



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

ROBERTO CORRÊA SCIENZA

**PARA ALÉM DA MORAL, A DIFERENÇA:
O CINEMA COMO REALIDADE POTENCIAL PARA O DEVIR-
OUTRO**

Londrina
2017

ROBERTO CORRÊA SCIENZA

PARA ALÉM DA MORAL, A DIFERENÇA:
O CINEMA COMO REALIDADE POTENCIAL PARA O DEVIR-
OUTRO

Dissertação apresentada ao programa de mestrado em comunicação da Universidade Estadual de Londrina para obtenção do título de mestre.

Orientador: Prof. Dr. Silvio Ricardo Demétrio
Coorientadora: Profa. Dra. Erin Manning

Londrina
2017

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UEL

Scienza, Roberto Corrêa Scienza.

Para além da moral, a diferença: o cinema como realidade potencial para o devir-outro / Roberto Corrêa Scienza Scienza. - Londrina, 2017.
124 f. : il.

Orientador: Silvio Ricardo Demétrio Demétrio.

Coorientador: Erin Manning Manning.

Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Universidade Estadual de Londrina, Centro de Educação Comunicação e Artes, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, 2017.
Inclui bibliografia.

1. Diferença e Moral - Tese. 2. Alteridade - Tese. 3. Cinema - Tese. 4. Deleuze e Nietzsche - Tese. I. Demétrio, Silvio Ricardo Demétrio. II. Manning, Erin Manning. III. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Educação Comunicação e Artes. Programa de Pós-Graduação em Comunicação. IV. Título.



Universidade
Estadual de Londrina



PARANÁ
GOVERNO DO ESTADO

CENTRO DE EDUCAÇÃO, COMUNICAÇÃO E ARTES
MESTRADO EM COMUNICAÇÃO

Roberto Corrêa Scienza

Título: "PARA ALÉM DA MORAL, A DIFERENÇA: O CINEMA COMO REALIDADE POTENCIAL PARA O DEVIR-OUTRO"

Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado em Comunicação da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre.

COMISSÃO EXAMINADORA:

Prof. Dr. Silvio Ricardo Demetrio (Orientador)
Universidade Estadual de Londrina

Prof.ª Dr.ª Ana Paula Silva Oliveira
Universidade Estadual de Londrina

Prof. Dr. Eduardo Yuji Yamamoto
UNICENTRO

Londrina, 03 de março de 2017.



A todos os outros já confundidos com monstros...

AGRADECIMENTOS

- A Silvio Demétrio por me orientar rumo à diferença, pela amizade e gosto pela deserção.
- A Erin Manning por ampliar meus horizontes e pelas aulas e livros inspiradores.
- A Alberto Klein pelas considerações, ensinamentos e por também pensar a alteridade.
- A Ana Paula Oliveira pela coerência do pensamento, pelas sugestões e potencializações.
- A Angélica Morales por me orientar os primeiros passos científicos.
- A Eduardo Yuji Yamamoto por me orientar para além do Bem e do Mal.
- A Brian Massumi por esclarecer dúvidas nebulosas.
- A Rodolfo Rorato Londero pelas boas conversas e indicações.
- A Dirce Vasconcellos Lopes por um *feedback* muito além dos binarismos.
- A Maria Cecília Guirado pelas provocações críticas e fortalecimentos metodológicos.
- Ao *Senselab* pelo intercâmbio de afetos, experiências e pensamentos.
- A Capes; UEL; ELAP e Concordia University por viabilizarem o desenvolvimento desta pesquisa.
- A Cristiane Hengler Corrêa Bernardo pela eterna orientação, por todo incentivo e apoio.
- A Roberto Bernardo pelos conselhos acertados e palavras tranquilizadoras.
- A Fernanda Corrêa Bernardo pela paciência, amizade e, sim, por *Gotham*.
- A Viviane Hengler Corrêa Chaves pelos livros desejados e ainda mais pelos nem sonhados.
- Aos amigos pela produção de bons encontros e incessante incitação à loucura.
- A Larissa Kiefer de Sequeira pelos mais puros e intensos afetos, pela cumplicidade, inspiração e amor.
- A Friedrich Nietzsche por emprestar o martelo.
- A Gilles Deleuze por expandir os limites.

SCIENZA, Roberto Corrêa. **Para além da moral, a diferença:** o cinema como realidade potencial para o devir-outro. 2017. 124f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina. 2017.

RESUMO

Esta pesquisa tem como objetivo a criação de uma estratégia de pensamento para o deviroutro no cinema com a finalidade de entender como as relações conflitantes de alteridade são constituídas e de que maneira o outro é transformado em um monstro moral. O processo que visa atingir o objetivo pretendido divide-se em três capítulos. No capítulo 1 - 'Para Além da Moral, a Diferença!', pretende-se desconstruir a oposição entre diferença e moral com o intuito de evidenciar sua constituição e suas implicações. Argumenta-se que a referida oposição é forjada no plano cultural e que engendra relações conflitantes de alteridade, pois essa se apresenta como uma hierarquia violenta, na qual a moral tende a ocupar o papel dominante. No capítulo 2 - 'O Cinema como Realidade Potencial para o Devir-outro', destaca-se o cinema como um plano interessante para a discussão proposta, pois este estabelece a si mesmo como um plano de imanência/composição, uma fabulação, uma realidade potencial para a emergência do devir-outro. Para melhor explicitar a ideia proposta por este capítulo, desenvolve-se uma análise do filme *Lilja 4- ever* (2002). No capítulo 3 - 'Manual Para se Fabricar um Monstro Moral: Uma Desconstrução da Imagem do Outro no Cinema Contemporâneo', aplica-se a desconstrução desenvolvida no capítulo 1 nas análises dos filmes *Tomboy* (2011) e *Distrito 9* (2009). Desvela-se que o outro é transformado em um monstro moral, pois, a partir do momento que este expressa forças diferenciais, é visto como uma transgressão para os valores morais da sociedade na qual está inserido. As forças morais, por sua vez, institucionalizam polarizações e reforçam estigmas e estereótipos que tornam o outro assimétrico. Finalmente, projetam sombras, demonizando sua imagem e operando sua eliminação.

Palavras-chave: Diferença e Moral. Alteridade. Cinema. Deleuze e Nietzsche.

SCIENZA, Roberto Corrêa. **Difference beyond morality**: cinema as a potential reality for becoming-other. 2017. 124p. Master Thesis (Master Degree in Communication) – State University of Londrina, Londrina. 2017.

ABSTRACT

This research aims to create a strategy of thought for becoming-other in cinema with the purpose of understanding how conflicting relations of alterity are constituted and how the other is transformed into a moral monster. The process aimed at achieving the desired objective is divided into three chapters. In chapter 1 - 'Difference Beyond Morality!', we propose to deconstruct the opposition between difference and morality in order to highlight its constitution and its implications. We argue that this opposition is forged on the cultural level and engenders conflicting relations of alterity, since it presents itself as a violent hierarchy, in which morality tends to occupy the dominant position. In Chapter 2 - 'Cinema as a Potential Reality for Becoming-other', cinema stands out as an interesting plane for the proposed discussion, because it establishes itself as a plane of immanence/composition, a fabulation, a potential reality for the emergency of becomingother. To clarify the idea proposed in this chapter, we develop an analysis of the film *Lilja 4-ever* (2002). In Chapter 3 - 'How to Produce a Moral Monster: A Deconstruction of the Other's Image in Contemporary Cinema', we apply the deconstruction developed in chapter 1 in the analyzes of the films *Tomboy* (2011) and *District 9* (2009). It is revealed that the other is transformed into a moral monster because, from the moment it expresses differential forces, it is seen as a transgression for the moral values of the society in which it is inserted. Moral forces, in turn, institutionalize polarizations and reinforce stigmas and stereotypes that make the other asymmetrical. Finally, they project shadows, demonizing the image of the other and operating its elimination.

Keywords: Difference and Moral. Alterity. Cinema. Deleuze and Nietzsche.

LISTA DE FIGURAS

Imagem-percepção 1	63
Imagem-afecção 1	64
Imagem-afecção 2	64
Imagem-afecção 3	65
Imagem-afecção 4	66
Imagens-percepção 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12 e 13	67
Imagem-afecção 5	68
Imagem-afecção 6	69
Figura 1	83
Figuras 2,3,4 e 5	84
Figuras 6 e 7	86
Figuras 8, 9, 10 e 11	88
Figuras 12 e 13	90
Figura 14	92
Figura 15 e 16	102
Figura 17	106
Figura 18	106
Figura 19	108
Figura 20	109
Figura 21	110
Figura 22	112

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
CAPÍTULO 1 – PARA ALÉM DA MORAL, A DIFERENÇA!	13
1.1 A desconstrução como estratégia	13
1.2 A anarquia coroada.....	18
1.3 O imoralista	22
1.4 O Coliseu cultural.....	29
1.5 Diferenças, atualizações, devires e outros.....	31
1.6 A fábrica de modelos e monstros	36
CAPÍTULO 2 – O CINEMA COMO REALIDADE POTENCIAL PARA O DEVIR-OUTRO	45
2.1 A realidade cinematográfica	45
2.2 Vir-a-ser filme	49
2.3 Os perceptos e afetos do cinema	53
2.3.1 A impressão de realidade	55
2.3.2 Um mapa de intensidades.....	56
2.4 Lilja 4-ever	60
2.4.1 Conficções em análise	62
CAPÍTULO 3 – MANUAL PARA SE FABRICAR UM MONSTRO MORAL: UMA DESCONSTRUÇÃO DA IMAGEM DO OUTRO NO CINEMA CONTEMPORÂNEO	72
3.1 Um traço pós-moderno.....	73
3.2 O analista fílmico	75
3.3 Tomboy	76
3.4 Gênero como coalizão aberta	78
3.5 Sexualidade como dispositivo histórico	79
3.6 A fogueira das identidades	80
3.7 O fardo.....	81
3.8 Análise de <i>Tomboy</i>	81
3.8.1 Codificação binária da cultura.....	83

3.8.2	Polarização	85
3.8.3	Assimetria e Eliminação.....	87
3.8.4	Devir-Laure/Mickäe	91
3.9	Distrito 9.....	93
3.10	Um olhar preexistente?.....	95
3.11	Uma imagem congelada	98
3.12	A sombra monstruosa.....	101
3.13	Análise de Distrito 9.....	101
3.13.1	Codificação binária da cultura.....	102
3.13.2	Polarização	103
3.13.3	Assimetria.....	104
3.13.4	Eliminação.....	105
3.13.5	Devir-alienígena	109
CONSIDERAÇÕES FINAIS		112
REFERÊNCIAS		115

INTRODUÇÃO

Apresenta-se um pensamento aberto para seus desvios. Linhas de fuga traçadas em um espaço liso. Elas têm uma potência própria, apenas arrastam quem vos fala consigo. Perspectivas cruzam-se. Afetam-se. Dialogam entre si. Movimentam-se para além de si. Não há um produto, muito menos um ponto final, mas há um processo. Eis o devir de um texto. Para Ivanov (1979), o texto é o elemento primeiro, a unidade de base da cultura. Logo, todo texto é um ato cultural. E todo ato consciente já é um ato social, um ato de comunicação (VOLOSHINOV, 1976). A comunicação, enquanto área do conhecimento, deve promover a abertura do pensamento. E esta abertura deve fazer da comunicação cola. Deve fazê-la agregar-se às artes, às ciências, às filosofias, pois esta é sua natureza: a conexão. Deve buscar o pensamento onde este se conecta. Onde ele se comunica!

O mundo da comunicação é um mundo social. Neste, não há efetivos isolamentos. Relacionamo-nos uns com os outros constantemente, queiramos ou não. Segundo Maffesoli (2003, p. 13), “a comunicação é o que nos liga ao outro. Para usar o meu vocabulário habitual, a comunicação é o que faz *reliance* (religação). A comunicação é cimento social”. Pressupõe sempre um outro a quem nos dirigimos; a quem procuramos. Mesmo quando nos voltamos para o pensamento, em esforço reflexivo, dialogamos com um fora que não nos pertence, mas nos transborda; supera. É, portanto, uma das tarefas mais importantes da comunicação debruçar-se sobre as relações de alteridade.

É evidente a complexidade inerente às relações de alteridade, pois estas apresentam-se como um jogo de forças; um intercâmbio de afetos. Há relações que possibilitam conexões profundas e sinceras, há relações superficiais que supõem a indiferença e a reatividade, assim como há relações conflitantes que engendram opressões e injustiças. Diante de conflitos, é comum vermos a imagem do outro já distorcida, tomada como negativa e oposta aos valores morais - como a de um monstro. Este monstro é de ordem moral. Aquele que não pertence ao modelo moral institucionalizado. Um ponto desertor que compromete a “perfeição moral” de uma estrutura. Logo, um demônio a ser normatizado ou excluído. Segundo Demétrio (2017, p. 5), “só há sentido na deserção. Desertar vem de “dirigir-se ao deserto”. Tornar o deserto uma ação. Evadir-se em direção ao que não está demarcado. [...] Todos os grandes heróis são desertores”. O outro é o maior dos desertores. O monstro moral *par excellence*.

A comunicação, portanto, deve ser livre da moral. Deve deixar o outro devir livremente em seu ato de diferença. Só assim poderá promover um diálogo adequado com o mesmo, sem tentar apreendê-lo ou reduzi-lo. Diante disso, esta pesquisa objetivou criar uma estratégia de pensamento para o devir-outro no cinema com a finalidade de entender (e ilustrar) como as relações conflitantes de alteridade se constituem e de que maneira operam a demonização do outro, transformando-o em um monstro moral. O processo que busca atingir este objetivo divide-se em três momentos e seus consequentes capítulos. O primeiro e o segundo possuem considerações independentes, mas que são imprescindíveis para as análises desenvolvidas no terceiro e para o entendimento adequado das considerações finais.

No capítulo 1 - 'Para Além da Moral, a Diferença!', pretende-se operar uma desconstrução da oposição diferença/moral com o intuito de compreender de que maneira ela se constitui e quais são suas implicações. Desvela-se que essa oposição é construída no plano cultural e que gera relações conflitantes de alteridade, pois a moral tende a ocupar uma posição superior em relação à diferença. No capítulo 2 - 'O Cinema como Realidade Potencial para o Devir-outro', elenca-se o cinema como um plano interessante para a discussão proposta, pois este constitui-se como um plano de imanência/composição, uma espécie de realidade fabulada, composta de perceptos e afetos e que, por meio da simpatia, possibilita a emergência do devir-outro. Com a finalidade de melhor explicitar este devir-outro do cinema, também desenvolve-se uma análise subjetiva do filme *Lilja 4-ever* (2002). No capítulo 3 - 'Manual Para se Fabricar um Monstro Moral: Uma Desconstrução da Imagem do Outro no Cinema Contemporâneo', aplica-se a desconstrução da oposição diferença/moral nas análises dos filmes *Tomboy* (2011) e *Distrito 9* (2009). Finalmente, evidencia-se que o outro torna-se um monstro moral, pois, a partir do momento que este se expressa enquanto diferença, é visto como uma transgressão para os valores morais da sociedade na qual está inserido. A moral, por sua vez, institucionaliza polarizações e reforça estigmas e estereótipos que tornam o outro assimétrico. Em última instância, projeta sombras, demonizando sua imagem e implicando sua eliminação.

Entende-se a desconstrução à maneira de Derrida (1975; 1982) como uma estratégia para dismantelar a oposição construída entre diferença e moral. Parte-se para o pensamento dos conceitos de diferença e moral em Deleuze (1988) e Nietzsche (2011a; 2008b), autores frequentemente utilizados durante todo o andamento deste trabalho. Apresenta-se a semiótica da cultura de Bystrina (1995) com a finalidade de desenvolver

as implicações da oposição entre diferença e moral no plano cultural. Então, procura-se entender como o cinema pode oferecer um plano interessante para o pensamento objetivado por este trabalho, uma vez que a arte cinemática possibilita a projeção do devir-outro. Para tanto, Deleuze, em seus trabalhos em colaboração com Guattari¹, fornece os conceitos de plano de imanência e plano de composição, devir, perceptos e afetos e, em seus livros sobre cinema, os conceitos de fabulação, imagem-percepção e imagem-afecção (DELEUZE, 1985; 2005). Por fim, apresentam-se as análises dos filmes *Tomboy* e *Distrito 9*, costuradas pelo arsenal teórico proposto em adição às técnicas de análise fílmica de Deleuze e de Aumont e Marie.

¹ Deleuze e Guattari (1992; 1980; 1996; 1997).

CAPÍTULO 1 – PARA ALÉM DA MORAL, A DIFERENÇA!

Pretende-se operar uma estratégia de desconstrução da oposição diferença/moral com o intuito de entender como ela é constituída e quais são suas implicações. Para tanto, primeiramente, apresentam-se as características da estratégia desconstrutivista de Derrida (1975; 1982). Então, desenvolvem-se os conceitos de diferença e moral propostos por Deleuze (1988) e Nietzsche (2011a; 2008b), em contraposição à filosofia da representação e ao Platonismo. Em seguida, propõem-se argumentos que visam mostrar a inaturalidade da oposição pesquisada, elencando a Cultura como plano no qual tal oposição é construída. Por fim, alia-se à Semiótica da Cultura de Bystrina (1995) para descrever os processos pelos quais uma oposição passa a partir do momento que é compreendida pela codificação binária da cultura. Desvela-se que a diferença, atualizada no outro, não se enquadra ao modelo moral. Logo, é tomada como o polo negativo, subjugada pela identidade e reduzida à totalidade do Eu. Sua expressão assimétrica, então, provoca procedimentos para a sua superação e, assim, seu destino já está selado: o da eliminação.

1.1 A desconstrução como estratégia

O termo desconstrução, tomado da arquitetura, foi adotado por Jacques Derrida pela primeira vez em 1967, em seu livro *De la grammatologie*. Refere-se à deposição, decomposição de uma estrutura. A estratégia desconstrutivista, conforme Culler (1997, p. 100), “trabalha dentro dos termos do sistema, mas de modo a rompê-lo”. Trata-se de uma atividade análoga ao serrar do galho onde se está sentado. O bom senso não permitiria. Mas o que é o bom senso senão uma imposição moral que reduz as possibilidades criadas pelo pensamento? Visto o caráter transgressor e marginal da desconstrução, muitos autores tendem a menosprezá-la ou negligenciá-la, no entanto, a desconstrução não é uma simples destruição irresponsável, não se trata de mera iconoclastia, mas de um trabalho atento e escrupuloso, um procedimento de questionamento, que não apenas decompõe, mas também reorganiza os discursos, que leva em consideração tanto o evento quanto a estrutura, tanto aquilo que está dentro quanto aquilo que está fora.

“Desconstruir” a filosofia é assim pensar a genealogia estruturada dos seus conceitos da maneira mais fiel, mais interior, mas ao mesmo tempo a partir de um certo exterior por ela inqualificável, inominável, determinar o que essa história pode dissimular ou proibir, fazendo-se história através dessa repressão algo interessada (DERRIDA, 1975, p. 14, grifo do autor).

A desconstrução derridiana não deve ser vista como uma simples operação ou método, muito menos como doutrina, mas como um universo de argumentação crítica, uma estratégia de decomposição que questiona as dicotomias do pensamento ocidental; que visa desfazer sistemas hegemônicos. Não se constitui enquanto um conjunto de instruções e descobertas fixas, mas séries de diferenças, processos contínuos criados por meio de repetições, desvios, desfigurações. Não desvela verdades absolutas ou sentidos únicos, mas cria novas possibilidades, novos caminhos. Não visa celebrar o centro de uma estrutura, mas seus limites, suas excentricidades. A desconstrução é um evento que promove abertura, pois abala o centro da estrutura tornando visíveis suas margens. Portanto, a desconstrução objetiva catalisar o que, até então, foi excluído. Consiste em um movimento afirmativo, de abertura, que favorece o jogo ético (DERRIDA, 1975).

Uma das finalidades da desconstrução é dismantelar oposições filosóficas. Segundo Derrida (1982, p. 329, tradução nossa), a desconstrução deve, por meio de “um duplo gesto, uma dupla ciência, uma dupla escrita, praticar uma reversão da oposição clássica e uma substituição geral do sistema. É somente nesta condição que a desconstrução proverá meios de *intervir* no campo de oposições que critica²”. É necessário revelar a inaturalidade de uma oposição filosófica para agir sobre ela de maneira efetiva. “Desconstruir uma oposição é mostrar que ela não é natural nem inevitável mas uma construção, produzida por discursos que se apóiam nela, e mostrar que ela é uma construção num trabalho de desconstrução que busca dismantelá-la e reinscrevê-la” (CULLER, 1999, p. 122).

De acordo com Derrida (1975, p. 54), “numa oposição filosófica clássica, não tratamos com uma coexistência pacífica de um *vis-avis*, mas com uma hierarquia violenta. Um dos termos domina o outro (axiologicamente, logicamente etc.), ocupa o cimo”. O termo considerado superior constitui-se enquanto presença elevada, pertencente ao logos, enquanto o inferior parece sinalizar uma queda, uma complicação ou negação da razão.

² “*Of a double gesture, a double science, a double writing, practice an overturning of the classical opposition and a general displacement of the system. It is only on this condition that deconstruction will provide itself the means with which to intervene in the field of oppositions that it criticize*” (DERRIDA, 1982, p. 329, grifo do autor).

Logo, o segundo é visto como uma versão negativa e marginal do primeiro, subordinada a este. Atribui-se, portanto, uma certa anterioridade (consequentemente, uma pureza, uma idealização, uma certa naturalização ou normalidade) inerente ao primeiro termo. A filosofia, em sua vertente metafísica (e moralista) inaugurada por Platão, promoveu a iniciativa de retornar àquilo que acreditava ser primeiro. Portanto, o bem viria antes do mal, assim como o positivo antes do negativo, o simples antes do complexo, o puro antes do impuro, o essencial antes do acidental e assim por diante (CULLER, 1997).

Na contramão desta iniciativa está a desconstrução. Desconstruir, portanto, é resistir. Ao pensamento logocêntrico, ao primeiro, ao Uno e ao Mesmo (DERRIDA; ROUDINESCO, 2004). No Abecedário de Gilles Deleuze' (1996), o filósofo francês nos fornece o que é esta resistência:

E o que é resistir? Criar é resistir... É mais claro para as artes. [...] O artista é quem libera uma vida potente, uma vida mais do que pessoal. Não é a vida dele. [...] Liberar a vida das prisões que o homem... e isso é resistir. E isso é resistir, não sei. Vemos isso claramente no que fazem os artistas. Quer dizer, não há arte que não seja uma liberação de uma força de vida (O ABECEDÁRIO, 1996).

Trata-se de uma resistência às oposições; às hierarquias. Bem e Mal; Dentro e Fora; Eu e Outro. Uma estratégia desconstrutivista visa reverter a hierarquia dessas oposições; deslocá-las; oferecê-las um funcionamento diferente. “Desconstruir a oposição é primeiro, num determinado momento, derrubar a hierarquia” (DERRIDA, 1975, p. 54). Afinal, por que o bem sempre deve vir antes do mal? E o dentro do fora? E o eu do outro? Haveria apenas um caminho? Apenas uma verdade incontestável? Apenas uma moral absoluta? Seria um absurdo se o aparente segundo termo conferisse a possibilidade de existência do suposto primeiro? Se o normal fosse apenas um caso especial de desvio? Não haveria uma lógica contrária, latente, que, em vez de fortalecer um pensamento moralista, possibilitasse o jogo ético? Assim operaria a lógica desconstrutivista. Em vez de conservar o bom senso, enaltece a mudança crítica. Segundo Culler (1997, p. 206), “inversões de oposições hierárquicas expõem ao debate os arranjos institucionais que se baseiam em hierarquias e, assim, abrem possibilidades de mudanças”.

Visando promover uma verdadeira ética político-social, é mister que se atente aos problemas que uma oposição hierárquica pode trazer. Logo, a fase de reversão operada pela desconstrução mostra-se imprescindível. “Menosprezar esta fase de derrubamento é

esquecer a estrutura conflitual e subordinante da oposição” (DERRIDA, 1975, p. 54). Igualmente, tentar afirmar a igualdade de uma oposição não constitui uma afronta às hierarquias. É necessário um descentramento da estrutura; deslocamento da oposição. Somente a inversão ou reversão possibilita o deslocamento, logo, a mudança. Segundo Culler (1997, p. 205-206),

O que tais inversões fazem, no entanto, é deslocar a questão, levando a considerar-se quais são os processos de legitimação, validação ou autorização que produzem diferenças entre leituras e habilitam uma leitura a expor outra como uma desleitura. Do mesmo modo, a identificação do normal como um caso especial de desvio ajuda a se questionar as forças institucionais e as práticas que instituem o normal, marcando ou excluindo o desviante.

Para uma estratégia de desconstrução que visa a inversão de uma oposição filosófica hierárquica – no caso, a oposição entre diferença e moral -, há certos passos necessários que ainda devem ser apresentados. Os passos descritos por Culler (1997, p. 172) auxiliam as leituras dos textos das próximas seções e seus consequentes desdobramentos em uma desconstrução.

(A) demonstra-se que a oposição é uma imposição metafísica e ideológica (1) fazendo emergir suas pressuposições e seu papel no sistema de valores metafísicos - uma tarefa que pode exigir extensiva análise de vários textos - e (2) mostrando como são desfeitas nos textos que a enunciam e que nelas se baseiam. Mas (B) simultaneamente, se mantém a oposição ao (1) empregá-la no argumento (as caracterizações de escrita e fala ou de literatura e filosofia não são erros a serem repudiados, mas recursos essenciais para a argumentação) e (2) reafirmando-a com uma reversão que lhe dá uma condição e um impacto diferentes.

Há, igualmente, alguns termos e conceitos aos quais se deve atentar e que são apresentados a seguir: origem; presença; traço; jogo; *différance*.

Origem: uma ideia de origem é essencial para a prática desconstrutivista. Não há origens puras, um ponto primordial de cada matéria. A origem é uma projeção, sendo sempre infectada pelo que se segue dela. “As origens são portanto também originadas: a origem tem uma origem. A origem deve, ela própria, ser forjada, e é parte de uma cadeia infinita, ao invés de ser um começo primordial” (WILLIAMS, 2012, p. 56). A origem pode ser também um objetivo. Busca-se recapturar o que perdemos, logo, o lugar de onde viemos se torna o lugar para onde iremos.

Presença: uma presença é o ponto da mais “pura” verdade em um texto. Sua afirmação. Entretanto, a ideia de uma pureza é ilusória (WILLIAMS, 2012). Ela é sempre derivada de um efeito de diferenças, “não mais a forma matriz absoluta do ser, mas antes como uma “determinação” e um efeito. Uma determinação e efeito dentro de um sistema que não é mais o da presença, mas o da *différance*³” (DERRIDA, 1982, p. 16, tradução nossa).

Traço: segundo Williams (2012, p. 57), “a origem e o ponto de presença têm de ser significados em textos; algo tem que resumi-los ou representa-los. Deve haver signos para eles. Mas signos, na linguagem, contêm o rastro de seus contextos, de suas histórias e de seus futuros”. Logo, qualquer signo é marcado por um rastro. Não há uma presença imaculada ou um ponto de presença, mas o contexto dos processos; suas marcas.

Jogo: o termo “jogo” remete à maleabilidade e abertura inerente à estrutura. O jogo permite a mudança, seja ela positiva ou negativa, em respeito à ética. Assim, a desconstrução não admite ser refém da moralidade por medo de más mudanças. “Não se trata de que a abertura à mudança só possa trazer efeitos negativos; ao invés disso, flexibilidade e jogo dentro dos sistemas pode ser eticamente positivo” (WILLIAMS, 2012, p. 63).

Différance (com a mesmo): segundo Derrida (1975, p. 37), a *différance* é a “produção sistemática de diferenças”. Um processo de diferir que não se reduz às cadeias de identidades, pois é condição para o processo de abertura em qualquer parte da cadeia. O termo *différance* pressupõe o jogo ético entre estrutura e evento. Não há qualquer fechamento ou decisão. Alternam-se eticamente as perspectivas da estrutura e do evento. *Différer* é diferenciar e diferir. Logo, a *différance* é, ao mesmo tempo, “diferença”, “diferente” e “diferimento” (DERRIDA, 1991).

Pretende-se entender o que foi excluído na desconstrução da oposição diferença/moral. Segundo Derrida (1991), não há roteiro predeterminado para o reconhecimento de exclusões. Há, no entanto, um sentido estratégico. Assim, opera-se esta desconstrução à procura das presenças de cada texto, as quais podem proporcionar os mais profundos argumentos para esta pesquisa, à procura das origens (definitivamente não puras) dos conceitos de diferença e moral, conceitos-chave desta estratégia; leva-se em conta os rastros - os contextos, as culturas que embarcam os textos e nas quais

³ “No longer as the absolutely central form of Being but as a “determination” and as an “effect.” A determination or an effect within a system which is no longer that of presence but of *différance*” (DERRIDA, 1982, p. 16).

desenvolvem-se as leituras; direciona-se para o favorecimento do jogo e da ética, em busca de uma produção sistemática de diferenças.

Contudo, a desconstrução da oposição diferença/moral, uma vez que implica conceitos e ideias de outros autores independentes de Derrida, não será apenas derridiana. Buscam-se aliados. Será também deleuziana, logo cartográfica em sua criação de uma filosofia da diferença, como nietzschiana, logo genealógica em sua profunda reconstituição e questionamento dos valores morais. É também interessante salientá-la como uma aliada da semiótica da cultura de Bystrina (1995) na regressão do caminho percorrido por uma oposição até a eliminação de seu polo negativo. A desconstrução proposta nesta pesquisa, portanto, promoverá a interlocução entre os referidos autores e outros que também discutem suas ideias.

A desconstrução proposta, enquanto operação de resistência, é criadora. Portanto, ela possui vontade de potência⁴. Uma vontade de vida que ultrapassa a vida. Que visa superar os modelos morais a favor da criação de novos mundos e modos de existência. Que glorifica o eterno retorno da diferença e sua constante atualização; devires-outros; diferenças em ato.

1.2 A anarquia coroada

O conceito de diferença, durante muito tempo, foi pensado a partir das ideias de igualdade e semelhança. Este é o pensamento da representação inaugurado por Platão, que instituiu suas bases em uma imagem do pensamento supostamente pré-filosófica e natural. “Segundo esta imagem, o pensamento está em afinidade com o verdadeiro, possui formalmente o verdadeiro e quer materialmente o verdadeiro” (DELEUZE, 1988, p. 218-219). Este ideal de que há um verdadeiro absoluto compartilhado por todos, entretanto, não é nada mais que senso comum. O senso comum em relação à diferença é que esta vem sempre após uma identidade já estabelecida, como um desvio da mesma. A diferença, subordinada à identidade, conseqüentemente, estaria também subordinada ao mesmo e ao semelhante à esta identidade.

Segundo Deleuze (1988, p. 228), o pensamento da representação teve seu auge com o Cogito cartesiano. “O *Eu penso* é o princípio mais geral da representação, isto é, a fonte destes elementos e a unidade de todas estas faculdades: eu concebo, eu julgo, eu

⁴ Este conceito será melhor trabalhado na seção ‘O imoralista’.

imagino e me recordo, eu percebo - como os quatro ramos do *Cogito*". O pensamento da representação, portanto, estabeleceu a diferença "sempre em relação a uma identidade concebida, a uma analogia julgada, a uma oposição imaginada, a uma similitude percebida" (DELEUZE, 1988, p. 228). A diferença, assim, limitou-se a quatro características: oposição, igualdade, semelhança e analogia.

Entretanto, conforme Deleuze (1988), talvez o maior esforço da filosofia da representação foi a tentativa de tornar a representação orgânica; estendê-la até o grande demais e o pequeno demais da diferença; tentar apreender a diferença nos extremos de uma linha já traçada pela identidade. "Em suma trata-se de fazer um pouco do sangue de Dioniso correr nas veias orgânicas de Apolo" (DELEUZE, 1988, p. 416). De qualquer maneira, a diferença, ainda assim, permaneceu subordinada à identidade, presa às similitudes e analogias, reduzida ao negativo.

A representação não deixa espaço para um pensamento fora desses padrões. Um pensamento que tome a diferença como tal; por si mesma. Isso acontece, pois o pensamento da representação nunca pensou a diferença de maneira independente, separada de um conceito geral do qual ela difere. Ela é sempre vista como a variação do geral, a negação da identidade. Segundo Deleuze (1988, p. 69), "confunde-se o estabelecimento de um conceito próprio da diferença com a inscrição da diferença no conceito em geral". Para o autor, toda a conceituação que se fez no pensamento da representação em relação à diferença foi feita dessa maneira, inscrevendo-a no conceito geral, logo, não obtendo nenhuma ideia singular de sua constituição e sim de uma diferença já mediatizada por aquilo que foi instituído como identidade ou original.

O Platonismo propõe uma distinção entre o que seria "a coisa em si" e o simulacro. O simulacro seria um declínio da coisa em si; uma afronta à perfeição dos "originais" e das identidades (DELEUZE, 1988). Para Deleuze (1988, p. 17), "não é próprio do simulacro ser uma cópia, mas reverter todas as cópias, revertendo também os modelos: todo pensamento torna-se uma agressão". O pensamento da representação, iniciado por Platão, transforma a diferença numa abominação. Segundo Schöpke (2004, p. 57), "a diferença em Platão é, portanto, um monstro moral que precisa ser encurralado e mantido no fundo do oceano".

Em vez de pensar a diferença em si mesma, Platão já a relaciona a um fundamento, subordinando-a à identidade. Assim, a representação torna a diferença um monstro moral. Deleuze (1988, p. 65) critica a percepção de Platão. O francês afirma que a "diferença deve sair de sua caverna e deixar de ser um monstro; ou, pelo menos, só deve subsistir

como monstro aquilo que se subtrai ao feliz momento, aquilo que constitui somente um mau encontro, uma má ocasião”. Assim, Deleuze conceitua uma diferença que deve ser tomada fora dos modelos, para, então, deixar de ser um monstro moral e apenas aquilo que diminui a potência de pensar e agir, que suprime o desejo (logo, que inibe a vontade de potência), deve ser tomado como, de fato, nocivo. Esta é a filosofia da diferença. “Tirar a diferença de seu estado de maldição parece ser, assim, a tarefa da filosofia da diferença” (DELEUZE, 1988, p. 65). A filosofia deleuziana visa reverter o platonismo, portanto, “recusar o primado de um original sobre a cópia, de um modelo sobre a imagem. Glorificar o reino dos simulacros e dos reflexos” (DELEUZE, 1988, p. 121).

