrevivência para si e seu filho, e John vive a entrada de uma adolescência marginalizada no subúrbio americano (FRÜCHTEL, 2009, p. 220).

É com a chegada de um *cyborg* de última geração, com capacidades mutacionais de sua estrutura e matéria, que a figura paterna e ambígua do *cyborg* interpretado por Arnold Schwarzenegger, grande vilão aterrorizante do primeiro filme, retorna à narrativa, mas não mais como a máquina assassina do filme de 1984, mas “renovado”, reprogramado para proteger o futuro líder-salvador do mundo.

Schwarzenegger é essa figura paterna protetora, mas também ameaçadora. Não apenas por ser uma máquina, um constructo humano

que almeja a superioridade e a perfeição acima de seu criador, ainda que criado à sua imagem e semelhança, mas por ser a peça-chave do destino humano e sua ascensão ensandecida por avanços tecnológicos. Ele é o último *chip* de uma revolução robótica que pode ainda desencadear a rebelião das máquinas, grande mote da saga do filme. Todavia, por ter sido programado para defender o jovem John Connor – cujas iniciais propositalmente são J. C., as mesmas de Jesus Cristo –, o *cyborg* se sacrifica no fogo de uma caldeira de indústria, quase que num rito de purificação de sua raça, de seus criadores e do futuro, numa tentativa de romper com utopias trágicas, temerosas, mas possíveis.

Esse ato de imolação do Pai-herói, do Deus-máquina “contaminado” de moralidade humana por seu filho, um renegado de seu tipo, mas redimido, pontua também a sobrepujança do livre-arbítrio “humano” sobre o destino, em uma conexão latente com o impulso de criação defendido por Früchtel como principal elemento característico da subjetividade moderna – ironicamente, é no Deus-máquina que reside tais elementos éticos e afetivos, ao passo que nos humanos permanecem as imperfeições e inconstâncias.



Figura 6: Cena do filme *O Exterminador do Futuro 2*

²⁶ COMPAGNON, Antoine, 2010, p. 18.

É preciso pontuar aqui as relações de gênero contidas nos personagens e sua saliente escolha conservadora de tipos. Enquanto o herói, o Deus-máquina, possui todos os elementos e símbolos de um hiper-macho, de uma supra-masculinidade, vemos seu opositor, com capacidade mutantes, sendo apresentado como um andrógino, indicando uma ponte de estranhamento de sua sexualidade. O hibridismo que compõe homem e máquina - algo de humano na máquina e algo de máquina no humano -, neste caso, se compõe como hibridismo de gênero também (FRÜCHTL, 2009, pp. 221-222).

Essa reificação do modelo heterossexual de identidade ocorre também com os humanos da narrativa: John é o jovem problemático e perdido que busca um referencial masculino de força e liderança, e o encontra no *cyborg* Schwazenegger. E sua mãe, Sarah, é a fêmea masculinizada, que abandona toda sua feminilidade física e comportamental, pois compreende que para sua sobrevivência, ela precisa se masculinizar. No entanto, não há exatamente um elogio no filme sobre a figura de Sarah, não há a Amazona em seu perfil, ou ainda, "ela não é suficientemente Amazona", pois apesar da resistência física e seus conhecimentos bélicos, emocionalmente ela é retratada ainda "como a mulher histérica", desequilibrada, por isso é preciso acordá-la, chamá-la de volta à razão, o que eu feito por seu próprio filho, um futuro líder. (FRÜCHTL, 2009, p. 220).

