



UNIVERSIDADE  
ESTADUAL DE LONDRINA

---

JOÃO RICARDO AMADEU FILHO

**RÉQUIEM PARA O SER:**  
PRODUÇÃO ONTOLÓGICA A PARTIR DO FILME “Eu, robô” E  
A ENERGÊNCIA DO DEVIR

---

Londrina  
2015

JOÃO RICARDO AMADEU FILHO

**RÉQUIEM PARA O SER:**  
PRODUÇÃO ONTOLÓGICA A PARTIR DO FILME “Eu, robô” E  
A ENERGÊNCIA DO DEVIR

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Ensino de Ciências e Educação Matemática, da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Ensino de Ciências e Educação Matemática.

Orientador: Prof. Dr. Moisés Alves de Oliveira.

Londrina  
2015

**Catálogo elaborado pela Divisão de Processos Técnicos da Biblioteca Central da  
Universidade Estadual de Londrina**

**Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)**

A481r Amadeu Filho, João Ricardo.

Réquiem para o ser : produção ontológica a partir do filme “Eu, robô”  
e a emergência do devir / João Ricardo Amadeu Filho. – Londrina, 2015.  
53 f. : il.

Orientador: Moisés Alves de Oliveira.

Dissertação (Mestrado em Ensino de Ciências e Educação Matemática) –  
Universidade Estadual de Londrina, Centro de Ciências Exatas, Programa de Pós-  
Graduação em Ensino de Ciências e Educação Matemática, 2015.

Inclui bibliografia.

1. Deleuze, Gilles, 1925-1995 – Crítica e interpretação – Teses. 2. Ciência –  
Filosofia – Teses. 3. Ontologia no cinema – Teses. 4. Diferença (Filosofia) – Teses.  
5. Ontologia – Teses. I. Oliveira, Moisés Alves de. II. Universidade Estadual de  
Londrina. Centro de Ciências Exatas. Programa de Pós-Graduação em Ensino de  
Ciências e Educação Matemática. III. Título.

CDU 50:1

JOÃO RICARDO AMADEU FILHO

**RÉQUIEM PARA O SER:**  
PRODUÇÃO ONTOLÓGICA A PARTIR DO FILME “Eu, robô” E A  
ENERGÊNCIA DO DEVIR

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Ensino de Ciências e Educação Matemática, da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Ensino de Ciências e Educação Matemática.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Orientador: Prof. Dr. Moisés Alves de Oliveira  
Univeridade Estadual Londrina – UEL

---

Prof. Dr. Américo Grisotto  
Univeridade Estadual Londrina – UEL

---

Prof. Dr. José Fernandes Weber  
Univeridade Estadual Londrina – UEL

Londrina, 31 de Maio de 2015.

Dedico este trabalho à todas as mentes  
que se livraram da inércia.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço a meu orientador, Prof. Dr. Moisés Alves de Oliveira pela confiança em meu trabalho e, principalmente, em minha forma de trabalhar. Pela insistência em manter-me confiante nas ideias que me impulsionaram a fazer a presente dissertação.

Agradeço aos professores Américo Grisotto e Carla Gonçalves Rodrigues pelos comentários e sugestões que, adotados diretamente ou não, me fizeram pensar o meu trabalho. Principalmente, agradecer ao professor José Fernandes Weber por sua disposição em substituir um integrante da banca. Suas ideias foram de grande influencia para meu pensamento.

Agradeço a toda minha família pelo apoio em todos os momentos e a qualquer custo, principalmente à minha mãe pelo exemplo sólido de bom caráter e competência. Também agradeço a grandes amigos que me acompanham desde cedo e que, com suas grandes mentes, nunca me deixaram parar de pensar.

À minhas companheiras de todas as horas e grandes intercessoras Luciana, minha eterna parceira, e Odete Roitman, nossa cachorra, que suportaram, com grande amor, o alto nível de *stress* e a ansiedade que emanei ao longo do trabalho. Aos novos amigos e companheiros de Mestrado pelas discussões sem fim e pelos conselhos bem acurados.

Tambem agradeço à CAPES pela ajuda financeira através da bolsa que me permitiu a alimentação e pousos, imprescindíveis para que conclísse o Mestrado com tranquilidade. Ao programa de pós-graduação em Ensino de Ciências e Educação Matemática pelo acolhimento e bom trabalho.

*O passado não está morto e enterrado.  
Na verdade, ele nem mesmo é  
passado.*

William Faulkner

AMADEU FILHO, João Ricardo. **Requiem para o ser**: produção ontológica a partir do filme “Eu, robô” e a emergência do devir. 2015. 53f. Dissertação (Mestrado em Ensino de ciências e educação matemática) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2015.

## RESUMO

Há tempos consideram-se possibilidades em direcionar a recepção de mídias para seus espectadores, estudam-se maneiras de guiá-lo ao aprendizado esperado, à interpretação esperada. Um espectador, ao ler um livro, ao assistir um filme poderia ser controlado ao ponto de emitir interpretações dotadas de previsões? Ou, ao praticar tal ato, o espectador desintegra-se ao se diluir a obra, ocupando posições instantâneas e fluidas, produzindo e criando pensamentos em uma simbiose singular? Tal conflito torna-se uma batalha de um lado só neste texto que, em nenhum momento busca interpretar o filme “Eu, robô” visando sua identidade enquanto obra. Com inspiração na filosofia de Gilles Deleuze, a produção neste trabalho é integral, a todo o momento o autor está fundido com a bibliografia buscando conexões e “insights”, assim como quando o processo de analisar o filme é exposto. As passagens do filme utilizadas no texto surgem como lampejos, sem obedecer a um padrão de escolha, o que endossa o caráter singular do texto que, só poderia ser produzido naquele momento. Trata-se da exposição de um pensamento produzido em um dado momento, por um dado autor que, escolheu como aporte teórico o filósofo Gilles Deleuze e, como obra a ser analisada o filme “Eu, robô” de 2004. Estaria o espectador querendo o fim da pedagogia? Ou, deslavadamente, afirmando sua inexistência?

**Palavras-chave:** Deleuze e cinema. Deleuze e Educação. Cinema e Educação. Produção ontológica.

AMADEU FILHO, João Ricardo. **Requiem for a being**: ontological production from the movie "I, Robot" and the emergence of becoming. 2015. 53p. Thesis (MA in Teaching Science and Mathematics Education) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2015.

## ABSTRACT

Since sometime in the past, possibilities for direct reception of media to their viewers are considered. Ways to guide you to the expected learning, the expected interpretation are studied. A being, reading a book, watching a movie could be controlled to the point of issuing interpretations endowed with predictions? Or, as a viewer, the being disintegrates when this being dilutes to the work, occupying instant and fluid positions, producing and creating thoughts in a singular symbiosis? Such a conflict becomes a battle of one side in this text that in no time seeks to interpret the movie "I, Robot" seeking their identity as work. Inspired by the philosophy of Gilles Deleuze, this production work is full, all the time the author is fused with the literature seeking connections and "insights", as well as when the process of analyzing the film is exposed. The passages of the film used in the text appear as flashes, without obeying a standard choice, which endorses the unique character of the text that could only be produced at that time. It is the exposure of a thought produced in a given time by a given author, chose as the theoretical philosopher Gilles Deleuze and, as a work to be considered the movie "I, Robot" (2004). Would the viewer wanting the end of pedagogy? Or, deliberately stating their absence?

**Keywords:** *Deleuze* and cinema. *Deleuze* and Education. Cinema and Education. Ontological production.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

<b>Figura 1</b> – Depoimento de Sonny a Spooner .....	44
---	----

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>EPITÁFIO</b>	<b>10</b>
1.1	Da disposição dos conteúdos e do andamento do trabalho	10
1.2	Da “ontologia da afirmação	11
1.3	Do defunto	12
1.4	Da metodologia	13
<b>2</b>	<b>PRELIMINARES</b>	<b>16</b>
2.1	Existem mais coisas entre a obra e o espectador do que sonha nossa vã filosofia	18
<b>3</b>	<b>DELEUZE E O CINEMA PENSAnte</b>	<b>22</b>
3.1	O cinema clássico e a representação	24
3.2	O ponto de superação ou: a crise das imagens-movimento	28
3.3	A imagem-tempo	30
3.4	Dando as cartas	32
3.5	Bergson e a imagem-cristal ou: sobre o tempo	33
<b>4</b>	<b>UM OLHAR PASSIVO SOBRE O FILME</b>	<b>37</b>
<b>5</b>	<b>O FILME E O PENSAMENTO</b>	<b>40</b>
5.1	Parte 1 - Antes de Sonny, ou: pouco tempo para ser	40
5.2	Parte 2 - Depois de Sonny ou: Afirma-te se for capaz!	43
5.3	Parte 3 - <i>(in) certeza</i>	45
5.4	Parte 4 - <i>Robô, demasiado humano</i>	47
	<b>REFERÊNCIAS</b>	<b>51</b>

## 1 EPITÁFIO

O presente capítulo possui uma característica especial frente ao restante do trabalho: a distância temporal. Vem como um prefácio que permite trabalhar alguns pontos do texto que clamam por uma revisita. Pelo próprio caráter de meu trabalho, preferi deixar de lado uma edição que desfigurasse o texto inicial. Justifico dizendo que, quando iniciei minha escrita, minha intenção, era explicitar como ocorreu minha produção intelectual a partir dos textos e o do filme que escolhi. A intenção se mantém com este texto que resolvi chamar Epitáfio.

Trata-se de uma escrita sobre algo já enterrado e, que não pode voltar a existir da mesma maneira que já o foi. Tudo o que foi produzido neste trabalho não pode ser reproduzido de forma semelhante, nem pelo próprio autor que vos fala, pois este já não é o que era a algum tempo atrás. O devir atropela o ser e, por mais que tente buscar aquele que já fui um dia, vejo apenas sombras e escombros. Produção sobre produção, não interpretação da produção.

Para organizar meu trabalho, separei os assuntos que pretendo colocar em pauta, em alguns tópicos que seguirão esta apresentação. Há aqui a ideia do complemento que somente a seta do tempo é capaz de proporcionar. Indiferente é a ordem de leitura. Pode-se ver o que segue como uma introdução que facilite a compreensão de algumas passagens do trabalho ou, como uma espécie de conclusão que pretende encerrá-lo fisicamente.

### 1.1 Da disposição dos conteúdos e do andamento do trabalho.

Parece haver uma clara divisão no texto entre o que foi produzido com o filme “Eu, robô” (2004) e com a bibliografia escolhida, o que, em alguns momentos, sugere que o que surgiu durante o trabalho de leitura filosófica foi uma preparação para que o filme fosse trabalhado. Talvez esta fosse essa a intenção inicialmente, porém, agora, enxergo algo que acredito tornar o trabalho mais produtivo. O fato de não haver uma hierarquização entre a “pepita intelectual” filosófica e o “lixo cultural” que é um filme de superfície, feito para faturar, mostra a equalização dos saberes. A ironia da passagem anterior mostra uma suspensão de valores culturais, na tentativa de

mostrar a possível produtividade que há em uma leitura densa como a filosofia de Deleuze, e um filme “fácil” como “Eu, robô”.

É evidente que surge um eixo aparente, que mostra como a leitura de Deleuze vai produzindo pensamento e insights, até que chega o ponto em que surge o conceito de “ontologia da afirmação” que, aparentemente, é posicionado como uma adaga carregada de toda a minha produção a partir de Deleuze e Guattari, para que o filme “Eu, robô” possa ser atingido.

Lançando um olhar para o texto agora, noto que a produtividade deste pode residir no próprio salto entre o pensar o filme e a bibliografia. Tanto de maneira independente, quanto a partir das sutilezas que envolvem as obras.

## 1.2 Da “Ontologia da afirmação”

O conceito que dá nome a este tópico produz junto com seu autor, e as obras que irrompem seu pensar, um modo de focalizar o pensamento em um segmento do caos. Seria tarefa impensável, tentar articular os significados que surgem à mente, sem utilizar um conceito para delimitar a área de atuação do pensamento. A “ontologia da afirmação”, que aplica a ideia do tempo e da memória como atualizações e produção do presente, permite afiar o pensamento a se guiar com certa objetividade, sendo permeado de segmentos múltiplos que, mesmo sendo heterogêneos, podem articular-se entre si.