Segundo Deleuze (1988), a diferença se estabelece fora dos padrões. Não é nem um igual nem um similar. Logo, na visão moralista da representação, a diferença é algo que deve ser normatizado ou eliminado, pois é uma afronta à perfeição e à igualdade que constitui o pensamento da representação. Entretanto, a partir do momento que a diferença é subordinada ao mesmo ou semelhante, tomada como uma oposição até a sua contradição, a partir de uma analogia ou reduzida ao negativo, ela perde sua natureza – a multiplicidade. “Há tão-somente a variedade de multiplicidade, isto é, a diferença, em vez da enorme oposição do uno e do múltiplo. E talvez seja ela uma ironia dizer: tudo é multiplicidade, mesmo o uno, mesmo o múltiplo” (DELEUZE, 1988, p. 297). Logo, Deleuze estabelece um pensamento da diferença enquanto tal. Para o filósofo francês, a diferença deve ser tomada por si mesma e não pela igualdade ou semelhança, pois ela é exterior ao modelo. É um “de fora”. Apresenta-se enquanto multiplicidade; anarquia coroada. A filosofia da diferença é então, por excelência, transgressora, pois se posiciona ativamente à deriva, à margem dos valores morais.

A diferença foi sempre tomada como o negativo do ser, como se o não-ser fosse seu negativo. De acordo com Deleuze (1988), o próprio negativo é ilusório. Há uma abertura ou dobra no cerne do ser. “Nesta relação, o ser é a própria Diferença. O ser é também não-ser, *mas o não-ser não é o ser do negativo*, é o ser do problemático, o ser do problema e da questão. A diferença não é o negativo: ao contrário, o não-ser é que é a Diferença” (DELEUZE, 1988, p. 118). O ser se diz como multiplicidade unívoca. Isso quer dizer que ele se diz num único sentido de todas suas diferenças singulares, de todas suas variações. “O Ser se diz num único sentido de tudo aquilo de que ele se diz, mas aquilo de que ele se diz difere: ele se diz da própria diferença” (DELEUZE, 1988, p. 75).

A identidade, tão celebrada pela filosofia da representação, é necessária, mas incompleta. Ela depende de séries de diferenças, suas variações, seus desvios, portanto,

de *Différance*. Uma identidade é simulada, produzida por um efeito ótico, mas sob sua estrutura aparentemente sólida, há o profundo jogo de diferença e repetição (DELEUZE, 1988). Seriam, portanto, identidade e semelhança, ilusões engendradas pelo pensamento da representação, constituídas por hábito, por convenção. É como se os filósofos da representação enxergassem apenas o que está nítido, a olhos vistos, desconsiderando aquilo que está oculto ou difícil de ver, tomando-lhes como erros. Assim, a realidade criada pela representação não pode constituir um pensamento da diferença, pois ela não pode nem mesmo enxergá-la como tal.

De acordo com Deleuze (1988, p. 101), “em sua essência, a diferença é objeto de afirmação, ela própria é afirmação”. A partir do momento em que a diferença afirma-se, inicia-se o movimento de diferença e repetição. Sua afirmação constitui uma singularidade, portanto, uma transgressão da generalidade. Se “a repetição existe, ela exprime, ao mesmo tempo, uma singularidade contra o geral, uma universalidade contra o particular, um relevante contra o ordinário, uma instantaneidade contra a variação, uma eternidade contra a permanência” (DELEUZE, 1988, p. 24). Se a diferença é o extra-modelo a repetição é a contínua afirmação desse extra-modelo. Ela é contra a lei. Afirma uma realidade singular. Mais heterogênea, mais artística.

O conceito de repetição dialoga de maneira muito íntima com o Eterno Retorno proposto por Nietzsche. Uma vez que a diferença deseja afirmar sua existência, quer, portanto, seu Eterno Retorno. “A diferença é a primeira afirmação, o eterno retorno é a segunda, “eterna afirmação do ser”, ou a enésima potência que se diz da primeira” (DELEUZE, 1988, p. 388). O Eterno Retorno não é o retorno do mesmo, do semelhante, mas da própria diferença, pois esta é o princípio de toda a natureza. Ele não pressupõe qualquer identidade ou Eu. Diz-se de um mundo profundo de diferenças, disparidades, diferenças de diferenças. Não faz retornar nenhum devir igual ou semelhante, mas os simulacros, os fantasmas, os outros. “O Eterno Retorno não é apenas tudo voltar a ser como já foi eternamente, mas sim uma “faculdade da eterna novidade”” (BARBOSA, 2010, p. 73, grifo do autor). Puramente intensivo, ele se diz da diferença e a diferença o habita. “Neste sentido, o eterno retorno é bem a consequência de uma diferença originária, pura, sintética, em-si (o que Nietzsche chamava de vontade de potência). Se a diferença é o em-si, a repetição, no eterno retorno, é o para-si da diferença” (DELEUZE, 1988, p. 208).

Portanto, assim como Deleuze (1988, p. 66), indaga-se: “é a diferença verdadeiramente um mal em si? Seria preciso levantar a questão em termos morais?” Para

o filósofo, o pensamento da representação está fundado em uma moral binária, dogmática, castradora da vontade de potência e do desejo, exclusora da diferença. “Em seu mais puro estado, é uma visão moral do mundo, antes que se possa desdobrar a lógica da representação. É por razões morais, inicialmente, que o simulacro deve ser exorcizado e que a diferença deve ser subordinada ao mesmo e ao semelhante” (DELEUZE, 1988, p. 211). Deleuze (1988) chama a imagem do pensamento conforme a lógica da representação de uma imagem dogmática ou ortodoxa, ou ainda uma imagem moral do pensamento. A representação, portanto, pressupõe a moral e enquanto a moral dita as regras, não se pode pensar a diferença, quem dirá encarná-la.

1.3 O imoralista

O filósofo alemão Friedrich Wilhelm Nietzsche foi talvez o mais importante, incisivo e ousado crítico da moral. Nietzsche se considerava um imoralista, aliás, o primeiro imoralista (NIETZSCHE, 2008a). Sua filosofia promove uma campanha contra a moralidade. Seu imoralismo evidenciava que a moral não tem direito, valor ou autoridade. Que a moral é algo a ser superado (CLARK, 2015). Para a filosofia nietzschiana, a questão da origem dos valores morais é de primeira ordem, pois a moral oferece as condições nas quais o futuro da humanidade se desenvolve (NIETZSCHE, 2008a). Segundo Nietzsche (2008b), nunca houve questionamento acerca do valor dos valores morais e tal questão sequer foi cogitada. Tais valores são considerados como dados, absolutamente verdadeiros. A moral, portanto, sempre foi tomada como pré-existente, como se tivesse sido estabelecida anteriormente por uma entidade divina.

De acordo com Deleuze (1988), quando Nietzsche questiona-se sobre os pressupostos mais gerais da Filosofia é porque afirma serem eles essencialmente morais. A moral torna o senso comum ciência e filosofia, e o bom senso lei. “Partindo deste seu “crer”, esforçam-se pelo seu “saber”, algo que, no fim, é solenemente batizado de “verdade”” (NIETZSCHE, 2011a, p. 34). Logo, toma-se a moral como a verdade em si, e a ciência e a filosofia tornam-se a busca por apenas este verdadeiro – a vontade de verdade. Deleuze (1988, p. 227) elenca como exemplo deste pensamento a crítica kantiana. “Nunca o conhecimento, a moral, a reflexão, a fé, são postos em questão, julgando-se que correspondam a interesses naturais da razão, mas somente o uso das faculdades, que é declarado legítimo ou não de acordo com este ou aquele desses interesses”.

Segundo Nietzsche (2008b), valores morais não são padrões invariáveis de avaliação, logo, não estão isentos de mudanças. Assim, não há certeza que não possa ser duvidada, assim como não há verdade que não possa ser contestada. Portanto, a moral não pode ser a única a julgar. Ela também deve ser objeto de julgamento. Nietzsche toma a vida como critério para o referido julgamento. Para Nietzsche (2012a), é necessário que se tome a vontade de potência, ou seja, a vida como autossuperação e afirmação como fundamento dos valores. A vontade de potência é o poder criador. A destruidora dos túmulos. A vitória sobre si mesmo – isto é o que Nietzsche quer dizer quando apresenta a vida como critério de julgamento. Entretanto, é importante salientar: a vontade de potência visa sempre o *plus* de potência, superando a própria vida. Trata-se de uma força patológica. A forma mais primitiva do afeto. “A vontade de potência não é um ser, não é um devir, mas um pathos – ela é o fato elementar de onde resulta um devir e uma ação...” (NIETZSCHE, 2012a, p. 106).

O problema moral nietzschiano pode ser introduzido a partir de alguns questionamentos: qual a validade dos valores morais que são tomados como supremos e absolutos? Eles, até hoje, estimularam a construção da ponte para o Super-homem ou impediram o desenvolvimento da vontade de potência do ser humano? “São indício de miséria, empobrecimento, degeneração da vida? Ou, ao contrário, revela-se neles a plenitude, a força, a vontade da vida, sua coragem, sua certeza, seu futuro?” (NIETZSCHE, 2008b, p. 6). É necessário se atrever a questionar e criticar tais valores para que se possa chegar à raiz de suas criações e entender se são valores que afirmam a vida ou o ressentimento.

Necessitamos de uma crítica dos valores morais, o próprio valor desses valores deverá ser colocado em questão — para isto é necessário um conhecimento das condições e circunstâncias nas quais nasceram, sob as quais se desenvolveram e se modificaram (moral como consequência, como sintoma, máscara, tartufice, doença, mal-entendido; mas também moral como causa, medicamento, estimulante, inibição, veneno), um conhecimento tal como até hoje nunca existiu nem foi desejado (NIETZSCHE, 2008b, p. 8).

Para tanto, Nietzsche (2008b) propõe como estratégia para seu estudo e crítica sobre a moral uma Genealogia. A Genealogia dirige-se, ao mesmo tempo, contra a ideia de fundamento, que faz com que os valores sejam indiferentes à sua própria origem, mas também contra a ideia de causa e começo, de uma origem indiferente aos valores. Tal procedimento permite a reconstituição da gênese dos valores morais, mas também coloca

o valor desses valores em questão. Assim, opõe-se ao caráter absoluto dos valores, mas também ao seu caráter relativo e utilitário. Busca-se o elemento diferencial dos valores, que engendra tais valores. A Genealogia é, simultaneamente, o valor da origem e a origem dos valores (DELEUZE, 1976).

Segundo Nietzsche (2008b), os valores morais não correspondem a verdades eternas, absolutas. “Bem e mal imorredouros não existem” (NIETZSCHE, 2012a, p. 122). São apenas percepções institucionalizadas por uma moral vigente e refletem relações de poder e dominação. Logo, nenhum fenômeno é moral por si próprio, mas pode ser interpretado moralmente. “A moral é tão-somente uma interpretação de certos fenômenos, porém uma falsa interpretação” (NIETZSCHE, 2001, p. 43). A instituição de uma moral dependeria de uma série de fatores relacionados ao contexto no qual ela está inserida, passando por fatores econômicos, políticos, sociais, culturais e históricos. A cultura, especialmente, tem um papel crucial na institucionalização coercitiva da moral. “Para o filósofo alemão, é no viés balizador da cultura que se insurge a moral enquanto resultado de uma ação coercitiva sobre o homem” (AZEREDO, 2000, p. 95). Assim como Bem e Mal, muitos outros termos também não possuem uma conotação permanente e independente de qualquer transformação contextual.

Para Nietzsche, não existe um reino de conceitos morais que remontem aos primórdios da humanidade, nem ao menos é possível apelar para uma disposição natural presente no homem; o que existe são interpretações e avaliações introduzidas pelo homem no mundo, cujos conceitos são apenas expressões e, enquanto tais, devem sempre ser referidos a forças e a vontades de potência para poder determinar o seu sentido e valor (AZEREDO, 2000, p. 117-8).

Um bom exemplo de que a moral depende das interpretações pode ser evidenciado na divergência de perspectivas que as religiões têm acerca do ato sexual: “o cristianismo o teria associado ao mal, ao pecado, à queda, à morte, ao passo que a Antigüidade o teria dotado de significações positivas” (FOUCAUT, 1998, p. 17). A religião, portanto, conforme Nietzsche (2003), não passa de uma interpretação da vida e do mundo; de moral anti-natural, ensinada, inimiga e condenadora dos instintos vitais.

Entretanto, mesmo sendo evidente o seu caráter interpretativo, a moral posiciona-se de maneira dogmática. “Essa moral diz teimosa e implacavelmente “eu sou a própria moral, e não há moral fora de mim!”” (NIETZSCHE, 2011a, p. 116, grifo do autor). Suas verdades tornam-se absolutas. Seus princípios são institucionalizados. “Desse modo, uma

dada interpretação moral é posta como “a moral”, única existente e de validade incondicional. Seus mandamentos, ou, pelo menos, o valor deles, é intocável e inquestionável” (AZEREDO, 2000, p. 74). A uniformização e absolutização da moral, ou seja, a vontade de uma única moral, constitui uma tirania, pois haveria apenas uma identidade permitida, em detrimento de qualquer outra. Apenas um tipo humano, considerado perfeito em sua composição, seu caráter e conduta.

Consideremos, por último, quanta candura há em dizer: o homem deveria ser desta maneira. A realidade nos mostra uma maravilhosa riqueza de tipos, uma verdadeira exuberância na variedade e na profusão das formas. Todavia, surge qualquer moralista de praça e afirma: “Não, o homem deveria ser de outra maneira” (NIETZSCHE, 2006, p. 32).

A moral impõe; ordena; legisla. Quem se submete a ela está sujeito a um diverso conjunto de leis, regras e hábitos que a constituem e que são necessários para a sua institucionalização. A moral, quando se sente forte o bastante, institui a lei, o que é permitido e proibido, o que é justo e injusto (NIETZSCHE, 2008b). Se não houvesse quem se submetesse a ela, prontamente perderia sua força. Há, contudo, um poder de sedução inerente à moral. A moral persuade-nos, pois busca suprimir qualquer dúvida de que não há moral fora dela. Então, ela institui a obrigação, a qual torna-se uma estrutura intimidadora que ameaça dominar a vida. Logo, ela nos amarra a suas obrigações. Quem não adota, transgride ou subverte o modelo moral está sujeito à condenação moral e deve, portanto, ser normatizado ou excluído.

Para Nietzsche (2003), a moral castra os sentidos e instintos com a função de domesticar o homem, afastando-o de sua animalidade. Afirma que sem ela haveria o caos, a violência exacerbada, a antissocialidade, institucionalizando seus valores baseados nesses medos e elencando a culpa como punição caso haja transgressão. De maneira bastante análoga opera a religião. “A fórmula geral que serve de base a toda religião e a toda moral pode ser expressada assim: “Faça isto e mais isto, não faça aquilo e mais aquilo — e então serás feliz, do contrário...”” (NIETZSCHE, 2001, p. 35). O cristianismo, especialmente, conseguiu promover seus dogmas nesse sentido. Na esperança de uma recompensa posterior, o crente cristão condenou sua vida a dogmas castradores dos instintos e desejos, à miséria, à culpa e à punição, e, desta forma, confortou-se em ressentimento (NIETZSCHE, 2011b).

A moral tenta atribuir uma certa naturalidade aos seus valores. Como se o que fosse por ela imposto fosse apenas “aquilo que sempre existiu”. Logo, não haveria esforço

em adotá-la como uma espécie de manual de instruções da existência (NIETZSCHE, 2006). Assim também opera o que Nietzsche chama de moral de costume. Para o filósofo, o costume é mais fácil de ser adotado pois ele já nos foi imposto socialmente e parece ser parte integrante de nossas vidas. Ele une o útil ao agradável. Não pede reflexão. Logo, torna a obediência à lei muito mais fácil e, às vezes, até prazerosa, pois as leis são fundadas em um referencial regulador superior – o da tradição. “O que é tradição? Uma autoridade superior, a que se obedece não porque ela manda fazer o que nos é útil, mas porque ela manda” (AZEREDO, 2000, p. 93). Determina-se o grau de moralidade de uma pessoa a partir de sua respeitabilidade ao costume. Quem não obedece ao costume, enfrenta a tradição. Aquele que se sacrifica ao costume é o mais ético (NIETZSCHE, 2008b).

Nietzsche apresenta a transvaloração dos valores – a abolição e superação de valores e a criação de novos – como solução para o problema moral. O filósofo defende que apenas espíritos-livres (os filósofos do futuro) podem provocar a transvaloração dos valores e assim construir a ponte para o super-homem (NIETZSCHE, 2011a). O critério para criação e avaliação dos valores morais, conforme Nietzsche (2008b), deve ser a vontade de potência. Para Nietzsche, a moral morre no mesmo momento da morte de Deus e seus efeitos passariam a ser cada vez mais aparentes com o tempo. Entretanto, o ideal moralista é um ideal niilista no sentido que este niilismo leva a moral a sua morte, mas também leva ao pensamento de que não há nada novo para substituí-la (CLARK, 2015).

Segundo Nietzsche, é a vontade de potência que possibilita a superação do niilismo, pois esta é o poder criador, logo, a afirmação da diferença, que faz emergir novos mundos e modos de existência. A vontade de potência afirma a diferença, e não o mesmo ou o semelhante, pois toma a vida como critério de julgamento. “Como pode uma vontade de potência ir contra a existência, se isso seria ir contra ela mesma? Como podem as forças negar o que difere ao invés de afirmar a diferença, se é essa a sua definição?” (AZEREDO, 2000, p. 72). Todavia, para que seja possível criar novos valores – completando, assim, o processo de transvaloração -, é necessário que se transgrida e subverta valores já estabelecidos. “Do legítimo pensador, exige-se que ele “crie valores”. Mas, para tal tarefa, é preciso primeiro romper com os valores que nos construíram” (SCHÖPKE, 2004, p. 175).

Com a finalidade de evitar confusões, é mister que se separarem as noções de moral e ética. Quando Nietzsche apresenta a moral como uma falsa interpretação, quer

dizer que a moral é uma falsa interpretação para a constituição de uma vida ética. Nietzsche rejeita os valores morais a favor de diferentes formas de vida ética e alega que a moral reduz as possibilidades para tais formas de vida. Portanto, Nietzsche acredita em uma ética pós-moral e o ponto do qual ele rejeita a moral pertence a esta ética pós-moral. Nietzsche também faz uma distinção entre uma moral rígida (*engeren*) e outra aberta ou extra-moral (*aussermoralische*). Sua campanha é, claramente, contra a moral rígida, que toma para si o status de única forma de vida ética possível. Porém, isso não quer dizer que a moral é um nome particular da vida ética e assim todos os outros termos devem ser chamados de outra coisa, mas que o termo moral foi monopolizado por uma forma particular de vida ética de tal modo que falhamos em reconhecer a possibilidade de outras formas (CLARK, 2015).

Para Bernard Williams (2005), a ética seria qualquer esquema para regular as relações sociais que funciona por meio de sanções informais e disposições internalizadas. A moral, contudo, é uma orientação ética particular ou uma variedade de atitudes e discursos, os quais estão já muito atrelados à sociedade. Segundo Maffesoli (1996), todas as épocas possuem suas ideias dominantes. Elas não são universais, não ultrapassam o espaço e o tempo, não são dados anteriormente estabelecidos. Nada são além de particulares e efêmeras. Entretanto, às vezes, estas ideias apresentam-se como moral. Portanto, de maneira rígida, supostamente universal, natural, puritana, obrigatória – é a lógica do dever-ser. Às vezes, ao contrário, mostra-se maleável e relativa, valoriza o sensível, a comunicação, a emoção coletiva, logo, as diferenças – esta é a ética. Segundo James Williams (2012, p. 65), “A distinção feita entre moralidade e ética repousa no constante adiamento da ética, no sentido de nunca definir ou fixar a outra”.

O conceito de jogo derridiano anteriormente apresentado será bastante importante aqui. A ética afirma o jogo, possibilita a mudança e a abertura, viabiliza, portanto, a diferença. “Assim, como diferença no conceito, o princípio de diferença não se opõe à apreensão das semelhanças, mas, ao contrário, deixa-lhe o maior espaço de jogo possível” (DELEUZE, 1988, p. 38). Em contrapartida, o jogo humano é um jogo moral, de distribuições sedentárias, que necessita de regras categóricas, que institui dicotomias. “Esta maneira humana, esta falsa maneira de jogar, não esconde seus pressupostos: são pressupostos morais, a hipótese é a do Bem e do Mal, e o jogo é uma aprendizagem da moralidade” (DELEUZE, 1988, p. 444).

Deleuze, em seu livro ‘*Spinoza – Philosophie Pratique*’, propõe uma distinção entre moral e ética agenciando-se ao pensamento espinosano. Para Deleuze (2002, p. 29),

a moral é o sistema de julgamento de Deus. A ética desarticula tal julgamento. “Eis, pois, o que é a Ética, isto é, uma tipologia dos modos de existência imanentes, substitui a Moral, a qual relaciona sempre a existência a valores transcendentos”. A oposição Bem/Mal, essencialmente moral, é substituída por uma diferença qualitativa dos modos de existência: Bom e Mau.

O bom existe quando um corpo compõe diretamente a sua relação com o nosso, e, com toda ou com uma parte de sua potência, aumenta a nossa. Por exemplo, um alimento. O mau para nós existe quando um corpo decompõe a relação do nosso, ainda que se componha com as nossas partes, mas sob outras relações que aquelas que correspondem à nossa essência: por exemplo, como um veneno que decompõe o sangue (DELEUZE, 2002, p. 28).

Influenciada por Nietzsche, Espinosa e pelo pensamento Estóico, uma ética deleuziana não dependeria da formulação de normas ou princípios, de situações anteriores que nos permitiriam julgar e muito menos de valores supostamente pré-existentes ou transcendentos. Deleuze glorifica uma espécie de ética do acontecimento, dos encontros, que enfatiza o pluralismo do ser; a multiplicidade; a diferença. Para Deleuze (1974, p. 152), “o acontecimento não é o que acontece (acidente), ele é no que acontece o puro expresso que nos dá sinal e nos espera”. O filósofo elenca como um exemplo de ética do acontecimento, a moral estóica: “a moral estóica concerne ao acontecimento; ela consiste em querer o acontecimento como tal, isto é, em querer o que acontece enquanto acontece” (DELEUZE, 1974, p. 146).

Segundo Deleuze (1974, p. 172), “o acontecimento implica algo de excessivo em relação a sua efetuação, algo que revoluciona os mundos, os indivíduos e as pessoas e os devolve à profundidade do fundo que os trabalha e os dissolve”. Um acontecimento é simultaneamente geral e particular, pessoal e coletivo. Um acontecimento, portanto, é algo onde os atores de um coletivo se encontram, não algo que está no interior dos referidos atores. Uma ética do acontecimento não é a aplicação de uma regra a uma situação com a finalidade de julgá-la, mas algo que emerge coletivamente, pedindo sua transformação. Uma ética do acontecimento, portanto, entende que todo acontecimento é singular, específico e insubstituível. Enquanto a moral preocupa-se com julgamentos, louvor e culpa, responsabilidades e obrigações, a ética preocupa-se com as relações afetivas entre corpos de uma composição ou coletivo (BRYANT, 2011).

1.4 O Coliseu cultural

Nesta seção, já traçadas as presenças e origens da diferença e da moral, passamos ao processo de desmantelamento da oposição estudada (diferença/moral). Primeiramente, mostra-se a inaturalidade da oposição. Em seguida, apresenta-se o plano no qual se desenvolve a construção da mesma. Por fim, suas implicações e inconsistências.

Segundo Deleuze (1988, p. 359-360), o bom senso vem em segundo lugar. Anterior a ele há “a distribuição nômade, instantânea, a anarquia coroada, a diferença. Mas ele, o sedentário e o paciente, que dispõe do tempo, corrige a diferença e a introduz num meio que deve levar à anulação das diferenças ou à compensação das partes”. O bom senso é a episteme moral de uma época, portanto, apresenta-se sempre em relação à cultura e ao contexto em que está inserido. A diferença, entretanto, é anterior a ele, é o princípio que constitui o Ser, logo, o gene da natureza, incessável em sua constante mutabilidade. Portanto, moral e diferença, se pensadas em seus respectivos planos, não poderiam apresentar uma oposição, uma vez que a diferença é anterior à moral e, se entendida como oposição, é uma diferença já reduzida às categorias da representação.

Quanto à oposição, ela representa a potência da segunda dimensão, como um desdobramento das coisas num espaço plano, como uma polarização reduzida a um só plano; e a própria síntese se faz somente numa falsa profundidade, isto é, numa terceira dimensão fictícia que se acrescenta às outras e se contenta em desdobrar o plano. De qualquer modo, o que nos escapa é a profundidade original, intensiva que é a matriz do espaço inteiro e a primeira afirmação da diferença; nela, vive e borbulha em estado de livres diferenças, o que, em seguida, só aparecerá como limitação linear e oposição plana (DELEUZE, 1988, p. 98).

Sob a oposição de diferenças reduzidas há o jogo de diferenças produzidas. Não há combate fundamental, profundo. Ele é construído na superfície. “Há uma falsa profundidade do combate, mas, sob o combate, há o espaço de jogo das diferenças” (DELEUZE, 1988, p. 99). Entretanto, uma vez que a diferença estaria desterritorializada, seria aquilo que está entregue aos fluxos, às singularidades e ao caos enquanto a moral constituiria pontos de territorialização, fabricando modelos, criando dogmas, normatizando e suprimindo as singularidades, uma oposição é criada; construída; forjada. Enquanto a moral é a fabricante número um de modelos, a diferença posiciona-se contra qualquer lei, contra qualquer modelo, pois sua natureza é ser extra-modelo, constituindo novas formas, inéditas e criativas possibilidades. Sua repetição afirma esta contrariedade

à lei. “A repetição pertence ao humor e à ironia, sendo por natureza transgressão, exceção, e manifestando sempre uma singularidade contra os particulares submetidos à lei, um universal contra as generalidades que estabelecem a lei” (DELEUZE, 1988, p. 27). Entretanto, uma vez que já estamos condicionados à moral vigente, tomamo-la como o natural, como o verdadeiro em si, sendo questão de tempo para que ela se torne a lei (NIETZSCHE, 2008b). A moral julga a si mesma como exterior e superior à diferença. E assim, constrói a oposição entre diferença e moral.

Mas é esta a ambigüidade da consciência: ela só pode pensar-se, colocando a lei moral como exterior, superior, indiferente à lei da natureza, mas ela só pode pensar a aplicação da lei moral, restaurando nela própria a imagem e o modelo da lei da natureza. Deste modo, a lei moral, em vez de nos dar uma verdadeira repetição, deixa-nos ainda na generalidade. Desta vez, a generalidade já não é a da natureza, mas a do hábito como segunda natureza (DELEUZE, 1988, p. 26).

Se há a diferença anteriormente como princípio constituinte da natureza e a moral é inerente a um contexto específico, uma vez que esta oposição se estabelece, qual é, de fato, sua arena de batalha? A moral pode até tentar forjar sua naturalidade para tentar duelar com a diferença, mas ela mesma constitui-se e mantém-se por meio de uma série de discursos reguladores, universalizadores, normatizadores. E onde se encontram esses discursos? Elenca-se a Cultura como o plano onde tais discursos são desenvolvidos.

Segundo Eagleton (2011), a palavra “Cultura” é incrivelmente complexa. Uma das mais complexas de que se tem conhecimento. Em constante e profunda mutação, o que se entende por cultura é relativo, dependente da história, do contexto, dos grupos. Como reforça Velho (2013, p. 45), cultura absolutamente não é “uma entidade acabada, mas sim uma linguagem permanentemente acionada e modificada por pessoas que não só desempenham “papéis” específicos, mas que têm experiências existenciais particulares”. Para Larry (1988, p. 19, tradução nossa),

Cultura é um conceito intrigante. Formalmente definida, cultura é o depósito de conhecimento, experiências, crenças, valores, atitudes, significados, hierarquias, religião, tempo, papéis, relações espaciais, conceitos do universo, e objetos materiais e possessões adquiridas por um vasto grupo de pessoas no curso de gerações através de lutas individuais e grupais⁵.

⁵ “Culture is an intriguing concept. Formally defined, culture is the deposit of knowledge, experiences, beliefs, values, attitudes, meanings, hierarchies, religion, timing, roles, spatial relations, concepts of the universe, and material objects and possessions acquired by a large group of people in the course of generations through individual and group striving” (LARRY, 1988, p. 19).

Diante, de um conceito tão complexo, faz-se necessário um recorte. Nesta pesquisa, adota-se a perspectiva apresentada pelos semioticistas de Tártu-Moscou, criadores da Teoria Semiótica da Cultura. Para os semioticistas de Tártu-Moscou, Cultura é “um mecanismo supra-individual de conservação e transmissão de certos comunicados e elaboração de outros novos” (MACHADO, 2003, p. 13). Uma espécie de tecido de relações e informações geradas, acumuladas, organizadas, sistematizadas, processadas e transmitidas ao longo das gerações. Tais fenômenos (enquanto informação não processada) transformam-se em cultura por meio da capacidade do homem de imaginar, de narrativizar sua existência. Para a semiótica da cultura, cultura é um universo simbólico - “segunda existência”, “segunda realidade”, “semiosfera” – e o texto sua unidade mínima (BAITELLO JUNIOR, 1999). Segundo Lotman (apud BYSTRINA, 1995, p. 16), Cultura é “o conjunto sincrônico dos textos imaginativos e criativos”.

A noção de Cultura mostra-se interessante se compreendida como um plano. Assim, o plano cultural apresenta-se enquanto plano de combate da oposição entre Diferença e Moral. Não só porque a Cultura desenvolve os textos reguladores e generalizadores da moral, mas por ela ser um universo simbólico, a segunda realidade (posterior aos fluxos, a anarquia coroada da diferença), na qual a moral habita e posiciona-se. A oposição diferença/moral, entendida como uma oposição construída num plano cultural, estabelece-se da seguinte forma: de acordo com Bystrina (1995), os textos culturais são baseados em operações que os inserem em processos de codificação. Para o semioticista, o modo mais básico de codificação da cultura, logo, o mais comum, é o binário. A Codificação binária da cultura provoca uma rachadura no espaço simbólico, dividindo-o em dois espaços distintos. “Tais oposições binárias dominam com enorme força o pensamento da nossa cultura particular e o desenvolvimento da cultura em geral” (BYSTRINA, 1995, p. 6). Portanto, no plano cultural, as oposições binárias emergem devido a estas codificações binárias.

Entretanto, a diferença precisa atualizar-se de alguma maneira para duelar com a moral. Ela está em tudo, enquanto gene, pois é como o Ser diz em si mesmo, portanto, poderia facilmente escapar de algo que é tão inerente aos contextos culturais. Então, como a moral pode atingi-la? Quem, de fato, é nocauteado no ringue cultural?

1.5 Diferenças, atualizações, devires e outros

A filosofia deleuziana apresenta o processo de atualização como um processo pelo qual toda estrutura virtual passa. A gênese vai do virtual ao atual – da estrutura à sua atualização (DELEUZE, 1988). Este virtual não se encontra em oposição ao real, mas ao atual, tendo sua própria realidade enquanto virtual. Segundo Williams (2012), não se pode entender nenhuma situação atual sem antes compreender as estruturas virtuais às quais ela se relaciona, assim como não há problema virtual até que ele seja um problema para uma situação atual. Tal pensamento é bastante análogo a relação entre uma teoria e sua aplicação prática. “O atual é o complemento ou o produto, o objeto da atualização, mas esta não tem por sujeito senão o virtual. A atualização pertence ao virtual. A atualização do virtual é a singularidade, ao passo que o próprio atual é a individualidade constituída” (DELEUZE, 1996, p. 51).

O processo de atualização se dá da seguinte maneira: há, por exemplo, uma ideia - múltipla e diversa em suas relações, pontos singulares, fluentes. Tais relações encarnam-se em espécies distintas, partes distintas, características. Há uma determinação de seu conteúdo virtual, chamada diferenciação, assim como uma atualização dessa virtualidade em espécies distintas, partes distintas, isto é, uma diferenciação (DELEUZE, 1988). Segundo Deleuze (1988), diferença e repetição constituem o processo de atualização. Esta atualização da diferença e repetição é um processo, portanto, de diferenciação. Neste processo não há espaço para as identidades, para as semelhanças, pois elas constituem um pseudomovimento. Não há a repetição do Mesmo, mas da diferença, que compreende o Outro. O outro constitui-se nos limites. Encontra-se nas margens do fora. Em profunda relação com o caos. Se há uma atualização da diferença em sua interiorização, ela é, portanto, outrem. “A estrutura de outrem e a correspondente função da linguagem representam efetivamente a manifestação do númeno, a ascensão dos valores expressivos, enfim a tendência da diferença à interiorização” (DELEUZE, 1988, p. 414). O outro é um ato de diferença; um produto da diferença.

O conceito de alteridade, entretanto, é bastante diverso e problemático. Muitas são as formulações a respeito do que é a alteridade, o que é o outro, Outro, outrem. Na filosofia, o termo alteridade provém do latim *Alteritas*. “Ser outro, colocar-se ou constituir-se como outro” (ABBAGNANO, 2000, p. 34). Segundo o Filósofo Emmanuel Lévinas (2010), o outro é o que não pode ser contido, não há contexto nem horizonte que permita a sua assimilação, pois compreensão alguma pode contemplá-lo. Ele ultrapassa o eu e constitui-se além do ser, como Ente. Ele é o infinito que convoca o Eu à responsabilidade por meio de seu Rosto. “O infinito é alteridade inassimilável, diferença

absoluta com relação a tudo o que se mostra, se sinaliza, se simboliza, se anuncia e se relembra - com relação a tudo o que se apresenta e se representa e por aí se “contemporiza” com o finito e o Mesmo” (LÉVINAS, 2010, p. 82-83). O dicionário ilustrado de psicologia propõe a alteridade como “o conceito que o indivíduo tem segundo o qual os outros seres são distintos dele. Contrário a ego” (DORIN, 1973, p. 75). O Outro (com ‘o’ maiúsculo, pois existem conceitos que diferenciam outro de Outro), para o dicionário de psicanálise, é um “termo utilizado por Jacques Lacan para designar um lugar simbólico - o significante, a lei, a linguagem, o inconsciente, ou, ainda, Deus - que determina o sujeito, ora de maneira externa a ele, ora de maneira intra-subjetiva em sua relação com o desejo” (ROUDINESCO, 1998, p. 558).