O binômio tecnologia e violência que é apresentado no filme *O Exterminador do Futuro 2*, mas também em *Matrix*, pode ser estendido por dois outros termos de caráter foucaultiano, se quisermos ler nas entrelinhas o que conclamam essas narrativas filmicas nos espaços de lazer e fantasia que são as salas de cinema: controle e utopia como lugares-comum na pós-modernidade. A utopia, no entanto, está combinada com a distopia neste filme de uma maneira não libertária, mas confusa. Segundo Früchtl o limite entre utopia e distopia é ambíguo ao empregar o mesmo meio do que critica: tecnologia e violência:

O filme alimenta-se muito sobre o que ele mesmo condena: tecnologia e violência. Um medo de que o

desenvolvimento tecnológico se torne independente, bem como sua violência furiosa, está ligado a um desejo incessante de tecnologia e violência. Distopia e utopia estão intimamente interligadas. Nessa medida, o filme demonstra uma contradição performativa: o que se propaga como conteúdo, ele refuta em seu desempenho. A mensagem não é relegar o desenvolvimento da tecnologia para si mesma, nem à pesquisa lógica das ciências correspondentes, mas submeter a tecnologia aos limites morais. No entanto, o filme não pode, especialmente como um filme de ficção científica, transmitir esta mensagem sem reivindicar precisamente o que está contrariando. A contradição performativa, ou, em termos pós-modernos, o paradoxo, consiste no fato de que um filme do gênero de ficção científica, que sobrevive graças ao fascínio pela tecnologia e que emprega toda uma avalanche de efeitos especiais, está rejeitando seu próprio aspecto técnico. Isso equivale, pelo menos, ao desejo de destruir o fascínio de suas próprias imagens (FRÜCHTL, 2009, p. 223).

3. *BLADE RUNNER*

Entre os diversos filmes de ficção científica existentes, *Blade Runner* é considerado, ainda hoje, um dos mais complexos, sensíveis e inteligentes do gênero. O filme narra a jornada de Deckard, um caçador de androides, numa remissão ao "bounty Hunter" – caçador de recompensas dos filmes de *western*, recebe a tarefa de localizar e eliminar um grupo de replicantes que retornou à Terra sem permissão. Esses seres artificiais não apenas são fisicamente idênticos aos seres humanos como são tão inteligentes quanto. O único método existente para diferenciar o humano do andróide consiste na avaliação das reações emocionais que se manifestam nos olhos, a partir de questões capciosas dirigidas ao sujeito. Como Früchtl observa, esse exame performativo na busca pelo verdadeiro, tem como característica inverter os papéis do original (humano) e da cópia (androide). Os humanos se colocam em uma posição cínica, executando o teste de forma mecânica e impessoal. Aquele que é testado, por sua vez, tende a ficar exposto, submetido a condição de ser vítima da incerteza, da tensão e do medo. "Quanto mais as pessoas artificiais mostram seus sentimentos, mais difícil é vê-los, reconhecê-los como algo diferente do humano. Ao contrário,

os seres humanos, com sua indiferença e cinismo, parecem máquinas” (FRÜCHTL, 2009, p. 226).



Figura 7: Cena do filme *Blade Runner*

Conforme novos fatos se somam à caçada dos androides, percebe-se que as diferenças entre humano e replicante vão sendo apagadas, trazendo Deckard para questionamentos a respeito daquilo que o caracterizaria como humano.

Mas, durante sua caçada ele [Deckard] se torna cada vez mais inseguro sobre o que está fazendo, porque as criaturas que ele está caçando, não somente lhe parecem tão humanas quanto ele e os outros caçadores, como também o forçam a colocar a questão da identidade, questão antropologicamente fundamental e crescente da época moderna: Como posso saber que eu sou eu? (FRÜCHTL, 2009, p. 225).

O grupo de replicantes que Deckard caça é composto por cinco espécimes: três masculinos e dois femininos. Usados como escravos no espaço sideral, o grupo foge para a terra a fim de conseguir com seu criador mais tempo de vida. Por conta de sua superioridade física e da aparência

humana, os androides são programados para viver apenas quatro anos após sua ativação e são proibidos de vir a Terra, sob pena de “retirada”, expressão utilizada para designar a eliminação do androide (trabalho que é feito por Deckard). Liderados por Roy, o grupo busca não apenas um incremento de tempo no nível quantitativo, mas também qualitativo, pois uma vida que pode se extinguir a qualquer instante é uma vida em permanente medo da morte. É com esse intuito que Roy se aproxima de Dr. Eldon Tyrell, deus da biomecânica, grande gênio, arquiteto do projeto dos androides. Baseada nessa relação entre criador e criatura, Früchtel aponta algumas das ligações religiosas presentes no filme:

A pomba subindo pode ser uma referência simbólica para o Espírito Santo, mas o céu que se abre para (e sobre) o replicante é o do *Übermensch*. O replicante representa Cristo como um rebelde, um “filho pródigo” – como ele chama a si mesmo em alusão ao Novo Testamento – que matou seu “pai”, o “Deus da Biomecânica” [...], porque ele recusou lhe dar a vida que ele desejava (FRÜCHTL, 2009, p. 228).



Figura 8: Cena do filme *Blade Runner*

Segundo Früchtl, o líder dos replicantes, Roy, é “um exemplo nietzscheano de auto-disciplina e inteligência predatória” (FRÜCHTL, 2009, p. 226). A superioridade, não apenas física como também moral, fica demonstrada nas últimas cenas do filme, quando Roy podia matar facilmente Deckard na cena de perseguição, ou mesmo deixar que ele morresse com a queda eminente. Entretanto ele não o faz. Ao contrário, na perseguição ele oferece um intervalo de tempo de vantagem, no qual ele presta seus sentimentos à companheira morta, Pris. Roy também salva Deckard da queda e, em seguida, demonstra novamente seus sentimentos em suas últimas palavras, sua vontade de viver mais e viver melhor.

As últimas palavras de Roy estão carregadas de uma melancolia metafísica porque elas citam a individualidade de uma existência que inerentemente tem sua própria visão do mundo, como uma das mônadas de Leibniz, uma visão inevitavelmente perdida dessa existência. Ao mesmo tempo, no entanto, essa metafísica do individualismo é minada por uma suspeita pós-moderna, ou melhor, híbrido-moderna. Por isso, é possível que as memórias de Roy, como as de Rachel, sejam apenas implantes, partes deslocadas que podem ser obtidas de uma ou mais fontes e então usadas em outros replicantes. Roy, em particular, é caracterizado por um conflito que a era moderna ajudou a construir, emprestando-lhe singular expressão em sua versão romântica e híbrida: a pretensão à particularidade como um ser dependente da humanidade em geral. Para ser um “eu”, o eu precisa de outros, mas ao fazê-lo sempre corre o risco de negar um lado de si mesmo, a saber, a individualidade pelo bem do outro lado, isto é, a equidade. Em vez de ser um original, torna-se uma mera cópia (FRÜCHTL, 2009, pp. 228-229).

Diferentemente do *cyborg* do *Exterminador do Futuro 2*, os androides de *Blade Runner* possuem uma proximidade mimética maior ao homem, uma cópia mais fiel que reclama por uma extensão de sua sobrevivência, por uma memória, por um sentimento e, principalmente, pelo espaço e afirmação da subjetividade moderna, reclamando pela igualdade. O sinal de perfeição da criação híbrida é, ao mesmo tempo, seu contrário, os defeitos – a “abastardização” da criatura – revela-se em seus limites e na luta romântica por alcançar a igualdade. É neste sentido que, embora superior em muitos aspectos (física, intelectual e moralmente), o humano

artificial que *Blade Runner* mostra, é frágil:

O ser humano artificial é como o Eu da era “pós-metafísica”, “pós-moderna”, híbrido-moderna: criado com uma duração fixa, determinado a partir de fora, mas também de dentro; com vantagens óbvias, mas também com deficiências embutidas; não como um todo, mas composto de várias partes, uma forma de vida que tem um reconhecível antecessor no monstro de Frankenstein e um reconhecível ponto de fuga no “Schizo” de Deleuze-Guattari (FRÜCHTL, 2009, p. 229).

Do ponto de vista do qual partem Deleuze e Guattari, a esquizofrenia é resultado de uma “incompatibilidade entre o eterno, romântico ‘desejo de desejar’ ou, em épocas anteriores, ‘cobiçar’ e a (linguístico-simbólica e capitalista) lei que exige a cristalização de um eu uniforme” (FRÜCHTL, 2009, p. 229). Um eu que deve se formar de maneira homogênea, mas deve igualmente suportar a dinâmica de um querer que sempre se renova.