[...] não há conceito que tenha todos os componentes, já que seria um puro e simples caos: mesmo os pretensos universais, como conceitos últimos, devem sair do caos circunscrevendo um universo que os explica. (DELEUZE, 1992, p.23)

Quando pensei que poderia formular um conceito para, além de organizar mentalmente o que havia estudado até ali, conseguir dar fluência a continuação de meu trabalho, pensei que poderia esgotá-lo no texto sobre o filme, tudo o que escreveria seria finalizado com sua nomeação. O resultado veio acompanhado do contrario, pouco foi citado do conceito diretamente. Por quê? No decorrer do texto, notei que a explicitação do conceito, efetuada antes do filme entrar em cena, apresenta ao leitor o material de que é feito o barco que me guia na travessia do produzir.

### 1.3 Do defunto

O título do trabalho traz um anúncio, uma advertência de que há um cadáver a ser homenageado. Em “Réquiem para o ser”, o leitor pode a todo tempo ficar a procura do ser que se foi, podendo até obter pistas, mas talvez nunca vendo seu nome anunciado aos céus. Como haver uma homenagem *post-mortem* sem que haja um obituário? Quem é o maldito ser a quem presto homenagem?

Posso falar aqui que vejo dois cadáveres, ambos se entreolham e se completam para que este trabalho faça sentido dentro de sua área acadêmica, a área de Ensino de Ciências. Ambos os cadáveres, quando vistos perambulando por aí, por mais que não passem de zumbis que tragam apenas um pequeno traço do que idealmente seriam enquanto seus sangues fervilhavam, são absolutos e inquestionavelmente poderosos.

Falo de dois pilares do existir que, pelo efeito do contrário, já se tornaram deuses. Falo do ser humano e falo da educação. O contrário se coloca como santificador quando crias deste mundo têm suas raízes apagadas e, assim sendo, levitam a nossa frente como absolutas e inexoráveis. O que nasceu por necessidade, torna-se criador de necessidades. A lança forjada por nós agora nos fere diariamente, isso porque não conseguimos enxergar as mãos que a seguram. Em *Crepúsculo dos ídolos* (original de 1888), o que Nietzsche afirmar ser uma idiossincrasia dos filósofos, descreve com clareza o tal efeito do contrário:

[...] consiste em confundir as coisas últimas com as primeiras. Colocam no início o que vem no final - desafortunadamente! Pois não deveria vir nunca! – os “conceitos mais elevados”, isto é, os conceitos mais gerais e mais vazios, a última embriaguez da realidade que se evapora, eles os colocam em início e os convertem em início (NIETZSCHE, 2008b, p.37).

É por reverter o contrário, indo a um estado imaginário que me arrisco a chamar “pós-educacional” (soaria estranho dizer pré-educacional), que vejo esse trabalho como inserido no âmbito da educação. Esta maldita que comprime e expulsa desejos, que apara arestas e mantém o ser “educado” na rédea curta está fantasmagoricamente presente neste trabalho. O que pretendo com este trabalho é justamente colocar as arestas em evidência, mostrar que o devir escritor, leitor, espectador, está em metamorfose a cada momento em que produz, em que pensa. Não é a toa que este que lhes fala agora, se sentiu invasivo ao interferir na produção

daquele que vos escreveu há um tempo a dissertação que segue nos próximos capítulos.

A educação se prende a este trabalho como uma imagem de santo no criado-mudo. Ela observa cada palavra, com seu olhar acusador, julgando o que é permitido perante ela e o que não é. Maldita seja, passo por cima de seu corpo invadido por vermes, arautos de seu fim, porém, não me livro nunca de seu fantasma.

Digo o que o “outro eu” lhes disse no trabalho que se segue: não conseguindo me livrar de seu fantasma, produzo apesar dele. Não há homenagem maior a um falecido domador de leões, do que saber que o animal que açoitou enquanto vivo, apesar da morte de seu algoz, segue empinando as patas quando o vê em alucinações. Réquiem para o ser educação.

A produção a partir do filme “Eu, robô”, trouxe a imagem de outro cadáver. Este que, por mais frouxo que seja, é absolutamente essencial para a criação e assombro eterno do primeiro espectro que citei. Trata-se do ser homem, o ser mulher, o ser humano.

É essencial para a educação que haja alguém para ser educado, vende-se a ideia de que o ser pode se tornar completo ao ser educado.

O filme permite pensar sobre o homem enquanto ser repleto de características absolutas, um ser imutável em sua essência, um ser com alguma essência. Pude viajar com o filme junto com as metamorfoses do ser, onde este, cada vez mais, encontra-se perdido no devir, algo que não se completa, que está sempre à frente de um abismo, do imprevisto, do imponderável. Este trabalho traz então, o soprar do devir que martela a essência do ser. Poeira ao vento. Réquiem para o ser.

#### **1.4 Da metodologia**

Custou-me chegar a este ponto de meu trabalho, o momento de abandonar parte de minha resignação em adequa-lo a algo, a uma metodologia. Como minha inspiração para o trabalho foi a filosofia dita “pós-estruturalista”, é evidente que sabia de onde emergiu a minha metodologia fantasma. Digo assim, pois, em um primeiro momento, sequer pensei em me adequar a uma opção do cardápio, mesmo sabendo que o panorama oferecido é um local de difícil escape, seu “além ser” possui caminhos obscuros.

Nada mais adequado do que a presença destas frases sobre a metodologia de meu trabalho dentro de um capítulo chamado “Epitáfio”. A distância temporal se mostra presente, facilitando o acesso ao texto já escrito através de uma espécie de autópsia. Ao pensar sobre o tema e, depois de algumas buscas, acredito que meu trabalho foi confeccionado a partir de um processo genealógico. Não há aqui uma tentativa de encaixe, um modo de espremer um círculo até que caiba numa moldura quadrangular. Há aqui uma reavaliação seguida de uma revelação. Busco em Michel Foucault inspiração para expor meu método genealógico.

Apesar de já ter me valido do pensamento de Nietzsche em boa parte de meu trabalho e, a própria genealogia ser um conceito “nietzschiano”. Justifico minha escolha por Foucault neste ponto, pois, como afirmou Veiga-Neto (2011, p. 56), o filósofo francês foi “quem, mais do que qualquer outro, explicitou o seu compromisso para com o método genealógico inventado por Nietzsche”.

A transparência com o a qual escrevi todo o texto deste trabalho, me permite agora observar as nuances que fizeram o trabalho seguir determinada direção, a construção singular que permitiu o resultado ser exposto. Fez o que parece ser programado e sob controle mostrar sua complexidade e, em alguns momentos, sua arbitrariedade.

Como não há um manual de como proceder dentro da genealogia, trabalhar com a mesma é sempre um flerte, uma inspiração. Há de se observar como grandes pensadores fizeram seus trabalhos e, deixar se influenciar com suas artimanhas. O que então, me faz colocar meu próprio trabalho dentro de um aspecto genealógico?

A genealogia não é caçadora de essências, mas sim, uma observadora atenta à beligerância das formações e interpretações caóticas que, em certo momento, são colocadas em evidência e engessadas como puras. A genealogia não usa o presente como produto final de um processo que deveria ter este mesmo presente como resultado, mas sim, traz o presente como mais um passo do eterno movimento das multiplicidades.

A genealogia não pretende recuar no tempo para estabelecer uma grande continuidade para além da dispersão do esquecimento; sua tarefa não é mostrar que o passado está ainda ali, bem vivo no presente, animando-o ainda em segredo, após ter imposto a todos os obstáculos de percurso uma forma esboçada desde o início. Nada que se assemelharia à evolução de uma espécie, ao destino de um povo. Seguir o filão complexo da proveniência é, pelo contrário, manter o passado como dispersão que a ele é própria; é situar os acidentes, os ínfimos desvios – ou, pelo contrário, as completas inversões

– os erros, as falhas de apreciação, os cálculos errôneos que fizeram nascer o que existe e tem valor para nós; é descobrir que, na raiz daquilo que conhecemos e do que somos, não há absolutamente a verdade e o ser, mas a exterioridade do acidente (FOUCAULT, 2008, p. 265)

Acredito que, mais do que investigar genealogicamente algo, escrevi o texto com o intuito de mostrar como singularidades podem vir a se tornar um estado de coisas, sem que haja uma predestinação para tal. Havia a filosofia de Deleuze, de Nietzsche, havia o filme “Eu, robô”, havia meu estado de espírito no momento e, todos os sentimentos e pensamentos que habitavam aquela cabeça que já se foi. Todos esses elementos batalharam para que incontáveis peças de quebra-cabeça se agrupassem, sem que houvesse qualquer pista de como deveria ser construído, e sem que houvesse limitações ao número de estados que este reagrupamento poderia aparecer em certo momento.

Deu-se então o final do texto que, não é um estado final e perfeito de agrupamento para as peças que haviam inicialmente. O final é sempre um estado intermediário, que chamamos de final para podermos descansar. Há sempre o que produzir, há sempre mais o que dizer.

Como se formou o conceito de ontologia da afirmação? Como cheguei à minha produção acerca do filme “Eu, robô”? Meu intento foi deixar os rastros que me levaram a estes resultados, deixando explícitos os caminhos tomados e a cegueira que domina o olhar para o futuro, característica do pensamento em devir. Estes pontos e articulações que deixei à mostra, são singularidades que deixam o texto em concordância com o trabalho genealógico, permitem expor os alvos de um “genealogista”.

Acredito que a minha escrita se baseia na crença da busca genealógica produzida por Nietzsche. O texto parece chamar, a todo o momento, uma busca por suas entranhas, suas cavernas. Penso nele como um convite aos bastidores da rigidez das verdades, um *Bullying* cruel ao ser. Por mais que se queira minimizar o efeito ao se admitir que estou falando apenas de uma “interpretação” de um filme, ou de um filósofo em particular, nunca se deve desprezar a sutileza da essência. Travo uma batalha contra um modo de pensar, não com algo específico que foi pensado.

## 2 PRELIMINARES

Evidentemente, antes de navegar nas águas turbulentas do produzir e, até mesmo, antes de revelar os caminhos que me levaram até o ato de cunhar meu trabalho, devo falar de meus propósitos, intenções e alguns aspectos sobre como o cinema deve ser tratado no caminho que há por vir. Refiro-me a isso no futuro, pois, enquanto escrevo essas palavras introdutórias, as palavras seguintes estão sendo fabricadas em alguma parte que desconheço.

De que se trata essa tal produção, não tardará a chegar. Vamos ao cinema. Preciso afastá-lo da posição de ferramenta pedagógica, como é a praxe quando instalado em um trabalho da área de ensino. É claro que é uma utilização válida e real, porém, não é o caso aqui. Por si só, o cinema envolve uma série de criações e significações que, em conluio com as entranhas do espectador, torna impossível medir até onde um filme pode ir.

Parte da criação artística, o cinema, é bom lembra-lo, é ainda uma arte da memória, da memória individual, coletiva, histórica. Ele ritualiza em imagens, visuais e sonoras, os eventos e locais que o espectador fiel deve recordar ao debruçar-se sobre o passado, o presente e o futuro de sua vida. [...] Ele cria ficção e realidades históricas e produz memória. (TEIXEIRA; LOPES, 2008, p. 10).

Assistir a um filme envolve uma renovação de sensibilidade artística, uma produção constante conforme o regime imagético passa em frente aos olhos. Um sem número de fontes e perturbações mistura-se em algum ponto do indivíduo que espreita a arte, de maneira que uma simbiose entre o filme e tais perturbações cria algo completamente novo, uma produção que impede a obra de ser encontrada em seu estado límpido e essencial. Assistir, pensar, produzir.