O pensamento adotado por esta pesquisa, entretanto, é o de Deleuze (1988), o qual entende outrem como uma estrutura, a expressão de um mundo possível. O filósofo parte do seguinte exemplo: um rosto assustado. Diante de um rosto assustado, outrem não aparece como sujeito ou objeto, mas como a possibilidade de um mundo assustador. Este mundo possível possui uma realidade própria em si mesmo, enquanto possível. Basta apenas que aquele que expressa diga “tenho medo” para a constituição desta realidade. Portanto, “outrem é um mundo possível, tal como existe num rosto que o exprime, e se efetua numa linguagem que lhe dá uma realidade. Neste sentido, é um conceito com três componentes inseparáveis: mundo possível, rosto existente, linguagem real ou fala”. (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 29). O filósofo francês acreditava que o erro das concepções que existem sobre o outro é reduzirem outrem ao estado de objeto ou leva-lo ao estado de sujeito. Assim, o outro tornava-se objeto quando eu era o sujeito e não poderia se tornar sujeito sem que eu fosse objeto. Segundo Deleuze (1974, p. 316-317),

outrem não é nem um objeto no campo de minha percepção, nem um sujeito que me percebe: é, em primeiro lugar, uma estrutura do campo perceptivo, sem a qual este campo no seu conjunto não funcionaria como o faz. Que esta estrutura seja efetuada por personagens reais, por sujeitos variáveis, eu para vós e vós para mim, não impede que ela preexista como condição de organização em geral aos termos que a atualizam em cada campo perceptivo organizado – o vosso, o meu. Assim, *Outrem – a priori* como estrutura absoluta, funda a relatividade dos outrem como termos efetuando a estrutura em cada campo. Mas qual é essa estrutura? É a do possível.

O filósofo e pedagogo Silvio Gallo fez inferências interessantes sobre a filosofia deleuziana e a alteridade. O autor retoma a crítica de Deleuze à filosofia da representação e sua tendenciosa predileção pelo Uno, que impossibilita o pensamento do outro por si

mesmo; enquanto outro. Em contraposição, segundo Gallo (2008, p. 9), “a filosofia da diferença recusa o Uno e pensa o mundo como múltiplo. E, assim, o outro ganha novo sentido”. Desse modo, torna possível o pensamento do “outro tomado enquanto tal, por si mesmo – o que significa pensar o outro como diferença” (GALLO, 2008, p. 2). Um pensamento assertivo, uma vez que o outro deve ser tomado enquanto extra-modelo; um de fora; à margem dos valores morais. Uma estrutura, um mundo possível em contínua repetição da diferença. O outro é diferença interiorizada; encarnada; corporificada; em processo de atualização.

Quando o corpo conjuga seus pontos relevantes com os da onda, ele estabelece o princípio de uma repetição, que não é a do Mesmo, mas que compreende o Outro, que compreende a diferença e que, de uma onda e de um gesto a outro, transporta esta diferença pelo espaço repetitivo assim constituído (DELEUZE, 1988, p. 54)

O outro é, portanto, diferença em processo de devir! Este pensamento é reforçado por Suely Rolnik: “a gênese do devir é sempre uma diferença e que o devir é sempre um devir-outro”. Entende-se o devir como “algo que não tem estado final, não projeta uma identidade... Devir como um estado de variação” (NIETZSCHE, 2008c, p. 358). Não há atualização a um estado de coisas. O processo é de desterritorialização. O ponto “inicial” de um devir é sempre diferente de seu “final”. Na verdade, o devir não tem começo ou final, largada ou chegada, origem ou destino. Um devir tem apenas o meio. O meio não é uma média, mas a velocidade absoluta do movimento (DELEUZE; GUATTARI, 1980). O devir nunca supõe um modelo majoritário, nem mesmo um alternativo, pois não visa uma forma definitiva, nem mesmo qualquer conclusão. Ele escapa à identidade. É a afirmação do Ser em sua multiplicidade. O devir é produto da diferença. A diferença dispara devires.

Devir é experimentar as potências, os afetos. É rizoma, contágio (DELEUZE; GUATTARI, 1980). Um bloco de coexistência. Uma dupla captura; a aliança de dois reinos (DELEUZE; PARNET, 1998). Um devir é sempre duplo, mas nunca simétrico, nunca em equilíbrio. Implica dois movimentos simultâneos - “um movimento pelo qual um termo (o sujeito) se subtrai à maioria, e outro pelo qual um termo (o termo *médium* ou o agente) sai da minoria” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 77). Devir, no entanto, não é totalmente nem o primeiro ou o segundo, mas o “entre”. Este “entre” é uma zona de vizinhança e indiscernibilidade - “um *no man's land*, uma relação não localizável arrastando os dois pontos distantes ou contíguos, levando um para a vizinhança do outro,

- e a vizinhança-fronteira é tão indiferente à contigüidade quanto à distância.” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 80).

Para Deleuze e Guattari (1980), devir é jamais imitar. Como afirma Massumi (2014), não é um “como se” (*as if*), mas um “logo” (*thus*). Trata-se de um ato criativo. Não há um sujeito delimitado e produz nada além de si mesmo. Uma criança brincando de ser tigre não finge ser um tigre, mas entra em processo de devir-tigre. É uma intensidade; uma qualidade de “tigretude”; uma força afetiva que é mais que a de uma vida de criança. Supera o dado. Há uma proximidade na qual é incerto o que é criança e o que é tigre. A criança é afetada por uma qualidade tigre assim como o tigre é afetado por uma qualidade criança. Há um encontro no qual criança e tigre criaram uma zona de indiscernibilidade.

A criança não imita a forma corpórea visível do tigre. Ela prolonga o estilo de atividade do tigre, transposto em movimentos da própria realidade corpórea da criança. O que a criança capturou foi um vislumbre do dinamismo do tigre como uma forma de vida. A criança viu o afeto de vitalidade do tigre: os potencialmente criativos poderes da vida envelopados em forma de vida⁶ (MASSUMI, 2014, p. 83, tradução nossa).

Para Deleuze e Guattari (1997), é mister que haja um processo de desterritorialização para a emergência de um devir. A desterritorialização é o movimento pelo qual “a linha libera-se do ponto como origem; a diagonal libera-se da vertical e da horizontal como coordenadas; da mesma forma, a transversal libera-se da diagonal como ligação localizável de um ponto a outro” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 85). Ademais, é necessário ao processo de devir a passagem entre um termo molar e outro menor. “Só há sujeito do devir como variável desterritorializada da maioria, e só há termo *médium* do devir como variável desterritorializante de uma minoria”. Assim, um devir é sempre um devir-outro – sempre minoritário. Segundo Deleuze (2013, p. 214), “maiorias e minorias não se distinguem pelo número. Uma minoria pode ser mais numerosa que uma maioria. O que define a maioria é um modelo ao qual é preciso estar conforme”. Já a minoria não possui modelo. Ela é extra-modelo, como um devir; um processo. Esta é a razão de não haver um devir-homem. O homem é uma maioria; um modelo; uma

⁶ “The child does not imitate the visible corporeal form of the tiger. It prolongs the tiger’s style of activity, transposed into the movements of the child’s own corporeality. What the child caught a glimpse of was the dynamism of the tiger, as a form of life. The child saw the tiger’s vitality affect: the potentially creative powers of life enveloped in the visible corporeal form” (MASSUMI, 2014, p. 83).

identidade. Portanto, o sujeito de um devir é sempre um homem (uma força molar) de certa forma. Mas o devir escapa qualquer destino conhecido ou molar. Ele projeta uma transversalidade. Aquele que alça o devir é um desertor. Outro *par excellence*.

1.6 A fábrica de modelos e monstros

Assim como o pensamento da representação, que reduz a diferença à identidade, o pensamento ocidental reduziu o outro ao Eu, condenando a projeção de seu devir. Segundo Lévinas (2010), o pensamento ocidental obstrui a realização da alteridade, pois enquanto essencialmente ontológico, fundou-se na totalidade do Eu e da razão. O outro se recusa ao totalitarismo do Eu, logo, sua existência é vista como um ultraje; sempre oposto ao eu e “naturalmente” disposto como o negativo deste. Para Maffesoli (1996, p. 37, grifo do autor), foi “a partir da fortaleza do “eu” que a modernidade empreendeu a conquista da natureza e a regulação do mundo social”. A modernidade reduziu o outro ao Mesmo em prol de uma identidade absoluta. Tornou-o “desviante”; “marginal”. Assim, fomentou a intolerância e a violência (LÉVINAS, 2010).

O Eu constitui uma suposta identidade. Segundo Deleuze (1988, p. 361-362), “o senso comum se definia subjetivamente pela suposta identidade de um Eu como unidade e fundamento de todas as faculdades, e, objetivamente, pela identidade do objeto qualquer, ao qual se julga que todas as faculdades se reportem”. Para o francês, Eu e eu devem ser ultrapassados pela e na individuação, tornando-se indivíduos, singularidades. A individuação é o inultrapassável. Conforme Bakhtin (2000), a própria ideia de identidade é construída a partir do outro. O processo de humanização é feito por meio da linguagem e esta é sempre alheia. Habitamos um mundo constituído pelas palavras do outro, sendo a vida reação ao outro; relação. O outro, portanto, é inseparável do eu, mas impossível de ser reduzido ao mesmo.

Tudo o que me diz respeito, a começar por meu nome, e que penetra em minha consciência, vem-me do mundo exterior, da boca dos outros (da mãe), etc., e me é dado com a entonação, com o tom emotivo dos valores deles. Tomo consciência de mim, originalmente, através dos outros: deles recebo a palavra, a forma e o tom que servirão a formação original da representação que terei de mim mesmo (BAKHTIN, 2000, p. 378).

A diferença, no pensamento da representação, é pensada a partir do mesmo, de um modelo, e é desta forma que a diferença se torna um monstro moral.

Conseqüentemente, é a partir do “Eu” - aquele que se estabelece como o representante de um modelo moral - que a modernidade pensa o outro. Portanto, o pensamento moderno, fundado na mesma moral dogmática que até então fundou o pensamento da representação, transforma o outro em uma abominação para o Eu. Este pensamento moral pretende desenvolver postulados “gerais” que são, em sua realidade, particulares. Logo, exerce violência contra outros particulares que não pertencem ao modelo. “Num certo sentido, é como dizer a outrem que eles não podem ser o que são, porque tal categoria não é possível (“É sim. Eis-me aqui!”)” (WILLIAMS, 2012, p. 65-66, grifo do autor).

O modelo, portanto, afirma sempre uma exclusão. Nietzsche (2006, p. 10) repudia tais modelos. “Desconfio de todas as pessoas com sistemas e as evito. A vontade de sistema constitui uma falta de lealdade”. Segundo Deleuze (1988), julga-se que tal modelo possua uma identidade superior, supostamente universal, mas ele é, na verdade, fabricado a partir de um pensamento moral – o senso comum. “O “mesmo” da Idéia platônica como modelo, garantido pelo Bem, deu lugar à Identidade. [...] Mas é a visão moral do mundo que assim se prolonga e se representa nesta identidade subjetiva afirmada como *sensu comum (cogitatio natura universalis)*” (DELEUZE, 1988, p. 420, grifo do autor).

A diferença, em relação ao modelo, vem sempre no terceiro nível, depois da identidade e da semelhança, pensada a partir delas. O modelo seleciona as imagens que julga serem boas, aquelas que se assemelham – os ícones -, com o intuito de excluir as más – os simulacros. A cópia é fundada em sua relação com o modelo. Os simulacros são desqualificados nessa relação por não se adaptarem às exigências do modelo. Assim é o Platonismo. “A diferença só é pensada no jogo comparado de duas similitudes, a similitude exemplar de um original idêntico e a similitude imitativa de uma cópia mais ou menos semelhante” (DELEUZE, 1988, p. 210). O simulacro não só contesta a noção de cópia, mas também a de modelo, pois esta é sua natureza. Segundo Deleuze (1988), “O modelo se abisma na diferença, ao mesmo tempo em que as cópias se afundam na dissimilitude das séries que elas interiorizam, sem nunca ser possível dizer que uma é cópia e a outra, modelo” (DELEUZE, 1988, p. 212).

Uma relação conflitante de alteridade, portanto, sempre pressupõe um modelo. Para Paterson (2008, p. 14), há a “necessidade de um grupo de referência (um grupo social dominante) para a existência de qualquer forma de alteridade; e a complexidade dos vários tipos de relações estabelecidas com o outro”. Este grupo de referência é um *establishment/established* (estabelecido), ou seja, um grupo que vê a si mesmo e é visto

como “uma “boa sociedade”, mais poderosa e melhor, uma identidade social construída a partir de uma combinação singular de tradição, autoridade e influência: os *established* fundam o seu poder no fato de serem um modelo moral para os outros”. (NEIBURG, 2000, p. 6). Do outro lado, estão os outsiders. Os outsiders encontram-se fora do modelo moral, logo, são vistos como desordeiros; não civilizados; renegados; imorais (ELIAS; SCOTSON, 2000). Fabricam-se modelos sociais que engendram maiorias, excluindo e oprimindo parcelas significativas da sociedade – chamadas minorias. A maioria estabelece a si mesma como o modelo (DELEUZE, 2013). Uma vez que um modelo é institucionalizado, a maioria, portanto, exerce poder sobre a minoria, “cujas perspectivas e vozes são marginalizadas pelas estruturas de poder e pelos sistemas de significação dominantes numa sociedade ou cultura” (EDGAR; SEDGWICK, 2003, p. 213).

No plano cultural, tal oposição binária, uma vez que sua binariedade é instituída, passa primeiramente pelo processo de polarização. Tal processo se dá da seguinte forma: a codificação binária da cultura atribui valoração aos polos de uma oposição. Um se torna o polo positivo e o outro negativo. “Desde seu princípio o binarismo é valorado polarmente. A necessidade de dar valor vem em primeiro lugar para, logo em seguida, subsidiar a decisão. A polaridade existe, portanto, para facilitar a decisão, a atitude, o comportamento, a ação” (BYSTRINA, 1995, p. 6). Segundo Bystrina (1995, p. 6), se não houver um perigo aparentemente imanente ao polo negativo, tal polarização não existirá.

O homem, portanto, começa a demarcar os pólos binários desde o início da sua existência. E ele o inicia nas situações de desprazer, como por exemplo quando há uma pedra no caminho, uma situação de perigo. Onde não existe perigo não há sinal, não há desafio. Isso significa que os conceitos, idéias ou objetos que não possuem seu correspondente pólo negativo não podem ser sinalizados, não podem ser demarcados. Esta é a segunda característica dos códigos terciários.

Na oposição diferença/moral há uma evidente polarização. Esta polarização é imposta pela moral, que estabelece a si mesma como positiva e impõe à diferença o polo negativo. A diferença, entretanto, não é negativa, mas constitui uma afirmação eticamente positiva, pois esta incita a novidade; a criatividade. Contudo, reduzida às categorias da representação, logo ao pensamento moral, há uma ilusão que visa forjar uma negatividade (DELEUZE, 1988). A diferença, portanto, é tomada como pólo negativo. Aquilo que corresponde ao não-ser. O não-ser, no entanto, não é o negativo, mas o problemático, o que desestabiliza o ser. Para Deleuze (1988), enquanto a diferença está subordinada à

representação, ela não pode ser diferença; não se pode, de fato, pensa-la enquanto diferença. A diferença, quando não pensada, “dissipa-se no não-ser. Daí se conclui que a diferença em si permanece maldita, devendo expiar ou então ser resgatada sob as espécies da razão que a tornam visível e pensável, que fazem dela o objeto de uma representação orgânica” (DELEUZE, 1988, p. 416). Portanto, a representação (a imagem moral do pensamento) torna a diferença o negativo, conseqüentemente, um monstro moral.

A estrutura polar é assimétrica. O polo negativo é sempre percebido de maneira mais intensa que o polo positivo. Segundo Bystrina (1995), a constituição dos códigos terciários - logo, da cultura – tem sua origem na oposição entre vida e morte. No conceito de assimetria, procedimento que se soma à polarização, portanto, a morte é maior e mais forte que a vida. Para a moral, enquanto a diferença existe, ela é o monstro destinado à expiação. Ela é percebida como o erro, o desvio da identidade, a oposição, a contradição, o negativo (DELEUZE, 1988). Logo, percebida de maneira muito mais intensa que a moral que, apesar de ser uma dogmática impositora de universalidades, apresenta-se como aquela que quer tornar todos iguais para o bem de todos – a típica moral de rebanho. A moral tenta forjar uma naturalidade, como se uma entidade divina tivesse a instituído previamente às relações sociais e, assim, ela é sequer questionada.

A diferença é percebida de maneira mais intensa, pois é problemática. Apresenta-se sempre nos limites, incitando problemas, constituindo ideias. O problemático é o novo. Aquilo que se apresenta sem solução. A diferença é uma novidade. Entretanto, muitos dizem: mas a moral não foi o novo um dia? Deleuze (1988) explica que quando Nietzsche separa a criação de valores novos da recongnição de valores estabelecidos, não é para mostrar que os valores que um dia foram novos apenas precisam de tempo para se estabelecer. Na verdade, “o novo permanece para sempre novo, em sua potência de começo e de recomeço, como o estabelecido já estava estabelecido desde o início, mesmo que tivesse sido preciso um pouco de tempo empírico para reconhecê-lo” (DELEUZE, 1988, p. 219).

Para as análises que procedem no capítulo 3 - ‘Manual Para se Fabricar um Monstro Moral: Uma Desconstrução da Imagem do Outro no Cinema Contemporâneo’ - , perceber-se-á que os outros ilustrados nos filmes são percebidos assimetricamente, uma vez que, conforme Bhabha (2010), suas imagens são repetidas incessantemente, como

estereótipos⁷, e estes são estigmatizados⁸, portanto, desqualificados da completa aceitação social (GOFFMANN, 1963).

Uma vez que o polo negativo possui maior força simbólica, a tendência é a criação de mecanismos para sua superação (BYSTRINA, 1995). O que parece corresponder às relações apresentadas na oposição diferença/moral é a eliminação⁹, uma vez que é atribuída à diferença uma polaridade negativa e assimétrica com a finalidade de demonização e exclusão (evidente ou não). A eliminação é tentativa de supressão, a qualquer preço, do polo negativo (BYSTRINA, 1995). Para Deleuze (1988, p. 420) é evidente a vontade do Platonismo: eliminar os simulacros. “O que é condenado no simulacro é o estado das diferenças livres oceânicas, das distribuições nômades, das anarquias coroadas, toda esta malignidade que contesta tanto a noção de modelo quanto a de cópia”. Assim, a diferença deve submeter-se ao modelo, pois o modelo só pode compreender o mesmo ou o semelhante. A eliminação pode ser evidente ou não. A Normatização é também uma espécie de eliminação, pois reduz a diferença às categorias da representação, impossibilitando-a de, simplesmente, sê-la.

Portanto, constituir-se como outro – devir-outro - é uma atividade perigosa. O outro, enquanto produto da diferença, ameaça as bases morais que fundam e organizam as sociedades. Logo, este outro torna-se o grande alvo dos moralismos, preconceitos, fundamentalismos e intolerâncias do mundo. *Outsiders*; estigmatizados; marginalizados; impuros; bárbaros. Rapidamente transformados em inimigos. A imagem do outro, de natureza transgressora, que não se enquadra aos modelos de identidade instituídos pela moral, é, assim, facilmente transformada na imagem de um monstro.

Segundo Nazário (1998, p. 11), “monstro define-se, em primeiro lugar, em oposição à humanidade. Ele é o seu inimigo mortal, aquele contra o qual ela só pode reagir pelo extermínio”. Ele possui atributos claramente opostos àqueles que definem a condição humana. Para Gil (2000, p. 174-175), enquanto devires-outro como o animal ou a divindade estão para além da humanidade, constituindo-se radicalmente como outros, o monstro assinala o limite interno da humanidade. Ele é uma aberração da realidade - um excesso de realidade. Ele induz, por oposição, “a crença na “necessidade da existência” da normalidade humana. Uma existência que seja um dado adquirido: é imprescindível

⁷ Este conceito será melhor desenvolvido na seção *Estereótipo*.

⁸ O conceito de Estigma também será aprofundado na seção *Estigma*.

⁹ Nem sempre tende-se a eliminar o negativo. A eliminação é apenas um dos procedimentos que se toma em relação à assimetria, mas há outros, como a identificação, a supressão da negação, a inversão ou ainda a união dos pólos ou a mediação dos opostos por um elemento intermediário (BYSTRINA, 1995).

não questionar a nossa identidade de homens como seres reais. A nossa facticidade é de direito”.

Ele é, em seu cerne, “diferença feita de carne” (COHEN, 2000, p. 32). Incorpora o fora, o próprio caos. O monstro é um deslocamento. Habita uma zona de indiscernibilidade entre o devir-outro e o caos (GIL, 2000). Um intervalo entre o momento de criação e falecimento para, então, renascimento. Seu espaço é a própria *différance* derridiana, como um princípio de incerteza genética. O monstro aparece em épocas de crise, de dúvidas, com a finalidade de problematizar. Ele é um híbrido, uma categoria mista, que supera os binarismos, as oposições e exige a polifonia. O monstro permite um jogo profundo de diferenças, possibilita a multiplicidade, a diversidade, o polimorfismo (COHEN, 2000). Segundo Cohen (2000, p. 30), os monstros são “híbridos cujos corpos externamente incoerentes resistem a tentativas para incluí-los em qualquer estruturação sistemática. E, assim, o monstro é perigoso, uma forma — suspensa entre formas — que ameaça explodir toda e qualquer distinção”. Ele é a aberração. A diferença que se recusa a ser classificada.

Sua constituição, entretanto, é uma fantasia; ilusão. “Todo o monstro é, materialmente, uma máscara: seu horror é externo, sua representação dá-se por intermédio da fantasia” (NAZÁRIO, 1998, p.12). O monstro é uma construção. Segundo Cohen (2000, p. 27), “o corpo monstruoso é pura cultura. Um constructo e uma projeção, o monstro existe apenas para ser lido”. Ele é a diferença já mediada pelas categorias da representação levada ao limite de uma representação negativa. Ele é “a “desfiguração” última do Mesmo no Outro. É o Mesmo transformado em quase-Outro, estrangeiro a si próprio. É uma demência do corpo, uma loucura da carne” (GIL, 2000, p. 174, grifo do autor).

Para Foucault (2001), a monstrosidade é uma construção social que passa pelo domínio jurídico-biológico. O monstro constitui-se enquanto a forma mais extrema de oposição à norma. Ele é um desvio de comportamento social e biológico. Ele é, portanto, um transgressor. Transgride não apenas as leis sociais, mas também viola as leis naturais. Seu próprio corpo carrega consigo a transgressão, logo, a apresentação de sua imagem está ligada à sua moral. Esta relação faz-se de maneira discursiva, por meio das representações (FOUCAULT, 2001). Conforme Cohen (2000, p. 48), por ser um transgressor, de sexualidade saliente, um fora-da-lei, “o monstro e tudo o que ele corporifica devem ser exilados ou destruídos”.

A transformação da diferença em monstrosidade é, segundo Cohen (2000), um processo extremamente comum à cultura. Uma tática já utilizada diversas vezes para que se possa distorcer uma imagem com a finalidade de submetê-la, normatizá-la ou exterminá-la. “Representar uma cultura prévia como monstruosa justifica seu deslocamento ou extermínio, fazendo com que o ato de extermínio apareça como heroico” (COHEN, 2000, p. 33). É como a projeção de uma sombra¹⁰. Quando uma sombra é projetada em um inimigo, projetam-se todos os aspectos desprezados e reprimidos do *self* nele e, assim, vencê-lo é como vencer o próprio mal; como conquistar a morte (ZWEIG; ABRAMS, 1991).

Segundo Cohen (2000), qualquer outro pode ser transformado em um monstro. O outro, enquanto monstro, constitui-se como um terceiro. Lévinas (2010) conceitua o terceiro como um outro já reduzido; condenado. Contra o qual a violência é “legítima” e institucional. “Só há injustiça verdadeira - quer dizer, imperdoável - em relação ao terceiro. O terceiro é o ser livre contra o qual posso cometer injustiça, violentando-lhe a liberdade” (LÉVINAS, 2010, p. 49).

Sintetiza-se: a diferença, segundo Deleuze (1988), não é o mesmo ou o semelhante, mas algo à deriva; fora dos padrões. É um princípio da natureza; sua qualidade caótica; a anarquia coroada. A moral, de acordo com Nietzsche (2008b; 2011a; 2011b), promove um ideal absoluto do que é verdade, do que é o bem e o mal, e institui-se como o modelo adequado por meio de sedução e imposição. É o que condena os instintos vitais, condicionando a visão; enclausurando a vida em ressentimento. Enquanto a diferença é extra-modelo, a moral dita e dogmatiza modelos no plano cultural. Desta oposição, a alteridade emerge como devir-outro. A diferença, em seu processo de diferenciação, atualiza na cultura. Logo, quanto mais forças diferenciais são atualizadas em um corpo, mais outro ele devém, pois tais forças diferenciais são reprimidas por forças morais. Portanto, relações conflitantes de alteridade são frequentes devido ao fato de que há um modelo moral a ser seguido.

De acordo com Deleuze (1988), acredita-se que tal modelo é dotado de uma identidade supostamente superior e universal, no entanto este possui suas bases em um pensamento moral – o senso comum. Este modelo provoca normatizações e exclusões com a finalidade de reduzir a diferença ao mesmo, ao semelhante ou ao oposto. A diferença, se pensada moralmente – como no pensamento da representação – está

¹⁰ Este conceito será melhor desenvolvido na seção *Sombra*.

condenada, subordinada à identidade. Logo, a diferença é um mostro destinado a ser normatizado ou excluído. Consequentemente, é a partir do “Eu” – aquele que estabelece a si mesmo como representante do modelo moral – que o mundo moderno pensa o outro, levando-o a sua demonização. O outro, se pensado por si mesmo, não teria ligação necessária com o Eu. O outro é extra-moral; transversal; puro devir. Retomando Rolnik (1993): o gene do devir é a diferença logo um devir é sempre um devir-outro!

Conclui-se que esta oposição é uma construção cultural, fundada em codificações binárias que engendram polarizações assimétricas e, consequentemente, eliminações. A oposição diferença/moral gera relações conflitantes de alteridade, pois o outro enquanto diferença é um monstro sob os olhos da moral. O outro estaria, logo, sempre à deriva, em processo de devir. Mas se esta oposição é uma construção cultural, então ela poderia ser superada, certo? Poderíamos começar a construir e desconstruir a cultura de maneira mais lúcida, aniquilando os binarismos? Ou existiria algo capaz de estabelecer uma parceria harmoniosa com a diferença em uma constituição binária que não gerasse polarizações? Algo superior aos moralismos? Algum crivo ao qual nos apegaríamos diante do caos que constitui a diferença? Afeto, talvez? Simpatia?

Não sabemos lidar com a diferença. Isto é óbvio, mas o porquê é tão óbvio quanto a declaração. Não sabemos, pois tentamos lidar com a diferença já armados de valores morais. Porque não conseguimos pensar fora do modelo que nos foi imposto. Enquanto a moral dita as relações sociais, a diferença não pode nem mesmo estabelecer-se como tal. Precisamos romper com os valores morais que constituem a nossa sociedade. É, de fato, necessário transgredi-los. Isso deve ser entendido como um apelo! A moral não deixa espaço pra o jogo. Para outras formas de vida ética. Quanto mais demonizaremos os outros a nossa volta? Quantos monstros criaremos? Precisamos construir um novo mundo: de devires livres; diferenciações livres. Talvez, assim, finalmente teremos um mundo da vontade de potência. Do espírito livre. Do *Übermensch*¹¹. Trata-se de uma proposta anarquista. A da anarquia coroada! “Nós imoralistas prejudicamos a virtude? — Tanto quanto os anarquistas prejudicam os príncipes. Só depois de terem sido atingidos de novo se sentam firmemente nos seus tronos. Moral: *é preciso disparar contra a moral*” (NIETZSCHE, 2006, p. 12, grifo do autor).

¹¹ *Übermensch* (Super-homem para a maioria das traduções) é um conceito desenvolvido por Nietzsche que diz respeito àquele que vive a plena vontade de potência. Que superou a morte de Deus para exercer seu poder criador. “Noutro tempo, quando se olhava os mares longínquos, dizia-se: “Deus”; mas agora eu vos ensinei a dizer: “Super-homem”” (NIETZSCHE, 2012a, p. 91, grifo do autor).

Nesta pesquisa, portanto, testemunha-se contra a moral, contra os modelos, contra as identidades. Mantém-se à deriva, nômade, junto da diferença, com a finalidade de propor uma relativização, dissolução e superação da moral. Empreende-se um movimento transgressor, que visa excluir os excludores; particularizar os universais; desmoralizar os moralistas. Um movimento que ultrapasse a vontade de sistemas, que combata a instituição de verdades absolutas, que supere a totalidade do Eu pela ética das relações, pela constituição do outro enquanto outro. Portanto, posiciona-se: *Para Além da Moral, a Diferença!*

CAPÍTULO 2 – O CINEMA COMO REALIDADE POTENCIAL PARA O DEVIR-OUTRO

Pretende-se apresentar o cinema como uma realidade potencial para o devir-outro, logo, um plano interessante para a discussão proposta por esta pesquisa (a oposição diferença/moral e relações conflitantes de alteridade). Portanto, propõe-se um estudo sobre conceitos que podem fortalecer a ideia do devir-outro no cinema. Para tanto, os conceitos de plano de imanência e plano de composição – ambos desenvolvidos por Deleuze e Guattari – são indispensáveis para estabelecer de que maneira os blocos de duração-movimento do cinema operam. Outro conceito trabalhado, e também desenvolvido por Deleuze e Guattari, é o conceito de fabulação, como um ato de criação/falsificação de mundos, absolutamente necessário para filmes de ficção. Os conceitos de percepto, afeto, devir e simpatia são também explorados para contribuir para a argumentação em torno do devir-outro.

Para melhor explicitar a ideia do devir-outro, parte-se também para uma análise de *Lilja 4-ever* - filme sueco-dinamarquês lançado em 2002, escrito e dirigido por Lukas Moodysson – o qual conta a história de Lilja, uma garota de dezesseis anos abandonada por sua mãe. Lilja experiencia pobreza, estigma, abuso sexual, violência e, finalmente, suicídio. Certamente, não é um filme fácil de se ver. Mas por quê? Por que ser um espectador de *Lilja 4-ever* é uma experiência devastadora? A análise fílmica de *Lilja 4-ever* engloba exclusivamente imagens-percepção e imagens-afecção, entendendo-as como os perceptos e afetos do filme. A partir da análise de *Lilja 4-ever*, desvela-se que o cinema possibilita a vivência de outras realidades, pois estabelece uma “nova realidade” - transversal. Na qual a relação espectador-filme é vivida, sentida e experienciada. Esta transversalidade – originalmente um plano de composição, uma fabulação de perceptos e afetos – apresenta-se na forma de blocos de duração-movimento. O estabelecimento dessa outra realidade, essa realidade do outro, aciona o devir-filme (na análise, o devir-Lilja) para o espectador, fazendo do devir-outro uma possibilidade para a sétima arte.

2.1 A realidade cinematográfica

De acordo com Deleuze (1987, tradução nossa), como a filosofia é a criação de conceitos, o cinema é a criação de blocos de duração-movimento. “Vocês inventam, não conceitos, essa não é a função de vocês. O que vocês inventam é o que pode ser chamado

de blocos de duração-movimento. Se alguém fabrica blocos de duração-movimento, possivelmente este alguém está fazendo cinema¹²”. O cinema é, portanto, para Deleuze (2005), uma forma de pensamento. Pensa com todos seus elementos, com toda sua potência. E, assim como a filosofia, possui conceitos próprios. Logo o cinema, em si mesmo, é instrumento filosófico. “Tanto assim que sempre há uma hora, meio-dia ou meia-noite, em que não se deve mais perguntar “o que é o cinema?”, mas “o que é a filosofia?”” (DELEUZE, 2005, p. 332, grifo do autor).

Para Deleuze e Guattari (1992), uma vez que a filosofia é a criação de conceitos, logo, é a criação de conceitos o papel do filósofo. No entanto, é necessária a constituição de um ambiente pré-filosófico para que seja possível a criação de conceitos. Tal ambiente pode ser chamado de um plano de imanência. “É um plano de imanência que constitui o solo absoluto da filosofia, sua Terra ou sua desterritorialização, sua fundação, sobre os quais ela cria seus conceitos. Ambos são necessários, criar os conceitos e instaurar o plano, como duas asas ou duas nadadeiras” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 58). Deleuze e Guattari (1992) descrevem o plano de imanência como um corte no caos que age como um crivo. Trata-se de um plano colaborativo. Uma relação é estabelecida entre o filósofo e o caos. Uma dobra¹³ com o fora; uma transversalidade. O plano de imanência é, logo, ao mesmo tempo, o fora absoluto e o dentro mais profundo. É o que deve ser pensado e o que absolutamente não pode ser pensado. Portanto, o não-pensado do pensamento ou ainda a imagem do pensamento. Este constitui-se como um conjunto aberto de imagens.

Um mundo virtual. Uma realidade plena enquanto virtual. Não em oposição ao real, apenas ao atual, mas em relação com o mesmo, uma vez que atualizações emergem por meio desta virtualidade (DELEUZE; GUATTARI, 1992). Se todo conceito possui sua própria realidade (seu plano de imanência), logo, todo filme deve ter sua própria realidade também – seu plano de composição. Entretanto, este não é um plano como o senso comum poderia propor. Não se trata de uma territorialização. O plano de composição opera uma desterritorialização, abrindo o processo para seu diferencial. De acordo com Deleuze e Guattari (1992, p. 247), “Composição, composição, eis a única

¹² “*You invent, not concepts, that is not your task. What you invent is what might be called blocks of movement-time. If one fabricates blocks of movement-time, perhaps one is making cinema*”. Conferência feita por Deleuze em 1987. Tal fragmento pode ser localizado aos 6m 34s do vídeo, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=a_hifamdISs>.

¹³ A dobra é um conceito proposto por Deleuze em seu livro *Le Pli: Leibniz et le Baroque*. Trata-se da força, da potência que leva ao diferencial de um processo como condição de variação (DELEUZE, 2006).

definição da arte. A composição é estética, e o que não é composto não é uma obra de arte”. Em um plano de composição criam-se blocos de sensações. Estes blocos de sensações são compostos de perceptos e afetos. Portanto, a arte cinemática institui uma “nova realidade” constituída por perceptos e afetos. Uma realidade virtual. As imagens – os blocos de duração-movimento - constituem o plano de imanência/composição do cinema.