4. 2001 – UMA ODISSEIA NO ESPAÇO (COMENTÁRIO ANEXADO À EXPOSIÇÃO DO *EU IMPERTINENTE. UMA HISTÓRIA HEROICA DA MODERNIDADE*)

Este comentário tem por base uma aula inaugural de Josef Früchtl para o Curso de Filosofia da Universidade de Amsterdã, conferida em 2007²⁷. Incluímos a análise parcial do filme *2001. Uma odisseia no espaço* de Stanley Kubrick, pela aproximação com o conteúdo, principalmente, com o *Zaratustra* de Nietzsche e alguns conceitos centrais tratados, que ilustram, por exemplo, a dimensão vertical do *Übermensch*, bem como a dimensão de intersecção que caracteriza o eterno retorno na figura pura do planeta-criança. Sem ser uma adaptação literal, sabe-se da influência de Nietzsche na concepção da história de Arthur Clarke e no roteiro do filme. Organizamos a apresentação de partes da conferência por meio de citações.

²⁷ Josef Früchtl, *Enlightened Barbarian Modernity and the Project of a Critical Theory of Culture*. Vossiuspers, Universidade de Amsterdam (UvA), Amsterdam, 2007.

Poderíamos verificar na história do cinema alguns filmes que seriam a fonte – quase literal – da concepção de *2001 – Uma odisseia no espaço*, e que revelam virtualidades intelectualmente mais interessantes, embora sem os mesmos recursos imagéticos, como é o caso de *Alphaville* de Jean Luc Godard. Früchtl, no entanto, parece considerar não apenas os filmes em si mesmos, mas o alcance e impacto destes sobre os espectadores, considerando-os massivamente e não como público especial de salas especiais. *2001 – Uma odisseia no espaço* para ele é o filme que, neste sentido, inventa um novo padrão estético na recepção. A primeira citação diz respeito a esta afirmação, do surgimento de um novo padrão estético – não como norma a ser seguida –, mas como espaço de recepção da criação cinematográfica:

Refiro-me a um filme que estreou nas salas de cinema em 1968 [*2001 Odisseia no Espaço*], um ano dramático em termos políticos e que imediatamente estabeleceu novos padrões estéticos. O cinema está escuro, a tela vazia. O público é obrigado a esperar. Uma clássica abertura de um espetáculo: o público não vê nada, mas pode ouvir algo ligeiramente dissonante, escorregando lentamente, telescopicamente, sons esféricos, notas orquestrais profundas, *crescendo*, tornando-se mais estridente e então morrendo lentamente. Um pouco assustador. A música poderia ter surgido de um estúdio de gravação moderna. A melodia muda no momento em que as trombetas começam a tocar um tema, que é hoje um dos mais famosos na história da música. É um anúncio, claro sombrio, o anúncio de uma majestade, a majestade que é o sol. Com o primeiro toque de trombeta aparece uma imagem na tela, o *close-up* de um planeta. Atrás dele um segundo planeta, em forma crescente vem lentamente à vista, após o que – primeiro grande pequeno e depois cada vez maior – surge o sol ao som da música, aumentando em cadências, tornando-se cada vez mais poderosa, impulsionada pelo bater dos tambores. Com as ondas da música e o nascer do sol, aparecem os créditos: *Metro-Goldwyn-Mayer apresenta - Um filme de Stanley Kubrick 2001: Uma Odisseia no Espaço*. Com o título do filme, a música atinge o seu clímax 'radiante'. O uso de "radiante" do termo se justifica plenamente, com ambas as imagens e a fonte literária fornece a conotação, o som da música irradia tão claramente como o brilho do sol (FRÜCHTL, 2007, pp. 8-9).