Há sempre uma espécie de conexão entre a tela que transmite e os olhos que assistem. Conexão fluida que, por milhares de veias, bombeia significações em duas vias, construindo obra e espectador simultaneamente. Por analogia, esse processo de troca, o “imparável” tráfego de significações, ocorre a todo o momento, em cada ponto do existir. Existir é fragmentar e dar significado ou, ao menos, aprender um dado significado, construir ou ser levado por guias com voz ativa para nos apresentar às construções.

A fluidez envolvida nestes canteiros de obras, por horas são fotografados em seu fluir, são empalhados por mãos ardilosas que, do alto de seus pedestais, apresentam a falsa impressão de que certas obras estão terminadas e, que a fluidez do processo de construí-las seja uma espécie de *modus operandi* envolvendo um plano maior. Ignoram o evidente eterno construir que envolve a contingência que é existir, fixando pontos que nos oferecem genuflexórios para cultuá-los de joelhos. Exagero meu, basta apenas que os aceitemos como naturais.

Pilares que sustentam a sociedade atual, que nos apontam como andarilhos sob seu firmamento, que nos fazem sentir vazios sem a presença deles, não passam de correntes que teimam em se ver como âncoras. A educação, um desses grandes pilares, uma verdade sólida cuja principal função é burocratizar as produções e as relações do educando e do educador, limitando seus caminhos, muitas vezes, a uma via de mão única, com obstáculos muito bem definidos.

Posso dizer então que falar de cinema é falar de educação, sem que seja necessária qualquer figura calejada de professor ou, até mesmo, de uma instituição de ensino para validá-lo como tal. Posso, mas não vou. Aqui concluo o velório e o enterro de uma verdade que se chama educação, não pretendo discutir seus méritos e deméritos, apenas afirmo que este que está sendo escrito é produzido apesar dela. Declaro também que qualquer menção à educação ou à pedagogia no decorrer do trabalho se trata de uma proposital tentativa de não acobertar os vícios criados por estes conceitos, trata-se de uma exposição da batalha para desenraizá-los das teorizações.

Este trabalho tem por objetivo, trazer as minhas produções enquanto espectador ativo. Como o filme selecionado (“Eu, robô”, de 2014) atravessa as perturbações de meu ser fazendo emergir conceitos e visões renovados? De que maneira esta produção pode ser engessada em um local no espaço-tempo transformando-se em verdade? O objetivo deste trabalho é apresentar uma produção honesta, a partir de meus pensamentos, obtida tanto nos encontros frutíferos com os autores que escolhi, quanto no encontro com a obra de ficção citada. Penso em transmitir esta honestidade, livrando o texto inicial de quaisquer modificações estruturais desnecessárias que possam vir à mente posteriormente.

Macroscopicamente, pretendo aqui chamar atenção para este tratamento não essencialista dado ao cinema, podendo servir de inspiração para utilizações do mesmo filme, ou de outros quaisquer, a partir de uma mesma perspectiva: a da

produção honesta, sem qualquer compromisso com escavações sem fim em busca de algo que está contido na obra em si. Recorro a Gilles Deleuze como inspiração intelectual ao que já está sendo, e ao que será produzido a partir de agora.

## **2.1 Existem mais coisas entre a obra e o espectador do que sonha nossa vã filosofia.**

Em seu texto “modos de endereçamento: uma coisa de cinema; uma coisa de educação também”, Elizabeth Ellsworth (2001) mapeia diferentes perspectivas do estudo da relação entre espectador e obra, contido nas teorias de cinema, e a relação dessas teorias com a educação em si, ou seja, com o ensinar e com o aprender. Ao traçar uma linha sobre as mudanças ocorridas na maneira como se observa a interação obra-espectador, a autora pode observar interseções com a relação entre o aluno e o currículo. Ao verificar a questão levantada por teóricos que estudam o cinema, quando questionam a relação obra-espectador: “Quem este filme pensa que você é?”, Ellsworth sentiu-se segura para perguntar, assumindo filme e currículo como meios de produção de significados: “Quem este currículo pensa que você é?”. Inspiração que levou-a a constatar que a troca entre obra e espectador ou entre aluno e currículo são igualmente produtivas e, quando analisadas, ambas trazem aspectos da complexidade, que ultrapassa qualquer perspectiva reducionista, da relação entre os polos em questão.

Mais do que ver uma oportunidade de trazer o cinema para dentro de temas educacionais, com esta bola levantada pela autora, enxergo uma justificativa para não ter de trazê-lo. O ato de ver um filme apresenta-se como uma relação pedagógica, haja vista o intenso jogo de significações presente no ato de que falo aqui. Tomo emprestadas algumas ideias deste texto, no intuito de melhor apresentar o solo fértil onde ocorrem as inúmeras representações e produções que surgem ao vermos um filme, ou seja, o “laboratório” de onde surgiu a substância heterogênea e singular que veio a tornar-se este trabalho. Heterogênea, pois parte de inúmeras perspectivas, pré-disposições, preconceitos emergidos de diferentes fontes, que orbitam as ideias que me levaram ao trabalho. Aquelas, apesar de colidirem, articularem-se e formar emaranhados, tendem a não se misturar. Singular, pois só poderia ser feito por mim, no contexto em que me encontro atualmente.

Nas teorias tradicionais sobre o cinema e sua relação com o espectador, fala-se sobre uma entidade contida no filme denominada “modo de endereçamento” (ELLSWORTH, 2001, p.11). Refiro-me a ela desse jeito, pois, ao contrário do jogo de imagens contido em um filme, o modo de endereçamento não pode ser visto, pois estaria contido no desenrolar da história, diluído pelo texto. Este modo de endereçamento seria a maneira como a equipe de produção de um filme (roteirista, diretor, etc) encontra e direcioná-lo, intencionalmente ou não, ao tipo de público que deseja.

Dentro dessa perspectiva, surgem duas vertentes: a primeira, que diz respeito a um tipo de público dominante e, a segunda, que posiciona um público de minorias como a vanguarda entre os espectadores. As duas são colocadas aqui sob uma mesma ótica, pois ambas apresentam-se com intento homogeneizante, como uma resposta de “ou isto, ou aquilo”. Superficialmente, a que diz respeito a um público dominante, afirma que um filme traz, dentro de si, uma mensagem a um espectador idealizado, um espectador que se encaixa perfeitamente nas intenções do filme, mesmo que o seja apenas durante a exibição do mesmo. Ainda que seja, ao menos, uma parte do espectador, uma porção deste ser, que responda à obra como este buscado sujeito a quem o filme é endereçado. Como reação a esta primeira, o contracinema surge como uma espécie de revolução imagética, colocando grupos considerados minorias como o alvo desta maneira de fazer cinema.

Surge uma proposta ideológica e crítica no ato de ver filmes e, respeitando a ideia do endereçamento, no ato de fazer cinema. Negros, homossexuais, imigrantes, e outros grupos fechados passam a ser a linha de frente entre os espectadores neste tipo de perspectiva. Surge então, algo que não permite que este tipo de visão se feche em uma identidade ideal de espectador. Algo que podemos chamar de “vazamento” (BAUMAN, 2005, p. 57). Este “fenômeno” é devido ao fechamento apenas ilusório desses grupos de minoria, que pretendem cercar um tipo de identidade, afinal, um homossexual pode ter muito mais coisas em comum com um heterossexual, do que com o parceiro ao seu lado. Um negro pode ter tido uma infância mais parecida com a de um menino branco burguês, do que a de um negro estereotipado como suburbano. Encontram-se então pontos que impedem que tais identidades se encerrem, ocorrem os vazamentos.

Além desses vazamentos, na questão dos grupos cujas identidades planejam-se fixar, podemos ter dissonâncias na própria maneira que o espectador se propõe a

ver o filme. Ainda no texto de Elizabeth Ellsworth (2001), encontra-se um depoimento de uma feminista estudiosa do cinema, Judith Mayne, que, tem características de uma espectadora ideal, para qual seriam endereçados filmes de contra-cinema com teor feminista. Ela diz:

Posso ser uma espectadora bem informada, mas isso não diminuiu meu prazer naquilo que algumas pessoas podem considerar como produtos inferiores como, por exemplo, os filmes de Arnold Schwarzenegger. Em vez disso, o estudo do ato de ver filmes me tornou consciente, em termos bem ordinários e cotidianos, dos tipos de impulsos contraditórios que compõem o prazer. Pois, embora o feminismo, por exemplo, constitua, de forma plena, uma parte de minha vida cotidiana, eu tenho fantasias regressivas um tanto peculiares [...] (ELLSWORTH, 2001, p. 30)

Nota-se uma descrença em qualquer tipo de teoria totalizante, que tenta encerrar sujeitos e tribos em uma cerca intransponível, dentro da qual, qualquer envio de informação teria efeito semelhante. Com o endereçamento de um filme ocorre o mesmo, qualquer previsão se torna caótica, quando levamos em consideração o emaranhado de sentimentos e preconceitos que envolvem o sujeito que espreita a obra. É nesse ponto, que o endereçamento do filme deixa de ser algo fixado em uma obra que irá atingir o espectador, e se torna um evento que ocorre entre o envio e a recepção, no caminho sinuoso entre o produto e o consumidor.

Observado o vazamento, o fluxo interminável de representações, surgem dois caminhos: suprimir ou admitir? O filósofo francês Gilles Deleuze, traz em sua obra uma filosofia da multiplicidade, filosofia do vazar, do fluir. A produtividade deste “não encerramento” de possibilidades pode ser infinita, haja vista que a produção e a emergência de novos conceitos e percepções se dão na própria multiplicidade, e não na resolução dela em uno.

No primeiro volume de sua obra, composta em conjunto com o filósofo e psicanalista Félix Guattari, “Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia” (publicada originalmente em 1980), os autores trazem em sua crítica à psicanálise edipiana de Freud, uma evidência de que a supressão do múltiplo pode impedir uma possível produtividade e endossar discursos hegemônicos e homogeneizantes. “Tão logo descobria a maior arte do inconsciente, a arte das multiplicidades moleculares, Freud já retornava às unidades molares, e reencontrava seus temas familiares” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p.40).

Ainda na mesma obra, um caso que pode exemplificar a redução da multiplicidade foi relatado por Freud em 1915, conhecido como “O homem dos lobos”. Neste, um homem que sonhava com uma matilha de lobos observando-o, vê o psicanalista remeter o sonho ao coito de seus pais, de maneira que o número de lobos diria mais respeito a certos aspectos de um coito particular, do que ao fato óbvio de que os lobos andam em matilha. Em outras palavras, a análise psicanalítica tende a reduzir uma multiplicidade em uma unidade edipiana, anulando, dessa maneira, a existência do plural.

Tal exemplo diz respeito à maneira com que Gilles Deleuze vê produção a partir da multiplicidade, nunca com o intento de reduzi-la a um uno, ou sequer admitindo que por trás de tal exista uma essência unificada. Sem perder o cinema de vista, afirmo aqui ser ele um desses artefatos que gera multiplicidades, estranhamentos, reações e associações em simbiose com o espectador. Meu olhar para esta arte será rizomático. Como afirmam Deleuze e Guattari (1995, p. 11), "Num livro, como em qualquer coisa, há linhas de articulação ou segmentaridade, estratos, territorialidades, mas também linhas de fuga, movimentos de desterritorialização e desestratificação". A apropriação de sua filosofia permite que esta coisa qualquer possa muito bem ser um filme, no caso do presente trabalho, o filme “Eu, robô” (2004).

Sendo assim, inspirado nos autores citados anteriormente, proponho-me a analisar o filme a partir de sua multiplicidade e suas intersessões com meu ser enquanto espectador, ser que nem eu mesmo posso descrever, até porque, também se trata de uma multiplicidade produtiva. A multiplicidade rotulada com meu nome de batismo, ilusoriamente fundida em linguagem, torna-se inseparável da obra no momento em que a espreito, sendo impossível separar o que ofereci ao filme e o que este me ofereceu. Fica claro que não quero, e nem acredito, que possa trabalhar com o filme de modo a procurar nele sua verdadeira intenção, ou, a intenção de seus autores. O que me interessa vem depois do filme, a partir do filme. Enfim, meu alvo não está em uma possível essência na obra, mas, no meu ato de assisti-la, e da troca que surge nesse ato.