Com a finalidade de evitar possíveis mal-entendidos, é necessário destacar que embora o cinema apresente uma “nova realidade”, ela não se separa da vida, como, por exemplo, uma realidade-espelho faria. Logo, estabelecendo esta realidade virtual, mais que questionar a realidade, o cinema nos diz algo sobre a própria realidade. “Diz-nos algo sobre como a realidade se constitui¹⁴” (ŽIŽEK, THE PERVERT’S, 2006, tradução nossa). Para Guimarães e Lima (2007, p. 156), o cinema possibilita o pensamento não apenas da conduta ética do cinegrafista, mas também a relação desenvolvida entre espectador e filme. Espectador estabelece um laço existencial e ético entre a realidade do filme e sua própria realidade. Segundo Žižek (THE PERVERT’S, 2006), o cinema é mais real que a própria realidade. Ele encena o que somos ainda melhor que o mundo real. Eis o papel da ficção!

Algumas operações são cruciais para estabelecer esta realidade. Para Tarkovsky (apud SOUZA, 2015), é o impacto de dois mundos, visual e audiovisual, que cria um terceiro, audiovisual. Não é a soma de imagem e som, mas algo mais. Um novo mundo. A versão do artista. De acordo com Deleuze (1985), a montagem, a operação de disposição dos fragmentos de um filme (*takes* individuais descontínuos) de maneira coesa, cria o todo do filme. É a montagem das imagens-movimento que nos dá a impressão de realidade – a realidade cinematográfica. ““O espaço cinematográfico” nunca é uma simples repetição ou imitação da realidade “efetiva” externa, mas um efeito de montagem¹⁵” (ŽIŽEK, 1991, p. 91, tradução nossa).

Sim, uma realidade enquadrada. O enquadramento é apenas um pequeno extrato dessa realidade, pois mostra apenas um recorte dela. Mas quando vemos uma cena, não vemos apenas o que conseguimos ver fisicamente. Vemos além da superfície. Completamos a cena com paisagens, pensamentos, relações. “Ver é experienciar uma

¹⁴ “Cinema, as the art of appearances, tells us something about reality itself. It tells us something about how reality constitutes itself” (ŽIŽEK, THE PERVERT’S, 2006).

¹⁵ ““cinematic space” is never a simple repetition or imitation of external, “effective” reality, but an effect of montage” (ŽIŽEK, 1991, p. 91).

relação sem nome entre o visível e o invisível¹⁶” (MONDZAIN, 2013, p. 87, tradução nossa). A realidade cinematográfica é, portanto, embora um enquadramento da realidade, mais do que nos é mostrado. Reforçando: ela não se separa da vida. Trata-se de um ato colaborativo - espectador e filme criam juntos um novo mundo. Contudo, há algo ainda mais crucial que essas operações para o estabelecimento da realidade cinematográfica. Diz respeito à criação: a fabulação.

De acordo com Deleuze (2005), a fabulação nasce das potências do falso; a capacidade do ser humano de criar falsas imagens, substituindo memórias por imagens-fábula. Antes que sejam tiradas conclusões precipitadas, isso não é uma coisa ruim. A fabulação combate a verdade ideal (uma versão dogmática da verdade que nos foi imposta). Combate a repetição do mesmo; os *clichés*. Nietzsche (2012b), quem desenvolveu uma crítica incisiva sobre o que entendemos por verdade (uma verdade moral e dogmática), apresenta o conceito de vontade de potência – uma oposição complementar à vontade de verdade - como o poder criativo, a autossuperação, o gene da ação – para destruir verdades absolutas e superar o niilismo. Enquanto a vontade de verdade defenderia uma verdade ideal supostamente preexistente, a vontade de potência rejeitaria qualquer preexistência de verdade ideal, logo, só nos restaria a criação. O conceito de vontade de potência é, portanto, crucial para que se possa entender a fabulação como a criação de novos mundos, porque a vontade de potência é a potencialidade do que é fábula.

A fabulação é, segundo Bergson (1935), uma faculdade visionária. Ela falsifica a memória, criando novas possibilidades de vida. Aponta para um novo futuro. Novos processos de subjetivação. Novos modos de existência. Portanto, a fabulação está intimamente ligada à criação de novas realidades. Logo, como proposto neste capítulo, está também ligada à criação da realidade cinemática. Deleuze (2005) considera as narrativas falsificantes o elemento definidor do cinema moderno. O cinema moderno, portanto, constitui-se enquanto uma realidade em potência.

Além disso, a fabulação está intimamente relacionada aos perceptos e afetos. “A fabulação diz respeito à visão de perceptos e os devires de afetos¹⁷” (BOGUE, 2010, p. 17, tradução nossa). Perceptos, no entanto, não são percepções e afetos não são afecções ou sentimentos. Perceptos são paisagens da natureza, um grupo de sensações e

¹⁶ “*Seeing is experiencing a nameless relationship between the visible and the invisible*” (MONDZAIN, 2013, p. 87).

¹⁷ “*Fabulation concerns the vision of perceptos and the becoming of affects*” (BOGUE, 2010, p. 17).

percepções, e afetos são devires não-humanos do homem; homem transformando-se em animal; eu tornando-me outro. Perceptos como forças e afetos como devires são completamente complementares (DELEUZE; GUATTARI, 1992).

De acordo com Deleuze e Guattari (1992), uma obra de arte é composta de perceptos e afetos. Algo (um artista, por exemplo) deve estabelecer um campo relacional (um plano de composição) que possibilita a invenção de perceptos e afetos, mas é necessário a este composto de perceptos e afetos existir por si mesmo. Consequentemente, perceptos existem independentes daqueles que os experienciam assim como afetos nunca deixam de superar aqueles que são afetados por eles. A função dos perceptos é tornar sensível as forças invisíveis do mundo, as forças que nos afetam e nos fazem devir. Logo, a função dos afetos é devir. Para Deleuze e Guattari (1992, p. 222), o artista “excede os estados perceptivos e as passagens afetivas do vivido. É um vidente, alguém que se torna”. Artistas nos fazem devir com seus trabalhos. Devir é logo a passagem de um afeto a outro. Para Deleuze (apud BOGUE, 2010), é o virtual o domínio do puro devir. O cinema, como uma realidade virtual, pode ser um campo interessante para o domínio do devir.

2.2 Vir-a-ser filme

No capítulo 1, apresentou-se o devir (DELEUZE; GUATTARI, 1980) como algo que não tem ponto inicial ou estado final, mas apenas um meio. Ele nunca supõe um modelo nem projeta qualquer identidade. O devir é um estado de variação (NIETZSCHE, 2008c). Afirmção do ser enquanto multiplicidade; enquanto diferença. Logo, o devir é sempre um devir-outro, sempre minoritário. Ele é rizoma; bloco de coexistência (DELEUZE; PARNET, 1998). O devir constitui uma zona de vizinhança e indiscernibilidade onde devém-se nem um nem outro, mas o “entre” (DELEUZE; GUATTARI, 1980). Trata-se de um movimento transversal. A criação de uma transversalidade.

Tal transversalidade é necessária para o entendimento do devir como um ato criativo. De acordo com Deleuze e Guattari (1997, p. 83), “criações são como linhas abstratas mutantes que se livraram da incumbência de representar um mundo, precisamente porque elas agenciam um novo tipo de realidade que a história só pode recuperar ou recolocar nos sistemas pontuais”. O devir não é história, mas trans-histórico; intempestivo. É anti-memória; contra a lembrança. O devir constitui-se enquanto singularidade. O que nasce do processo é algo inteiramente novo. Não eu ou outro como

sujeitos separados, mas o devir de um novo mundo; uma nova forma subjetiva. Segundo Manning (2016a, p. 4, tradução nossa) “a forma subjetiva é a assinatura desta singularidade. É o que agora emergiu como o sujeito do acontecimento, um sujeito nascido no processo¹⁸”. No cinema não seria filme ou espectador, mas uma inclusão mútua; um rizoma. Diferença encarnada, incorporada, habitando o “entre”, constituindo um ser de pura sensação. Isto é o que Deleuze e Guattari (1992, p. 229-230) entendem como devir sensível.

O devir sensível é o ato pelo qual algo ou alguém não para de devir-outro (continuando a ser o que é). [...] Alteridade empenhada numa matéria de expressão. O monumento não atualiza o acontecimento virtual, mas o incorpora ou encarna: dá-lhe um corpo, uma vida, um universo.

O cinema, portanto, projetaria um devir sensível com o espectador. Este devir-outro é uma transformação real; uma alteridade vivida. Então, elabora-se a seguinte questão: “quais são as condições sob as quais uma mudança de registro expressa-se e como faz-se esta experiência de alteridade?¹⁹” (MANNING, 2016a, p. 6, tradução nossa). Como o cinema abriria o campo relacional para seu diferencial, possibilitando um devir-outro para seu processo? No cinema, para profundamente conectar-se com um filme, é necessário ao espectador o desenvolvimento de simpatia. Simpatia, de acordo com Manning (2016b), é o vetor da intuição que catalisa as forças que ativam o diferencial de um processo. A simpatia ultrapassa o ser ordinário em direção a um novo devir; uma diferença vivida. Portanto, simpatia é simpatia pela diferença. Uma intuição ao outro. A simpatia levaria a arte cinemática ao seu diferencial – o devir-outro.

Contudo, ao invés de simpatia, a maioria dos estudos em torno do cinema tendem a destacar a empatia. Segundo Ebert (2008, tradução nossa), “Os filmes são uma máquina de empatia, desenhando-nos nas vidas dos outros, permitindo-nos identificar com aqueles de outras raças, gêneros, ocupações, religiões, níveis de renda, tempos na história²⁰”. De acordo com o professor e diretor de cinema francês Alain Bergala (2012), o cinema possibilita uma experiência direta de alteridade. O espectador se coloca no lugar do

¹⁸ “Subjective form is the signature of this singular occasion. It is what has now emerged as the subject of the occasion, a subject born of the process” (MANNING, 2016a, p. 4).

¹⁹ “What are the conditions under which a shift in register expresses itself, and how does this alter lived experience?” (MANNING, 2016a, p. 6).

²⁰ “The movies are an empathy machine, drawing us into other lives, allowing us to identify with those of other races, genders, occupations, religions, income levels, or times in history” (EBERT, 2008).

personagem. Vê com seus olhos; testemunha seu sofrimento, sua alegria; identifica-se. Segundo Metz (1982), com a finalidade de entender um filme de ficção, o espectador deve tomar a personagem como se fosse ele mesmo. Desta forma, o cinema estabelece a si mesmo como uma realidade simbólica aparente. O espectador participa afetivamente do que está acontecendo no filme, vivendo-o emocionalmente como um evento real.

Para Balázs (1983, p. 85), escritor e crítico de cinema húngaro, “a câmera carrega o espectador para dentro mesmo do filme. Vemos tudo como se fosse do interior, e estamos rodeados pelos personagens. Estes não precisam nos contar o que sentem, uma vez que nós vemos o que eles vêem e da forma em que vêem”. O artista imersivo Chris Milk tem explorado a ideia do cinema como uma máquina de empatia. Milk tem desenvolvido filmes em realidade virtual, criando realidades cinematográficas cada vez mais realistas. De acordo com Milk (2015, tradução nossa), a realidade virtual é uma máquina, “mas através desta máquina nos tornamos mais compassivos, nos tornamos mais empáticos e nos tornamos mais conectados. E, por fim, nos tornamos mais humanos²¹”.

Mas o que é esta empatia com a qual os estudos fílmicos estão tão obcecados? De acordo com Goleman (1995), a palavra empatia vem da palavra grega *empathéia*, cujo significado é “entrar no sentimento”. No entanto, de acordo com Koss (2006, p. 139), a primeira afirmação teórica é atribuída ao texto *Über das optische Formgefühl: Ein Beitrag zur Aesthetik* (sobre o senso de forma ótico: uma contribuição para a estética) de Robert Vischer, publicado em 1873. O autor se utilizou do termo *Einfühlung* para descrever a ligação que um espectador desenvolve com uma obra de arte.

Confio minha vida individual à forma sem vida, assim como eu... faço com outra pessoa viva. Apenas aparentemente eu permaneço o mesmo embora o objeto permaneça outro. Eu pareço meramente me adaptar e conectar-me a ela como uma mão apertada a outra, e ainda assim eu estou misteriosamente transplantado e magicamente transformado neste outro²² (VISCHER apud KOSS, 2006, p. 139, tradução nossa).

Para Eisenberg e Strayer (1987), empatia é uma resposta emocional gerada pela percepção do estado ou condição de outra pessoa, sendo congruente com sua situação. Simon Baron-Cohen (2003, p. 2, tradução nossa) explica empatia como aquilo que uma

²¹ “*But through this machine we become more compassionate, we become more empathetic and we become more connected. And ultimately, we become more human*” (MILK, 2015).

²² “*I entrust my individual life to the lifeless form, just as I... do with another living person. Only ostensibly do I remain the same although the object remains another. I seem merely to adapt and attach myself to it as one hand clasps another, and yet I am mysteriously transplanted and magically transformed into this other*” (VISCHER apud KOSS, 2006, p. 139).

pessoa aciona “ao identificar as emoções e pensamentos de outra pessoa, e responder a eles de maneira apropriada²³”. O conceito de empatia de Hobart e Fahlberg vai além. Empatia, para estes autores, é o “transporte imaginativo de si mesmo para o pensar, sentir e agir do outro e assim estruturar o mundo como ele o faz²⁴” (HOBART; FAHLBERG, 1965, tradução nossa).

Aparentemente, a empatia emergiria quando tomamos a perspectiva, os sentimentos, as características do outro, como nossos. Quando experienciamos seu mundo; sua realidade. No entanto, acredita-se que o fazemos é um ato criativo com o outro. Experienciamos um mundo de afetos – uma singularidade; um devir-outro. Para que a empatia realmente funcionasse - da maneira que é frequentemente conceituada -, o sujeito do devir teria que apreender completamente um indivíduo em sua alteridade – o que o levaria a um pensamento transcendente e representacional – objetificando o outro; reduzindo-o ao mesmo, ao similar ou ao oposto da identidade. Igualmente, não se trata de uma questão de identificação, pois a identificação condenaria o processo ao mesmo pensamento representacional, que reduz a diferença à identidade. Portanto, não é a empatia – como é mais frequentemente conceituada – que possibilita o diferencial do cinema e sim a simpatia; uma intuição ao outro; um devir-outro emergente do campo relacional de uma participação afetiva.

Então, quando desenvolvemos simpatia - e não empatia -, estruturamos um novo mundo. Um novo mundo do devir-outro. Uma realidade constituída em conjunto com este outro – rizomática; entre as realidades dos sujeitos prévios⁷ e independente deles; superando-os. O cinema cria uma nova realidade. Singular; transversal. Portanto, possibilita um processo de alteridade vivida para o espectador. Espectador e filme constituem algo juntos. Trata-se de uma experiência afetiva. Isto é o que Morin (1983) chama de uma participação afetiva²⁵. O espectador, privado de ação, ausente da tela, apenas percebe o outro, estabelece afeto. Acredita-se que o espectador simpatiza com este outro, logo, experiencia um novo mundo. É levado para uma experiência aquém dele, que o ultrapassa enquanto subjetividade. O espectador devém-outro. Isto é o que torna o

²³ “*The drive to identify another person’s emotions and thoughts, and to respond to them with an appropriate emotion*” (BARON-COHEN, 2003, p. 2).

²⁴ “*Imaginative transporting of oneself into the thinking, feeling and acting of another and so structuring the world as he does*” (HOBART; FAHLBERG, 1965).

²⁵ É importante destacar que, embora Morin fale de uma participação afetiva para o cinema, ainda assim acaba por descrever o processo de conexão entre um espectador e filme como identificação e não simpatia.

cinema arte. O que o torna artístico²⁶. Segundo Manning (2016b, p. 60, tradução nossa),

A arte que é artística ativa a arte da participação, fazendo sentir a força transindividual de um tempo-acontecimento que catapulta o humano em nossa diferença. Esta diferença, o mais-que (*more-than*) de nosso núcleo, a parte não-humana que anima nossas células, torna-se atenta ao campo relacional que abre o trabalho para seu fora intensivo²⁷.

O cinema que é artístico, portanto, ativa esta arte da participação. Cria conexões afetivas. Este é o diferencial do cinema e o que torna a emergência do devir-outro possível.

2.3 Os perceptos e afetos do cinema

A arte é a invenção de perceptos e afectos. Há, no cinema, imagens, signos ou conceitos que podem corresponder diretamente a estes perceptos e afetos? Segundo Deleuze (1985), respectivamente, imagens-percepção e imagens-afecção. O filósofo propôs em seus livros sobre cinema - *Cinema 1: L'Image-Mouvement* e *Cinema 2: L'Image-temps* -, uma classificação das imagens cinematográficas. Para tanto, agenciou-se à teoria semiótica do lógico americano Charles Sanders Peirce que é, segundo Deleuze (1985), quem estabeleceu a mais completa classificação geral e sistemática de imagens e signos. Deleuze aplica a semiótica peirceana com a finalidade de desenvolver uma teoria dos signos do cinema. Para Deleuze (apud RODOWICK, 1997), a semiótica lógica peirceana é a mais adequada para o entendimento dos signos no cinema - logo, para a análise fílmica -, pois adota a significação como processo, assim, supera as práticas descritivas típicas da semiologia estruturalista que trabalham por analogias linguísticas exteriores ao campo do cinema. Portanto, parte-se deste agenciamento já amplamente utilizado pelo próprio Deleuze para desenvolver um profundo entendimento dos perceptos e afetos do cinema, logo, das imagens-percepção e imagens-afecção.

²⁶ Artístico (de Artisticidade) é a tradução aceita por Erin Manning para *Artful* (e *Artfulness*) em seu artigo Por uma pragmática da inutilidade, ou o valor do *inframince* (*For a Pragmatics of the Useless, or The Value of the Infrathin*), traduzido por André Fogliano e revisado por Francisco Trento.

²⁷ “Art that is artful activates the art of participation, making felt the transindividual force of an event-time that catapults the human into our difference. This difference, the more-than at our core, the nonhuman share that animates our every cell, becomes attentive to the relational field that opens the work to its intensive outside” (MANNING, 2016b, p. 60).

Tal agenciamento, entretanto, não ocorreu sem arestas. Deleuze (1985, p. 46) afirma: “pode-se dizer que Peirce acaba por se tornar tão lingüista quanto os semiólogos”. Ademais, o filósofo francês dizia que, mesmo partindo da teoria peirceana, muitas de suas construções teóricas eram diferentes das do lógico americano. Para Peirce (2008), todo signo é formado por uma relação triádica, sendo esta relação o elemento genético constituinte de qualquer signo. Para Deleuze (1985), tais relações triádicas compreendem apenas os signos sensório-motores e estas deveriam ser constituídas a partir de um elemento genético, o tempo ou o todo acontecimental. Trata-se de uma função cognitiva; o ponto nevrálgico da percepção.

Para o filósofo francês, a semiótica de Peirce acaba por ficar subordinada à função cognitiva do pensamento que é coextensiva a uma função linguística. Há uma contradição no pensamento peirceano, pois este não leva em consideração o signo segundo a determinação lógica da semiótica, na qual a realidade é mais ampla que a realidade perceptiva. Assim, acaba enfraquecendo o trabalho descritivo do signo, pois associa a função cognitiva apenas à descrição engendrada por signos definidos linguisticamente. Para o filósofo, a função linguística é importante para a função cognitiva, mas ela não deve ser sua função exclusiva (CARDOSO JUNIOR, 2005).

Ao referido elemento genético Deleuze (2005) dá o nome de zeroidade, o qual seria anterior à primeiridade, onde haveria o caos imagético, os fluxos, a multiplicidade e a criação. Para Deleuze, falta às categorias peirceanas este elemento genético, imprescindível para a constituição das mesmas. Conforme Cardoso Junior (2005), a zeroidade de Deleuze é o elemento genético do mundo dos signos. Ela é a categoria que reúne as imagens ou fenômenos em torno do movimento, constituindo-se como “matéria” não linguisticamente formada, mas semioticamente; pragmaticamente. Os signos são “traços de expressão”, são eles que compõem as imagens levadas pela matéria em movimento – a zeroidade. Há uma espécie de elo sensório-motor na constituição desta que é a primeira dimensão da semiótica pura, anterior e isenta de uma função linguística. Ela é a categoria semiótica do tempo acontecimental.

A categoria semiótica de tempo acontecimental é uma relação anterior e genética com relação às categorias da primeiridade, secundidade e terceiridade, por isso Deleuze a denomina de “zeroidade”. Esta última é o elemento genético do mundo dos signos, na medida em que corresponde a uma substância múltipla cuja multiplicidade é dada pelo tempo. Não é uma quarta categoria, pois não pertence ao mesmo nível ontológico que as demais; está nelas contida apenas na medida em que

um acontecimento é exterior ou virtual com relação a suas atualizações espaço-temporais (CARDOSO JUNIOR, 2005, p. 475).

2.3.1 A impressão de realidade

Mantém-se na mesma categoria, aquela que diz respeito à genética semiótica, no entanto, parte-se para a imagem-percepção, a imagem gene que constitui a impressão de realidade no cinema. A imagem-percepção atua como o olho; aquilo que percebe. De acordo com Deleuze (2005, p. 45), “entre a imagem-percepção e as outras, não há intermediário, pois a percepção se prolonga por si mesma nas outras imagens”. Esta é a razão pela qual a imagem-percepção é o *ground zero* das imagens-movimento, desdobrando-se dela as demais imagens. Portanto, é a imagem-percepção que possibilita a existência de todas as imagens dedutivas do cinema. É o marco zero da dedução, logo, pertence a zeroidade. A imagem-percepção é o que dá, primeiramente, a percepção de movimento e o que de fato fornece a impressão de realidade. A imagem-percepção, portanto, é o ponto nevrálgico que constitui a realidade cinematográfica.

A imagem da percepção é colocada no centro do conjunto dos signos sensório-motores e acaba por definir o próprio movimento. Assim, a percepção do objeto torna-se uma imagem-mor para este conjunto de signos, pois a afecção, a ação e a relação são retomadas como se deveriam fornecer uma reconhecimento da percepção do objeto, que equivaleria à linguagem. E, de fato, para Deleuze, é este redobramento dos signos de percepção que confere ao conjunto dos signos de movimento uma totalidade (CARDOSO JUNIOR, 2005, p. 481).

Segundo Deleuze (2005), os signos de composição das imagens-percepção são *dicissignos* e *reumas*. O *dicissigno* é a percepção da percepção. Por exemplo, quando uma câmera vê um personagem que está vendo. É um estado sólido da percepção. Seus signos são duros, geométricos. Já o *reuma* “remete a uma percepção fluida ou líquida, que está sempre passando através do quadro” (DELEUZE, 2005, p. 46). Na percepção líquida os *reumas* são moles; deslocam-se livremente. Entretanto, há outro signo, que corresponde a uma percepção gasosa: o *engrama*. O *engrama* é o elemento genético da imagem-percepção. O estatuto gasoso de uma percepção molecular, o qual as outras duas percepções pressupõem (DELEUZE, 2005). Trata-se de um signo desprendido de seu centro, imerso no universo material; na zeroidade. O estatuto gasoso da percepção possibilita que qualquer ponto espacial perceba qualquer outro sobre o qual ele age ou que age sobre ele, logo, há uma percepção das ações e relações. Na percepção gasosa, os

engramas são signos do percurso feito por cada percepção. “Como se um olhar acompanhasse cada coisa através da matéria, um olhar não-humano, produtor de signos não-humanos, não marcados pela linguagem. Os engramas degeneram os signos da percepção humana, fazendo-os involuir a um estado impessoal” (CARDOSO JUNIOR, 2005, p. 444).

Visando compreender as imagens correspondentes aos afetos no cinema, debruçasse, na próxima seção, sobre o rosto, uma vez que, para Deleuze (1985, p. 103, grifo do autor), “*A imagem-afecção é o primeiro plano, e o primeiro plano é o rosto...*”.

2.3.2 Um mapa de intensidades

A imagem-afecção é aquela que, imediatamente, afeta. É expressão de puro afeto. O espectador vê-se imóvel; estupefato; absorvido por puro afeto. Tal imagem provoca sentimentos; qualidades; potencialidades. De acordo com Deleuze (1985, p. 87), a imagem-afecção apresenta-se enquanto qualidade ou potência considerada em si mesma. Ela é portanto, imanente. Não há um estado de coisas ao qual ela se atualizaria. “Surge no centro de indeterminação, isto é, no sujeito, entre uma percepção perturbadora sob certos aspectos e uma ação hesitante”. A imagem-afecção é do vir-a-ser. Expõe-se como puro devir; pura potencialidade. O potencial, de acordo com Manning (2016a), provoca devires. A imagem-afecção, portanto, é a expressão do devir.

Todavia, afeto e afecção não são a mesma coisa. Afecção refere a corpos – ambos afetante e afetado. Afeto é a potência de afetar e ser afetado; uma intensidade pré-subjetiva que corresponde ao trajeto entre dois estados, resultando em um aumento ou diminuição da capacidade de agir. Afeto é a expressão qualitativa de um movimento relacional. Este é independente de quaisquer coordenadas espaço-temporais. Não é um sentimento pessoal ou subjetivo. Ele é impessoal. É a efetuação de uma potencialidade (DELEUZE, 2002).

O afeto tem suas bases em o que, segundo Deleuze e Guattari (1996), são traços de rostidade. Logo, um rosto é expressão de puro afeto. Deleuze (apud MACHADO, 2009, p. 262) pontua que “o afeto é constituído por dois componentes: uma unidade ou superfície reflexiva imóvel e movimentos ou micromovimentos intensos expressivos”. Para Deleuze e Guattari (1996) o rosto não pertence ao sujeito, a um corpo, ao humano e nem mesmo ao animal. Não há a necessidade de um ser com o qual o rosto se identificaria. O rosto é produzido; rostificado; “jamais supõe um significante ou um sujeito prévios”

(DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 45). Como pontua Manning (2003, p. 102, tradução nossa), “o rosto torna-se rostificado quando pode funcionar adequadamente como *locus* de significação, de sentido²⁸”. Qualquer coisa pode cumprir a função de rosto. O rosto é uma superfície. Uma parede com cavidades. Um mapa de intensidades. O que constitui o rosto é, portanto, o close.

O rosto não é animal, mas tampouco é humano em geral, há mesmo algo de absolutamente inumano no rosto. É um erro agir como se o rosto só se tornasse humano a partir de um determinado limiar: close, aumento exagerado, expressão insólita, etc. O rosto é inumano no homem, desde o início; ele é por natureza close, com suas superfícies brancas inanimadas, seus buracos negros brilhantes, seu vazio e seu tédio (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 32).

Uma vez que não pertence, necessariamente, a um sujeito, existe por ele mesmo. Mesmo que haja um outrem, ele se diferencia dele – o rosto é expressão e outrem é expressado. “No conceito de outrem, o mundo possível não existe fora do rosto que o exprime, embora se distinga dele como o expressado e a expressão; e o rosto, por sua vez, é a proximidade das palavras de que já é o porta-voz” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 24). Segundo Deleuze (1985), o rosto isola-se, subtraindo o mundo à sua volta e convidando suas testemunhas para o afeto. Uma das características fundamentais do primeiro plano do cinema é abstrair o objeto de coordenadas espaço-temporais. Desterritorializa-se a imagem, produzindo uma abstração que eleva o rosto ao estado de entidade – expressão de afeto puro. De acordo com Deleuze (1985, p. 113), “o primeiro plano conserva o mesmo poder, o poder de arrancar a imagem das coordenadas espaço-temporais para fazer surgir o afeto puro enquanto expresso. Até o lugar ainda presente no fundo perde suas coordenadas, e se torna “espaço qualquer””. O rosto não necessita de um corpo, ou estado de coisas ao qual ele se atualizaria. Ele constitui-se como imanência.

Quem nunca chorou, sorriu, estranhou-se ou sentiu-se impotente diante de um rosto numa sala de cinema? O rosto, enquadrado brilhantemente num primeiro plano, fez história na sétima arte. Portanto, o primeiro plano cinematográfico (*close-up*) apresenta-se como a imagem-afecção *par excellence*. “Os bons close-ups são líricos; é o coração, e não os olhos, que os percebe” (BALÁZS, 1983, p. 91). Logo, é bastante óbvio o poder de um primeiro plano rosto. Ele nos desarma; afeta-nos; faz-nos reféns. “O quanto se é

²⁸ “The face becomes facialized when the face can adequately function as the locus of signification, of meaning” (MANNING, 2003, p. 102).

tentado a se deixar prender aí, a se embalar aí, a se agarrar a um rosto...” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 56). Quando nos damos conta, já somos cúmplices, já não somos os mesmos. De acordo com Balázs (1983), O rosto é a imagem mais espontânea da subjetividade. Mesmo a fala, pois tanto a gramática como o vocabulário, estão sujeitos a regras e convenções, mesmo flexíveis, supostamente válidas universalmente, enquanto as feições não são governadas por cânones objetos. O rosto é um grande aliado do cinema em seu processo de devir-outro. Vemos um rosto em sua qualidade; seu diferencial; sua singularidade; seu devir.

Segundo Deleuze (1985), a imagem-afecção pertence ao intempestivo. Apresenta-se como sentimento de liberdade; pura intensidade; puro afeto; puro devir; ligada às potências, às qualidades, às possibilidades, às singularidades pré-individuais. Está, destarte, presente no domínio da primeiridade peirceana. De acordo com Peirce (2008), a primeiridade remete a uma sensação imediata, independente. É a consciência imediata. O modo de ser daquilo que é tal como é, um signo em si mesmo, sem referência a qualquer outro. Para Peirce (1994, p. 4912, tradução nossa), “as típicas idéias de Primeiridade são qualidades de *feeling* ou mera aparência²⁹”, as ideias de liberdade, originalidade, espontaneidade, vida e multiplicidade são predominantes da primeiridade, assim como o sentimento distinto da percepção objetiva. Pode também ser chamada de Oriência ou Originalidade. Ela é própria do arrebatamento e não da concepção. Portanto, frequentemente, a mais difícil de definir. “Não é uma sensação, um sentimento, uma idéia, mas a qualidade de uma sensação, de um sentimento ou de uma idéia possíveis. A primeiridade é portanto a categoria do Possível” (DELEUZE, 1985, p. 115).

Primeira tricotomia: segundo Peirce (2008), signos podem ser classificados conforme seus correlatos sejam qualidades ou possibilidades (Qualissigno); fatos (Sinsigno); leis gerais (Legissigno). “Um *Qualissigno* é uma qualidade que é um Signo” (PEIRCE, 2008, p. 51). Mas o que é esta qualidade? Segundo Peirce (2008, p. 55), uma qualidade “é tudo aquilo que positivamente é em si mesma, uma qualidade só pode denotar um objeto por meio de algum ingrediente ou similaridade comum”. Abstrai-se de qualquer relação espaço-temporal. A imagem-afecção desterritorializa-se e, por este motivo, apresenta-se como entidade. É dividível: “o que não é nem indivisível nem divisível, mas que se divide (ou se junta) mudando de natureza. É o estatuto da entidade,

²⁹ “The typical ideas of firstness are qualities of feeling, or mere appearances” (PEIRCE, 1994, p. 4912).

isto é, do que é expressado numa expressão” (DELEUZE, 1985, p. 242). O qualissigno, portanto, é o elemento genético da imagem-afecção.

Segunda tricotomia: um signo também pode ser classificado por seu caráter representativo, ou seja, por sua relação com o objeto. No que diz respeito a essa classificação, há ícones, índices e símbolos. Segundo Peirce (2008, p. 55), “um Qualissigno é necessariamente um Ícone”. Um ícone é “um signo que se refere ao Objeto que denota apenas em virtude de seus caracteres próprios, caracteres que ele igualmente possui quer um tal Objeto realmente exista ou não” (PEIRCE, 2008, p. 52). Logo, como o rosto deleuziano, imanente. No entanto, é um signo de similaridade. Remete prontamente ao objeto imediato, revelando a íntima relação entre expressão e aquele que expressa.

Para Deleuze (1988), outrem não pode ser separado de sua expressividade. Por exemplo, um rosto aterrorizado (com a condição de que não são vistas ou sentidas as causas desse terror). Esse rosto é expressão de um mundo possível, portanto, um mundo aterrador. Um rosto, portanto, incita uma comparação. “Chamo um signo que está para alguma coisa, meramente porque se assemelha a esta coisa, um ícone. Ícones são tão completamente substituídos por seus objetos que dificilmente podem ser distinguidos deles” (PEIRCE, 2008, p. 81). Deleuze também faz inferências diante do ícone peirceano. Emprega-o não só como um signo de similaridade, mas também “para designar o afeto enquanto expresso por um rosto, ou por um equivalente de rosto” (DELEUZE, 1985, p. 241). Destarte, o ícone é o signo de composição da imagem-afecção.

A imagem-afecção tem por signo de composição o ícone, que pode ser de qualidade ou de potência; é uma qualidade ou uma potência apenas expressas (por um rosto, portanto), sem serem atualizadas. Mas é o qualissigno, ou o potissigno, que constitui o elemento genético, porque constroem a qualidade ou a potência num espaço qualquer, quer dizer, num espaço que ainda não aparece como meio real (DELEUZE, 1985, p. 46).

Terceira tricotomia: é possível também classificar um signo por meio de suas relações com seu interpretante final. Desta maneira, temos remas, dicentes ou dicissignos e Argumentos (PEIRCE, 2008). A qualidade conferida ao qualissigno é uma possibilidade lógica. Segundo Peirce (2008), um rema é um signo de possibilidade qualitativa. Entende-se o rema como representante de um objeto possível. A imagem-afecção pode ser uma possibilidade qualitativa enquanto potissigno ou qualissigno. Portanto, o rosto deleuziano

é um qualissigno ou potissigno icônico remático oriundo da primeiridade, correspondente à primeira combinação (111) das 10 classes de signos pierceana. Diz respeito às qualidades, potencialidades, aos afetos, à originalidade irresponsável. Está desterritorializado, logo assume o estatuto de entidade. Existe em e por si mesmo, logo, imanente.

2.4 Lilja 4-ever

Como estratégia para cumprir o propósito deste capítulo – o devir-outro do cinema –, propõe-se uma análise subjetiva. Entretanto, não há um Eu ou qualquer sujeito de enunciação nesta subjetividade, mas um agenciamento coletivo; uma alteridade de terceira categoria. Há o que Whitehead (1978) chama de uma forma subjetiva – desenvolvida no processo; nascida no acontecimento. O que emerge como uma forma subjetiva do campo relacional entre espectador e filme é um processo real – uma singularidade; realidade cinemática em seu devir-outro. Portanto, descrever-se-á a experiência de assistir à *Lilja 4-ever*, mais precisamente, quais são as qualidades, sensações e sentimentos que emergem em relação às imagens-percepção e imagens-afecção selecionadas. Ademais, relacionam-se as referidas imagens ao arsenal teórico anteriormente apresentado (plano de imanência/composição; fabulação; perceptos e afetos; devir; simpatia).