Nesta citação o autor ressalta a íntima relação entre a trilha sonora inicial e a obra de Nietzsche *Assim falou Zaratustra*, dois meios – livro e música – aparentados desde o início por indicação do próprio filósofo e também compositor. A referência à metafísica da luz em Platão é, não apenas pertinente, mas consequente, em vista da imagem composta tanto por Platão quanto por Nietzsche do jogo de luz e sombra, do movimento que percorre o caminho da socialização ou do isolamento do filósofo. Em 1895/96 Richard Strauss escreveu uma sinfonia baseada em *Assim falou Zaratustra* de Friedrich Nietzsche. A escolha parece óbvia, considerando que o próprio Nietzsche disse que "talvez" essa obra pudesse ser contada como uma música.

O livro abre com um discurso de Zaratustra para o sol nascente, como uma alegoria da felicidade decorrente da abundância. Foi Platão quem introduziu a analogia do sol e do Bem no pensamento ocidental, e a luz tem sido enobrecida metafisicamente desde então. Neste contexto, Platão também prescreveu o destino do filósofo, que arduamente sobe para ver a luz da verdade, mas que então, como um bom cidadão da Cidade-Estado, tem que descer de volta para a caverna da vida cotidiana, sabendo que não ser a felicidade de um indivíduo ou as vantagens de uma classe particular mais importante dentro do Estado, mas o Bem de todos. Lá embaixo na caverna, as pessoas estão 'acorrentadas' em uma direção (a errada), capazes de enxergar apenas as sombras da realidade na parede, preparados para matar qualquer um que deseje libertá-los em nome da verdade. Zaratustra, também, quer e precisa 'descer', descer para as massas e talvez até morrer no processo, porque ele também está convencido de que a felicidade não é nada sem as outras pessoas para compartilhá-la. Felicidade - até mesmo a felicidade - só faz sentido dentro de um contexto intersubjetivo. Nietzsche funde queda e ascensão, morte e nova vida, de acordo com sua teoria metafísica do eterno retorno. O filme de Kubrick e suas cenas finais podem ser interpretados da mesma maneira. Mas sua fusão da modernidade e da barbárie, esclarecimento e mito, é abundantemente clara. Como o próprio diretor admite, *2001: Uma Odisseia no Espaço* é "um documentário mitológico". (FRÜCHTL, 2007, pp. 8-9).

Além da inusitada abertura do filme, intimamente composta com a trilha sonora, este filme teria inventado o corte mais ousado da história

do cinema, fornecendo um dos melhores exemplos para entendermos a posição vertical do *Übermensch* que analisamos no início deste artigo: do homem primitivo, já *homo erectus* e agressivo, ao astronauta. E isto, num só corte:

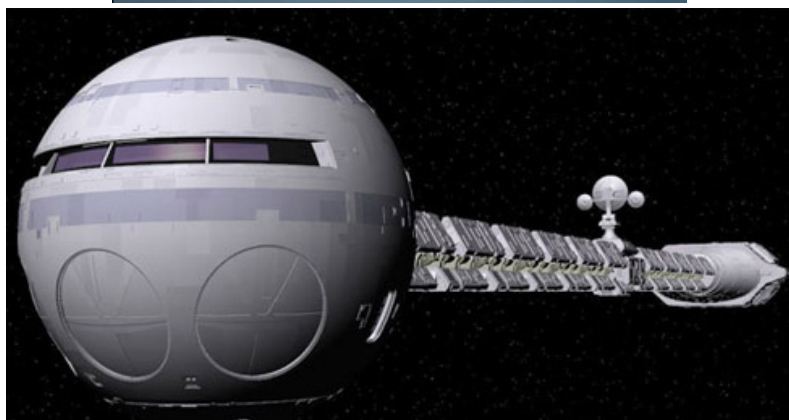


Figura 9: Cenas do filme 2001 – Uma odisseia no espaço

A passagem da barbárie ou universo primitivo à civilização é apresentada na clássica montagem do corte seco como um corte temporal de longuíssima distância. O autor demonstra a importância da concepção linguística do filme na representação desta ruptura, não exatamente a fim de demonstrar um progresso humano, mas um progresso tecnológico, posto que em ambas as esferas - no mundo primitivo e no civilizado - o inexplicável se apresenta até mesmo na mesma forma.