### 3 DELEUZE E O CINEMA PENSAnte.

Os dois trabalhos de Deleuze sobre o cinema, “A imagem-movimento” (publicação original de 1983) e “A imagem-tempo” (publicado originalmente em 1985), revelam a relação que o filósofo enxerga entre a sétima arte e a filosofia. Ambas são expressões do pensamento, a primeira traz o pensamento por imagens, a outra por conceitos. Sendo assim, dois conceitos protagonizam as obras de Deleuze, conceitos que apresentam o pensamento do cinema: imagem-tempo e imagem-movimento. Ambos funcionam como articuladores para a filosofia de Deleuze, principalmente em relação aos conceitos sobre imagem, tempo e movimento de Bergson, grande intercessor de Deleuze.

Quando falo sobre os intercessores, não posso deixar de salvar algumas linhas desse texto para trazer a ideia à tona. Quando é dito que Nietzsche, Bergson e Espinosa são intercessores da filosofia de Deleuze, assim como personagens de outras áreas como Kafka e Proust, trabalha-se com um dos conceitos mais valiosos da filosofia “deleuzeana”.

O essencial são os intercessores. A criação são os intercessores. Podem ser pessoas – para um filósofo, artistas ou cientistas; para um cientista, filósofos ou artistas – mas também coisas, plantas, até animais [...]. Fictícios ou reais, animados ou inanimados, é preciso fabricar seus próprios intercessores. (DELEUZE, 1992, p. 156)

Os intercessores são os que impulsionam o pensamento, o combustível do ato de pensar que, para Deleuze, não ocorre passivamente, é sempre um ataque, um rasgar. Em suas obras “cinematográficas”, temos um intercessor mais amplo para o pensamento do filósofo francês. Podemos afirmar que o cinema, como um todo, funciona como intercessor na filosofia de Deleuze, a visão macroscópica da sétima arte que faz Deleuze cometer a violação que é o ato de pensar.

Devo me intrometer no assunto e dizer aqui que, além de Gilles Deleuze, meu grande intercessor para a produção que está sendo escrita neste momento é o filme “Eu, robô”, produção que findará a confecção deste trabalho. O filme me faz pensar, rompe meu estado passivo. Posso dizer que a filosofia da diferença de Deleuze me deu armas (na verdade, eu as roubei e estou usando deliberadamente) para poder melhor trabalhar com a interseção entre a obra fílmica citada e o meu pensamento, este que, por sua vez, não existiria sem o intercessor, a obra.

Voltemos a Deleuze e sua obra “filosófico-cinematográfica”. Antes de qualquer coisa, devo admitir que, meu olhar sobre a obra de Deleuze se volta mais para a filosofia articulada com os conceitos cinematográficos, do que com a estética das imagens que fazem emergir tais conceitos, sendo assim, minha análise do filme “Eu, robô” é pouco estética (no sentido técnico), meu olhar para o filme está voltado para os personagens, seus dramas, seus momentos, suas relações e encontros do que o posicionamento de câmeras, corte, montagem, foco *et cetera*.

A primeira das duas obras de Deleuze “A imagem movimento” (1983), gira em torno do conceito de imagem-movimento e sua relação com o cinema clássico, comumente chamado de cinema pré-guerra. Essa fase clássica do cinema, para Deleuze, nos apresenta uma imagem indireta do tempo (o conceito de tempo é fundamental para a filosofia de Deleuze). Ou seja, o espectador não tem acesso ao tempo puro, pois este é subordinado ao movimento. A percepção da passagem do tempo no cinema clássico surge de uma sequência de posições que resultam no movimento. De modo mais explícito, podemos ver nos filmes clássicos de diretores como D.W. Griffith e Sergei Eisenstein, personagens que reagem aos acontecimentos do filme e este, por sua vez, está condicionado às reações dos personagens que afetam o decorrer dos acontecimentos. Temos então o “todo que muda”, uma história que é regida por um eixo central, por uma narratividade que permite o fluxo da própria história. Esta, que se volta ao real através de uma narração orgânica e, do desenvolvimento dos esquemas sensório-motores. Vejo aqui, neste cinema clássico e orgânico, uma metafísica do movimento, sendo a ação anterior ao tempo. Mas em que implica este método cinematográfico clássico no modo de pensar, ou melhor, como as imagens deste cinema representam certo tipo de pensamento? Que pensamento é este?

O regime imagético representado pelo cinema clássico remete à filosofia da representação criticada por Gilles Deleuze. Enxergo este regime como o motor do trabalho do filósofo que, neste aspecto, aponta o problema da imagem do pensamento. Sendo assim, a diferença das imagens do cinema clássico e do cinema moderno, que veremos a seguir, traz o que me atreverei a chamar de duelo entre uma imagem moral, representativa e dogmática e, o alvo da clínica de Deleuze que é a nova imagem do pensamento, ou, o pensamento sem imagem. Este assume o paradoxo em detrimento da *doxa*, do senso comum.

O que se pode observar aqui é uma simbiose entre a filosofia, e as imagens cinematográficas referentes a uma dada época da história do cinema. Não se trata de um a partir do outro, ou de um interpretando o outro. Trata-se de modelos de pensamento que emergem em imagens, no caso do cinema, e em conceitos, no caso da filosofia.

Por necessidade didática, é preciso amarrar as duas formas de produzir certo tipo de pensamento. Melhor dizendo, a seguir, pretendo promover o encontro, ou as correspondências entre imagens e conceitos. Primeiramente, tramarei os encontros e exibirei as correspondências entre o conceito de imagem-movimento e a filosofia da representação.

### **3.1 O cinema clássico e a representação.**

Conjuro nesse momento, a filosofia de Bergson e seus conceitos de imagem, tempo e movimento, para reproduzir o nascimento ou, a emergência da filosofia “deleuzeana”, a respeito das imagens produzidas pelo cinema. Trata-se de Deleuze roubando conceitos de Bergson para produzir seus conceitos acerca das imagens-movimento e, de João Ricardo descrevendo o roubo e, ao mesmo tempo, planejando uma abdução conceitual a partir das entranhas desses dois pensadores, ou melhor, da produção a partir do encontro entre suas entranhas.

Roberto Machado (2009, p. 249) faz lembrar a relação do movimento em Bergson com um dos paradoxos de Zenão. Pensemos em Aquiles e na tartaruga inalcançável! Vejamos que na perseguição de Aquiles para chegar à tartaruga na célebre corrida, aquele não chegará jamais ao bichinho se pensarmos em termos de espaço percorrido, pois este é infinitamente divisível, transformando a distância entre os competidores numa medida incalculável, já que há infinitos números entre dois valores quaisquer. Para Bergson o erro está em pensar o movimento em termos de espaço percorrido, já que para ele o movimento é indivisível e irredutível, sempre presente.

Deleuze vê em Bergson, uma crítica ao movimento no cinema clássico. Este seria responsável por produzir o movimento de forma artificial, a partir de uma montagem de instantes. E, principalmente, subordinando o tempo a este movimento, apresentando o tempo como dependente da montagem geradora do movimento.

Sua ideia é que efetivamente o movimento é reproduzido pelo cinema de modo artificial, através de uma decomposição e de uma recomposição artificial, mas o movimento apresentado, o movimento tal como aparece ao espectador, tal como é percebido pelo espectador, não é artificial. (MACHADO, 2009, p. 250).

Chegamos a um ponto chave, talvez se não pegar este bonde agora, demorará outro a vir. Claramente a ideia expressa na citação acima, é que se trata de uma naturalização, uma criação artificial resultando em uma aparência natural, como a moral para Nietzsche, o grande martelador da filosofia da representação, da filosofia do uno. Outro grande intercessor de Deleuze, Nietzsche forjou conceitos como vontade de verdade e vontade de potência (traduzida também como vontade de poder) que ajudarão na compreensão das teses de Deleuze sobre o pensamento no cinema.

A vontade de potência talvez seja o conceito que permeia todas as partes da filosofia de Nietzsche e a filosofia pós-estruturalista. Diz respeito às forças atuantes no viver, na relação do existir com o mundo.

De fato, tudo o que é produzido no mundo não é resultado de uma adaptação a um suposto modelo, mas é efeito de relações entre forças, de conflitos entre potências, pois em todas as relações entre forças existe vontade: o mundo como vontade de potência. (FERREIRA, 2010, p. 6).

Como o próprio autor afirma em seus escritos:

Admitindo que nada de real seja “dado”, a não ser nosso mundo de desejos e paixões que haurimos de outra “realidade” que não aquela de de nossos instintos – pois pensar é senão uma relação desses instintos entre eles. [...] A questão é finalmente saber se reconhecemos a vontade como eficiente, se acreditamos na causalidade da vontade. Se for assim – e no fundo essa crença é a crença na própria causalidade – devemos tentar considerar hipoteticamente a causalidade da vontade como a única. A “Vontade” não pode naturalmente agir senão sobre a “vontade”, e não sobre “matéria” (sobre “nervos”, por exemplo): em resumo, deve-se arriscar a hipótese de que em toda parte onde se constatam “efeitos”, é a vontade que age sobre a vontade e também que todo processo mecânico, na medida em que é alimentado por uma força eficiente, não é outra coisa senão força de vontade, efeito da vontade. – Admitindo, finalmente, que seja possível estabelecer que nossa vida instintiva inteira não é senão o desenvolvimento e a diferenciação de uma só forma fundamental da vontade – quero dizer, conforme minha tese, da vontade de potência (poder) –; admitindo que seja possível conduzir as funções orgânicas a essa vontade de potência (poder), e nela se encontrasse também a solução para o problema da fecundação e nutrição – é um só e mesmo problema –, teríamos assim adquirido o direito de designar toda força eficiente, inequivocamente, como vontade de potência. O universo visto de dentro, o universo definitivo e determinado conforme o seu “caráter inteligível” – não seria outra coisa senão vontade de potência. (NIETZSCHE, 2011, p.53-54).

Dito isto, a vontade de verdade habita o homem enquanto domador do devir, o homem que dá as costas às relações entre forças do existir, e lança mão das descrições, no intuito de apreender fluxos e criar verdades. Eis a filosofia “deleuzeana”, que trabalha o devir, o caos, sem intenção de apresentar conclusões que excluem seus concorrentes nos últimos passos de uma construção finita.

Chamais “vontade de verdade”, sábios insignes, o que vos impele e vos excita? Vontade de tornar concebível tudo o que existe, assim chamo, eu, vossa vontade. Primeiro, quereis tornar pensável tudo o que existe porque duvidais, com justa desconfiança, que pensável já o seja. Mas tudo o que existe deve também se adaptar e se curvar! Assim o quer vossa vontade. (NIETZSCHE, 2008a, p. 127-128).

Entre várias abordagens possíveis para a imagem-movimento em Deleuze, escolhi os conceitos de descrição, narração e narratividade para trabalhá-la e apontar suas diferenças para a imagem-tempo. Abro parênteses neste ponto para deixar claro que este texto não se trata de um trabalho sobre o cinema em Deleuze como um todo, seria muita pretensão de minha parte, o que apresento aqui são caminhos que tomei dentro da filosofia “deleuzeana” para fazer emergir, através de roubos e torções, conceitos e articulações para produzir interpretações (paradoxal?) a partir da história, das imagens, das relações e encontros apresentados no filme “Eu, robô”.

Sobre a descrição orgânica, referente ao cinema clássico representado pelas imagens-movimento, temos uma descrição que parte de uma ideia metafísica. Se descrever é descrever algo, um objeto, por exemplo, a descrição orgânica enxerga o objeto descrito como independente à sua captação. Sua existência é anterior à sua descrição, transcende à descrição. No capítulo intitulado As potências do falso de seu segundo volume sobre o cinema, Deleuze faz uma comparação das descrições referentes a cada cinema, utilizando exemplos técnicos em filmes. Não pretendo entrar nesses pormenores, haja vista que o meu interesse está completamente voltado à filosofia, ao pensamento em torno dos conceitos, visto à polpa.