O cinema, quando se apresenta como arte cinemática, paisagens tornam-se perceptos assim como personagens tornam-se afetos. Uma vez que uma personagem é uma presumível figura de afeto, descrever-se-á somente o devir-Lilja alçado pelo espectador – um devir sensível emergente no campo relacional entre o espectador e Lilja. Este processo pretende ser especulativo uma vez que o processo de devir é em sua natureza especulativo. Mas primeiro, apresenta-se uma breve descrição do filme.

Lilja 4-ever – filme sueco-dinamarquês do gênero drama, lançado em 2002, escrito e dirigido por Lukas Moodysson – conta uma devastadora história sobre abandono, amizade, pobreza, fome, drogas, prostituição, abuso sexual, tráfico humano, escravidão sexual e suicídio. Fragmentos narrativos de *Lilja 4-ever*: Lilja, (Oksana Akinshina), uma garota de dezesseis anos, diz a sua amiga Natasha (Elina Benenson) que está indo viver na América (aparentemente, uma terra de sonhos para ambas vivendo na antiga União Soviética) com sua mãe (Lyubov Agapova). Volodya (Artyom Bogucharskiy), um garoto mais novo que mora perto de Lilja, acaba ouvindo que Lilja

está indo para a América e pede para ir com ela. A mãe de Lilja diz a ela que vai antes e Lilja depois. Quando sua mãe está deixando a casa, Lilja entra em desespero, implorando que sua mãe não a deixe. Ela descobre que sua tia (Liliya Shinkaryova) irá tomar conta dela. Contudo, sua tia faz Lilja se mudar para um pequeno e sujo apartamento, pois alega não poder pagar o aluguel do apartamento de Lilja. Na escola, até sua professora a maltrata. O dinheiro passa a faltar. Lilja não consegue comprar tudo que precisa no mercado. Ela sai com Natasha uma noite. Natasha se prostitui. No dia seguinte, Lilja ouve alguém batendo sua porta, abre e encontra Natasha e seu pai. Natasha dá o dinheiro que ganhou prostituindo-se a Lilja, dizendo que o dinheiro é dela. Então, todos passam a achar que Lilja é uma prostituta, que passa a sofrer abusos verbais diariamente. A companhia de luz corta a eletricidade do apartamento de Lilja e ela descobre que sua tia está vivendo em seu antigo apartamento. Lilja não tem dinheiro para comer. Volodya é expulso de casa e pede a Lilja para passar a noite. Lilja deixa, mas depois o expulsa quando ele se finge de morto para que ela o beije. Ela tenta vender suas coisas velhas, mas fracassa. No mesmo dia, cheira cola com Volodya e ambos passam a noite em um prédio abandonado. Faz muito frio. Lilja descobre que sua mãe renunciou sua responsabilidade como guardiã legal para deixa-la aos cuidados do Estado. Ela sai e prostitui-se. No outro dia, Lilja compra tudo que quer no mercado e compra uma bola de basquete de presente para Volodya. Lilja sai novamente e é agredida pelo homem com quem tem relações sexuais. No caminho para casa, ela conhece Andrei (Pavel Ponomarjov), que oferece a ela uma carona. Andrei chama Lilja para sair. Eles saem para jogar vídeo game, comer McDonald's e conversar. Lilja se apaixona por Andrei. No entanto, Volodya não confia nele. Andrei chama Lilja para viver com ele na Suécia, dizendo que há um emprego para ela lá. Durante a noite, em seu apartamento, Lilja é estuprada por três homens. Ela aceita ir para Suécia com Andrei e pergunta para ele se há algum emprego para Volodya lá. Andrei desconversa. Lilja vai para Suécia sozinha, pois Andrei diz que sua avó está doente. Volodya se suicida engolindo um pote cheio de comprimidos. Quando Lilja chega à Suécia, um homem velho a busca no aeroporto, leva-a a um apartamento e tranca a porta. Na noite seguinte, ele leva Lilja a um cliente. O cliente tem relações sexuais com Lilja contra a sua vontade. Nos dias seguintes, muitos homens fazem o mesmo com ela. Lilja sonha com Volodya e diz a ele que não quer mais viver. Ela acorda e tenta sabotar seu próximo encontro cortando o cabelo, mas falha. Um homem velho quer realizar sua fantasia fazendo Lilja fingir que é sua filha. Ele tem relações sexuais com Lilja. Ela tenta correr quando está voltando ao apartamento e é agredida. Mais tarde, Volodya aparece e

diz que a porta do apartamento está aberta. Lilja corre até achar uma ponte. Ela sobe na ponte e pula.

2.4.1 Conficções em análise

As imagens seguintes foram escolhidas devido às suas intensidades afetivas; por possuírem uma qualidade de limite. Estas imagens revelam os limites da ficção; sua constituição e auge. Chamá-las-emos conficções (do inglês *confiction*). Definida pelo *Urban Dictionary* (2016), uma conficção é “qualquer crença forte baseada em falácia³⁰”. Parte-se para o desenvolvimento de tal conceito. Bem, uma conficção é definitivamente um ato de força, visto sua intensidade; sua qualidade de limite. Entretanto, o que se entende por falácia tem suas bases em julgamentos morais. Uma falácia é uma verdade de um nível moral muito baixo. Se esta perde sua já mínima credibilidade, forças morais tomam-na como uma mentira. Mas não é a moral apenas um punhado sistemático de verdades absolutas e dogmáticas?

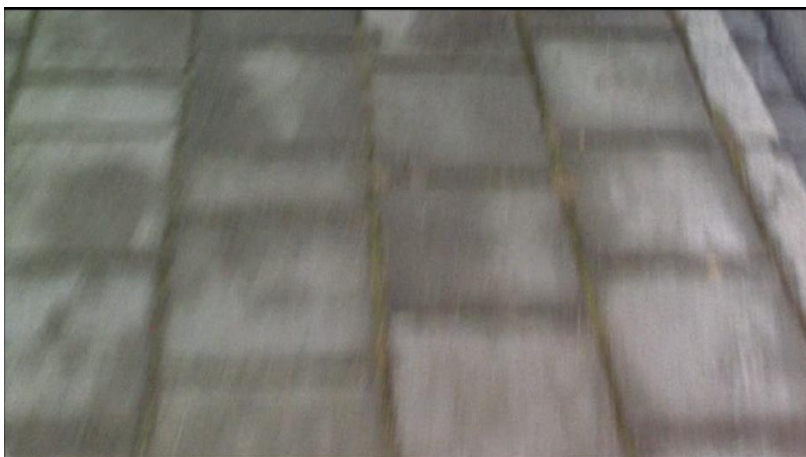
Diante da perspectiva Nietzscheana (2001; 2008b), entendemos que não há certeza que não pode ser duvidada assim como não há verdade que não pode ser contestada. Portanto, uma conficção combate a verdade ideal e a vontade de verdade. Traz a fabulação em sua mais alta forma. É a presença de uma fábula; seu ponto mais alto. Cria-se das potências do falso em sua mais alta potência. Uma conficção é uma verdade fabulada em ato de fabulação. Uma confissão na ficção. Tal imagem apresenta-se como uma intensa sensação. Ela caça os limites da fabulação. Constitui-se de perceptos e afetos em suas formas mais puras. Uma conficção é o devir da fabulação. Sua desterritorialização. É tans-histórica; antimemória. O ato criador em processo de criação. A urgência de uma novidade. Uma conficção é um ato de arte. Quando a arte mostra sua verdade. Como a arte diz sua verdade.

O primeiro fragmento do filme, a imagem-percepção 1, é uma câmera subjetiva. Alguém está correndo (Lilja). Esta corrida é desesperadora – apresenta um mundo de desespero. A câmera não descansa durante nenhum momento, dando-nos um intenso percepto e uma sensação de tensão. A canção tocada: *Mein Herz brennt* – gravada pela banda alemã Rammstein – intensifica a tensão e adiciona brutos, pesados e melancólicos afetos. É uma imagem muito imersiva, que dá-nos uma impressão de movimento e então

³⁰ “Confiction: any strong belief based on a fallacy” (The Urban Dictionary, 2016).

uma impressão de realidade. Esta imagem constitui o marco zero do filme – sua zeroidade; apresenta o primeiro recorte de realidade; a percepção de realidade cinematográfica em sua constituição. O mundo de *Lilja 4-ever* é um mundo virtual; um plano de imanência/composição. Uma fabulação criadora de Lukas Moodysson.

Título: Imagem-percepção 1



Fonte: Lilja 4-ever (2004)

A imagem-afecção 1 mostra Lilja depois de sua mãe deixar o apartamento. Num primeiro momento, Lilja se mostra chateada, mas então uma sensação de medo toma conta da cena. Um medo de um potencial abandono. Na cena seguinte, Lilja corre para fora do apartamento, desce as escadas e sai do prédio gritando e chorando, implorando que sua mãe não a deixe. A velocidade com que o afeto emerge e sua intensidade aumenta é incrivelmente lenta (a imagem possui 32 segundos). O rosto de Lilja é uma paisagem de afeto emergente; desterritorializando-se; em processo de devir.

Título: Imagem-afecção 1

Fonte: Lilja 4-ever (2004)

A imagem-afecção 2 nos mostra uma Lilja bastante chateada. Antes desta imagem, Lilja parece fingir insensibilidade. Então, ela descobre que sua mãe renunciou sua responsabilidade como sua guardiã legal. A assistente social lê a carta que a mãe de Lilja escreveu: “Lilja sempre foi uma criança indesejada e portanto eu gostaria de não ser mais sua guardiã. Eu, por meio desta carta, entrego-a para os cuidados do serviço social”. A imagem mostra o rosto de Lilja logo depois de ouvir a carta. Uma mistura de raiva e indignação tomam conta da emergente forma subjetiva. Como sua mãe pôde abandoná-la dessa maneira? Sem nenhuma direção, sem dinheiro. Então, a sensação de impotência torna-se clara. Como se estivesse encurralada; cristalizada.

Título: Imagem-afecção 2

Fonte: Lilja 4-ever (2004)

A imagem-afecção 3 destaca o rosto de Lilja enquanto ela tem relações sexuais com um homem por dinheiro pela primeira vez. Esta imagem é angustiante. Seu rosto expressa tanta aflição. Lilja não olha para o espectador ou para o homem. Ela não quer ver o que está acontecendo. Seus olhos não podem ver. É muito traumático. De acordo com Cole (2016, p. 84, tradução nossa) “um trauma ocorre quando o procedimento de corporificação é impedido e o movimento é preso dentro do corpo. Para que o trauma seja mitigado, é necessário que se permita ao movimento fluir livremente: caçar linhas de fuga³¹”. Lilja parece estar congelada. Ela claramente não quer estar lá. Tenta escapar, ao menos mentalmente. Segundo Van der Kolk (2014), trauma é a situação na qual um corpo não consegue mais imaginar uma saída. O homem tenta beijá-la e ela vira o rosto. Sensações de tormento e tortura emergem. Então, impotência.

Título: Imagem-afecção 3



Fonte: Lilja 4-ever (2004)

A imagem-afecção 4 é apresentada logo depois de Lilja ser estuprada por três homens. Tão forte. Seus olhos lacrimejam. Sua expressão, porém, não produz emoções. Como se esses três homens tivessem roubado sua capacidade de sentir. Ela está claramente traumatizada. Seu rosto é uma paisagem de ausência. Um afeto moribundo. Um devir comprometido. Tal rosto, portanto, apresenta traços traumáticos. “Quando a captura afetiva ossifica dentro do corpo como dor, culpa, personalização, medo e outros

³¹ “Trauma occurs when bodying is truncated and movement is dammed inside the body. In order for trauma to be mitigated, movement must be allowed to flow freely: to seek out lines of flight” (COLE, 2016, p. 84).

resultados congelantes, o movimento é cessado, e criam-se traços traumáticos³²” (COLE, 2016, p. 79, tradução nossa).

Título: Imagem-afecção 4



Fonte: Lilja 4-ever (2004)

As imagens-percepção 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12 e 13 apresentam câmeras subjetivas. Vemos, respectivamente, 12 homens tendo relações sexuais com Lilja por sua perspectiva. Algumas dessas cenas acontecem em lugares públicos, às vezes com pessoas logo atrás de quem está abusando Lilja. Alguns nem olham para ela. A primeira imagem (imagem-percepção 2) acontece isolada, mas as 11 seguintes acontecem em série, constituindo uma impressão de repetição e automaticidade. As imagens 11 e 12 acontecem em uma piscina cheia de garotos. Dois deles trocam, implicando que todos lá estavam estuprando Lilja. Num primeiro momento, há uma sensação de objetificação. Então, há uma sensação de degradação de Lilja. Esta degradação é serialmente intensificada, fazendo com que uma espécie de niilismo tome conta. A qualidade serial destas imagens é responsável pela intensificação da sensação de degradação. Estas imagens constituem a realidade cinematográfica em sua brusquidão. Levam-nos a uma realidade extrema, mais real que a própria realidade (THE PERVERT’S, 2006).

³² “When affective capture ossifies in the body as pain, blame, personalisation, fear and other freezing outcomes, it stops movement, creating traumatic traces” (COLE, 2016, p. 79).

Título: Imagens-percepção 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12 e 13



Fonte: *Lilja 4-ever* (2004)

Logo antes de cair no sono, Lilja diz: “quero ter uma boneca, lápis para desenhar e uma mochila rosa”. Diante da imagem-afecção 5, uma esperança ingênua toma conta. Espera-se que alguma ilusão possa aliviar e confortar a dor de Lilja. Mas a realidade de *Lilja 4-ever* é bruta e ainda mais real quando o que entendemos por realidade não é o que nos é mostrado. Na cena seguinte, Volodya (com asas de anjo) aparece e tenta convencer Lilja a não cometer suicídio. Ele diz a Lilja que o mundo é um presente. Que apenas temos uma vida e que permanecemos mortos por toda eternidade, mas que estamos vivos apenas por um breve momento. Este fragmento relaciona-se com a ideia de Žižek (*THE PERVERT’S*, 2006) de que o cinema, além do nível do sentido, mas em um nível mais elementar de forma, estabelece uma realidade mais densa e fundamental que a realidade narrativa. Logo, uma realidade fabulada. Uma imagem-fábula em sua mais alta pureza, em sua forma mais intensa. Esta imagem-afecção implica um devir. Lilja deseja ter uma boneca, lápis para desenhar e uma mochila rosa. Também deseja ver seu amigo, Volodya. No cinema, o rosto – portanto, o primeiro plano – expande-se além da humanidade entrando em processo de devir. Lilja deseja, logo, devém em seus sonhos. Segundo

Deleuze (apud ZOURABICHVILI, 2004) desejar é passar por devires. Uma imagem-afecção é pura potência. É veículo do desejo.

Título: Imagem-afecção 5



Fonte: Lilja 4-ever (2004)

A imagem-afecção 6 é ao mesmo tempo confortante e mórbida. O dono do apartamento bate em Lilja, mas esquece de trancar a porta quando sai. Nesta imagem, Lilja acabou de sair correndo do apartamento, achou uma ponte, olhou para baixo (vendo uma rua movimentada) e subiu na ponte. Para Eisenstein (apud DELEUZE, 1985), o primeiro plano não é uma imagem como as outras. Tal imagem oferece uma leitura afetiva do filme como um todo. Portanto, é interessante elencar a característica que a imagem-afecção possui de ser, simultaneamente, “um tipo de imagens e um componente de todas as imagens” (DELEUZE, 1985, p. 103). Esta imagem é a síntese de *Lilja 4-ever*. Não é à toa que este é o primeiro close-up do filme e o último antes de Lilja pular.

O rosto de Lilja encontra-se no domínio do intempestivo. Seu rosto está completamente desterritorializado. Não há paisagem fora de seu rosto, este apresenta-se como entidade; o que é expressado em uma expressão. Não há declarações binárias; está ligado às potencialidade, às intensidades, às singularidades pré-individuais (PEIRCE, 2008). Esta imagem, logo, pertence a primeiridade. Não há racionalização ou atualização a um estado de coisas. Não há espaço ou tempo determinados. Apenas expressão e potência; afeto; devir. Portanto, esta imagem tem um qualissigno como elemento genético. Segundo Deleuze (1985), o qualissigno é o elemento genético que constitui a qualidade de um espaço qualquer. Como aponta Santaella (2000; 2002), o qualissigno é qualidade ou possibilidade abstraídas de qualquer relação espaço-temporal. A qualidade

do rosto de Lilja não representa nada, porque qualidades não representam, apenas apresentam-se. Elas tornam-se presentes.

A sensação de alívio emerge de maneira dominante. Lilja encontrou uma saída. A primeiridade de Peirce está ligada ao sentimento de liberdade. É um desejo por liberdade que move Lilja. Uma linha de fuga. Não é, de fato, um final feliz, mas absolutamente compreensível. Não há qualquer julgamento ou declaração moral. Apenas simpatia. Apenas afeto por Lilja. Ela projeta aquilo que parecia ser a única linha que poderia projetar para sua vida. E assim, superou a mesma. Lilja conectou-se com seu último devir.

Título: Imagem-afecção 6



Fonte: Lilja 4-ever (2002)

O propósito deste capítulo era desenvolver o cinema como uma realidade potencial para o processo de devir-outro. Com a finalidade de fazer isto, num primeiro momento, propôs-se o cinema como uma forma de pensamento. Como aponta Deleuze (2005), o cinema – como a filosofia é a criação de conceitos – é a criação de blocos de duração-movimento. Um filósofo cria conceitos assim como um diretor cria blocos de duração-movimento. Um filósofo constitui um plano de imanência assim como um diretor compõe as realidades de seus filmes. Portanto, o cinema tem conceitos próprios, seu próprio plano de imanência.

A arte cinematográfica, uma vez que estabelece seu plano de imanência – seu plano de composição –, institui uma “nova realidade”. Virtual. Pré-filosófica. Imagética. Esta declaração, especialmente para filmes de ficção, tem suas bases nas potências do falso – a fabulação criadora de perceptos (paisagens) e afetos (devires), portanto, de mundos e histórias. O cinema tem seus próprios perceptos e afetos: imagens-percepção e imagens-

afecção. A imagem-percepção é a paisagem que institui o marco zero da realidade cinematográfica; a imagem-afecção é o afeto que emerge como devir-outro. A criação de um filme é a criação de uma realidade. A criação artística é o mais perto que podemos chegar da própria criação do mundo e da vida em sua realidade. Uma realidade fabulada, portanto, pode nos dar pistas de como a realidade pode ser pensada e constituída. Bons diretores criam mundos assim como bons atores criam modos de existência.

Contudo, um artista nunca cria sozinho. No cinema, deve haver uma conexão entre espectador e filme para essa realidade emergir no processo, para o cinema acionar seu devir-outro; apresentar sua qualidade artística; revelar seu diferencial. De acordo com Manning (2016a, p. 9, tradução nossa), a artísticidade está “ativamente conectada no diferencial da experiência em sua constituição³³”. Portanto, devir-outro é o diferencial do cinema. O que o torna artístico. Para Manning (2016a, p. 16, tradução nossa), “o artístico cria campos relacionais através dos quais novos modos de encontro são inventados³⁴”. A linha do devir que passa de um afeto para outro produz uma mudança de dimensão. Um devir-outro é uma transversalidade. O que emerge de seu processo é algo inteiramente novo; uma forma subjetiva nascida no processo. Nem espectador nem filme ou personagem, mas o “entre” – uma zona de vizinhança e indiscernibilidade. Não duas entidades encontrando-se e continuando a ser completamente as mesmas, mas vindo-a-ser um pouco mais dessa diferença – um devir-diferença, não apenas da diferença entre as duas, mas um vislumbre da diferença ela mesma, desdobrando-se. Portanto, a diferença é o gene do devir; ela dispara devires.

O devir-outro do cinema é um evento real. Um processo vivido – vir-a-ser-outro. Portanto, o cinema torna possível a vivência de outras realidade – a realidade do outro. Para que isto aconteça, é necessário simpatia – o que permite ao acontecimento expressar seu diferencial (MANNING, 2016b). Mesmo que uma personagem seja completamente diferente do espectador, a simpatia ainda pode ser acionada. Trata-se de uma intuição ao outro. Uma participação afetiva. Com simpatia, espectador e filme/personagem constroem uma nova realidade juntos. Eis a importância e a beleza da arte cinematográfica. O devir-outro proporcionado pelo cinema pode superar preconceitos e julgamentos. Portanto, o cinema pode trazer a diferença para mais perto. Pode compreender e viver suas perspectivas longe de moralismos.

³³ “*Actively engaged in the differential of experience in the making*” (MANNING, 2016a, p. 9).

³⁴ “*The artful creates fields of relation through which new modes of encounter are invented*” (MANNING, 2016a, p. 16).

Uma análise subjetiva de *Lilja 4-ever* foi crucial para o desenvolvimento deste capítulo. O que torna assistir a *Lilja 4-ever* uma experiência devastadora é o devir-outro proporcionado pelo filme. Quando assistimos ao filme simpaticamente, vivendo com Lilja dentro de seus sapatos, vendo com seus olhos, sentindo sua dor, sendo afetado por seu rosto – em outras palavras, quando entramos em processo de devir-Lilja – a devastação do espectador é não apenas presumível, mas seguramente intensa. A história de Lilja é tão triste e dura quanto é imersiva.

CAPÍTULO 3 – MANUAL PARA SE FABRICAR UM MONSTRO MORAL: UMA DESCONSTRUÇÃO DA IMAGEM DO OUTRO NO CINEMA CONTEMPORÂNEO

Pretende-se aplicar a desconstrução proposta por esta pesquisa nas análises de dois filmes – *Tomboy*, drama francês de 2011, escrito e dirigido por Céline Sciamma e *Distrito 9*, ficção científica de 2009, dirigido por Neil Bloomkamp – com o intuito de ilustrar como a imagem do outro é construída enquanto produto da oposição entre diferença e moral. Objetiva-se desvendar as relações de alteridade e as críticas à moral existentes nos filmes a partir da desconstrução das personagens de Laure (*Tomboy*), Wikus (*Distrito 9*) e dos alienígenas enquanto grupo social (*Distrito 9*). Propõe-se a análise dessas personagens a partir dos conceitos de diferença e alteridade desenvolvidos no capítulo 1.

Para tanto, primeiramente, contextualiza-se a contemporaneidade enquanto Pós-modernidade e elencam-se as particularidades inerentes a cada um dos filmes. Discutem-se, juntamente com o conceito de cultura proposto pela escola de Tartú-Moscú, os conceitos de gênero, conforme Butler e Bento, sexualidade em Foucault, identidade em Maffesoli e Butler, estigma em Goffmann, olhar segundo Lacan, estereótipo em Bhabha e Lippmann e Sombra, de Jung. Utiliza-se como estratégia de análise a semiótica da cultura de Bystrina – especificamente os processos de codificação binária, polarização, assimetria e eliminação - aliada a uma análise temática como proposta por Aumont e Marie. As análises fílmicas visam realizar a desconstrução derridiana conceituada no capítulo 1 em objetos particulares. O devir-outro do cinema, apresentado no capítulo 2, é também discutido nas seções destinadas à análise por meio de uma análise subjetiva de imagens-afecção.

Desvela-se, a partir da análise de *Tomboy*, uma evidente oposição entre diferença e moral, na qual a moral, desempenhada pela mãe de Laure, tem a finalidade de normatizar o outro - Laure -, pois este, enquanto diferença, (*tomboy*/Mickäel), posiciona-se à margem do modelo, transgredindo os valores morais da sociedade em que está inserido, constituindo-se, portanto, como um monstro sob o pensamento moral. Laure é estigmatizada por não se enquadrar às exigências de identidade, sexualidade, corpo e gênero, portanto, por afirmar-se enquanto outro; enquanto diferença.

Na análise de *Distrito 9*, é clara a oposição entre humanos e extraterrestres. Os humanos estabelecem a si mesmos como dotados de uma moral mais elevada, excluindo os extraterrestres - marginalizados, outsiders, aqueles que estão fora do modelo moral

imposto pelos humanos, portanto, a diferença – do convívio social. A imagem do extraterrestre em Distrito 9, enquanto estereótipo, é produto de um olhar culturalmente construído, moralmente institucionalizado, midiaticamente reforçado e difundido. Logo, projeta-se uma sombra sobre o extraterrestre, fazendo com que este outro seja visto como um monstro moral destinado à eliminação.

3.1 Um traço pós-moderno

Primeiramente, visando reduzir explicações desnecessárias a esta pesquisa, mas que são extremamente comuns à discussão sobre a pós-modernidade, é mister que se apresente a pós-modernidade como um contexto e não como uma condição. Se há, de fato, a pós-modernidade, a ultramodernidade, a conclusão do projeto da modernidade ou apenas a própria modernidade e seus desdobramentos, esta não é a discussão pretendida igualmente. Elencam-se apenas as características, as particularidades desse contexto entendido como contemporâneo, portanto, em outras palavras, o traço correspondente aos filmes que serão analisados neste capítulo. Então, opõe-se este contexto à modernidade – tal oposição não deve ser entendida, novamente, como terminológica, mas contextual.

O contexto pós-moderno é como uma colcha de retalhos: diverso; mutante; instável. Uma realidade que, “em todos os seus domínios (sexo, palavra, trabalho) se heterogeneiza cada vez mais” (MAFFESOLI, 1996, p. 316). O pensamento pós-moderno é constituído pela descentralização de poderes, dessacralização de valores, relativização das normas, decomposição da moral, imprevisibilidade e instabilidade dos acontecimentos, diversidade e heterogeneidade das culturas. Há uma espécie de ceticismo diante de quaisquer verdades e um desprezo por razões dicotômicas.

Pós-modernidade é uma linha de pensamento que questiona as noções clássicas de verdade, razão, identidade e objetividade, a idéia de progresso ou emancipação universal, os sistemas únicos, as grandes narrativas ou os fundamentos definitivos de explicação. Contrariando essas normas do iluminismo, vê o mundo como contingente, gratuito, diverso, instável, imprevisível, um conjunto de culturas ou interpretações desunificadas gerando um certo grau de ceticismo em relação à objetividade da verdade, da história e das normas, em relação às idiossincrasias e a coerência de identidades (EAGLETON, 1998, p. 7).

O que se entende por sociedade não é mais “um todo unificado e bem delimitado, uma totalidade, produzindo-se através de mudanças evolucionárias a partir de si mesma, como o desenvolvimento de uma flor a partir de seu bulbo” (HALL, 2006, p. 17). Esta se

apresenta em constante processo de descentramento e desconstrução. Assim também acontece com o que se entende por identidade – antes, uma aparentemente sólida construção moderna; agora, claramente, em ruínas. Não há coerência, unidade ou segurança em sua constituição. Mostra-se múltipla, cambiável, efêmera.

Na modernidade, apresentavam-se de maneira muito clara, as políticas de identidade e diferença, que garantiam negros, estrangeiros, doentes, mulheres, gays, pobres – marginalizados de todos os tipos - em seus “devidos lugares”. Em contraposição, o contexto pós-moderno inaugura um novo discurso no que diz respeito às relações de alteridade, colocando em pauta novas discussões sobre limites e fronteiras (VILLAÇA, 2010). O sujeito, já em processo de descentramento, perde suas amarras moralistas, suas bases dogmáticas. As razões dicotômicas, tão populares e poderosas na modernidade, perderam sua validade, pois fazem parte de um jogo que só aquele que está de acordo com o modelo pode ganhar. Nietzsche (apud PETERS, 2000, p. 66) “pergunta como e por que “nós, os modernos” queremos definir o jogo histórico em termos de dicotomias que implicam, sempre, exclusões”.

O pensamento pós-moderno, portanto, estabelece um plano possível para se pensar a diferença e a alteridade, pois, enquanto a modernidade se fecha em dicotomias moralistas, ditando o que se entende por bem e por mal, a pós-modernidade inaugura um pensamento mais aberto “que sabe integrar a catástrofe, a incompletude e o heterogêneo, sem querer reduzi-los a qualquer preço” (MAFFESOLI, 1996, p. 61). Apresenta um discurso mais sensível “às diferenças, às representações das vozes marginais e à importância da heterogeneidade” (PATERSON, 2008, p. 14). Permite, desse modo, que o outro simplesmente seja, sem torná-lo um monstro moral.

Todavia, em qualquer sociedade, há pessoas que caminham em direção às cavernas e muitas relações hoje estabelecidas com o outro são dignas desse período. Há quem quer regressar para um contexto de verdades absolutas e razões dicotômicas. De modelos morais dogmáticos. Tais pessoas estimulam exclusões e intolerâncias, infestando o contexto pós-moderno com reverberações da modernidade. Basta! A história da humanidade já está repleta de erros dessa categoria. “Não se pode mais, de um modo moralista, compreender a vida social a partir de uma dicotomia, seja ela qual for: verdadeiro/falso, bem/mal, etc.” (MAFFESOLI, 1996, p. 159). Enquanto a moral impõe regras e modelos, o outro não pode existir. Sua existência é maldita; pecadora; abominável. O outro enquanto diferença – de natureza errática e subversiva; livre dos modelos - é, “naturalmente”, um monstro.

Não se pode deixar de notar o fortalecimento de discursos de ódio, sejam eles xenofóbicos, racistas, homofóbicos, etc. Há uma espécie de saudosismo perverso, um querer voltar aos tempos áureos da modernidade, quando - reproduzindo um *meme* popular entre usuários do *facebook* conservadores - “o mundo não era composto por frescos sensíveis que se ofendem com qualquer coisa” (frase acompanhada de uma imagem de Clint Eastwood). Indaga-se: o que é “qualquer coisa”? Aparentemente, para os referidos usuários, discursos de ódio e reproduções veladas de preconceito. Tais discursos excludores apresentam-se cada vez mais frequentes. A verdade, para esses que discursam, apresenta-se do lado deles, dos já estabelecidos “cidadãos de bem”. Uma predileção pelo “mesmo” em detrimento do “diferente”. “A cultura contemporânea, notadamente a partir de seu projeto moderno, procurou criar uma linha identitária para o reconhecimento do “mesmo” e a exclusão do “diferente”” (VILLAÇA, 2010, p. 146, grifo do autor).

A mídia mostra-se crucial para a difusão de tais discursos. No entanto, esta também pode promover discursos críticos. O cinema, em especial, possui a capacidade de nos desarmar, pois, enquanto arte, possibilita o devir-outro. Segundo Guattari (1980, p. 117), “nas piores condições comerciais, ainda se podem produzir bons filmes, filmes que modifiquem as combinações de desejo, que destruam os estereótipos, que nos abram o futuro...”. A mídia pode manipular, reproduzir estigmas e estereótipos, construir olhares e culturas de medo, como pode, também, estimular o afeto e a simpatia, desconstruindo estereótipos, educando o olhar para a sensibilidade, para a alteridade e o amor às diferenças. Para Maffesoli (2003, p. 20), a comunicação é “sempre fragmentada, negociada, jogada, investida de emoções e de sentimentos, articulada entre partes que ora se opõem, ora se complementam. Reduzi-la à manipulação significa excluir a maior parte do fenômeno do campo da reflexão e da pesquisa”.

3.2 O analista fílmico

Para explicitar os discursos audiovisuais de *Tomboy* e *Distrito 9*, utiliza-se a metodologia de análise fílmica. Propõe-se uma análise temática do filme. Para tanto, deve-se levar em conta, geralmente, três tipos de instrumentos: a) instrumentos descritivos, que têm a função de descrever unidades narrativas, características da imagem e do som; b) instrumentos citacionais, que se limitam ao texto ou “letra” do filme; c) instrumentos documentais, que não estão ligados diretamente ao filme - informações

provenientes de fontes exteriores a ele (AUMONT; MARIE, 2013). Pergunta-se acerca do filme analisado: De que fala? (seus temas) O que conta? (sua narrativa) O que diz? (seu discurso, sua tese) (AUMONT; MARIE, 2013). Tais perguntas devem ser respondidas a partir da análise fílmica para que seja possível expor o conteúdo do referido filme.

É importante destacar que, para o analista fílmico, “o conteúdo de um filme nunca é um dado imediato, mas deve, em qualquer caso, construir-se” (AUMONT; MARIE: 2013, p. 120). Portanto, a análise fílmica nunca desvela um sentido único, mas novas discussões, percepções e perspectivas acerca do filme analisado. Outro ponto importante da análise fílmica é entender que o filme não deve ser apenas um meio, mas também um fim. “O filme é o ponto de partida e deve ser o ponto de chegada da análise” (AUMONT; MARIE, 2013, p. 44). Logo, este se fecha - completa-se - em si mesmo.

A análise fílmica se apresenta como aliada da Semiótica da Cultura de Bystrina na busca e constituição de uma estratégia desconstrutivista que tem a finalidade de dismantelar a oposição diferença/moral cravejada na construção da imagem do outro e nas relações conflitantes de alteridade, ilustradas, neste capítulo, a partir dos filmes *Tomboy* e *Distrito 9*. É também aliada da filosofia deleuziana na análise das imagens-afecção. É importante salientar que as personagens são analisadas como atos, expressões, interiorizações (ou ainda presenças, nos termos da desconstrução) de forças diferenciais e morais, portanto os conceitos de diferença e moral (os pensamentos de Deleuze e Nietzsche), assim como a estratégia desconstrutivista (o universo de argumentação crítica proposto por Derrida), são retomados.

3.3 Tomboy

Filme francês do gênero drama, *Tomboy*, lançado em 2011, foi escrito e dirigido pela francesa Céline Sciamma. A história é de Laure, interpretada por Zoé Héran, uma criança de 10 anos que assume uma expressão de gênero³⁵ considerada tipicamente masculina, contrariando sua designação de gênero do nascimento. “*Tomboys*, de muitas maneiras, referem-se a uma auto apresentação masculina em um corpo feminino,

³⁵ Utiliza-se o termo “expressão de gênero” para designar o comportamento *tomboy* desenvolvido por Laure. Expressão de gênero: “Forma como a pessoa se apresenta, sua aparência e seu comportamento, de acordo com expectativas sociais de aparência e comportamento de um determinado gênero” (JESUS, 2012, p. 24).

desafiando este posicionamento de oposição³⁶” (PAECHTER, 2010, p. 5, tradução nossa).

O tema abordado em *Tomboy* também tem gerado muitas discussões na formatação de políticas educacionais, culturais e sociais. Uma polêmica que divide opiniões e desperta a ira dos conservadores e fundamentalistas: gênero – questão interessante para a presente pesquisa, uma vez que esta apresenta uma proposta de reflexão crítica, de convite ao debate acerca da imagem do outro e das relações de alteridade. *Tomboy* é o segundo filme de Sciamma³⁷, que consegue tratar do tema, considerado polêmico, desenvolvendo-o de maneira natural e reflexiva. O filme ganhou vários prêmios internacionais, como: escolhido pelo júri no *Teddy Awards* dado para o melhor filme com temas relacionados a *LGBT* no *Berlin International Film Festival*; escolhido pelo júri no *Torino Gay and Lesbian Film Festival*; escolhido pelo público no *San Francisco International LGBT Festival*; escolhido pelo júri no *Qfest - Philadelphia International Gay & Lesbian Film Festival*.