Uma cena paradigmática une a civilização e a pré-história bárbara naquilo que se constitui, provavelmente, como o mais famoso corte-salto [*jump-cut*] na história do cinema: o homem-macaco aprendeu a usar um osso como uma arma; esse conhecimento lhe deu o poder sobre seus congêneres. Um representante alfa-macho primitivo, gritando e já quase marchando na posição vertical, joga o pedaço de osso para o ar que gira lentamente através do céu, tornando-se de maneira muito surpreendente, uma nave espacial branca na escuridão do espaço. O progresso da arma arcaica para a viagem espacial é mostrado em [um único] corte (FRÜCHTL, 2007, pp. 8-9).

A odisseia do herói-astronauta, único sobrevivente da tragédia tecnológica, cumpre silenciosamente a tarefa indicada por Zaratustra aos seus leitores póstumos: a transvaloração de todos os valores que constituíram a história humana desde o universo primitivo ao auge de seu esclarecimento. O além-do-homem só pode ser representado pela criança – pela *Starchild* – transformada após a imersão – psicodélica-energética - no desconhecido (formato como bloco monolítico preto e brilhante) e na superação da temporalidade na qual se insere o humano.

No final de *2001 Odisseia no espaço* de Kubrick, a nave é puxada para um espaço, uma espécie de portal celeste [*Stargate*], uma metáfora para uma nova dimensão no espaço e no tempo. O astronauta, único sobrevivente, encontra-se dentro de um interior do período Luis XVI, a idade do Iluminismo e a, à mão, sempre, a guilhotina. O astronauta observa-se envelhecendo e morrendo. A lógica das imagens sugere que ele será reencarnado. Uma vez mais, a árvore do conhecimento de Kubrick aparece, um negro, brilhante e metálico monólito, que se transforma em

uma porta, através da qual podemos re-adentrar no espaço. Mais uma vez, ouvimos os compassos de abertura de Zaratustra, mas desta vez não acabaremos olhando para o sol, mas para os olhos grandes e intrigantes de um feto, em órbita no espaço, ao lado dos planetas. É a criação da “estrela bailarina”, um planeta-criança (*Starchild*), criado no espírito de Zaratustra de Nietzsche, uma imagem do eterno retorno e ao mesmo tempo do homem que ultrapassa a si mesmo, vertical e horizontalmente, um super-homem e um além-do-homem” (FRÜCHTL, 2007, pp. 16-17).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta última parte de sua obra, que buscamos apresentar passo a passo no presente artigo, Früchtl continua sua argumentação sobre a relevância do conceito de subjetividade para a modernidade, pontuando que apesar de todo o entusiasmo em torno de tal questão, existe um aspecto sombrio na concepção de construção do particular, de manufatura múltipla do Eu. Tendo como referência inicial as discussões da teoria cultura a respeito dos sistemas de controle e dos princípios epistêmicos, o autor estabelece um diálogo inicial próximo a Nietzsche, de forma a continuar em um longo diálogo com Michel Foucault, tendo por base nas obras *A ordem do discurso* e *As palavras e as coisas*, a explicação dos principais elementos epistemológicos que permitem revelar a ascensão da subjetividade como uma força construtora criativa, muito embora se constitua como um processo perigoso ao poder resvalar em um profundo relativismo. O principal meio elucidativo dessa discussão é o gênero fílmico de ficção científica, no qual se apresenta a figura do Eu híbrido, híbrido não só porque se compõe de maneira mista – máquina e homem; criação e criatura -, mas porque é composto igualmente pela arrogância, pela desmedida (*hybris*).