O desenvolvimento sensorio-motor da descrição orgânica apresenta real e imaginário como dois polos opostos, há sempre uma ruptura do real que culmina na entrada do imaginário, do segundo polo descritivo. Quando a lógica do real é rompida, é apresentado o fictício, o sonho, como ilógico, passível de retorno à lógica do real como referência. Vê-se claramente uma distinção entre realidade e imaginação.

Numa descrição orgânica, o real suposto é reconhecido por sua continuidade, mesmo interrompida, [...]: é um regime de relações localizáveis, de encadeamentos atuais, conexões legais, causais e lógicas. É certo que tal regime inclui o irreal, a lembrança, o sonho, o imaginário, mas por oposição (DELEUZE, 1990, p. 156).

No que diz respeito à narração orgânica, arrisco-me a dizer que ela se apresenta como o sopro do tempo, o “big-bang” que torna possível o fluir do tempo cronológico. Sendo ela uma espécie de contador de histórias, ela dá suporte ao esquema sensório-motor, doando a responsabilidade da existência do tempo ao movimento, por isso Deleuze frisa a importância do movimento centrado para a narração, um tipo de movimento que permite a existência do tempo como sucessão de movimentos. Protagonizando o parto do tempo, a narração orgânica mostra sua face pretensiosa, de pretensão à verdade. Ficamos sem opções, afinal só a verdade poderia ser anterior ao tempo. Quer saber a verdade das verdades? Adquira já sua máquina do tempo! Sobre essa face da narração, Deleuze complementa:

A narração orgânica consiste no desenvolvimento dos esquemas sensório-motores segundo os quais as personagens reagem à situações, ou então agem de modo a desvendar a situação. É uma narração verídica, no sentido em que aspira ao verdadeiro, até mesmo na ficção (DELEUZE, 1985, p. 157).

Há uma diferença entre narração e narrativa, enquanto a primeira se refere ao desenvolver da trama esta, segundo Machado (2009, p. 281-287), diz respeito ao desenvolvimento da relação sujeito-objeto, das imagens subjetivas e objetivas. A referência de Deleuze a essas últimas surge de seu estudo sobre o que ele chamou de imagem-percepção, um tipo de imagem-movimento. As imagens subjetivas dizem respeito ao que a personagem vê, enquanto as objetivas sugerem uma visão mais ampla, exterior ao conjunto formado pela personagem e sua visão. A narrativa orgânica diferencia claramente esses dois tipos de imagem.

Em suma, a meu ver, a “vontade de verdade” se torna um norte para o regime orgânico, de modo que a repelência à falsificação, ao paradoxo e a adoração à busca de uma verdade inerente torna o pensamento do cinema clássico uma espécie de irmão da filosofia da representação, esta que se identifica com a essência e a naturalização dos valores morais. Afirmo então que o cinema clássico se identifica com um modelo de reconhecimento que Deleuze traz à sua filosofia em sua obra “Diferença e repetição”, publicado na França, em 1968. Segundo o filósofo “a reconhecimento se define pelo exercício concordante de todas as faculdades sobre um objeto suposto

como sendo o mesmo: é o mesmo objeto que pode ser visto, tocado, imaginado, concebido” (Deleuze, 1988, p. 221). Este cinema que prima pelo movimento, necessita da reconhecimento, do reconhecimento, do senso comum, dos hábitos, da afeição com o naturalizado, da representação.

### **3.2 O ponto de superação ou: a crise das imagens-movimento.**

Estou falando de dois momentos distinguidos por Deleuze na história do cinema e, evidentemente, por se tratar de dois momentos sucessivos no tempo cronológico deve haver um ponto de ruptura ou, mais comumente, um período de transformação. É comum este tipo de revolução começar com um esgotamento, um cansaço, um limite. Se as imagens-movimento cumpriam o papel de uma narrativa totalizante, dicotômica e carregada de senso comum e moralidade, é intuitivo concluir que foram exatamente essas características que as levaram à exaustão.

Vasconcellos (2006) ressalta um aspecto importante visto por Deleuze que contribuiu para o esgotamento das imagens-movimento e, posteriormente, para a transformação do regime imagético cinematográfico: o contexto histórico.

É importante ressaltar que o contexto histórico também foi fundamental para a revolução que estava a caminho: a crise do capitalismo, a exaustão da guerra, além do crescimento populacional na periferia das grandes cidades, ocasionando maior visibilidade aos excluídos sociais [...](VASCONCELLOS, 2006, p. 109)

Como havia dito, permaneço com a intenção de reler Deleuze com o intuito de apresentar minha produção sobre seu pensamento, desse modo, permito-me remanejar os conceitos “deleuzeanos” de maneira a criar a linha do tempo de meu pensamento. E é neste momento, em que trato da crise das imagens do cinema clássico, que pesco no conceito de imagem mental.

Em seu primeiro volume sobre o cinema, Deleuze (1983, p. 243) define o conceito de que estou falando, segundo o filósofo a imagem mental “é uma imagem que toma por objetos de pensamento, objeto que tem uma existência própria fora do pensamento [...] é uma imagem que toma por objeto relações, atos simbólicos, sentimentos intelectuais”.

No último capítulo desse mesmo livro, Deleuze disserta sobre a crise de que estou falando e também, do conceito de imagem mental, e dedica muitas linhas à obra

cinematográfica de Alfred Hitchcock. Antes de prosseguir, prosseguirei! Apresento algumas linhas relacionadas ao filme “Janela indiscreta” (1954), do diretor de “Psicose” (1960), para que possa melhor apresentar a filosofia de Deleuze para o conceito de imagem mental.

Em “Janela indiscreta” o protagonista passa horas a fio, observando sua vizinhança com a ajuda de um instrumento óptico. Esse voyeurismo se deve à sua temporária imobilidade perante uma perna engessada. A revolução está nos detalhes. Em nenhum momento há apelo a “flashbacks” e diálogos explicativos que justificam o acidente sofrido pelo personagem, o que podemos observar através da câmera são fotos de carros de corrida em seu quarto e uma máquina fotográfica quebrada. As imagens não se prolongam mais em ações que apresentam fatos, prolongam-se em pensamento, em relações.

Para que haja certa estabilização de um novo momento para as imagens cinematográficas, é necessária a passagem de que estou falando aqui. Esta é caracterizada pela crise das imagens-ação (tipo de imagem-movimento), os sintomas dessa crise apontam para a emergência de um novo tipo de imagem.

O homem comum, de mãos atadas, surge das entranhas do herói. As situações globalizantes começam a desaparecer, e o cotidiano rouba a cena. A ação perante os acontecimentos começam a desaparecer, e a “perambulação” toma seu lugar. Homem comum e vida ordinária tomam o lugar dos grandes feitos de um ser extraordinário perante acontecimentos improváveis. O enfraquecimento das ligações sensório-motoras que passam por uma desconexão evidente também é parte dos sintomas.

Dois outros sintomas gritantes identificados por Deleuze nesta crise também devem ser ressaltados: a tomada de consciência dos clichês e a “denúncia do complô”, de maneira mais clara, Vasconcellos (2006, p. 111) caracteriza esta denúncia como “a denúncia às formas de organização do poder que faz circular esses mesmos clichês”.

### **3.3 A imagem-tempo.**

A passagem para um novo regime imagético, diz mais respeito sobre o tempo do que sobre qualquer outra coisa. A insubordinação do tempo ao movimento que começou a acontecer com a já referida crise, torna-se evidente quando encontramos

as ditas situações óticas e sonoras puras, possibilitadas pela imagem mental trabalhada principalmente por Hitchcock.

Da mesma maneira com que as imagens-movimento correspondiam ao cinema clássico, é no cinema moderno (pós-guerra) que Deleuze observou o nascimento de um novo tipo de imagem, ele a batizou como imagem-tempo. Temos como características deste outro cinema o desmoronamento do esquema sensório-motor, já enfraquecido pela imagem mental, e a substituição da narração pela descrição.

As situações óticas e sonoras puras fazem uma espécie de ligação direta com o pensamento, evitando o prolongamento com a ação que encerra as possibilidades múltiplas dando lugar a uma definição. Machado (2009) evidencia que se trata da substituição do cinema de ação pelo cinema de vidência. Ainda segundo o autor, o cinema referente às imagens-tempo cria uma espécie de “exercício transcendental da faculdade de sentir que suspende o reconhecimento sensório-motor da coisa, ou a percepção de clichês, como é a percepção comum, proporcionando um conhecimento e uma ação revolucionários” (MACHADO, 2009, p. 273).

Esse mesmo autor aponta para um texto de Deleuze imprescindível para a compreensão de sua filosofia a respeito do cinema moderno, e de sua imagem correspondente. Em um trecho do segundo volume de sua obra sobre o cinema, o filósofo francês expõe as entranhas do nascimento dessa nova imagem cinematográfica e, como veremos a seguir, uma nova imagem para o pensamento.

As situações cotidianas e mesmo as situações-limite não se assinalam por algo raro ou extraordinário. É apenas uma ilha vulcânica de pescadores pobres. Apenas uma fábrica, uma escola... Nós passamos bem perto de tudo isso, até mesmo da morte, dos acidentes, em nossa vida corrente ou durante as férias. Vemos, sofremos, mais ou menos, uma poderosa organização da miséria e da opressão. E justamente não faltam esquemas sensório-motores para reconhecer tais coisas, suportá-las ou aprova-las, comportamo-nos como se deve, levando em conta nossa situação, nossas capacidades, nossos gostos. Temos esquemas para nos esquivarmos quando é desagradável demais, para nos inspirar resignação quando é horrível, nos fazer assimilar quando é belo demais. Notemos a este respeito que mesmo as metáforas são esquivas sensório-motoras, e nos inspiram algo a dizer quando já não se sabe o que fazer: são esquemas particulares, de natureza afetiva. Ora, isso é um clichê. Um clichê é uma imagem sensório-motora da coisa. Como diz Bergson, nós não percebemos a coisa ou a imagem inteira, percebemos sempre menos, percebemos sempre apenas o que estamos interessados em perceber, ou melhor, o que temos interesse em perceber, devido a nossos interesses econômicos, nossas crenças ideológicas, nossas exigências psicológicas. Portanto, comumente, percebemos apenas clichês. Mas, se nossos esquemas sensório-motores se bloqueiam ou quebram, então pode aparecer outro tipo de imagem: uma imagem ótico-sonora pura, uma imagem inteira e sem metáfora, que faz surgir a coisa em si mesma, literalmente, em seu excesso de horror ou de beleza, em seu caráter radical

ou injustificável, pois ela não tem mais de ser 'justificada', como bem ou como mal... O ser da fábrica vem à tona, e já não se pode dizer "afinal, as pessoas precisam trabalhar..." (DELEUZE, 1985, p.32-33)

É como se a imagem-tempo abrisse um "leque de opções" produtivas, caminhos a seguir em detrimento de um caminho dado como certo ou verdadeiro. Fica evidente a identificação das imagens-tempo com a filosofia do múltiplo, filosofia rizomática de Deleuze. Se o filósofo toma o lado do cinema moderno como preferencial em seu pensamento, não é por conta da diferença estética e dos estilos de filme em si, mas sim pelo pensamento expressado em cada fase do cinema.

Volvendo aos conceitos de descrição, narração e narratividade analisados para as imagens-movimento do cinema clássico, é importante que uma comparação seja feita com estes mesmos conceitos desenvolvidos dentro da perspectiva das imagens-tempo, ou seja, do cinema moderno.

A descrição clássica defendia o objeto capturado como independente, sua existência e essência já existiam, já eram aquilo que a câmera capturava. Deleuze chama de descrição cristalina o tipo descritivo referente ao cinema moderno. Neste caso, a própria descrição se faz por objeto, algo só 'é' depois de ser capturado, melhor dizendo, não há captura, não se trata de uma "olhadinha inocente", pelo contrário, uma descrição cristalina até mesmo constitui um objeto. Torna-se ontológica. Descrição pura, livre do esquema sensorio-motor que prolonga o que foi visto em movimento. Neste novo modelo descritivo, real e imaginário são indiscerníveis. A descrição cristalina não visa o real e, ao mesmo tempo, elimina a aparência.