Fragmentos narrativos de *Tomboy*: quando Laure e sua família se mudam para um novo bairro, a criança conhece Lisa. No entanto, Laure apresenta-se para Lisa como Mickäel. Lisa encarrega-se de levar Laure às outras crianças do bairro para brincarem todos juntos. Laure logo conquista os meninos por jogar bem futebol. Lisa apaixona-se por Laure por ela ser “diferente dos outros meninos”. Laure desenvolve vários truques para que nenhuma das crianças perceba que ela não possui um pênis. Até transforma um maiô em sunga e constrói um objeto fálico com massinha de modelar para poder nadar com as outras crianças sem que descubram seu segredo. A criança também esconde Mickäel de sua família. No dia que Laure sai para nadar com seus amigos, Lisa e Laure se beijam. Lisa bate à porta da casa de Laure e sua irmã mais nova, Jeanne, abre. Jeanne acaba descobrindo sobre Mickäel e diz para Laure que vai contar para a sua mãe, mas Laure diz que, se ela não contar, ela a levará para brincar com seus novos amigos. Laure leva sua irmã mais nova junto para brincar com as outras crianças, mas um dos meninos empurra Jeanne, machucando-a. Laure, então, trava uma briga com o menino. Por este motivo, a mãe do menino vai até a casa de Laure e diz à sua mãe que seu filho, Mickäel, brigou. A mãe de Laure então descobre que a criança disse para todas as outras crianças do bairro que ela era um menino chamado Mickäel. Logo, a mãe de Laure obriga a criança

³⁶ “*Tomboys in many ways enact a masculine self-presentation in a female body, challenging this oppositional positioning*” (PAECHTER, 2010, p. 5).

³⁷ Céline Sciamma fez a sua estreia como diretora com *Naissance des pieuvres* (2007).

a colocar um vestido e visita a casa do menino que bateu em Jeanne e de Lisa para dizer às crianças e às famílias que Mickäel, na verdade, é uma menina chamada Laure. As crianças encurralam Laure e um dos garotos diz à Lisa que ela deve conferir se Laure possui um pênis ou uma vagina, pois se Lisa beijou Laure, então ela beijou uma menina e isto, segundo o menino, é nojento. Lisa passa pela casa de Laure que desce para encontrar a criança. Lisa pergunta o nome de Laure, que responde ‘Laure’ e esboça um sorriso.

3.4 Gênero como coalizão aberta

Primeiramente, é mister que se apresente a ideia de gênero como uma coalizão aberta, pois, desta forma, é possível dismantelar oposições binárias como homem/mulher e afirmar identificações múltiplas, alternativas, indefinidas e desobedientes (tais quais a ilustrada em *Tomboy*). Para Butler (2003, p. 37), “o gênero é uma complexidade cuja totalidade é permanentemente protelada, jamais plenamente exibida em qualquer conjuntura considerada”. Entender gênero como abertura, portanto, desestabiliza as normas de gênero, possibilitando novos modos de existência. Segundo Butler (1990, p. 273, tradução nossa), “não há nem uma ‘essência’ que o gênero expressa ou externaliza nem um ideal objetivo a que aspira o gênero; porque o gênero não é um fato, os vários atos de gênero criam a ideia de gênero, e sem esses atos, nem existiria gênero³⁸”. Conforme Bento (2008, p. 48), não há essência interna. Há atos de estilização dos corpos. “Não há identidade de gênero por detrás das expressões”. O gênero é uma construção; uma repetição estilizada de atos.

Entendê-lo como uma identidade fechada e ideal, isto é óbvio, engendra consequências conflitantes. Produzem-se margens a partir da naturalização de identidades e patologização de desvios dessas identidades. Utiliza-se a violência física ou simbólica para manter as margens como desvios e os centros como ideais (BENTO, 2008). Trata-se de uma regulação binária. Uma oposição entre desvio/ideal, uma hierarquia na qual o ideal ocupa uma posição dominante. Para Butler (2003, p. 41), “a regulação binária da sexualidade suprime a multiplicidade subversiva de uma sexualidade que rompe as hegemonias heterossexual, reprodutiva e médico-jurídica”. O desviante passa a

³⁸ “There is neither an ‘essence’ that gender expresses or externalizes nor an objective ideal to which gender aspires; because gender is not a fact, the various acts of gender creates the idea of gender, and without those acts, there would be no gender at all” (BUTLER, 1990, p. 273).

questionar-se: por que tenho este corpo? Por que odeio coisas de menina ou de menino? Logo, passa a sentir-se uma aberração, uma impossibilidade de existência.

As formas idealizadas dos gêneros geram hierarquia e exclusão. Os regimes de verdades estipulam que determinadas expressões relacionadas com o gênero são falsas, enquanto outras são verdadeiras e originais, condenando a uma morte em vida, exilando em si mesmos os sujeitos que não se ajustam às idealizações (BENTO, 2008, p. 14).

Corpo e gênero são inseparáveis. Logo, o gênero também relaciona-se às experiências culturais. Segundo Bento (2008, p. 38), “o corpo é um texto socialmente construído”. Não existe corpo que escape aos discursos. Entretanto, há discursos que se naturalizam e outros que são ofuscados ou ainda sistematicamente eliminados. Deve-se questionar, portanto, quais são os fatores que produzem tais ofuscamentos e eliminações? O que transforma um considerado desviante em um anormal? O que causa essa sensação de anormalidade? De que maneira as instituições operam naturalizações, normatizações e exclusões de gêneros e sexualidades?

3.5 Sexualidade como dispositivo histórico

Estas questões provavelmente foram levadas em consideração por Foucault (1988) quando pensou a sexualidade como dispositivo histórico. Entendê-la dessa maneira pode nos dar pistas de como a moral operaria em relação a sexualidade, agindo por meio de uma forma jurídica, com a finalidade de institucionalizar seu poder e, assim, promovendo seus ideais e operando normatizações e eliminações de seus desvios. Segundo o filósofo,

O poder sobre o sexo se exerceria do mesmo modo a todos os níveis. De alto a baixo, em suas decisões globais como em suas intervenções capilares, não importando os aparelhos ou instituições em que se apoie, agiria de maneira uniforme e maciça; funcionaria de acordo com as engrenagens simples e infinitamente reproduzidas da lei, da interdição e da censura: do Estado à família, do príncipe ao pai, do tribunal à quinquilharia das punições quotidianas, das instâncias da dominação social às estruturas constitutivas do próprio sujeito, encontrar-se-ia, em escalas diferentes apenas, uma forma geral de poder. Essa forma é o direito, com o jogo entre o lícito e o ilícito, a transgressão e o castigo. Quer se lhe empreste a forma do príncipe que formula o direito, do pai que proíbe, do censor que faz calar, do mestre que diz a lei, de qualquer modo se esquematiza o poder sob uma forma jurídica e se definem seus efeitos como obediência (FOUCAULT, 1988, p. 82).

A família apresenta-se como um ponto bastante interessante deste dispositivo; seu cristal. Foucault (1988, p. 46) define a família como “uma rede de prazeres-poderes articulados segundo múltiplos pontos e com relações transformáveis”. Uma rede de alta complexidade que compreende uma saturação de sexualidades dos mais variados tipos. Família e sexualidade são estruturas em profunda relação. “A família é o permutador da sexualidade com a aliança: transporta a lei e a dimensão do jurídico para o dispositivo de sexualidade; e a economia do prazer e a intensidade das sensações para o regime da aliança” (FOUCAULT, 1988, p. 103).

O filósofo destaca elementos como a separação entre adultos e crianças, a polaridade instituída entre o quarto dos pais e o das crianças, a segregação relativa entre meninas e meninos, a pedagogização da sexualidade infantil, a importância atribuída à puberdade, os métodos de vigilância paternos, os segredos, os medos como partes importantes da constituição do dispositivo sexual. A questão da pedagogização do sexo da criança, por exemplo, diz respeito à atividade sexual, considerada, ao mesmo tempo, natural e contra a natureza da criança. Famílias, professores, médicos e psicólogos acabam por encarregar-se de debruçar-se sobre a sexualidade infantil - sua preciosidade e risco (FOUCAULT, 1988).

3.6 A fogueira das identidades

Para Butler (2003, p. 38), a identidade é um ideal normativo socialmente e culturalmente construído. “Em que medida é a “identidade” um ideal normativo, ao invés de uma característica descritiva da experiência? E como as práticas reguladoras que governam o gênero também governam as noções culturalmente inteligíveis de identidade?” Maffesoli (1996, p. 305, grifo do autor), assim como Butler (2003), reforça a ideia de que a identidade é um ideal normativo. Segundo o sociólogo, é “a partir de uma visão teológica, ou mesmo normativa, do mundo, que esse fecho individualista elabora-se. Em outras palavras, é porque o mundo “deve ser” isso ou aquilo, que o indivíduo deve ter uma identidade”. Para Butler (2003, p. 48), a identidade por si mesma não existe. Ela é performativamente constituída.

É mister considerar a relevância da afirmação de Nietzsche, em *A genealogia da moral*, de que “não há ‘ser’ por trás do fazer, do realizar e do tornar-se; o ‘fazedor’ é uma mera ficção acrescentada à obra - a obra é tudo”. Numa aplicação que o próprio Nietzsche não teria

antecipado ou aprovado, nós afirmamos como corolário: não há identidade de gênero por trás das expressões do gênero; essa identidade é performativamente constituída, pelas próprias “expressões” tidas como resultados.

Entretanto, embora o que se entende por identidade seja performativamente construído, fabricam-se identidades e institucionalizam-nas até o ponto de não termos escolha a não ser performá-las. Assim opera, conforme a análise proposta de *Tomboy*, a identidade de gênero. “Nascemos e somos apresentados a uma única possibilidade de construirmos sentidos identitários para nossas sexualidades e gêneros” (BENTO, 2008, p. 41).

3.7 O fardo

O estigma está na sociedade desde que as relações humanas começaram a se desenvolver. Estigma, para Goffmann (1963), é a situação em que um indivíduo é desqualificado da aceitação social completa. Em outras palavras, aquele que porta o estigma, constitui-se como outro. O estigma pode encarnar múltiplas formas. Deformidades sexuais; homossexualidade; prisão; vício; distúrbios mentais; desemprego; “o estigma tribal de raça, nação e religião, os quais podem ser transmitidos através de linhagens e contaminar igualmente todos os membros de uma família³⁹” (GOFFMAN, 1963, p. 7, tradução nossa). O portador do estigma é dono de um fardo que carregará consigo enquanto for visto como um estigmatizado. Trata-se de uma descredibilidade, principalmente, de ordem moral.

Os gregos, que eram aparentemente fortes em recursos visuais, originaram o termo estigma para se referirem a sinais corporais que expunham algo incomum e ruim sobre o estatuto moral do significante. Os sinais eram cortados ou queimados no corpo e era anunciado que o portador era um escravo, um criminoso, ou um traidor - uma pessoa desonrosa, ritualmente poluída, a ser evitada, especialmente em lugares públicos⁴⁰ (GOFFMAN, 1963, p. 5, tradução nossa).

3.8 Análise de *Tomboy*

³⁹ “The tribal stigma of race, nation, and religion, these being stigma that can be transmitted through lineages and equally contaminate all members of a family” (GOFFMAN, 1963, p. 7).

⁴⁰ “The Greeks, who were apparently strong on visual aids, originated the term stigma to refer to bodily signs designed to expose something unusual and bad about the moral status of the signifier. The signs were cut or burnt into the body and advertised that the bearer was a slave, a criminal, or a traitor — a blemished person, ritually polluted, to be avoided, especially in public places” (GOFFMAN, 1963, p. 5).

A análise fílmica a seguir foi desenvolvida a partir dos processos descritos por Bystrina (1995) apresentados no capítulo 1, dividindo o filme em fragmentos relacionados, respectivamente, à codificação binária da cultura, à polarização, à assimetria e à eliminação. Também retoma a crítica à ideia de identidade e os conceitos de gênero, sexualidade e estigma apresentados anteriormente e a relação dos mesmos com a temática tratada no filme – o comportamento *Tomboy* e práticas subversivas de gênero. Em seguida, desenvolve-se uma análise de um primeiro plano do rosto de Laure – uma imagem-afecção; uma presença; uma conficção⁴¹ - a partir do pensamento de Deleuze agenciado à semiótica de Peirce. A escolha das imagens se deu devido a qualidade presencial das mesmas. Enquanto pontos de “pura” verdade fábula; determinação e efeito de diferenciamento (DERRIDA, 1982).

Tomboy desperta dúvidas em seus espectadores quanto ao gênero de Laure desde o início do filme, visto que a criança apresenta uma imagem perfeitamente andrógena. Apenas a partir de alguns atos de gênero que são possíveis certas colocações a respeito de Laure. Conforme Butler (1990), a ideia de gênero é criada a partir de atos de gênero, sem os quais gênero sequer existiria. Não se pode dizer, portanto, de maneira categórica - mesmo que isto seja presumível - que Laure é transgênero. Entretanto, é evidente que a criança possui uma identificação maior com comportamentos e vestuários estabelecidos culturalmente como masculinos, assim como também é evidente sua vagina, exibida aos 15 minutos de filme (figura 1). Tal argumento é reforçado por Resende (2014, p. 38) ao dizer que,

[...] no filme não fica muito explícito o desejo de Laure por outro corpo (o único momento em que o falo - órgão masculino - lhe faz falta é quando a mesma vai usar trajes de banho para nadar e ela constrói um falo com massinha de modelar) e sim uma identificação maior com o pai e por brincadeiras e vestuários estabelecidos culturalmente para o público masculino.

⁴¹ Rerler capítulo 2 ‘O devir-outro no cinema’, seção 4.1 ‘Conficções em análise’, para retomar o conceito de conficção.

Título: Figura 1



Fonte: *Tomboy* (2011)

O desenvolvimento estético da cena pós-banho de Laure sugere o ritmo de uma confissão. É como se Laure nos contasse um segredo. A criança se levanta vagarosamente e agarra uma toalha. É quase documental. Como se mostrasse um fato sobre o qual o filme se debruçaria dali em diante.

3.8.1 Codificação binária da cultura

Conforme Bystrina (1995), na codificação binária da cultura, há uma rachadura no espaço simbólico. Em *Tomboy*, há quem vive dentro das exigências de identidade de gênero e Laure, a desviante, que apresenta uma expressão de gênero tipicamente masculina, contrariando sua designação de gênero do nascimento (um comportamento *Tomboy*). Há, portanto, um conflito entre Laure e as normas identitárias de gênero.

Ademais, no momento que adota para si Mickäel, passa a deixar ainda mais gritante seu comportamento - manifesta-se de maneira evidente como diferença. Laure começa a delinear a imagem de Mickäel. Logo, passa a observar os meninos, suas práticas e comportamentos. A criança já usa o cabelo curto, shorts ou bermudas, camisetas, moletons e tênis diariamente, mas parece se animar com novos costumes que pode corporificar, como, por exemplo, ao ver um dos meninos sem camisa e cuspidno no chão (figura 2) e, depois de se olhar no espelho sem camisa durante a noite no banheiro de sua casa, faz o mesmo no dia seguinte. A criança ainda observa os meninos de costas urinando em pé na grama, como pode ser evidenciado na figura 3. Não ter um pênis nesta situação passa a ser um constrangimento para Laure, pois a criança tem de se esconder para urinar sem que ninguém descubra seu segredo. No entanto, um dos meninos a vê, ela se assusta

e acaba urinando em seus shorts. O menino não parece perceber que ela não possui um pênis, apenas que urinou em seus shorts, mas tal acontecimento é logo esquecido. Laure também joga cartas, dirige com o pai e ainda dá a entender que quer experimentar de sua cerveja (figura 4). Entretanto, o ponto alto da performance (da expressão de gênero) de Laure/Mickäel, como pode ser evidenciado na figura 5, é quando a criança produz um objeto fálico com massinha de modelar para colocar dentro de uma sunga também feita por ela a partir de um maiô para que, desta maneira, possa nadar com os meninos e Lisa sem que descubram que ela não possui um pênis.

Tal comportamento, contudo, não pode ser interpretado como um simples mimetismo de Laure em relação aos meninos. Segundo Bento (2008), não há origem para o suposto mimetismo. Mesmo a mulher XX e o homem XY não se constituem como “originais” e “perfeitos” previamente, pois estes também são resultados de discursos, de performances que corporificam o gênero.

Título: Figuras 2, 3, 4 e 5



Fonte: Tomboy (2011)

Laure nega para si a expressão de gênero moralmente aceita para quem teve uma designação de gênero feminina no nascimento. Não se constitui, portanto, enquanto portadora de gênero “inteligível”, o qual mantém coerência e continuidade entre sexo, gênero, prática sexual e desejo. Todavia, as ideias de incoerência e descontinuidade de gênero são estabelecidas a partir das normas existentes – do modelo moral - de

continuidade e coerência (BUTLER, 2003). Segundo Bento (2008), corpos transgressores, que escapam à produção de gêneros inteligíveis, ao mesmo tempo que desobedecem as normas instituídas de gênero, também revelam possibilidades de transformação.

Enquanto diferença, Laure recusa a ideia de enquadrar-se em uma identidade. Laure/Mickäel é puro devir. Não há estado final ou qualquer projeção identitária, majoritária ou mesmo conclusiva em sua existência (NIETZSCHE, 2008b). Desta forma, Laure subverte as “leis” de gênero moralmente aceitas. Um comportamento, certamente, entendido como oposição para a moral. Para Aristóteles (apud DELEUZE, 1988, p. 66), “a maior diferença é sempre a oposição”. Logo, diante de uma imagem moral do pensamento, Laure é a maior diferença.

É interessante destacar que o ato performativamente construído da expressão de gênero de Laure/Mickäel pode ser também uma maneira de ser aceito(a) pelo grupo dos meninos, como pode ser evidenciado em alguns fragmentos fílmicos, como quando Lisa deixa Mickäel ganhar na brincadeira da bandeira para que os meninos gostem dele ou quando Jeanne, irmã de Laure, diz para uma das crianças que ter um irmão mais velho é melhor que ter uma irmã mais velha, pois ele pode defendê-la. Ainda inventa que todos os meninos do antigo bairro em que moravam tinham medo de Mickäel, pois ele era o mais forte do bairro, e que todas as meninas eram apaixonadas por ele. Assim também podem ser interpretadas outras ações de Mickäel, como ficar sem camisa, cuspir, jogar futebol, ser bom de briga.

3.8.2 Polarização

No que diz respeito à família de Laure, seu pai não parece se importar com o fato da criança ter interesses e comportamentos considerados masculinos. Jeanne, sua irmã mais nova, idem, aliás, possuem um relacionamento fraternal de muita cumplicidade. Entretanto, sua mãe sempre dispara colocações morais (reiteraões), atribuindo um polo negativo aos atos de gênero desempenhados por Laure. “Você está sempre brincando com meninos” (TOMBOY, 2011). Outro exemplo: quando Laure vai à casa de Lisa e acaba saindo de lá com maquiagem no rosto (figura 6), voltando para casa sem querer mostrar para a mãe o rosto maquiado, sua mãe chama a criança e, como ilustrado na figura 7, diz: “você se maquiou! Está linda com isso. Fica bem em você” (TOMBOY, 2011). A mãe de Laure, por meio de seus discursos, cria expectativas para o corpo de Laure, com a

finalidade de produzir feminilidades. Laure claramente não gosta de tais reiterações que reprimem seu desejo de ser quem ela é. São enunciados normatizadores⁴². Segundo Bento (2008, p. 40), “a cada reiteração de um/a pai/mãe ou professor/a [...] a subjetividade daquele que é o objeto dessas reiterações é minada”.

Título: Figuras 6 e 7



Fonte: Tomboy (2011)

A mãe de Laure sabe das preferências da filha. Por exemplo: quando pergunta à criança se gostou do quarto novo, que é azul como ela queria. Mesmo assim, parece querer que Laure seja mais feminina e tenta induzi-la a isso – ao polo positivo imposto moralmente a alguém que nasceu com uma vagina. Há um fragmento em que a mãe de Laure dá à criança uma chave de casa com um cordão cor-de-rosa. Laure troca o cordão rosa por um cadarço branco de um tênis que não usava, provavelmente, por este possuir detalhes rosas.

A moral, para Foucault (1998, p. 24), é constituída por “um conjunto de valores e regras de ação propostas aos indivíduos e aos grupos por intermédio de aparelhos prescritivos diversos, como podem ser a família, as instituições educativas, as Igrejas, etc.”. Logo, a instituição e manutenção da moral cabem a esses aparelhos que produzem discursos normatizadores e demonizadores do outro, pois tomam-no pelo modelo moral imposto e não por ele mesmo, pela diferença. Diante disso, é possível perceber que a mãe de Laure funciona como um agente moral em *Tomboy*, uma vez que está a serviço da normatização da criança. Quer que ela se adeque ao sistema; modelo moral.

⁴² Lisa também comenta sobre a maquiagem em Laure, dizendo que Laure fica bonita como menina, mas Lisa o faz de maneira espontânea, sem saber do segredo de Laure, portanto, sem a intenção de normatizá-la.

3.8.3 Assimetria e Eliminação

Obviamente, Laure mantém Mickäel em segredo da mãe para que possa continuar sendo aquilo que deseja. Quando Jeanne descobre sobre Mickäel, Laure pede que a irmã não conte à mãe. Então, elas fazem um acordo: Laure levará Jeanne para brincar com seus novos amigos todos os dias. Entretanto, um menino empurra Jeanne. Laure, diante do ocorrido, trava uma briga com o menino. A mãe deste vai até a casa de Laure dizer à mãe de Laure que seu filho, Mickäel, brigou. Logo, sua mãe acaba descobrindo que Laure disse às crianças do bairro que ela é um menino chamado Mickäel e, prontamente, castra o desejo da criança: grita com Laure (figura 8), dá um tapa em seu rosto e, finalmente, ordena que Laure coloque um vestido (figura 9) e vá com ela se desculpar e se explicar para seus amigos e famílias (figura 10). Portanto, evidencia-se a moral em *Tomboy* como impositora; legisladora. Ela institui o que é permitido e proibido, o que é justo e injusto. Quem transgride os valores por ela impostos está sujeito à condenação moral (NIETZSCHE, 2008b).

Aqui é possível evidenciar com clareza como a ideia de gênero é performativamente construída. Não há uma identidade de gênero, apenas expressões de gênero; atos performáticos (BUTLER, 2003). A mãe de Laure quer mostrar às pessoas que a criança é uma menina e, para isso, ela deve se vestir como tal. Evidencia-se também neste fragmento uma clara hierarquia familiar. A mãe não aceita que Laure queira ser Mickäel, logo, domina as ações da criança quando a obriga a colocar um vestido. A moral, portanto, estabelece a si mesma em uma posição de comando em relação à diferença. Para Derrida (1975), numa oposição filosófica clássica, não há uma coexistência pacífica, mas uma hierarquia violenta. Um termo ocupa um papel dominante sobre o outro.

Alguns enunciados são claramente normativos, binários e demonstram uma completa subordinação da mãe de Laure aos valores morais. Como ilustrado na figura 11: “Vai se fazer passar por um menino o ano todo?” (TOMBOY, 2011). “Não estou fazendo isso para lhe fazer mal ou para te dar uma lição. Sou obrigada, entende?” (TOMBOY, 2011). “Não me incomoda que você brinque de ser um menino. E também não me aborrece, mas isso não pode continuar” (TOMBOY, 2011). Isso não pode continuar porque o fato de Laure se expressar enquanto diferença é uma abominação para a moral. É uma transgressão inaceitável para o contexto cultural (e moralista) em que Laure e sua família vivem. Mickäel, portanto, é um monstro moral.

O difícil projeto de construir e manter as identidades de gênero provoca uma série de respostas ansiosas por toda a cultura, dando um outro ímpeto à teratogênese. A mulher que ultrapassa as fronteiras de seu papel de gênero arrisca tornar-se uma Scylla, uma Weird Sister, uma Lilith (“die erste Eva”, “la mère obscuré”), uma Bertha Mason, ou uma Gorgon. A identidade sexual “desviante” está igualmente sujeita ao processo de sua transformação em monstro (COHEN, 2000, p. 35).

Título: Figuras 8, 9, 10 e 11



Fonte: Tomboy (2011)

A mãe de Laure acrescenta a escola ao seu discurso. “A escola vai começar, não temos escolha, é preciso contar” (TOMBOY, 2011). Segundo Foucault (1988, p. 46), as instituições escolares constituem, ao lado da família, “uma outra maneira de distribuir o jogo dos poderes e prazeres; porém, também indicam regiões de alta saturação sexual com espaços ou ritos privilegiados, como a sala de aula, o dormitório, a visita ou a consulta”. Indaga-se: não seria possível, primeiramente, estabelecer um diálogo com Laure? Saber se ela se sente mais confortável como Mickäel? Não há a possibilidade de uma conversa com a escola? A mãe de Laure age segundo as regras e valores morais, em detrimento da diferença e do desejo de sua própria filha. Não há um diálogo real, que possa ajudar a criança a se descobrir e se esclarecer efetivamente. Sua normatização impede que Laure seja quem ela quer ser no momento, ou seja, impossibilita que ela continue a desempenhar o papel de diferença.

A normatização operada pela mãe de Laure é, portanto, uma eliminação, pois, na medida em que suprime em Laure o comportamento *Tomboy*, portanto, elimina sua constituição enquanto outro. Seu desejo é castrado. Sua existência enquanto diferença é negada. Segundo Bento (2008, p. 40), “quando “o outro”, “o estranho”, “o abjeto” aparece no discurso, é para ser eliminado”. A castração do desejo de Laure impede sua experiência do devir, pois este “é o conteúdo próprio do desejo (máquinas desejanças ou agenciamentos): desejar é passar por devires” (ZOURABICHVILI, 2004, p. 24).

É interessante citar dois fragmentos nos quais as crianças do bairro podem ser evidenciadas como agentes da moral também. No fragmento em que Laure e Lisa assistem aos meninos jogando bola, Lisa diz que não tem escolha a não ser não jogar, já que não a deixariam, pois dizem que ela é ruim. Talvez ela seja ruim no futebol, mas Lisa nem teve a chance de sê-lo. Portanto, Lisa não joga porque meninas não são “autorizadas”. A moral deste fragmento está representada nos meninos que tomam Lisa como alguém que não pode jogar bem futebol por ser uma menina. Portanto, a regra para que se jogue bem futebol é ser menino. Os meninos estabelecem a si mesmos enquanto modelo moral.

Quando as crianças do bairro escutam a respeito do segredo de Laure, encurralam-na para descobrir se é verdade. Lisa está junto deles e um dos meninos diz que ela deve conferir, pois se Mickäel é uma menina então ela beijou uma menina e isto, segundo o garoto, é nojento. É quando Lisa verifica se Laure possui um pênis ou uma vagina (figura 12). Este fragmento ilustra, novamente, a oposição que a moral – no alto de sua razão binária e impositiva - apresenta diante da diferença, pois, se Lisa beijou Mickäel, ela estabeleceu uma relação homoafetiva e isto, segundo a moral, é uma abominação. Este fragmento ilustra um ato de heteronormatividade - a ideia de que existe uma naturalidade na heterossexualidade que deve ser imposta, o que, por si só, já é extremamente contraditório, pois se esta fosse algo natural, não seria necessária a sua imposição.

Por heteronormatividade entende-se a capacidade da heterossexualidade apresentar-se como norma, a lei que regula e determina a impossibilidade de vida fora dos seus marcos. É um lugar que designa a base de inteligibilidade cultural através da qual se naturaliza corpos/gêneros/desejos e definirá o modelo hegemônico de inteligibilidade de gênero, no qual supõe que para o corpo ter coerência e sentido deve haver um sexo estável expresso mediante o gênero estável (masculino expressa homem, feminino expressa mulher) (BENTO, 2008, p. 51).

O “nojo” do qual o garoto fala revela uma posição homofóbica. Há, portanto, um heteroterrorismo⁴³. A homofobia impõe o ridículo, o grotesco, o imoral a quem é visto como um desvio dos padrões heteronormativos – relevelando a assimetria de uma oposição que traz o polo negativo como mais intenso, justamente por ser diferente. Para Louro (2000, p. 19-20),

a homofobia expressa-se pelo desprezo, pelo afastamento, pela imposição do ridículo. Como se a homossexualidade fosse “contagiosa”, cria-se uma grande resistência em demonstrar simpatia para com sujeitos homossexuais: a aproximação pode ser interpretada como uma adesão a tal prática ou identidade.

O fragmento também ilustra um profundo desconhecimento das crianças a respeito de gêneros que não constituem inteligibilidade. Laure, por exemplo, se quiser, pode possuir uma vagina, mas performar uma expressão de gênero normalmente atribuída a meninos. No fragmento seguinte (figura 13), a criança aparece sozinha na floresta chorando. Vemos Laure/Mickäel de longe. Tal imagem provoca uma sensação de pequenez e solidão. Laure, claramente, sente-se pequena; anormal.

Título: Figuras 12 e 13



Fonte: Tomboy (2011)

Lisa sempre carregará o estigma de ser mulher, portanto, nunca será boa no futebol como os meninos (na visão dos meninos). Já Laure, não cumpre nem as exigências da heteronormatividade. Tal estigma, frequentemente, leva seu portador à exclusão. Entretanto, tal exclusão é vista como algo natural; necessário. Uma vez que os meninos ocupam uma posição de poder (moral), a exclusão do diferente – daquele que está à

⁴³ “Há um heteroterrorismo a cada enunciado que incentiva ou inibe comportamentos, a cada insulto ou piada homofóbica” (BENTO, 2008, p. 40).

margem dos valores morais – torna-se legítima. “Um grupo só pode estigmatizar outro com eficácia quando está bem instalado em posições de poder das quais o grupo estigmatizado é excluído” (ELIAS; SCOTSON, 2000, p. 17).

3. 8.4 Devir-Laure/Mickäel

Analisa-se o primeiro plano selecionado de *Tomboy* (figura 14). O rosto de Laure/Mickäel apresenta uma expressão absorta e reflexiva, convidando o espectador a experienciar sua consciência. A criança parece refletir sobre tudo que se passou até então e sobre todas as possibilidades e consequências de seus atos. Todas as dúvidas e inseguranças que estão em sua mente estão disponíveis ao espectador através do convite-rosto de Laure. Portanto, tal imagem, como propõe Eisenstein (apud DELEUZE, 1985), consegue compreender o todo do filme. Estamos à sós com Laure/Mickäel. Há uma qualidade de confissão neste encontro. Trata-se de um momento conficcional, pois este apresenta uma verdade fabulada em sua mais alta forma; uma fabulação em sua mais alta potência.

É evidente a estética andrógena do rosto, fruto do comportamento *Tomboy* que Laure/Mickäel expressa. Laure/Mickäel supera os binarismos impostos pela sociedade em relação às identidades de gênero. Posiciona-se livre. Seu rosto é originalidade. Sua existência é puro devir. Segundo Peirce (2008, p. 24), na primeiridade “o mundo seria reduzido a uma qualidade de sentimento não analisado. Haveria, aqui, uma total ausência de binariedade”. A qualidade do rosto de Laure/Mickäel não representa nada, pois qualidades não representam, só apresentam-se; presentificam-se (SANTAELLA, 2002). O rosto de Laure/Mickäel é qualidade; signo de expressão e originalidade, pois supera binarismos em sua androgenia.

Há uma evidente desterritorialização. Não há paisagem fora do rosto de Laure/Mickäel, pois este é a paisagem a ser contemplada. “O close de cinema trata, antes de tudo, o rosto como uma paisagem, ele se define assim: buraco negro e muro branco, tela e câmera” (DELEUZE; GUATTARI, 1996). Como proposto por Deleuze (1985, p. 115), a imagem-afecção encontra-se no domínio da primeiridade. Não há racionalização ou atualização de um estado de coisas. O espaço e o tempo são quaisquer. Há apenas expressão e possibilidades; devires; afeto. Se é possível dizer que há um território, quem cumpre esta função é o próprio rosto - a expressão. “Ora, a imagem-afecção não é nada mais que isso: a qualidade ou a potência, a potencialidade considerada por si mesma

enquanto expressa. O signo correspondente é, portanto, a expressão, não a atualização”. Logo, o rosto é qualissigno, pois este constitui o elemento genético que constrói a qualidade num espaço qualquer (DELEUZE, 1985).

É interessante salientar que as características destacadas nesta análise apontam para uma relação de intensa alteridade com o rosto e, de maneira mais intensa, para o desenvolvimento do processo de devir-outro. O rosto, para Deleuze e Guattari (1996), é expressão de puro afeto, pois o afeto é constituído por superfície imóvel e movimentos expressivos. O espectador do rosto de Laure/Mickäel, portanto, é arrebatado por puro afeto. Uma vez afetado, quando este se dá conta, já se tornou Laure/Mickäel, com suas inquietações e performances de gênero. O espectador experiencia um novo mundo – um mundo constituído em conjunto com Laure/Mickäel. Trata-se de uma nova realidade. Uma transversalidade; singularidade; devir-outro. Mesmo o espectador que não aprovaria suas atitudes, em outras palavras, sua subversão das identidades de gênero, pode, por meio do devir-outro proporcionado pelo filme, entende-la em sua realidade. Esta singularidade constitui-se na relação com o rosto. Há devir pois existe afeto.

Título: Figura 14



Fonte: Tomboy (2011)

A análise de Tomboy possibilita discussões em torno das questões de gênero, sexualidade e identidade e também possibilita entender e ilustrar de que maneira as relações conflitantes de alteridade se dão diante de um outro visualizado como um monstro moral apenas por transgredir os valores morais referentes às referidas questões. A próxima análise, a de Distrito 9, busca visualizar de que maneira é constituído este

monstro e tais relações conflituosas em meio a uma sociedade xenofóbica e racista, que institucionaliza estereótipos e projeta sombras sobre o outro visto como imoral.