O autor encerra seu livro de forma a mostrar o caminho utilizado para validar sua tese sobre a modernidade, qual seja, o “heroísmo” da subjetividade moderna que subsiste – com toda sua ambivalência – no contexto da chamada pós-modernidade, com uma força “impertinente”,

de forma a revelar uma fragilidade epistemológica das teorias (em referência principalmente às teorias de Richard Rorty e de Charles Taylor), ao não perceberem que recuperam da tradição romântica seus principais pressupostos. Ele realiza nesse empreendimento argumentativo uma reflexão filosófica sobre o meio do filme, meio este capaz de representar nas narrativas e imagens, a impertinência do Eu em três diferentes apresentações da subjetividade moderna: a clássica, a agonística e a híbrida.

Em relação a este artigo, assim como os dois anteriores publicados pelo Grupo *Kinosophia* também na *Revista Inquietude*, gostaríamos de ressaltar que apesar de todo esforço empregado, eles têm ainda o caráter de apresentação e comentário da obra de Josef Früchtl na qualidade de um *work in progress*, uma vez que muitos aspectos deixaram de ser abordados e várias interpretações ou interpretações mais elaboradas poderão ser feitas a partir da composição desses três artigos. Estes não visavam empreender o trabalho de interpretação e crítica, mas visava desenvolver uma compreensão do texto que é profundamente marcado por um caráter intra-textual, capaz de, por um lado, indicar as fontes de diálogo, de debate e crítica, e, por outro lado, de mostrar a complexidade de fontes utilizadas, tornando a leitura um desafio ao lidar com tantas referências.

O trabalho de leitura, de tradução e de realização de ciclos de filmes indicados no texto, constituiu-se como importante trabalho de discussão do Grupo de Estudos *Kinosophia*, grupo este que manterá suas atividades na discussão de Filosofias do Filme. Nosso agradecimento à *Revista Inquietude* pela oportunidade de publicar nossa reflexão conjunta e divulgá-la aos interessados neste assunto recém-nascido na História da Filosofia e a todos os participantes das atividades do Grupo *Kinosophia*, seja na recepção e organização dos ciclos de filmes, no comentário e discussão destes – entre os quais o aluno-bolsista do Curso de Filosofia Iure Maciel -, seja na escrita dos artigos, cujos colaboradores diretos foram: Jadson Teles Silva e Joyce Neves de Campos – nos dois primeiros artigos, Edson Lenine G. Prado – nos dois últimos artigos, Fernando Ferreira Silva e Peterson Pessoa – colaboradores do último artigo e Talita Trizoli – que

acompanhou as atividades desde o início e auxiliou na composição dos três artigos. O grupo ganhou uma extensão na análise e discussão conjunta do filme *2001- Uma odisséia no espaço* realizada como trabalho final do Curso de Docência do Ensino Superior da UFG, composto pelos professores Diones Ferreira Correntino (Escola de Música e Artes Cênicas), Eliesse S. Teixeira Scaramal (Faculdade de História), Leizer de Lima Pinto (Instituto de Informática), Rafael Saddi Teixeira (Faculdade de História) e Thiago Suman Santoro (Faculdade de Filosofia).

Agradecemos também e, especialmente, ao professor Josef Früchtl que se mostrou um autor presente, em constante diálogo com o grupo desde o início e durante todo o percurso dessa investigação.

Referências

FRÜCHTL, J. *Das unverschämte Ich. Eine Heldengeschichte der Moderne*. Frankfurt a.M., Suhrkamp, 2004.

_____. *The impertinent Self. A heroic history of Modernity*. Translated by Sarah L. Kirby. Stanford/California, Stanford University Press, 2009.

_____. *Enlightened Barbarian Modernity and the Project of a Critical Theory of Culture*. Vossiuspers, Universidade de Amsterdam (UvA), Amsterdam, 2007.

COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Tradução de Eunice Dutra Galery. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

FOUCAULT, Michel. *Isto não é um cachimbo*. Tradução de Jorge Coli. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

_____. *A ordem do discurso*. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: edições Loyola 1996.

_____. *As palavras e as coisas*. Uma arqueologia das ciências humanas. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

NIETZSCHE, F. *Also sprach Zarathustra. Kritische Studienausgabe*, organizada por Giorgio Colli e Mazzino Montinaria, vol I-IV, Munique, DTV de Gruyter, 1988.