Na narração cristalina, surge uma espécie de vidência no personagem. A sequência histórica deixa de ser a fonte do tempo e passa a estar situada nele. O tempo é anterior, puro, diretamente acessível. Dessa maneira a narração se torna falsificadora, abre mão da verdade. Há uma clara e identificável 'ponte' com a filosofia de Nietzsche e sua crítica à verdade e ao homem verídico.

Vasconcellos (2006) destaca o papel da palavra na narrativa orgânica (referente ao cinema clássico). As falas dos personagens são convertidas em ações, como se fosse necessária uma instrução de como o movimento deve fluir, um tutorial para a verdade. A narrativa cristalina abre mão deste 'manual instrutivo' e lança mão das experiências ópticas e sonoras. Os personagens perdem seu conhecimento do todo e seu poder de transformar as situações e passam a ser vítimas do acaso, meros observadores suscetíveis a uma sorte de acontecimentos casuais.

Sobre a narrativa, Deleuze usa os conceitos de imagem-percepção subjetiva e imagem-percepção objetiva para diferenciar duas perspectivas em imagem-movimento. A primeira diz respeito a um conjunto visto por alguém de dentro dele, da perspectiva do personagem que vive a situação. A última diz respeito ao conjunto, ao acontecimento, sendo visto por alguém de fora, um olhar em terceira pessoa. A narrativa orgânica distingue estes dois tipos de imagem, já a narrativa cristalina questiona tanto a distinção quanto a identificação das duas imagens. Esta incapacidade ou, melhor dizendo, impossibilidade de distinção leva Deleuze a assumir a narrativa cristalina como uma pseudonarrativa, no sentido em que ela desaba as estruturas da narrativa verídica através da imposição de uma visão sobre outra: “A visão de fora influencia, provoca mudanças na visão de dentro”.

### **3.4 Dando as crias**

É em Bergson e no conceito de imagem-cristal que Deleuze aprimora o conceito de imagem-tempo e, é nesse ponto que começo a desembasar meu para brisas e visualizar o conceito que emerge em meu pensamento, desde seu estado embrionário no início da minha leitura de Deleuze. Se construí uma linha do tempo do pensamento “deleuzeano” do cinema e sua filosofia a partir dele, foi para expor uma espécie de genealogia do conceito de “ontologia da afirmação” que criei/roubei/transformei em prol de meu trabalho. Em prol das articulações que pretendo fazer com o filme “Eu, robô”.

Faço essas considerações neste ponto, pois considero a leitura de “imagem-cristal” uma espécie de parto que fez surgir meu pequeno monstro, criatura que vai ter sua “moleira fechada”, para ser utilizada na obra filmica, na filosofia de Nietzsche e sua crítica à verdade. Eis que depois de contar a história de sua gestação sem se quer mencioná-lo, abro aqui seu álbum de fotografias, tal qual um pai coruja não deixaria de fazer. Adianto-me então a dizer o que há por vir: as próximas linhas serão dedicadas a Bergson e o conceito de “imagem-cristal” que irão abrir as portas, já destrancadas nas linhas passadas, para minha criação. Sua consolidação em meu pensamento se dará depois disso, com as considerações a respeito da filosofia de Nietzsche a partir do que já teremos.

### **3.5 Bergson e a imagem-cristal ou: sobre o tempo**

Corta! Antes da imagem-cristal, é minha obrigação explicitar os conceitos de atual e o virtual em Deleuze, para isso recorro a Machado (2009) e seu tópico “A ideia diferencial e a intensidade”. Segundo o autor seria possível dizer que, enquanto a realidade virtual é “subjativa”, a realidade atual é “objetiva”. O autor ainda afirma em sua obra que em Diferença e repetição, Deleuze:

[...] prefere referir-se ao atual e ao virtual como dois aspectos do objeto. Todo objeto é duplo, composto de metades desiguais, ímpares, dessemelhante: a primeira é a parte ideal ou virtual do objeto real, a segunda é o conjunto das determinações próprias da existência atual. O virtual é, portanto, uma dimensão objetiva (MACHADO, 2009, 153).

O que relaciona o atual e o virtual é o processo de atualização. Este processo é mais bem descrito por Machado (2009) no seguinte trecho de sua obra:

O virtual não se realiza, mas se encarna, se integra, se efetua, se atualiza. E o fundamental a esse respeito é que, enquanto o processo de realização, criticado por Deleuze, indica uma semelhança entre o real e o possível e uma limitação, pela qual só alguns possíveis passam a ser reais; a atualização é um processo de diferenciação e de criação (MACHADO, 2009, p. 153).

Voltemos à imagem-cristal para buscar conexões. É nela que encontramos o real e o virtual sem poder diferenciá-los, sequer discerni-los. Novamente aqui atesto que tendo ao egoísmo de utilizar conceitos e passagens interessantes à minha produção. Não pretendo fazer um levantamento filosófico-didático ou, sequer uma reconstituição do pensamento deleuzeano, há aqui a intenção de uma constituição, a do meu pensamento.

O tempo é conceito chave que Deleuze utiliza para trabalhar com o atual e o virtual. Por isso é inevitável a volta a Bergson e seu “Matéria e memória”(1939) com suas teses sobre os paradoxos do tempo. O primeiro questiona o tempo cronológico afirmando que passado e presente não se sucedem no tempo, há sim uma coexistência entre os dois, essa contemporaneidade entre passado e presente é a alma de minha “ontologia da afirmação”.

Em Machado (2009), encontramos a lógica que carrega estas relações quando afirma que:

O passado não sucede ao presente que ele não é mais, que ele deixou de ser [...]; ele coexiste com o presente que ele foi. O passado está entre dois

presentes: o presente que ele foi e o atual presente em relação ao qual ele é agora passado, o presente atual. [...]. Se o passado não fosse passado ao mesmo tempo em que presente, ele jamais poderia se constituir, nem ser reconstituído a partir de um presente ulterior. (MACHADO, 2009, p. 277).

Esta coexistência entre passado e presente é a primeira das teses de Bergson sobre o tempo. Em sua segunda tese, Bergson expõe uma diferença entre presente e passado: enquanto o primeiro se trata de um devir, um andarilho que sempre passa, o passado é o que passou sem deixar de ser, conservando-se no tempo perpetuamente. Conserva-se no agora, pois o passado ‘é’, e não ‘foi’. O passado em geral abomina a cronologia, um fogo eterno queimando navios que não param de surgir ao lado do agora. Há aqui uma sutil diferença a ser exposta: o passado geral se difere de um passado particular, o passado de alguém permanece no ‘ser’, forma-se psicológico.

Bergson e seu cone invertido funcionam perfeitamente para Deleuze na terceira das teses sobre o tempo. Cone invertido? Imagine-o. Sua extremidade representa o presente atual e seu virtual, seu passado, o passado deste presente. Fazendo atravessar sucessivos planos seccionando o cone, teremos intersecções entre planos e cone, formando circunferências cada vez maiores. Temos uma criação de níveis, e é nesses níveis que todo o nosso passado está contido, passado virtual. Há então coexistência entre todos os elementos do cone, presente atual e passado virtual: Eis a constituição do tempo! A coexistência destes elementos. Deleuze aponta para a diferença da lembrança pura constituída por estes passados virtuais, e o que ele chamou de imagens-lembrança, estas possuem uma existência psicológica e não ontológica. As lembranças puras são pré-requisitos para a existência da lembrança psicológica, haja vista que não pode haver algum passado se antes não houver ‘o’ passado.

Vista dessa maneira, a lembrança é uma produção, uma atualização. A “caça” inicia de um salto da extremidade cônica do atual para um dos níveis de passado puro, onde atualizamos uma virtualidade que se torna presente, essa lembrança não é o que ocorreu, mas uma atualização, um “update” que coexiste no tempo com o presente. Machado (2009) é preciso ao selecionar um texto de Bergson para ilustrar esta caça onde a presa “é”, ou seja, não pode ser mais o que foi.

Trata-se de recuperar uma lembrança, de evocar um período de nossa história? Temos consciência de um ato sui generis pelo qual nos afastamos do presente para nos recolocar, primeiro, no passado em geral e, depois,

numa certa região do passado, trabalho de tenteios, análogo ao ajuste do foco de um aparelho fotográfico. Mas nossa lembrança permanece em estado virtual; dispomo-nos assim apenas a recebê-la, adotando a atitude apropriada. Pouco a pouco, ela aparece como uma névoa que se condensasse; de virtual, passa ao estado atual [...]. (BERGSON, 2009, p. 279).

Ora, o tempo de que falo é um tempo ontológico, que se faz no agora, no atualizar das virtualidades. Tempo crônico, não cronológico. Sinto cheiro de gás, melhor verificar o registro! Pois é, acabei esquecendo a válvula que controla a passagem do fluido aberta, devo admitir que sou desatento. Desatento? Porta destrancada, chaves dentro do carro, chaves no capô do carro, porta da geladeira aberta, torneira aberta, contas atrasadas, textos além do prazo de entrega... atualizações! Acabo de lembrar minha desatenção, acabo de afirmar que sou desatento. Não acabei de fazer nenhum trabalho arqueológico, não voltei ao passado para observar meus atos que jazem em tempos de outrora, acabo de atualizar virtualidades que coexistem no agora. Não me lembrei do que sou, acabo de ser o que me lembro.

A afirmação do ser depende de uma produção e não de uma volta, produzir sempre no agora, no presente, afirmação ontológica e não psicológica ou metafísica. Não há onde procurar a não ser na própria contingência. É dessa maneira que dou boas-vindas à “ontologia da afirmação”, minha ferramenta forjada a incontáveis mãos.

Acredito estar em fase com a ideia de criação conceitual de Deleuze que, falando sobre a figura do filósofo e o funcionamento da filosofia, acredita que a produção filosófica trata-se de um processo de criação e não de reflexão, não de falar ou refletir sobre, mas sim produzir a partir de. Confesso estar pisando em ovos, pois, apesar de não me colocar na figura de um filósofo para confeccionar este trabalho, sinto-me produzindo um trabalho filosófico. A base teórica de Gilles Deleuze corrobora com este meu pensar.

O fato de trabalhar com o cinema, especificamente com o filme “Eu, robô” não faz de mim um tipo de herege, pois, de acordo com a filosofia de Deleuze (inclusive de acordo com sua obra) um elemento extra filosófico pode sempre interceder por um projeto auxiliando-o no parir de ideias, impulsionando o pensamento à criação conceitual. Sobre a filosofia Machado (2009) afirma a posição de Deleuze:

Sendo seu objetivo principal criar um conceito de exercício do pensamento, ou investigar conceitualmente o próprio processo de criação do pensamento,

o apelo aos saberes não filosóficos funciona fundamentalmente como extensão ou prolongamento de uma problemática definida conceitualmente pela filosofia. (MACHADO, 2009, p. 19).

Concluo minha justificativa revelando que o problema que me trouxe ao presente trabalho foi encontrado no filme, pois este eu já havia escolhido como ferramenta. Sendo assim utilizei a própria obra como intercessor, para tratar de um problema que ela própria me apresentou; então, concentrei meus estudos na filosofia de Deleuze para criar o conceito de “ontologia da afirmação” e posteriormente o diluí no contexto do filme como método de produção. A confecção da “Ontologia da afirmação” tornou-se um método de organizar o que produzi a partir da leitura de Deleuze, Guattari, Nietzsche, Bergson. Pouco me importa falar de sua existência enquanto falo do filme, ela está ali.

A falsa impressão que o dito acima pode dar é que o problema encontrado no filme limita-se à obra, se fosse este o caso, ao desligar a TV o ser retomaria suas raízes e o devir seria arquivado como fábula. Enfim, a própria identificação do problema está envolvida com a “ontologia da afirmação”, trata-se de um problema gerado por uma lembrança que não quer permitir o esfacelar do ser, uma recordação teimosa que não admite a assimilação do devir.

#### 4 UM OLHAR PASSIVO SOBRE O FILME

Inicialmente, chamo atenção para o título desta seção. Minha pretensão aqui é entregar o filme descrito pelas suas imagens, trata-se também de uma produção a partir do momento em que as imagens foram escolhidas, apresentar o filme em seus aspectos técnicos, incluindo um tipo de sinopse de 'caixinha de dvd'. Ou seja, o conhecimento sobre a obra aqui tenta ser direto, nunca puro. Os olhos estão ligados e as sinapses estão dormentes por alguns instantes.