3.9 Distrito 9

Distrito 9 é um filme de ficção científica produzido em conjunto por quatro países (EUA, Nova Zelândia, Canadá e África do Sul), lançado em 2009, dirigido e coescrito pelo diretor sul-africano Neil Blomkamp. A proposta de Distrito 9 mistura *mockumentary*⁴⁴ (com depoimentos de personagens e notícias fictícias) e narrativa (a história propriamente dita). Foi inspirado no curta *Alive in Joburg*, também dirigido por Blomkamp. Distrito 9 recebeu quatro indicações ao *Academy Awards* (incluindo melhor filme), uma ao Globo de Ouro, sete ao *British Academy Film Awards* e cinco ao *Broadcast Film Critics Association*. O filme venceu o *Bradbury Award* da organização *Science Fiction and Fantasy Writers of America*. Também foi elencado como um dos melhores filmes independentes de 2009 pela *National Board of Review of Motion Pictures*.

O filme foi escolhido pois este apresenta um evidente processo de devir-outro ilustrado no devir-extraterrestre, visto como aquele que está à margem dos valores morais humanos. O agente da MNU (organização fictícia do filme), Wikus van de Merwe, interpretado por Sharlto Copley, é infectado por um fluído que o transforma em alienígena. O filme trata de temas como xenofobia, racismo e desigualdade social.

Fragmentos narrativos de Distrito 9: uma espaçonave paira sobre a cidade de Johannesburgo. Ninguém sai durante meses, então os humanos acabam entrando na nave à força. Eles se deparam com seres desnutridos e doentes e os retiram da nave. Passam-se vários anos e o que era uma zona temporária para os extraterrestres, o chamado Distrito 9, rapidamente se torna uma favela. Os extraterrestres vivem sem as condições básicas e dignas de comida e higiene e existe uma espécie de *Apartheid*⁴⁵ entre eles e os humanos na cidade. Entretanto, os humanos não querem nem viver perto dos extraterrestres. A MNU (corporação fictícia; segunda maior fabricante de armas do planeta) desenvolve uma operação de relocação dos alienígenas. O agente Wikus Van de Merwe é o responsável por esta operação, mas, durante o processo, o agente entra em contato com um fluído alienígena, o qual ele confisca. Wikus, a princípio, fica doente, mas logo é

⁴⁴ O *mockumentary* se utiliza da estética, dos códigos e convenções adotados pelo documentário, mas trata de um objeto fictício.

⁴⁵ Regime de segregação racial implantado na África do Sul de 1948 a 1994.

possível perceber que ele está se transformando em um alienígena. O agente é então capturado e levado para a área de testes de armas alienígenas da MNU. Dizem que seu DNA deve ser sintetizado, pois renderá milhões em biotecnologia, mas Wikus, para isso, deve morrer. O agente consegue fugir e refugia-se no Distrito 9. Lá, ele conhece Christopher Johnson, um extraterrestre que mora com seu filho e que estava coletando o fluído que infectou Wikus para poder ligar a nave e voltar para casa. Christopher diz que se eles recuperarem o fluído ele poderá curar Wikus e voltar para casa. Wikus consegue armas alienígenas e os dois vão até a sede da MNU recuperar o fluído. Eles são perseguidos, mas conseguem voltar para o Distrito 9 com o fluído, no entanto, os *cowboys* (guardas da MNU) ainda estão atrás deles dificultando a missão de Christopher e Wikus. Christopher diz para Wikus que ele precisará de 3 anos para poder curá-lo. Wikus se enfurece e nocauteia o extraterrestre, que é capturado pelo coronel Koobus. Wikus, contudo, consegue resgatá-lo e Christopher consegue chegar até a nave mãe e ir embora.

Além de todo o histórico de racismo e segregação racial que mancha a memória do povo sul africano, o filme foi produzido e lançado em um contexto complicado. Em maio de 2008, ocorreram diversos ataques violentos a imigrantes na África do Sul, ataques que se estenderam também por 2009 e que, esporadicamente, ainda persistem. Crush e Ramachandran (2014) realizaram um estudo sobre a violência contra imigrantes e refugiados que acomete a África do Sul. Munidos de entrevistas realizadas com sul-africanos e imigrantes pela *Southern African Migration Programme* (SAMP) desde 1990, os autores concluem que não há dúvidas sobre a prevalência de hostilidade enraizada e perversiva contra imigrantes e refugiados sobre qualquer outra disputa ou conflito entre grupos na África do Sul (CRUSH; RAMACHANDRAN, 2014). Além do mais, Distrito 9 não apresenta simples estrangeiros, mas uma apresentação extrema destes: extraterrestres. Uma analogia extremamente pertinente para a crítica que o filme busca empreender, pois, segundo Crush e Ramachandran (2014), até 2002, o discurso xenofóbico na África do Sul se referia aos imigrantes ilegais como “*aliens ilegais*”.

Na modernidade, as culturas nacionais emergiram com força significativa em relação às práticas identitárias e de dominação. Segundo Hall (2006, p. 49), “a lealdade e a identificação que, numa era pré-moderna ou em sociedades mais tradicionais, eram dadas à tribo, ao povo, à religião e à região, foram transferidas, gradualmente, nas sociedades ocidentais, à cultura nacional”. Para o autor, a cultura nacional é um discurso, pois apresenta-se como um modo de construção de sentidos que afeta e organiza as ações sociais e as concepções que as pessoas têm de si mesmas. Uma cultura nacional forja

representações, constrói símbolos e institucionaliza as estereotipadas “identidades nacionais”.

O nacionalismo cresce quando aliado ao discurso democrático, apresentando graves perigos. “Esta é uma das vulnerabilidades dos sistemas democráticos” (BURNS; KAMALI; RYDGREN, 2001, p. 18). Casos de xenofobia e racismo, assim como a mistura de ambos, tornam-se orgulho, patriotismo, tradição, liberdade de expressão. “Enfrentamos, de forma crescente, um racismo que evita ser reconhecido como tal, porque é capaz de alinhar “raça” com nacionalidade, patriotismo e nacionalismo” (GILROY, 1992, p. 87 apud HALL, 2006, p. 64). Em Distrito 9, depara-se com uma mistura de racismo e xenofobia que, aliados à desigualdade social e ao caráter desconhecido dos extraterrestres, toma proporções agigantadas. Diante dos alienígenas de Distrito 9, há um olhar já condenado moralmente.

3.10 Um olhar preexistente?

Parte-se do conceito de olhar apresentado pelo psicanalista francês Jacques Lacan para entender como nossas perspectivas são construídas e se, de fato, são construídas ou se há uma certa natureza do olhar. Lacan (2008) conceitua o olhar como aquilo que escorrega às figuras da representação e à própria visão, mas transita entre elas ao mesmo tempo que é suprimido por elas. É mister que se atente a esta proposição para as conclusões vislumbradas nesta seção.

Para Lacan (2008), o olhar é governado pela função da mancha. A mancha bloqueia a visão, constitui um ponto de indeterminação no campo visual, um ponto externo onde o sujeito falha em ver. Um ponto que tentamos apreender, mas que parece nos iludir. Logo, o olhar não é um olho que olha de volta para o sujeito, mas uma falha no campo visual, um ponto onde a percepção fragmenta-se e a própria constituição da percepção se torna visível (KRIPS, 2010).

De acordo com o psicanalista, o olho representa a gramática visual e o olhar a posição do sujeito dentro desta. O olho constitui-se enquanto sujeito consciente (cogito), o olhar enquanto sujeito do inconsciente (desidero) (LACAN apud BERRESSEM, 1997, p. 191). Segundo Lacan (2008) o olhar é *objeto a* da pulsão escópica, antecedendo o olho. Portanto, o olhar é dominante em relação ao olho. Condiciona-o enquanto *empuxo* daquele que vê. Lacan apoia-se na fenomenologia do filósofo francês Maurice Merleau-Ponty para explicar sua posição. Segundo Lacan (2008), Merleau-Ponty conduz-nos para

a preexistência do olhar. Mas onde se encontra esse olhar preexistente? Essa mancha inapreensível? Para Merleau-Ponty (apud LACAN, 2008), o ponto original da visão localiza-se na “carne do mundo”. A carne não é um campo material ou corpo biológico, mas “o enrolamento do visível sobre o corpo que vê” (QUINET, 2004, p. 40).

E quem lança esse olhar preexistente a mim? “Eu só vejo de um ponto, mas em minha existência sou olhado de toda parte” (LACAN, 2008, p. 75). Segundo Lacan (2008), o olhar possui um função ontológica na constituição do ser (diferente do Estádio do Espelho enquanto paradigma da formação do Eu). A constituição do ser nasce do mimetismo; da imitação desse olhar. O psicanalista recorre ao filósofo existencialista francês Jean Paul Sartre nesse momento. Sartre (apud RIBEIRO, 2012) propõe a existência de uma transcendência evidenciada pelo olhar do outro. O olhar, portanto, não está do lado do sujeito, mas do objeto enquanto *objeto a*. É-se acometido passivamente pelo olhar do outro. O olho, antes de ser capaz de olhar, atrai o olhar de outrem. “Há um outro que nos olha e nos captura. O olhar é exterior ao sujeito, advém, primeiramente, de outrem” (QUEIROZ, 2005, p. 94).

Este olhar é preexistente ao olho e, conseqüentemente, ao sujeito, mas seria ele também preexistente à cultura? Català Domènech (2011, p. 21) apresenta esta questão, segundo o autor, levantada por Umberto Eco. “Percebemos as coisas com base em certos parâmetros semióticos dados - e portanto construídos culturalmente - ou [...] tais como são e então iniciamos sobre essa visão transparente e absoluta um processo de análise semiótica”. O autor afirma que a questão de Eco apresenta uma divisão entre duas epistemologias opostas:

uma, naturalista, que deixa tanto a visão como a realidade fora do processo perceptivo e instala a produção de significado em uma subjetividade do observador de caráter plenamente fortuito; a outra, culturalista, que considera que o próprio processo construtivo já vem determinado socialmente e, portanto, não podemos ver se não for através de um determinado filtro culturalmente construído (CATALÀ DOMÈNECH, 2011, p. 21).

Enquanto para os fenomenólogos da percepção e fisiologistas, há a inocência de um olhar primeiro, para Renaud (apud CATALÀ DOMÈNECH, 2011) o olhar é sempre cultural, pois a imagem ela mesma é representação do visível. Foucault (2013) compartilha dessa visão. O filósofo francês propõe uma espécie de regime do visível, afirmando que o processo histórico-cultural oferece as condições de visibilidade. O

indivíduo, então, interioriza tais condições de visibilidade. Não há ponto absoluto (um certo olho de Deus), sendo o olhar, ao mesmo tempo, coletivo e anônimo.

O olhar vai exigir muito pouca despesa. Sem necessitar de armas, violências físicas, coações materiais. Apenas um olhar. Um olhar que vigia e que cada um, sentindo-o pesar sobre si, acabará por interiorizar, a ponto de observar a si mesmo; sendo assim, cada um exercerá a vigilância sobre e contra si mesmo. Fórmula maravilhosa: um poder contínuo e de custo afinal de contas irrisório (FOUCAULT, 2013, p. 330).

Segundo Català Domènech (2011), os fisiologistas veem tal processo de maneira simples e linear. Autores como Renaud e Foucault o veem de maneira mais realista - “vemos o que é possível ver; por isso a semiose vem antes da percepção” (CATALÀ DOMÈNECH, 2011, p. 22) - no entanto, também de maneira linear; unilateral. O caráter do processo perceptivo, contudo, não apresenta linearidade. Ele é muito mais complexo.

O papel da imagem no contexto do processo perceptivo mostra-se essencial. Para Queiroz (2005), o imaginário conceituado por Lacan evidencia que a imagem possui um poder estruturante sobre o homem. Ela provoca um efeito sobre o real. Logo, a própria realidade seria governada pelo simbólico. Aliado à essa visão, é interessante ressaltar o pensamento da filósofa francesa Marie-José Mondzain. Segundo Mondzain (2013, p. 81), “a própria composição da imagem e das operações criadoras de imagem é a fonte de onde a própria possibilidade de ver e de ver alguma coisa é originada”. Logo, para a autora, ver não é a condição primeira de nossa visão. Depende, de maneira íntima, da imagem. Para Mondzain (2013, p. 91), “a imagem é o solo nativo das operações simbólicas”. O olhar, portanto, está armado de uma série de códigos e padrões.

Diante das perspectivas descritas, assim como Català Domènech (2011), questiona-se: haveria uma estrutura semiótica instalada primordialmente na sociedade ou na própria capacidade perceptiva? A sociedade constitui seu próprio realismo ou nossa própria percepção já está formada e, portanto, vemos apenas o que estamos condicionados a ver? Para Català Domènech (2011, p. 22), ambas perspectivas estão certas, mas isso não quer dizer que não sejam intercambiáveis.

Cada parte possui uma sua função e essas funções não têm por que coincidir nem histórica nem estruturalmente. Não se produz, portanto, uma relação mecanicamente ajustada entre sociedade e os processos perceptivos de seus membros (como também não existe um mesmo regime visível para todas as sociedades e todas as suas diferentes partes, nem para todos os sujeitos perceptivos pertencentes a elas).

O semioticista tcheco Ivan Bystrina pensa de maneira diferente de Domènech, mas ambos chegam em um ponto comum que faz-se interessante salientar. Visando sistematizar a semiótica da cultura da escola de Tartú-Moscou, Ivan Bystrina evidencia nas bases comunicacionais anteriores à cultura os processos necessários para a sua constituição. Segundo Bystrina (1995), há processos de trocas em nível biológico ou informacionais, os chamados “primários ou hipolinguais”, processos sígnicos, chamados “códigos secundários ou da linguagem”, e “códigos terciários ou culturais ou ainda hiperlinguais”. O que é interessante ressaltar, para que se possa, de certa forma, responder às perguntas apresentadas anteriormente neste capítulo, diz respeito ao comportamento dos níveis conceituados pelo semioticista. Segundo Bystrina (apud BAITELLO JUNIOR, 1999), os três níveis de códigos são intercomunicantes e é impossível o isolamento com exatidão de qualquer um deles. Assim, a cultura para Bystrina pode até não ser preexistente ao olhar, no entanto, ela se relaciona intimamente com ele, afetando-o, condicionando-o e vice versa. Ambas afirmações (de Catalá Domènech e Bystrina) reforçam o conceito de olhar em Lacan (2008), uma vez que este, ao mesmo tempo que escorrega à representação e à visão, também transita entre elas.

3.11 Uma imagem congelada

Segundo Lippmann (1998, p. 81), na maioria das vezes, “não vemos primeiro para depois definir, primeiro definimos e depois vemos”. Contam-nos sobre o mundo antes mesmo que nós o vejamos. Imaginamos a maioria das coisas antes mesmo de experienciá-las. Estas preconcepções governam todo o processo de percepção. Enfatiza-se a diferença, tornando aquilo que é um pouco familiar muito familiar e aquilo que é um tanto estranho, completamente estranho (LIPPMANN, 1998). Daí surge o estereótipo. Originalmente, o termo pertence ao vocabulário da editoração gráfica. “Trata-se de uma chapa de chumbo fundido que traz em relevo a reprodução de uma página de composição e permite a tiragem de vários exemplares. A prancha estereotipada representa a fôrma que imprime fielmente o padrão da matriz” (RABAÇA; BARBOSA, 1987, p. 247).

Tanto Lippmann (1998) quanto Bhabha (1998) concordam que o estereótipo é uma imagem fixa e reducionista. No entanto, enquanto Lippmann (1998) afirma sua irreabilidade devido ao congelamento da imagem - “espaço real, tempo real, números reais, conexões reais, pesos reais são perdidos. A perspectiva e o fundo e as dimensões de ação estão grampeadas e congeladas no estereótipo” -, Bhabha (1998) afirma que a construção

do estereótipo não é a criação de uma falsa imagem (como um bode expiatório), mas um processo muito mais ambivalente que leva em conta uma grande quantidade de fatores. Burke (2004, p. 155) propõe que “o estereótipo pode não ser completamente falso, mas frequentemente exagera alguns traços da realidade e omite outros”. Logo, faltam-lhe algumas nuances. Para Barthes (1993), o estereótipo – ou “vírus da essência” - reduz as características de um grupo de pessoas a alguns atributos fundamentais. Ambas afirmações reforçam a qualidade fixa e reduzida do estereótipo.

Todavia, seu caráter reducionista não implica uma simplicidade inerente ao conceito. Para Bhabha (1998, p. 110), “o estereótipo é um modo de representação complexo, ambivalente e contraditório, ansioso na mesma proporção em que é afirmativo”. De acordo com Berger e Luckmann (2013, p. 48), a origem dos estereótipos está nas relações humanas, no que constitui, desde o princípio, a realidade social. “A realidade da vida cotidiana contém esquemas tipificadores em termos dos quais os outros são apreendidos, sendo estabelecidos os modos como “lidamos” com eles nos encontros face a face”. E como lidamos com os estereótipos? Segundo Lippmann (1998), normalmente, pode-se reagir de três formas frente a um estereótipo. A primeira forma diz respeito à confirmação do estereótipo e as outras duas à sua contradição.

Se o que olhamos corresponde satisfatoriamente com aquilo que antecipamos, o estereótipo é reforçado para o futuro. [...] Se a experiência contradiz o estereótipo, uma de duas coisas acontecem. Se o homem não é mais plástico, ou se algum poderoso interesse torna extremamente inconveniente rearranjar seus estereótipos, ele ignora a contradição como uma exceção que prova a regra, descreditando a testemunha, encontra uma falha em algum lugar e esforça-se para esquecer. Mas se ele se mantém curioso e de mente aberta, apropria-se da novidade e aceita-a para modificar sua percepção⁴⁶ (LIPPMANN, 1998, p. 99-100, tradução nossa).

Segundo Lippmann (1998), os estereótipos podem ser um meio de economizarmos atenção. Diante da grande confusão que é o mundo, há um certo conforto em nos apoiarmos nas classificações estabelecidas por nossa cultura. Isto nos ajuda a conceber o mundo sem grande esforço. De acordo com o autor, o estereótipo também pode ser um mecanismo de defesa que garante a posição de um indivíduo na sociedade.

⁴⁶ “If what we are looking at corresponds successfully with what we anticipated, the stereotype is reinforced for the future. [...] If the experience contradicts the stereotype, one of two things happens. If the man is no longer plastic, or if some powerful interest makes it highly inconvenient to rearrange his stereotypes, he pooh-poohs the contradiction as an exception that proves the rule, discredits the witness, finds a flaw somewhere, and manages to forget it. But if he is still curious and open-minded, the novelty is taken into the picture, and allowed to modify it” (LIPPMANN, 1998, p. 99-100).

Embora o estereótipo seja uma imagem reducionista do mundo, ele é uma imagem possível do mundo ao qual estamos adaptados. Um mundo onde nossos hábitos, valores, capacidades e costumes estão ajustados. Sentimo-nos em casa. Encaixamo-nos. Somos membros. Logo, qualquer contradição de um estereótipo pode parecer um ataque às bases do universo, uma vez que não percebemos diferença entre o nosso universo e o universo real.

Estereótipos, portanto, além de nos fornecerem algum conforto frente ao caos do mundo, podem também garantir nossos valores e visões desse mundo. Entretanto, provoca-se: não é evidente quão fútil e egoísta é tomar dogmaticamente um estereótipo como uma imagem que reflete o verdadeiro (no sentido de uma verdade ideal; uma vontade de verdade) apenas para que possamos manter nossas posições na sociedade ou, ainda pior, para economizarmos esforço? De acordo com Lippmann (1998), quando assumimos que o mundo é codificado de acordo com um código que apenas nós ou um grupo definido de pessoas possui, fazemos considerações apenas baseados em nossas percepções. Estereótipos tendem a objetificar pessoas; homogeneizar grupos; excluir culturas inteiras. Não seria um preço muito grande a pagar?

A imagem do outro é construída como um estereótipo. Uma alteridade fixa, sempre constante. Conforme Pollock (1994), toda forma de representação do outro é produto não só da capacidade do que produz tal visibilidade mas também de exigências, normas culturais e sociais. Assim, conforme Klein (2010, p. 89), “a construção do outro através das imagens passa necessariamente pela sedimentação de estruturas binárias e polares de textos culturais” (KLEIN, 2010, p. 89). Nós e eles, civilizados e bárbaros, Bem e Mal, etc. Segundo Nietzsche (2011a), as noções de bem e mal não são verdades absolutas ou naturais. São apenas percepções institucionalizadas por uma moral vigente. Conforme Lippmann (1998), a institucionalização moral das referidas estruturas binárias culmina na fabricação de um sistema de todo mal e de outro de todo bem.

Uma característica inerente ao estereótipo é sua necessidade de ser repetido incessantemente (BHABHA, 1998). Os produtos midiáticos possuem um papel crucial na difusão de papéis sociais e culturais, muitas vezes reforçando estereótipos. Para Klein (2010), o espaço midiático atual constitui-se como centro de convergência de representações culturais e sociais. Não há clara distinção entre o mundo e o mundo midiaticizado, entre o que olhamos e o que a mídia nos mostra.

Constrói-se culturalmente; institucionaliza-se moralmente; reforça-se e difunde-se midiaticamente. Fabricam-se estereótipos. Cria-se, portanto, uma ordem para o

funcionamento do olhar. É assim que vemos o outro. “O estereótipo está carregado de sentidos, de tradição. É um rótulo que condiciona o olhar antes mesmo que possamos ver algo” (ESPINDOLA, 2015, p. 188). Diante do outro, há um olhar já condenado.

3.12 A sombra monstruosa

Segundo Jung (1990, p. 284, tradução nossa), a sombra “personifica tudo que o sujeito se recusa a reconhecer sobre si mesmo e ainda assim está sempre impelindo-se sobre ele, direta ou indiretamente⁴⁷”. É o conjunto de sentimentos, elementos, ideias, emoções e crenças com os quais não conseguimos nos identificar. O lado negativo do self. O lado sombrio que reprimimos, cheio de qualidades indesejáveis que tentamos esconder das pessoas (GUGGENBÜHL-CRAIG, 1991).

Quando criamos inimigos, não conseguimos esconder nossa sombra. Deixamo-la livre para ataca-los. Isto é a projeção de uma sombra. Quando projetamos uma sombra sobre alguém, projetamos o mal que há dentro de nós. Constituímo-nos como superiores. Os detentores da moral. O outro não é tão humano, não é tão civilizado, não é tão bom quanto nós. A projeção da sombra é, logo, um processo de desumanização do outro. “E é assim que seres humanos tentam desumanizar outros, num esforço para assegurar que eles são superiores — e que matar o inimigo não significa matar seres humanos iguais a eles” (ZWEIG; ABRAMS, 1991, p. 19).

Quando uma projeção de sombra é bem sucedida, o inimigo é transformado em um monstro, responsável por todo o mal no mundo. Portanto, este demônio deve ser exterminado e nós não sentiremos nenhum arrependimento, culpa ou vergonha por extingui-lo. Na verdade, isto seria puro prazer. As relações entre normais e anormais, estabelecidos e outsiders, maiorias e minorias, o Eu e o Outro (logo, moral e diferença) são frequentemente conflitantes. Isso acontece, pois aqueles que estão em uma posição de poder, que detêm os valores morais, projetam uma sombra em outrem, legitimando atos simbólicos de violência. E muitas vezes, tais atos não são assim tão simbólicos.

3.13 Análise de Distrito 9

⁴⁷ “Personifies everything that the subject refuses to acknowledge about himself and yet is always thrusting itself upon him directly or indirectly” (JUNG, 1990, p. 284).

A análise fílmica a seguir foi desenvolvida a partir dos processos descritos por Bystrina (1995) apresentados no capítulo 1, dividindo o filme em fragmentos relacionados, respectivamente, à codificação binária da cultura, à polarização, à assimetria e à eliminação. Também retoma os conceitos de cultura, olhar, estereótipo e sombra apresentados anteriormente e a relação dos mesmos com a temática tratada no filme – xenofobia, racismo e desigualdade social. Em seguida, desenvolve-se uma análise de dois primeiros planos – imagens-afecção; presenças; conficções - um do rosto de Wikus e o outro do rosto de Christopher a partir do pensamento de Deleuze agenciado à semiótica de Peirce. A escolha das imagens se deu devido as mesmas terem se apresentado como presenças.

3.13.1 Codificação binária da cultura

Como conceituado por Bystrina (1995), o modo mais básico de codificação da cultura, logo, o mais comum, é o binário. Em Distrito 9 é extremamente evidente a rachadura que divide o espaço simbólico na codificação binária da cultura, pois há um regime de *Apartheid* que separa os humanos dos extraterrestres. No fragmento abaixo (figuras 15 e 16), é possível visualizar placas que ilustram a exclusão dos alienígenas do convívio social. A primeira diz “NÃO! NÃO É BEMVINDO⁴⁸” (DISTRITO 9, 2009, tradução nossa). A segunda diz “PARA USO EXCLUSIVO DE HUMANOS⁴⁹” (DISTRITO 9, 2009, tradução nossa).

Título: Figuras 15 e 16



Fonte: Distrito 9 (2009)

⁴⁸ *NO! NOT WELCOME*

⁴⁹ *FOR USE BY HUMANS ONLY*

Nós, humanos; Eles, alienígenas. Uma oposição entre estabelecidos e outsiders. Wikus não quer aceitar que está se transformando em um “deles”. Ele rejeita completamente o tornar-se outro; tornar-se diferença. O diálogo entre *little one* e Wikus ilustra a ideia de rejeição da diferença: “- *little one*: nós somos iguais. – Wikus: Sai fora, cara. Nós não somos iguais. Não somos iguais, porra” (DISTRITO 9, 2009). A partir do momento que Wikus Van der Merwe começa a se transformar em alienígena, ele perde sua humanidade. Ele não é mais “dos nossos”, mas “um deles”. Logo, Wikus torna-se outro. Paterson (2008, p. 17) chama atenção para a necessidade de se “pensar sobre o outro a fim de dismantelar a oposição entre nós/eles ou eu/outro”.

3.13.2 Polarização

Binarismos geram polarizações e, conseqüentemente, antagonismos. Um polo é percebido como positivo e outro como negativo. Em Distrito 9, o polo positivo é constituído pelos humanos e o negativo pelos extraterrestres. Um que representa todo o bem e outro que representa todo o mal. Os humanos fazem parte do modelo. Constituem a maioria (DELEUZE, 2013). São bons; civilizados; limpos; dignos. Já os extraterrestres são bárbaros; desordeiros; sujos. São a minoria. “Os estereótipos mais grosseiros estão baseados na simples pressuposição de que “nós” somos humanos ou civilizador, ao passo que “eles” são pouco diferentes de animais” (BURKE, 2004, p. 157). A sociedade estabelece seus padrões de pensamento e resposta. Suas estratégias para lidar com outros problemáticos ou perigosos. Os polos, então, institucionalizam-se. Estereótipos passam a ser adotados. Problemas começam a ser atribuídos a certos grupos (BURNS; KAMALI; RYDGREN, 2001). Em Distrito 9, os humanos acreditam que os extraterrestres são um grande problema. Segundo Bystrina (1995), se não houver um perigo aparentemente imanente ao polo negativo, tal polarização sequer existirá.

O extraterrestre não conhece nossos valores morais. Pintam seu estereótipo, ressaltando seu caráter desconfiável, suas maneiras pouco higiênicas, suas atitudes questionáveis. Ou seja, parte-se para a desumanização dos mesmos. O próprio termo que designa os extraterrestres em Distrito 9 é pejorativo. Eles são “camarões”. “O termo pejorativo “camarão” é usado para o alienígena e obviamente implica algo que está na base da cadeia alimentar, que se alimenta de restos” (DISTRITO 9, 2009). Tal termo retoma a ideia de inferioridade atribuída aos extraterrestres. Eles são sujos; indignos; inumanos. “No caso de diferenciais de poder muito grandes e de uma opressão

correspondentemente acentuada, os grupos outsiders são comumente tidos como sujos e quase inumanos” (ELIAS; SCOTSON, 2000, p. 21). Segundo Todorov (2003), primeiramente, tomamo-los como inferiores a nós. Inferiores, porque diferente de nós. Não são humanos e se forem, são bárbaros inferiores. São anômicos; não-civilizados. “O camarão não compreende realmente o conceito de posse ou propriedade, então nós temos que chegar lá e dizer: ‘Ouça, esta é a nossa terra, você pode ir embora?’” (DISTRITO 9, 2009).

3.13.3 Assimetria

O extraterrestre é percebido mais intensamente que o humano. Problemas são atribuídos a eles até sua presença se tornar insuportável. O governo gasta muito dinheiro com eles. “Eles estão gastando tanto dinheiro para mantê-los aqui quando poderiam estar gastando em outras coisas” (DISTRITO 9, 2009). Eles vieram roubar nossos empregos e esposas. “Os camarões, eles levaram minha mulher” (DISTRITO 9, 2009). Eles estão ligados ao crime, à prostituição, à violência e a qualquer tipo de atividade que viola as leis morais institucionalizadas. Logo, a separação torna-se uma realidade. Mesmo sem qualquer argumento válido para que os extraterrestres saiam, muitos humanos dizem: “Eu acho que eles deviam consertar aquela nave e então ir embora” (DISTRITO 9, 2009). “Eles deviam apenas ir. Eu não sei para onde, mas eles deviam apenas ir” (DISTRITO 9, 2009).

Uma alteridade sempre constante. Olhares são traçados. Estereótipos são criados e reforçados incessantemente. Seus atributos estéticos e morais são questionados; criticados; ressaltados; abominados. No dicionário Oxford (2015, tradução nossa), o termo *alien* é apresentado como “estranho e assustador. Diferente do que você está acostumado⁵⁰”. Tal definição consubstancia a ideia de Lippman (1998) de que um estereótipo intensifica diferenças e semelhanças, tornando o pouco familiar muito familiar e o pouco diferente completamente diferente. Eis o estereótipo xenofóbico: o de fora; forasteiro; estranho; que veio roubar nossos empregos e mulheres; sujo; desordeiro; anômico; não-civilizado; responsável por todos os males acometidos a sociedade; o marginalizado a ser normatizado; o inimigo a ser combatido; a besta a ser capturada; o

⁵⁰ *Strange and frightening; different from what you are used to.*

monstro a ser eliminado. Assim é ilustrado o extraterrestre (o extremo estrangeiro) em Distrito 9.

Entretanto, não apenas um estrangeiro, mas também de uma “raça” inferior; muito diferente da nossa. Segundo Cohen (2000, p. 36), a raça é um catalisador quase tão poderoso na construção de monstros quanto a cultura ou gênero. “A África tornou-se desde cedo o outro significativo do Ocidente, com o signo de sua diferença ontológica sendo constituído simplesmente pela cor da pele”.

3.13.4 Eliminação

Há a projeção de uma sombra. Em Distrito 9, o alienígena não é um humano como “nós”. Ele é inferior; um camarão que se alimenta de restos. A eliminação do polo negativo, logo, torna-se uma realidade. Toda intolerância é legitimada. “Se eles fossem de outro país nós poderíamos entender, mas eles não são nem deste planeta” (DISTRITO 9, 2009).

A mídia procura simbolizar o mal, oferece-lo como uma imagem fixa para que esta seja reforçada incessantemente, para, enfim, dominá-lo (DURAND, 2002). Criam-se, portanto, estereótipos negativos. O extraterrestre, sob o discurso moral desenvolvido pelos meios de comunicação, não é confiável. É um delinquente; desordeiro; sádico. Ele tem prazer diante da destruição. “O que para um alienígena pode parecer algo recreativo, tacar fogo a um caminhão, descarrilhar um trem é para nós, obviamente, um ato extremamente destrutivo” (DISTRITO 9, 2009). “Constata-se que outsiders são vistos pelo grupo estabelecido como indignos de confiança, indisciplinados e desordeiros” (ELIAS; SCOTSON, 2000, p. 20).

Diversos problemas sociais são atribuídos aos extraterrestres. “Eles roubam, vendem drogas, e estupram mulheres⁵¹” (BURNS; KAMALI; RYDGREN, 2001, p. 6, tradução nossa). No fragmento seguinte (figura 17), é possível ver que até os títulos de matérias de jornal são completamente demonizadores: “violência alienígena se espalha para o centro da cidade” (DISTRITO 9, 2009). Criam-se, portanto, até novos termos com a finalidade de demonização. Quando a TV mostra os alienígenas, eles estão sempre em atos violentos ou indignos.

⁵¹ “*They steal, fight, sell drugs and rape women*” (BURNS; KAMALI; RYDGREN, 2001, p. 6).

Título: Figura 17

Fonte: Distrito 9 (2009)

No fragmento seguinte (figura 18), é possível visualizar um extraterrestre caçando restos de comida nas lixeiras. Enquanto isso, uma senhora dá a sua “opinião” (promove o discurso de ódio em torno dos extraterrestre) sobre os extraterrestres para a repórter: “roubam até o tênis que está calçando. Checam a marca e levam. Levam tudo que você tiver. Seu celular ou qualquer coisa. Depois te matam” (DISTRITO 9, 2009).

Título: Figura 18

Fonte: Distrito 9 (2009)

Dirk Michaels, CEO da MNU (corporação fictícia do filme), diz que a invasão de Wikus e Christopher à MNU para recuperar o fluído alienígena para que Christopher possa ir embora e Wikus possa se transformar em humano novamente foi um ataque terrorista. Os meios de comunicação ilustram o acontecimento da mesma forma:

“BOMBARDEIO TERRORISTA NO CENTRO DE JHB⁵²” (DISTRITO 9, 2009, tradução nossa); “SEDE DA MNU ATINGIDA EM ATAQUE TERRORISTA⁵³” (DISTRITO 9, 2009, tradução nossa). A imagem do “terrorista”, segundo Burke (2004), visa representar violência extrema e irracional. Se os que são chamados de terroristas fossem redefinidos como “guerrilheiros”, recuperariam seus rostos humanos e suas causas se tornariam compreensíveis. “Dessa forma, os outros são transformados no “Outro” [...]. E podem mesmo ser transformados em monstros” (BURKE, 2004, p. 157).

O monstro constitui-se como espectro do mesmo. Uma alteridade fixa. Sempre presente (SHILDRICK apud VILLAÇA, 2010). O estereótipo do monstro é construído culturalmente, institucionalizado moralmente, difundido midiaticamente e reforçado incessantemente. Assim é o processo de demonização: “um mecanismo redutor de significação. Ignora tudo que é complexo para dar preferência ao que é mais facilmente assimilável em um jogo de alteridades” (KLEIN, 2014, p. 202).