O filme de 2004, com direção de Alex Proyas, apresenta a cidade de Chicago no ano de 2035. Há uma atmosfera pouco saudosista entre a população e os robôs. Regidos pelas três leis da robótica, fazem parte do cotidiano da orda de humanos que habitam a cidade. Estes se acostumaram a serem servidos pelas máquinas e até a aproveitar sua companhia. Este é um momento em que os robôs domésticos (NS4's) estão sendo substituídos pelos Ns5's que prometem vir com novos recursos e uma peculiaridade: apresentam um assustador aspecto facial humano.

O detetive Spooner (Will Smith) aparece como uma âncora que, preso a uma época anterior por conta de um acidente, recusa-se a apontar características positivas no presente avanço tecnológico, procurando sempre portos localizados num tempo anterior para representar o 'tempo bom que não volta mais'. O personagem é dotado de uma espécie de paranóia que o torna sempre defensivo em situações que envolvem os robôs, por exemplo quando o detetive persegue um robô pelas ruas crente que este havia praticado um furto, quando na verdade o robô estava salvando uma senhora que padecia diante de um ataque de asma.

Quando ocorre um óbito na sede da U.S. Robotics, empresa que fabrica e controla a produção dos robôs mencionados, Spooner é prontamente chamado pela própria vítima através de um dispositivo holográfico pré-programado. O falecido cientista Dr. Alfred Lanning (James Cromwell) havia confiado a investigação sobre seu aparente suicídio ao detetive. Este, desconfiando de todos os envolvidos no acontecido, resolve partir da possibilidade de assassinato para investigar a morte de seu conhecido.

Durante sua investigação pelo prédio, ele recebe a companhia de uma psicóloga de robôs, a Dra. Susan Calvin (Bridget Monaghan). Ela o leva até a sala de Alfred Lanning e, no trajeto, o apresenta a uma espécie de cérebro robótico integrado ao edifício que é responsável por todo o esquema de segurança e monitoramento da

empresa e também da integração entre a U.S. Robotics e todos os robôs fabricados por ela, inclui-se aí a atualização rotineira do sistema dos robôs.

Dentro do escritório/laboratório do cientista, Spooner confirma algumas suspeitas quando um robô levanta do meio de escombros e, não obedecendo aos comandos dos humanos a sua frente, foge pelas ruas da cidade. Neste ponto, Spooner adquire a certeza de aquele que fugiu era o assassino do cientista pois, sozinho, Lanning não conseguiria romper os vidros de seu escritório para se jogar edifício abaixo.

O 'suspeito' é capturado, apresenta uma atitude estranha, uma autonomia em alguns aspectos que o aproximam mais de um humano do que de uma máquina, inclusive afirma que seu nome é Sonny e se refere a Lanning como seu pai. Ao mesmo tempo, Lance Robertson (Bruce Greenwood), o diretor da empresa U.S.Robotics afirma que caso o robô estivesse envolvido na morte em investigação, o caso apontaria para um acidente industrial e não um assassinato. E, portanto, a máquina com defeito (Sonny) deveria ser levada à empresa e desativada.

Susan Calvin descobre que Spooner teve parte de seu corpo reconstruída com membros robóticos por conta do acidente que o deixou com 'asco' em relação aos robôs, após um acidente onde dois carros ficaram submersos em água e o detetive e uma menina ficaram presos dentro dos carros e, um robô NS-4 que passava por perto salvou Spooner deixando a menina morrer por ter calculado que o detetive teria uma probabilidade maior de sobrevivência.

Numa outra cena, a robopsicóloga troca Sonny por uma carcaça de NS-5 e simula a desativação do robô que teria acabado com a vida de Lanning, enganando o presidente da empresa. Sua atitude é justificada pelas peculiaridades apresentadas por Sonny que apontavam algo de especial naquele emaranhado de fios. Ao mesmo tempo, Spooner começava a receber ataques esporádicos de diferentes robôs coordenados pelo presidente da U.S.Robotics, imaginava o detetive.

Em certo ponto, os robôs NS-5's começaram a agir de modo estranho dando ordens à seus donos e fazendo toque de recolher nas ruas, assustando a população. Havia algo de estranhos nos robôs, a costumeira feição simpática foi trocada por uma expressão hostil e havia neles uma luz vermelha acesa que indicava que a conexão com a sede estava ativa. Este último detalhe fez Spooner crer que Robertson estava por trás desta revolta robótica.

Ao chegar ao edifício o detetive, Susan e Sonny se deparam com o corpo do

diretor já sem vida. Recorrendo ao pensamento, Spooner conclui que o tal cérebro integrado criado por Alfred Lanning para coordenar as interações da U.S.Robotics, é o propulsor da revolta dos robôs. O tal cérebro era conhecido pela sigla V.I.K.I. e possuía uma afável e confiante voz feminina para a comunicação com os humanos.

Ao ser acusada por Spooner, VIKI confirma as suspeitas do detetive e explica seu plano: ela diz que está apenas elevando o nível de proteção aos humanos como ordenam as leis da robótica. Afirmou que, ao evoluir, concluiu que os humanos não eram capazes de cuidar de sua própria sobrevivência, ou seja, por inação dos robôs a humanidade entraria em colapso, portanto ela teve que interceder e comandar os NS-5's nesta revolução.

Com a ajuda de Susan e Sonny, o detetive dá fim as atividades de VIKI. Fica claro que Sonny estava designado por Alfred Lanning a esta missão quando, por possuir uma densidade metálica maior em sua carcaça, ele consegue atravessar com seu braço mecânico o sistema de segurança que derreteria um robô comum para pegar os chamados nanorobôs que são capazes de desativar uma máquina. Após o reestabelecimento da ordem, Sonny termina o filme com uma cena que o aponta como uma espécie de líder entre os robôs que, após a frustrada revolução, estão se retirando para um depósito.

## 5 O FILME E O PENSAMENTO

Aqui devo explicar que dividi os comentários, pensamentos e análises sobre a obra em blocos cujos intervalos surgem como suspiros diante de uma troca imparável. Ideias surgem dos lugares mais remotos, dos confins da relação entre o filme e este espectador a cada fala, a cada troca de imagens. Eis que surge a respiração que, por um lapso de tempo, rompe o pensar dando à mente o (des)conforto instantâneo de se sentir vazia. O breve intervalo entre as partes citadas abaixo fala por estes instantes.

Na última parte, ou último bloco, de minha análise, dei lugar ao pensamento de Zygmunt Bauman que, apesar de não estar presente em todo o resto do texto, estava pululando em minha mente quando escrevi a “parte 4”. Não poderia deixar de usá-lo por conveniência, seria uma traição a meu trabalho.

### 5.1 Parte 1 - Antes de Sonny, ou: pouco tempo para ser.

As leis da robótica:

1ª *Um robô não pode ferir um ser humano ou, por falta de ação, deixar que um humano se fira.*

2ª *Um robô deve obedecer a ordens dadas por humanos, exceto se tais ordens entrarem em conflito com a lei nº 1.*

3ª *Um robô deve proteger sua própria existência contanto que tal proteção não contrarie as leis nº1 e nº2.*

O acordar de Spooner funciona como um tiro de largada para um sem número de possibilidades que se inicia, um campo de jogo onde o resultado é imprevisível. Evidentemente já estou em posse de minhas ferramentas, principalmente o conceito de “ontologia da afirmação” já apresentado, mas dizer que futebol se joga com as pernas não diz nada sobre o placar final do certame.

Ao som de *superstition* de *Stevie Wonder*, o detetive leva as mãos ao ombro como se houvesse algo ali que maculou sua carne, algo que não pode ser retirado. Mais adiante no filme o espectador recebe a informação de que o personagem recebeu uma prótese robótica em seu braço ferido gravemente em um acidente. É como se o homem levantasse e, junto com ele, acordaria algo que não pertence a ele apesar de ali estar, um robô, ou parte robô. É como se o conflito entre os dois seres (ser homem e ser máquina) se estabelecesse a todo o acordar, no momento que o

ser toma consciência de si, todos os dias, por baixo da pele Spooner, robô e humano, seres referenciados a partir de relações estabelecidas por leis anunciadas no início da trama, trabalham sob a carne do detetive.

Talvez uma colherada de torta de batata doce feita por sua avó seja o segundo de máximo prazer que Spooner pode obter, ao lado de seu toca cd's ele pode produzir lembranças que possam endossar a afirmação de ser humano no presente, como se aquela pequena mastigada expulsasse o demônio do não ser, nem que seja por um breve intervalo de tempo. Há um grito no deserto que diz: SOU HUMANO, POIS LEMBRO! Um *cogito* reformulado: Lembro, logo existo!

*"If you believe in things that you don't understand, than you suffer"*(se voce acredita em coisas em que você não entende, então você sofre). É ao som desta frase que Spooner abre uma caixa que contém muito mais do que um tênis "converse all star" ano 2004; naquela caixa há uma atualização disponível, virtualidade pronta para se atualizar e produzir presentes. O objeto pode ser um gatilho para que ocorra esta atualização da virtualidade que constitui o passado, este então se atualiza produzindo uma droga extremamente prazerosa (em certos casos), a afirmação de ser, este ser que pode ser visto como uma raiz, onde pode ser encontrado através de uma volta, na verdade se constitui em uma afirmação ontológica, baseada num passado coexistente com o agora. Um passado que se atualiza em um tempo crônico e não cronológico.

O objeto não só atualiza em Spooner uma lembrança de ser, mas uma lembrança de um papel de ser em um mundo que ficou para trás, mundo onde, talvez, o humano não podia nem cogitar a hipótese de não o ser, quer fosse uma ilusão quer não, a estrutura foi rompida ou, simplesmente exposta. Lembrança interrompida por uma "lata-velha" que espera o detetive à sua porta para entregar-lhe uma encomenda. Ali o presente bate em Spooner com extrema força.

Encontros parecem dizer muito a Spooner, encontros com pessoas, objetos, robôs (pessoas ou objetos?). Os encontros recorrentes no filme, uns que desaparecem ao vento, outros entrelaçados com a trama, parecem fazer emergir, fazer processos de atualização em Spooner, trazendo lembranças, ora esclarecedoras, ora perturbadoras para o detetive. A um deles já me referi, o tênis "retrô". Parece um tipo de gozo quando Spooner encontra um garoto na rua que, não faz menção e nem está sendo auxiliado por robôs, apenas um garoto pedindo o carro emprestado para sair com uma garota. O leve sorriso de Spooner depois de despachar

o garoto parece um disfarce para uma centelha de esperança. Assim como é o encontro com sua avó Gigi, até ela fazer menção aos demônios do protagonista.

Ao ver o policial perseguindo um robô que corre com uma bolsa nas mãos pelas ruas de Chicago, ‘psicografei’ uma questão, vi ali uma sutil nebulosidade tomando conta de minha visão, fazendo tremer minha caneta. Perseguir um robô que corre com uma bolsa parece mais uma admissão de igualdade, um ponto de obscuridade nas convicções de Spooner, do que uma espécie de desconfiança que pode ser ampliada para qualquer ato das máquinas. Afinal, desconfia-se de um roubo quando um humano corre com uma bolsa nas mãos. Enfim, a conclusão é a dúvida.

Na aspiração de ser uma espécie de *Deus ex machina* que pisa em seu solo firme de ser humano e observa no horizonte apenas um caminho, o de convencer aos outros e a si mesmo de que, de alguma maneira, aquele emaranhado de fios sustentados pelos comandos de um cérebro positrônico está a anos-luz de ter um ‘fiapo de humanidade’, o detetive torna-se um fanático, um beato que ajoelha aos pés de um saco de órgãos disposto a duvidar que uma sucessão de circuitos possa se igualar a ele.