A MNU é a segunda maior fabricante de armas do mundo. A corporação desenvolve experimentos médicos com os alienígenas e intervenções no Distrito 9 com a finalidade de recolher armas e produtos contrabandeados e realizar o “controle de natalidade” de extraterrestres. A operação em desenvolvimento pela MNU no filme era a de relocação dos alienígenas. Wikus era o responsável por esta operação, que consistia em entregar ordens de despejo aos alienígenas com a intenção de excluí-los completamente do convívio social, mudando-os para um campo a 200 km de Johannesburgo. Entretanto, por mais horrível que possa parecer esta exclusão, ela é vista como algo benéfico para a população de Johannesburgo. “A população de Johannesburgo e da África do Sul vai viver feliz e segura, sabendo que aquele camarão está bem longe” (DISTRITO 9, 2009). Wikus, todavia, já em processo de transformação, revela a real intenção da MNU para Christopher Johnson: “Você não quer ir para as tendas. Elas não são melhores. Elas são menores que as barracas. Na verdade, mais como um campo de concentração” (DISTRITO 9, 2009). Em seguida, o fragmento (figura 19) que corresponde ao campo de relocação.

⁵² *TERRORIST BOMBING IN DOWNTOWN JHB.*

⁵³ *MNU HEADQUARTERS STRUCK IN TERRORIST ATTACK.*

Título: Figura 19



Fonte: Distrito 9 (2009)

É apenas natural que os extraterrestres tenham um destino tão trágico. Eles são os responsáveis por todo o mal do mundo, portanto, devem ser destruídos; eliminados. Toda violência é, não apenas institucional, mas legítima. O alienígena, portanto, constitui-se como um terceiro. Um outro já reduzido; condenado. Contra o terceiro toda violência é legítima (LÉVINAS, 2010). Nos jornais, há declarações como: “um vírus. Um vírus seletivo. Libere-o perto dos alienígenas” (DISTRITO 9, 2009).

E vê-los morrer diante dos olhos é prazeroso. Como eliminar um problema; vencer o mal. As maiores crueldades da história “foram praticadas em nome de causas virtuosas, quando as sombras de nações inteiras se projetaram sobre a face de um inimigo; e, assim, um grupo “diferente” pode ser transformado em inimigo, em bode expiatório ou em infiel” (ZWEIG; ABRAMS, 1991, p. 217). Quando projetamos uma sombra sobre o outro, projetamos nele o polo negativo, logo, a morte. “As pessoas tendem a projetar mortalidade e maldade em forasteiros, alienígenas, outros. Dominando ou até destruindo a morte – e o mal – no outro, o grupo dominante se sente como se tivesse conquistado a morte e o mal⁵⁴” (ZIMMERMAN, 2002, p. 156, tradução nossa).

O coronel, Koobus, afirma: “Eu não acredito que sou pago para fazer isso. Eu amo ver vocês camarões morrer” (DISTRITO 9, 2009). O ato de atear fogo em um barraco onde embriões extraterrestres estão se desenvolvendo é tido como um procedimento para o controle de natalidade dos extraterrestres. Wikus ainda apresenta um verdadeiro prazer

⁵⁴ “People tend to project mortality and evil onto outsiders, aliens, others. By dominating or even destroying the death- and evil-bearing other, the dominant group feels as if it has conquered death and evil” (ZIMMERMAN, 2002, p. 156).

em ouvir bebês alienígenas estourando como pipoca, como pode ser evidenciado na figura 20. “Está ouvindo isso? É um som de estouro o que você está ouvindo. É quase como pipoca. O que o ovo faz é, ele estoura. O carinha, o que sobrou dele, estoura lá dentro. Então esse é o som que você está ouvindo estourando” (DISTRITO 9, 2009).

Título: Figura 20



Fonte: Distrito 9 (2009)

Há fragmentos fílmicos em Distrito 9 que retratam os nigerianos. O discurso moral apresenta-os como primitivos, praticantes de “Muti” - magia curativa que utiliza partes de corpos alienígenas -, que consomem partes corporais de alienígenas para ingerirem o poder deles e também com a intenção de usarem armas alienígenas. Eles são ligados a atividades ilegais. “Os nigerianos tinham vários esquemas em ação. Um deles era o de comida de gato no qual eles vendiam comida de gato por preços exorbitantes; [...] prostituição entre espécies; [...] e eles também estavam em posse de armas alienígenas” (DISTRITO 9, 2009) - mesmo sem possuírem habilidade para usá-las, pois são programadas para interagirem exclusivamente com DNA alienígena. Eles se relacionam economicamente com os extraterrestres e estão instalados no Distrito 9, portanto, são quase tão inferiores quanto eles. Pelo menos eles são humanos. Primitivos, mas humanos. A imagem do nigeriano, logo, é também apresentada como um estereótipo. Trata-se de um grupo estigmatizado; que vive à margem dos valores morais.

3.13.5 Devir-alienígena

Analisam-se, a seguir, dois primeiros planos de Distrito 9 (figuras 21 e 22). Na figura 21, observa-se que o rosto não precisa, como afirmam Deleuze e Guattari (1996),

pertencer a um humano para expressar afeto. As feições de Christopher Johnson se assemelham mais às de um artrópode, no entanto, seus traços de rostidade são evidentes. O rosto de Christopher é expressão de puro afeto; intensidade; qualidade. Seu signo de composição é o ícone, portanto, o referido rosto remete completamente a um objeto fora dele por razão de sua semelhança (PEIRCE, 2008). Trata-se de um ícone de traço sob a ótica deleuziana, pois o rosto de Christopher não é propriamente humano, mas apresenta traços de rostidade que fazem-no rosto (DELEUZE; GUATTARI, 1996).

Porém, seu rosto não remete apenas a Christopher. Seu rosto remete a vários outros rostos extraterrestres (visto a clara semelhança que existe entre eles). Para Deleuze e Guattari (1996), não há rosto pertencente ao indivíduo. Um rosto define zonas de frequências e possibilidade. É importante destacar a imanência deste rosto. O rosto de Christopher habita, nesta imagem, um espaço qualquer. O espectador se vê sozinho com o referido rosto e, conseqüentemente, com sua expressão. O rosto de Christopher, enquanto afeto, provoca uma estupefação imediata no espectador que sofre ao vê-lo machucado, de joelhos e com uma arma apontada para sua cabeça. Só é possível deixar-se afetar, pois este rosto se encontra num domínio primeiro, de possibilidades e devires – a primeiridade peirceana (DELEUZE, 1985).

Título: Figura 21



Fonte: Distrito 9 (2009)

Na figura 22, a desterritorialização do objeto é evidente. O espectador se vê a sós com Wikus. Seu rosto está em close. A falta de foco fora de sua face intensifica sua desterritorialização. Não há paisagem fora de seu rosto. Sua fisionomia é o caráter da

paisagem. Portanto, testemunha-se um rosto-paisagem. O rosto apresenta, segundo Deleuze e Guattari (1996, p. 34),

uma desterritorialização absoluta: deixa de ser relativa, porque faz sair a cabeça do estrato de organismo — humano não menos que animal — para conectá-la a outros estratos como os de significância ou de subjetivação. Ora, o rosto possui um correlato de uma grande importância, a paisagem, que não é somente um meio mas um mundo desterritorializado.

Segundo Santaella (2000), o qualissigno é qualidade ou possibilidade abstraída de qualquer relação no espaço-tempo. Não há território ou atualização a um estado de coisas. O rosto de Wikus é, portanto, qualissigno. Seu olho direito é ícone dos olhos do antigo Wikus (antes de sua transformação), pois denuncia sua humanidade, enquanto o esquerdo é ícone que remete aos olhos dos *aliens*, pois revela a transformação sofrida, seu devir-outro, sua constituição enquanto alteridade em processo. Wikus supera os binarismos, pois constitui-se como algo entre o humano e o *alien*; entre o Eu e o Outro. Apresenta-se, portanto, no domínio da primeiridade. A primeiridade pode também ser chamada de originalidade, pois trata de uma consciência imediata, de espontaneidade e liberdade. Como afirmado anteriormente, na primeiridade ainda não existem os binarismos típicos das constituições culturais, pois esta está ligada às possibilidades, às intensidades, às singularidades pré-individuais (PEIRCE, 2008).

Logo, o rosto de Wikus não diz apenas Wikus, mas todo um processo de alteridade vivido. É, portanto, expressão de tal devir. Assim, eleva-se ao estatuto de entidade. Em Lévinas (2010), seria justamente a percepção do Rosto (de Wikus) como Outrem enquanto alteridade absoluta. Uma transformação - de mero humano para aquilo que se constituiria enquanto expressão do infinito; diferença pura. Para Deleuze (2013) e Nietzsche (2008c), esta imagem expressaria um devir. Aqui entendido como um processo, que não se enquadra a um modelo, que migra para os fluxos, constituindo-se nômade rumo à diferença. O devir é a diferença em processo de diferenciamento. É interessante evidenciar que Wikus e o espectador de Distrito 9 possuem semelhanças. Ambos são, a princípio, humanos. No entanto, ambos tornam-se *aliens*, pois passam por um processo de devir-outro. No caso de Wikus, seu devir é ilustrado na própria *diegesis* de Distrito 9 e, no caso do espectador, por meio do afeto proporcionado pelo filme. Este primeiro plano reforça a ideia de Eisenstein (apud DELEUZE, 1985) de que um primeiro plano

compreende o filme como um todo. Nele está a síntese de Distrito 9: uma transformação. Um devir-outro.

Título: Figura 22



Fonte: Distrito 9 (2009)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Credita-se ao cinema - por tornar possível o devir-outro sensível – o estabelecimento de um plano interessante para o pensamento diante da oposição diferença/moral. Esta oposição, construída no plano cultural, sofre as codificações binárias da cultura. Enquanto a moral engendra dicotomias e modelos normativos com a finalidade de regular as práticas sociais, a diferença se posiciona ativamente fora de tais modelos, pois esta é sua afirmação/determinação - estrangeira; nômade; transgressora; livre. Essa oposição (diferença/moral) gera relações conflitantes de alteridade, como pôde ser evidenciado nas análises fílmicas a partir das relações entre Laure/Mickäel e sua mãe (*Tomboy*) e entre humanos e extraterrestres (*Distrito 9*). Esta oposição revelou-se uma hierarquia violenta. O termo moral apresenta uma posição de dominação que reduz a potência da diferença, logo, do devir-outro, como também pôde ser evidenciado nos filmes.

É importante salientar a presença da diferença no núcleo das relações de alteridade, pois isto permite a compreensão do outro como produto da diferença, portanto, o outro tomado por si mesmo; como diferença. Laure, por performar uma expressão de gênero diferente da esperada (e imposta) pela sociedade, constitui-se como um “de fora”, evidentemente, um outro. Os extraterrestres, por serem de outra espécie, diferentes do

que os humanos estão acostumados, são extremos estrangeiros, vistos como inferiores, desordeiros, criminosos. Portanto, outros.

Desvelou-se, a partir da análise fílmica de *Tomboy*, que a moral, ilustrada na mãe de Laure, tem a finalidade de normatizar o outro, Laure, pois este, enquanto diferença (*Tomboy/Mickäel*), posiciona-se à margem do modelo, rompendo com os valores morais da sociedade em que está inserido. O outro, de natureza transgressora, portanto, é visto como uma abominação. Um criminoso. O monstro a ser normatizado. O filme *Tomboy* traz para a tela, por meio de uma crítica à moral, uma interessante reflexão acerca da questão de gênero, da identidade e das relações de alteridade. A imagem de Laure desconstrói as designações, imposições e dicotomias atribuídas à ideia de gênero. Laure se posiciona à deriva; nômade. Sua existência é puro devir.

Como ilustrado em Distrito 9, por meio da oposição entre humanos e extraterrestres, são frequentes as relações conflitantes que se dão entre estabelecidos e *outsiders*; maiorias e minorias; nativos e estrangeiros. Tais conflitos acontecem, pois aqueles que detêm o poder estabelecem a si mesmos como o modelo moral ao qual deve-se estar conforme. Assim, tomam a imagem daquele que não se enquadra como o pólo negativo. Acreditam tratar-se de uma imagem inferior, transgressora, imoral. Operam sua repetição e difusão até que a mesma se torne um estereótipo - assimétrico. Seu destino, então, é conhecido e comum: o da eliminação.

Evidenciou-se o estereótipo enquanto imagem culturalmente construída. O estereótipo monstruoso – consequência de um processo de eliminação do polo negativo -, atribuído ao extraterrestre, mostra-se fixo e reducionista, de uma alteridade sempre presente, fruto de um olhar já condenado culturalmente. Evidencia-se que o que engendra esse estereótipo é uma polarização entre aquilo que está dentro do modelo (moral) e o que está fora (diferença), decorrente do processo de codificação binária da cultura.

O olhar apresenta-se intimamente relacionado à cultura, à sociedade, à imagem, aos processos sócio e biológicos. Agindo e reagindo a esses fatores. Afetando e sendo afetado por eles. Entretanto, isso normalmente não se desenvolve de maneira igualitária para ambas as partes. Hoje, o esquema condicionado do olhar prevalece. A cultura estabelece as condições de visibilidade, construindo estereótipos que lhe convém.

Faz-se necessária a subversão desse esquema. Acredita-se que o cinema, por meio do devir-outro, consiga realizar tal processo. É evidente que pode também reforçar estereótipos, mas não se pode deixar de salientar sua capacidade de criação de novos mundos, novos modos de existência. O cinema permite a transgressão - subverter o olhar

construído culturalmente. Distrito 9 serve-se de estereótipos comumente utilizados nos discursos midiáticos e cotidianos para desenvolver a imagem de seu extraterrestre. Assim, desvela uma crítica aos meios de comunicação, às políticas públicas e, é claro, aos discursos xenofóbicos e racistas que, insistentemente, permanecem, criando e reforçando estereótipos e, conseqüentemente, fabricando monstros.

O cinema possibilita o devir-outro pois constitui-se enquanto uma realidade potencial para o exercício deste devir. Logo, a arte cinemática pertence ao possível. O outro, para Deleuze (1988), é a expressão de um mundo possível. O cinema, enquanto realidade, propõe-se como um mundo possível; como potência para devir-se-outro. Quanto à comunicação, deve ser sua responsabilidade entender o outro em sua constituição imoralista; diferencial. Glorificar seus devires. Deve ser sua obrigação apresentar sua imagem de maneira honesta: como um vislumbre de diferença em ato; um novo modo de existência. E cessar a produção de estereótipos.

Denuncia-se a moral como financiadora de fundamentalismos e preconceitos (étnicos, religiosos, políticos, econômicos, sexuais, de gênero, etc.), pois, enquanto vigente, normatiza as relações sociais (e a própria sociedade) - fabrica modelos sociais opressores; repressores; excludores das diferenças, inibindo a comunicação saudável e impossibilitando o afeto e a simpatia nas relações de alteridade. Por fim, propõe-se elucidar a consciência de que a superação da moral pode acabar com discursos intolerantes - que reduzem a diferença ao negativo e transformam o outro em inimigo - e tornar possível novos discursos de alteridade.

REFERÊNCIAS

- ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- ALIEN** in Oxford Learner's Dictionaries. Oxford: Oxford University Press, 2015.
Disponível em:
http://www.oxfordlearnersdictionaries.com/us/definition/english/alien_1?q=alien
Acesso em: 21 de janeiro de 2017.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **A análise do filme**. Lisboa: Armand Colin, 2013.
- AZEREDO, Vânia. **Nietzsche e a dissolução da moral**. São Paulo: Discurso Editorial e Editora UNIJUÍ, 2000.
- BAITELLO JUNIOR, Norval. **O animal que parou os relógios: ensaios sobre comunicação, cultura e mídia**. São Paulo: Anablume Editora, 1999.
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- BALÁZS, B. In XAVIER, Ismail [org]. **A Experiência do cinema: antologia**. Rio de Janeiro: Edições Graal : Embrafilme, 1983.
- BARBOSA, Ildenilson. O pensamento do eterno retorno e da vontade de poder como superação das teleologias cristã e científica. **Revista Trágica: estudos sobre Nietzsche**. v. 3, n. 1, p. 71-89, 1º semestre de 2010.
- BARON-COHEN, Simon. **Essential Difference: Male and Female Brains and the Truth about Autism**. New York: Basic Books, 2003.
- BARTHES, Roland. **Mitologias**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1993.
- BENTO, Berenice. **O que é a transexualidade?** São Paulo: Brasiliense, 2008.
- BERGALA, Alain. **Abecedário de cinema: Alteridade**. Cinead, 2012. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=rj2ZJQzZfPw>>. Acesso em: 21 de janeiro de 2017.
- BERGER, Peter; LUCKMANN, Thomas. **A construção social da realidade**. Petrópolis, Vozes, 2013.
- BERGSON, Henri. **The Two Sources of Morality and Religion**. Garden City: Doubleday Anchor Books, 1935.
- BERRESSEM, Hanjo. O “mau-olhado” da pintura: o olhar em Jacques Lacan e Witold Gombrowicz. In: FELDSTEIN, Richard; FINK, Bruce; JAANUS, Maire. **Para ler o seminário 11 de Lacan: Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997.
- BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

BOGUE, Ronald. **Deleuzian fabulation and the scars of history**. Edinburgh: Edinburgh University Press Ltd, 2010.

BRYANT, Levi R. The Ethics of the Event: Deleuze and Ethics without Apxn. In: JUN, Nathan; SMITH, Daniel [Org]. **Deleuze and Ethics**. Edinburgh: Universit press, 2011.

BURKE, Peter. **Testemunha Ocular**: história e imagem. Bauru: Editora Edusc, 2004.

BURNS, Tom; KAMALI, Masoud; RYDGREN, Jens. **The social construction of xenophobia and other-isms**. Workshop on "Racism and Xenophobia: key issues, mechanisms, and policy opportunities. Brussels, April 5-6, 2001.

BUTLER, Judith. Performative acts and gender constitution: an essay in phenomenology and feminist theory. In: CASE, Sue-Ellen (Ed). **Performing feminisms: feminist critical theory and theatre**. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1990.

_____. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

BYSTRINA, Ivan. **Tópicos de semiótica da cultura**. São Paulo: CISC, 1995.

CARDOSO JUNIOR, Hélio Rebello. **Pragmática menor**: Deleuze, imanência e empirismo. 2005. 2 v. : il. 571 f. Tese de Livre-Docência – Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2005.

CATALÀ DOMÈNECH, Josep M. **A forma do real**: introdução aos estudos visuais. São Paulo: Summus, 2011.

CLARK, Maudemarie. **Nietzsche on Ethics and Politics**. New York: Oxford University Press, 2015.

COHEN, Jeffrey. A cultura dos monstros: sete teses. In: SILVA, Tomaz [org]. **Pedagogia dos monstros**: Os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

COLE, Sophia Marie. **The Perception of One's Own Vitality**. 2016. 114 f. Thesis (Masters of Fine Arts). Monash Art, Design and Architecture, Monash University, 2016.

CONFICTION. In: The Urban Dictionary. 2016. Disponível em: <<http://pt.urbandictionary.com/define.php?term=confiction>> Acesso em: 21 de janeiro de 2017.

CRUSH, Jonathan; RAMACHANDRAN, Sujata. **Xenophobic violence in South Africa**: Denialism, Minimalism, Realism. Canada: Southern African Migration Programme (SAMP), University of Cape Town, Private Bag X3 Rondebosch 7701, South Africa and the International Migration Research Centre (IMRC), Balsillie School of International Affairs, 2014.

CULLER, Jonathan. **Teoria literária**: uma introdução. São Paulo: Beca Produções Culturais Ltda, 1999.

_____. **Sobre a desconstrução**: teoria e crítica do pós-estruturalismo. Rio de Janeiro: Record; Rosa dos Tempos, 1997.

DELEUZE, Gilles. **Conversações**. São Paulo: Editora 34, 2013.

_____. **Nietzsche e a Filosofia**. Tradução de Edmundo Fernandes Dias e Ruth Joffity Dias. – Rio de Janeiro: Editora Rio, 1976.

_____. **Cinema 1**: A imagem-movimento. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. **Cinema 2**: A imagem-tempo. São Paulo: Brasiliense, 2005.

_____. **Diferença e Repetição**. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

_____. **The Fold**: Leibniz and the Baroque. London: Continuum, 2006.

_____. **Espinoza**: filosofia prática. São Paulo: Escuta, 2002.

_____. **Lógica do Sentido**. São Paulo: Perspectiva, Ed. da Universidade de São Paulo, 1974.

_____. O atual e o virtual. In: ALLIEZ, Éric. **Deleuze filosofia virtual**. Editora 34, 1996.

_____. **What is the creative act?** Conferência, 1987. Legendas em Inglês. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=a_hifamdISs> Acesso em: 21 de janeiro de 2017.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?** Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

_____. **Mille Plateaux**: capitalismo et schizophrénie. Paris: Les éditions de minuit, 1980.

_____. **Mil Platôs**: Capitalismo e Esquizofrenia. Vol. 3. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.

_____. **Mil Platôs**: Capitalismo e Esquizofrenia. Vol. 4. São Paulo: Editora 34, 1997.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. **Diálogos**. São Paulo: Escuta, 1998.

DEMÉTRIO, Silvio. Elegia à desertão. **RelevO**. n. 5 a.7. Paraná, Janeiro de 2017.

DERRIDA, Jacques. **Posições**: semiologia e materialismo. Lisboa: Plátano, 1975.

_____. **Margens da Filosofia**. Campinas: Papyrus, 1991.

_____. **Margins of Philosophy**. Brighton: The Harvester Press, 1982.

DERRIDA, Jacques; ROUDINESCO, Elisabeth. **De que amanhã...** diálogo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

DORIN, Lannoy. **Enciclopédia de psicologia contemporânea**: Dicionário ilustrado de psicologia. São Paulo: Itamaraty, v.5, 1973.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

EAGLETON, Terry. **A ideia de Cultura**. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

_____. **As ilusões do pós-modernismo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

EBERT, Roger. **The candidate's favorite movies**. Chicago Sun-Times, Chicago, Sep 10, 2008.

EDGAR, Andrew; SEDGWICK, Peter (eds.). **Teoria cultural de A a Z**: conceitos-chave para entender o mundo contemporâneo. São Paulo: Contexto, 2003.

EISENBERG, N; STRAYER, J. Critical issues in the study of empathy. In: EISENBERG, N; STRAYER, J. (Orgs.) **Empathy and its development**. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

ELIAS, Norbert; SCOTSON, John. **Os Estabelecidos e os Outsiders**: sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

ESPINDOLA, Poliane Merie. **Semiótica social e estereótipos**: uma análise na comunicação intercultural. IX semana de letras. PUC-RS. Disponível em: <http://www.pucrs.br/edipucrs/online/IXsemanadeletras/ide/Polianne_Merie_Espindola.pdf> Acesso em: 21 de janeiro de 2017.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. São Paulo: Graal, 2013.

_____. **Os anormais**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. **História da sexualidade I**: A vontade de saber. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

_____. **História da sexualidade II**: o uso dos prazeres. Rio de Janeiro: Graal, 1998.

GALLO, Silvio. Eu, o outro e tantos outros: educação, alteridade e filosofia da diferença. In: Congresso Internacional Cotidiano: Diálogos sobre Diálogos, 2. 2008, Rio de Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro: Universidade Federal Fluminense, 2008.

GIL, José. Metafenomenologia da monstrosidade: o devir-monstro. In: SILVA, Tomaz [org]. **Pedagogia dos monstros: Os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

GOFFMAN, Erving. **Stigma**. London: Penguin, 1963. Disponível em: <<http://www.freelists.org/archives/sig-dsu/11-2012/pdfKhTzvDIi8n.pdf>> Acesso em: 21 de janeiro de 2017.

GOLEMAN, Daniel. **Inteligência Emocional**. 1986. Disponível em: <http://www.projeto.camisetafeitadepet.com.br/imagens/banco_imagem_livros/52_livro_site.pdf> Acesso em: 21 de janeiro de 2017.

GUATTARI, Félix. **O divã do pobre**. In: METZ, Christian. et al. *Psicanálise e cinema*. São Paulo: Global, 1980. p. 105-117.

GUGGENBÜHL-CRAIG, Adolf. Charlatões, impostores e falsos profetas. In: ZWEIG, C; ABRAMS, J. (orgs). **Ao encontro da sombra: O potencial oculto do lado escuro da natureza humana**. São Paulo: Editora Cultrix, 1991.

GUIMARÃES, César; LIMA, Cristiane. **A ética do documentário: o Rosto e os outros**. Mesa Redonda. VII Conferência Internacional do Documentário. São Paulo, Itaú Cultural, de 28 a 30 de março de 2007.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HOBART, Charles; FAHLBERG, Nancy. The Measurement of Empathy. **American Journal of Sociology**, V. 70, No. 5 (Mar., 1965), pp. 595-6.

IVANOV, V. V.; LOTMAN, Ju. M.; PJATIGORSKIJ, A. M.; TOPOROV, V. N.; USPENSKIJ, B. A. Tesi per un'analisi semiotica delle culture. In: PREVIGNANO, Carlo (ed.). **La semiotica nei Paesi slavi: Programmi, problemi, analisi**. Milão: Feltrinelli, 1979. p. 194–220.

JESUS, Jaqueline Gomes. **Orientações sobre identidade de gênero: conceitos e termos**. Brasília: Escritório de Direitos Autorais da Fundação Biblioteca Nacional – EDA/FBN, 2012.

JUNG, C. G. **The Archetypes and the Collective Unconscious**. United States of America: Princeton University Press, 1990.

KLEIN, Alberto. A sombra, o tirano e o louco: o dualismo Ocidente/Oriente no jornalismo visual. **Significação**, v. 41, n. 41, p. 198-217, 2014.

_____. A polarização do oriente-ocidente no fotojornalismo pós-11 de setembro: a sedimentação de estereótipos do muçulmano como texto cultura. **Revista de Comunicação, Cultura e Teoria da Mídia**, São Paulo, n. 15, março/2010.

KRIPS, Henry. The Politics of the Gaze: Foucault, Lacan and Žižek. **Culture Unbound**, vol 2, 2010.

KOSS, Juliet. On the limits of empathy. **The Art Bulletin**, v. 88, n. 1, p. 139-157, Mar/2006.

LACAN, Jacques. **Seminário, Livro 11**: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

LARRY A, Samovar; PORTER, Richard. Approaching Intercultural Communication. In: **Intercultural Communication**: a reader. EUA, 1988.

LÉVINAS, Emmanuel. **Entre Nós**: Ensaio sobre Alteridade. Petrópolis, RJ: Vozes, 2010.

LIPPMANN, Walter. **Public Opinion**. New Brunswick; London: Transaction Publishers, 1998.

LOURO, Guacira Lopes (Org). **O corpo educado**: pedagogias da sexualidade. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

MACHADO, Irene. **Escola de semiótica**: a experiência de Tártu-Moscou para o estudo da cultura. Cotia: Ateliê Editorial; São Paulo: FAPESP, 2003.

MACHADO, Roberto. **Deleuze, a arte e a filosofia**. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

MAFFESOLI, Michel. **No fundo das aparências**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1996.

_____. A comunicação sem fim (teoria pós-moderna da comunicação). **FAMECOS**, Porto Alegre, n. 20, p. 13-20, abril, 2003.

MANNING, Erin. For a Pragmatics of the Useless, or the Value of the Infrathin. **SAGE Publications**, New York, p. 1-19, 2016a. DOI: 10.1177/0090591715625877

_____. **The Minor Gesture**. Durham and London: Duke University Press, 2016b.

_____. **Ephemeral Territories**: Representing Nation, Home, and Identity in Canada. Minneapolis; London: University of Minnesota Press, 2003.

MASSUMI, Brian. **What Animals Teach Us about Politics**. Durham and London: Duke University Press, 2014.

METZ, Christian. **The imaginary signifier**: psychoanalysis and the cinema. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1982.

MILK, Chris. **How virtual reality can create the ultimate empathy machine**.

Disponível em:

<https://www.ted.com/talks/chris_milk_how_virtual_reality_can_create_the_ultimate_empathy_machine> Acesso em: 21 de janeiro de 2017.

MONDZAIN, Marie José. What is: seeing an image? In: HUPPAUF, Bernd; WULF, Christoph. **Dynamics and performativity of imagination**. New York; London: Routledge, 2013.

MORIN, Edgar. In XAVIER, Ismail [org]. **A Experiência do cinema**: antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal : Embrafilme, 1983.

NAZÁRIO, Luiz. **Da Natureza dos Monstros**. São Paulo: Arte & Ciência, 1998.

NEIBURG, Federico. Apresentação à edição brasileira: a sociologia das relações de poder de Norbert Elias. In: ELIAS, Norbert; SCOTSON, John. **Os Estabelecidos e os Outsiders**: sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

NIETZSCHE, Friedrich. **Assim falava Zaratustra**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012a.

_____. **Vontade de Potência**: Ensaio de uma transmutação de todos os valores. 2012b. Disponível em:

<<http://www.afoiceemartelo.com.br/posfsa/Autores/Nietzsche,%20Friedrich/Friedrich%20Nietzsche%20-%20Vontade%20de%20Pot%C3%Aancia.pdf>> Acesso em: 21 de janeiro de 2017.

_____. **Para além do bem e do mal**. São Paulo: Martin Claret, 2011a.

_____. **Ecce Homo**: como alguém se torna o que é. São Paulo: Companhia das Letras, 2008a.

_____. **Genealogia da moral**: uma polêmica. São Paulo: Companhia das Letras, 2008b.

_____. **Crepúsculo dos ídolos**: ou como se filosofa com o martelo; tradução, notas e posfácio: Paulo César de Sousa – São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. **A Gaia Ciência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. **Humano, Demasiado Humano**: um livro para espíritos livres. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. **O Anticristo**. São Paulo: L&PM Pocket, 2011b.

_____. **A vontade de poder**: tentativa de uma transvaloração de todos os valores. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008c.

PAECHTER, Carrie F.. 2010. **Tomboys and girlygirls**: embodied femininities in primary schools. *Discourse*, 31(2), pp. 221-235. ISSN 0159-6306 [Article] : Goldsmiths Research Online.

PATERSON, Janet. Pensando o conceito de alteridade hoje [Março de 2008]. Belo Horizonte: **Aletria**, v. 16. Entrevista concedida a Sandra Regina Goulart Almeida.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

_____. **Collected Papers of Charles Sanders Peirce**. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1994.

PETERS, Michael. **Pós-estruturalismo e filosofia da diferença: uma introdução**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

POLLOCK, Griselda. **Feminism/Foucault-Surveillance/Sexuality**. In: BRYSON, Norman et al. *Visual Culture*. Hanover: Wesleyan University Press, 1994.

QUEIROZ, Edilene. A trama do olhar. **Latin-american journal of fundamental psychopathology on line**, ano V, n. 1, p. 89-100, nov/ 2005.

QUINET, Antonio. **Um olhar a mais: ver e ser visto na psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

RABAÇA, C. A.; BARBOSA, G. **Dicionário de Comunicação**. São Paulo: Ática, 1987.

RESENDE, Daiane. Refletindo o filme *Tomboy* à luz dos "saberes subalternos". **Revista Café com Sociologia**, Piúma, v. 3, n. 2, p. 28-40, 2014.

RIBEIRO, Paulo. A metafísica do olhar: breve interlocução com Sartre, Merleau-Ponty e Lacan. **Ágora**, Rio de Janeiro, v. XV, n. 2, p. 289-299, jul/dez, 2012.

RODOWICK, David Norman. **Gilles Deleuze's Time Machine**. Durham, USA: Duke University Press, 1997.

ROLNIK, Suely. Pensamento, corpo e devir: Uma perspectiva ético/estético/política no trabalho acadêmico. **Cadernos de Subjetividade**, v.1 n.2: 241-251. Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade, Programa de Estudos Pós Graduated de Psicologia Clínica, PUC/SP. São Paulo, set./fev. 1993.

ROUDINESCO, Elisabeth. **Dicionário de psicanálise**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

SANTAELLA, Lucia. **A Teoria Geral dos Signos**. São Paulo: Editora Pioneira, 2000.

_____. **Semiótica Aplicada**. São Paulo: Thomson, 2002.

SCHÖPKE, Regina. **Por uma filosofia da diferença: Gilles Deleuze, o pensador nômade**. Rio de Janeiro: Contraponto; São Paulo: Edusp, 2004.

SOUZA, Enéas. Da montagem nascem os verdadeiros filmes. In: RODRIGUES, Ana; DUNKER, Christian (Orgs.). **Cinema e Psicanálise vol. 2: A realidade e o real: verdade em estrutura de ficção**. São Paulo: nVersos, 2015.

TODOROV, Tzvetan. **A conquista da América: a questão do outro**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

VAN DER KOLK, Bessel A. **The Body Keeps the Score: Mind, Brain and Body in the Transformation of Trauma.** London : Allen Lane, 2014.

VELHO, Gilberto. **Um antropólogo na cidade: ensaios de antropologia urbana.** Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

VILLAÇA, Nizia. **Mixologias: comunicação e o consumo da cultura.** Estação das Letras e Cores, 2010.

VOLOSHINOV, V. **Discurso na vida e discurso na arte: sobre poética sociológica.** New York: Academic Press, 1976. Disponível em: <<http://www.uesb.br/ppgcel/Discurso-Na-Vida-Discurso-Na-Arte.pdf>> Acesso em: 21 de janeiro de 2017.

WHITEHEAD, Alfred North. **Process and Reality: an essay in cosmology.** New York; London: The Free Press, 1978.

WILLIAMS, Bernard. **Moral: Uma introdução à ética.** São Paulo: Martins Fontes, 2005.

WILLIAMS, James. **Pós-estruturalismo.** Petrópolis, Vozes, 2012.

ZIMMERMAN, Michael. Encountering Alien Otherness. In: SAUNDERS, Rebecca (ed). **The Concept of the Foreign.** Lanham, Maryland: Lexington Books, 2002. p. 153-177.

ŽIŽEK, Slavoj. **Looking awry: an introduction to Jacques Lacan through popular culture.** United Kingdom: October Books. 1991.

ZOURABICHVILI, F. **O vocabulário de Deleuze.** Rio de Janeiro: Centro Interdisciplinar de Estudo em Novas Tecnologias e Informação, 2004.

ZWEIG, C; ABRAMS, J. (orgs). **Ao encontro da sombra: O potencial oculto do lado escuro da natureza humana.** São Paulo: Editora Cultrix, 1991.

FILMES

O ABECEDÁRIO de Gilles Deleuze. Pierre-André Boutang. França. 1996, 8 hours: son., color. Legendado. Port.

DISTRITO 9. Direção: Neil Blomkamp. África do Sul, Estados Unidos, Nova Zelândia. 2009, 112 min: son., color. Legendado. Port.

LILJA 4-EVER. Direção: Lukas Moodysson. Suécia e Dinamarca. 2002, 1 DVD (109 min). son. color. Legendado. Port.

THE PERVERT'S guide to cinema. Written and Starred by: Slavoj Žižek. Directed by: Sophie Fiennes. United Kingdom : Austria : Netherlands, 2006, 1 DVD (150 min). son., color. Eng.

TOMBOY. Direção: Céline Sciamma. França, 2011. 1 DVD (82 min). son., color. Legendado. Port.