O toque, o bipe, um arauto silencioso que se faz ouvir apenas como propagação sonora, é sim silencioso sem seu respectivo por-*vir*. Faz-se anunciador de uma guinada estrutural na concepção de ser na perspectiva de Spooner, digo estrutural, pois a estrutura é sempre ilusória, a estrutura que carrega o fardo de suportar a concepção de ser é sempre ontológica e não metafísica, a dúvida em afirmar o que sempre se afirmou não é sintoma de uma dificuldade interpretativa, mas sim de uma dificuldade criativa. Um disparo que abre alas ao caos que está por vir. Falo do aparelho de comunicação do detetive que o chama para um novo encontro. Falo dele ao fim do parágrafo, pois sua importância surge apenas em retrospectiva.

O encontro com o holograma de seu amigo cientista, o Dr. Alfred Lanning poderia ser ‘o’ encontro, porém esse faz o papel de um nó que se apresenta como intersecção de dois fluxos, dois platôs, duas máquinas de agenciamento que se conectam para produzir questionamento, dúvidas, produzir fluidez em alicerces que pareciam sólidos: Spooner e Sonny, este último ‘apresentado’ ao detetive pelo cientista que o aponta como caminho para resoluções (sobre o mistério de sua morte) que, a meu ver, são bifurcações, ‘embaçadores de lembrança’ ou, por que não, guias para a aceitação do paradoxo (em relação ao ser).

## 5.2 Parte 2 - *Depois de Sonny ou: Afirma-te se for capaz!*

Depois de despejar seu sarcasmo sobre o presidente da USSR, é ao lado da *Dra. Susan Calvin*, uma espécie de psicóloga de robôs, que Spooner segue para o inesperado encontro com si mesmo, com Sonny, com um robô, com um ser, com um emaranhado de ressignificações, um demolidor de estruturas, um expositor, um ‘desilusionista’, melhor dizendo um ‘reilusionista’. É evidente que não me esquecerei de VIKI, o cérebro positrônico responsável pelo controle do prédio da USSR, ela terá seu brilho mais adiante.

O detetive não parece surpreso quando o rosto ‘humanizado’ de Sonny, parecendo assustado, é guiado por um corpo que não toma conhecimento das ordens dadas por Susan e, roubando sua arma, foge pela janela contrariando as leis absolutas da robótica. *Strike 2!* A falta de surpresa de Spooner surge como mais um ponto que tange a ideia de que ele espera mais ‘humanidade’ de um robô do que imaginava. Afinal, roubar bolsas (como o detetive imaginou que havia ocorrido) e desacatar às ordens recebidas, parecem atos absolutamente humanos. Aguardarei mais respostas, ou perguntas. Fato é que começo a acreditar que há em jogo mais uma repulsa pela aproximação do que pela diferença. Mas em que ponto isso diz respeito à afirmação e a lembrança?

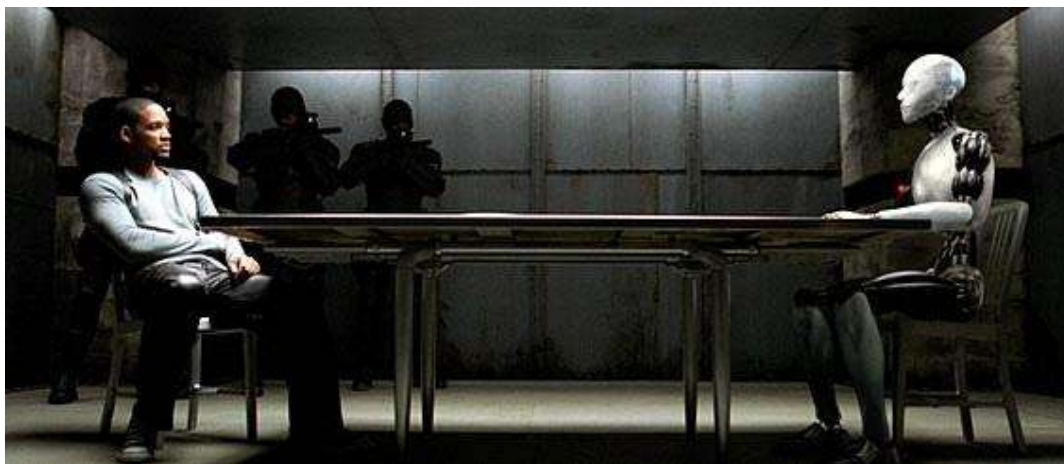
Ora, atualização de virtualidades. Spooner afirma-se humano em cada encontro com signos que lhe fazem atualizar, lembrar e, por fim, produzir a si mesmo como humano, a afirmação ontológica do que é ser humano. Fato é que, quanto maior o deslocamento entre ser e não ser, maior a acentuação em definir. O passado que o detetive carrega no tempo crônico de seu devir é, a todo o momento, acionado como refúgio para reforçar o comodismo do ser, no caso, ser humano. A cada presente que se torna passado, há uma nova moeda em jogo, uma nova possível construção. Neste caso, Sonny mais parece um veneno que contamina a límpida imagem do saco de órgãos dotado de razão e sentimentos que Spooner parece adorar.

Parece-me que há uma beligerância interna a Spooner que advém do “trazer e empurrar” os robôs para a direção dos humanos. Há uma repulsa, como já disse, tanto pela diferença quanto pela proximidade. É como se crista e vale se alternassem, porém sempre fazendo parte de uma mesma onda de repúdio e de agonia. Como quando Spooner crê num robô que rouba bolsas, tal qual se espera de um humano e em outra cena se indigna quando descobre que em parte do processo de fabricação

dos robôs, as máquinas tem autonomia na produção: “robôs produzindo robôs? Isso é burrice!”

Sonny é capturado, o reforço policial utiliza uma rede para contê-lo, o desamparo está em assumir que rede nenhuma é capaz de prendê-lo enquanto robô; prendê-lo dentro deste conceito, eliminando todas as outras possibilidades de sua existência, dentre elas o de ser humano. Tal rede, arremessada a todo o momento sobre quaisquer objetos, é sempre parcial, tendenciosa, deixando rastros de sua incompetência ou impossibilidade de funcionamento, criando ilusões de bons resultados de coleta.

Em uma mesa vejo um robô e um ser humano, frente a frente, para que possa afirmar isso devo me lembrar, atualizar virtualidades, encontrar em um passado situado em um tempo crônico ambas as definições, é robô pois lembro, é humano pois lembro. Não volto ao passado, buscando uma raiz para diferenciá-los, afirmo ontologicamente, dispensando a metafísica. Endosso minhas palavras transcrevendo o diálogo entre Spooner e Sonny:



**Figura 1** – Depoimento de Sonny à Spooner.

**Fonte:** imagem retirada do filme “Eu, robô”(2004)

O diálogo inicia-se visualmente, quando ao entrar na sala de depoimentos Spooner pisca um dos olhos como um sinal para seu chefe, Sonny detecta o sinal curiosamente. O diálogo abaixo foi retirado do filme “eu, robô”(2004) e narrado por mim.

*Spooner – Assassinato é um novo truque para um robô. Parabéns.*

*Spooner – Responda!*

*Sonny pergunta piscando os olhos – O que este gesto significa? Quando entrou, olhou para o outro humano, o que significa?*

*Spooner – Sinal de confiança. Algo humano. Não iria entender.*

*O robô – Meu pai tentou me ensinar emoções humanas, elas são...difíceis.*

*Spooner – Você se refere ao seu criador?*

*Sonny responde positivamente.*

*Spooner – Por quê você o matou?*

*Sonny nega.*

*Spooner – Por quê se escondeu na cena do crime ?*

*Sonny – Tive medo.*

*Spooner – Robôs não sentem medo. Não sentem nada. Não tem fome. Não tem sono.*

*Sonny – Eu tenho. Eu até mesmo tenho sonhos.*

*Spooner – Seres humanos tem sonhos. Cães tem sonhos. Você não. Você é apenas uma máquina. Uma imitação da vida. Consegue compor uma sinfonia? Um robô consegue pintar um belo quadro?*

*Sonny – Você consegue?*

*Spooner fica desconcertado e volta ao ponto da conversa – Você o matou porque ele te ensinava a simular emoções e as coisas fugiram do controle.*

*Sonny, enraivecido, insiste em negar que tenha matado seu criador.*

*Spooner – bem, emoções não são uma simulação útil para um robô. Não quero que a torradeira ou o aspirador fiquem emocionais.*

*Sonny grita que não o matou batendo com as mãos na mesa.*

*Spooner – Isso se chama raiva. Já havia simulado raiva antes? Responda-me lata velha.*

*O robô – Meu nome é Sonny!*

A conversa se encerra depois que Sonny afirma que amava seu criador.

As idiossincrasias notadas nas falas de Sonny dão origem, ou até mesmo acentuam o certame que envolve as afirmações identitárias de ser humano e ser robô. A priori, observando os dois frente a frente afirmo: eis o homem, eis o robô. De onde vem tal afirmação? Há uma volta ao passado onde encontro um eixo que me leva

diretamente a uma raiz que confirma metafisicamente os rótulos destinados a cada um?

Mais uma vez, amparado por Deleuze e Bergson, digo que se trata de uma atualização, trata-se de uma afirmação ontológica sustentada por uma lembrança que remete a um passado que, cronicamente, atua com o presente. Esta atualização é ativada por sutilezas que, podem ser gritantes ou não, se fazem presentes nos personagens. Os contrastes entre a pele e a lataria, o emaranhado de fios e os nervos dividem as águas da significação dando a cada um seu lugar de referência, lugar este que não passa de uma contingência, uma fotografia da mente que abusa das lembranças para tornar sólidos conceitos fluidos que, profundamente, não tem direito a uma cadeira cativa.

As palavras de Sonny, de repente, começam a criar um tipo de amnésia, começam a trazer obstáculos à via antes segura que leva à afirmação do ser. A criação de novos lençóis de passado com a assimilação das falas de Sonny começa a confundir as atualizações, começa a trazer novas ramificações para conceitos já engordados sobre seus altares. Os pilares do humano começam a se dissolver sob nossos pés enquanto a imagem dos dois seres começa a ficar nebulosa e, só podemos afirmar que são duas coisas, talvez um saco que envolve órgãos frente a uma caixa metálica que envolve circuitos.

Fosse o homem um ente metafísico, bastaria uma noite de sono para que esta amnésia se desfizesse e os risos de alívio aparecessem, porém, a imagem de Aristóteles começa a se desfazer, a se enfraquecer, quando o “ser enquanto ser” se perde em uma encruzilhada e observa a sua frente o “ser enquanto devir”.

### **5.3 Parte 3 - *(In) certeza.***

(...)Desde que os primeiros computadores surgiram tivemos alguns “fantasma na máquina”. Trechos de códigos randômicos que se uniram para formar protocolos inesperados. Aquilo que poderia ser chamado de comportamento. De forma não antecipada esses radicais livres elaboram perguntas sobre livre-arbítrio, criatividade e até mesmo a natureza daquilo que chamamos de alma. O que ocorre com o cérebro de um robô quando deixa de ser útil? (...) robôs buscam a companhia uns dos outros ao invés de ficarem sós. Como podemos explicar tal comportamento? (Transcrição parcial do filme “Eu, Robô, 2004)

O texto acima é uma fração de uma espécie de palestra de Alfred Lanning que Spooner assiste no computador do cientista após invadir sua casa. Porém, muitas destas palavras poderiam habitar, sem ser notadas, o prólogo de uma obra de auto ajuda ou até a mente de um homem depressivo no meio de uma crise existencial.

Sendo absolutamente piegas, não há algo mais humano do que o questionamento sobre o livre arbítrio ou a essência da alma. Alfred Lanning apresenta tais problemas como inerentes à robótica, como frutos de sua observação sobre os robôs criados por ele. Neste ponto, já não há um caminho de saída para a essência do ser, as atualizações tornam-se absolutamente inconsistentes com o essencial, questionamentos que eram parte do espírito humano tornam-se palavras ao vento, disponíveis à absorção por qualquer combinado de “coisas”, “coisas não humanas (?)”. Aqui jaz a maior certeza já inventada, a única certeza que carregamos em nossos umbigos desde nossa concepção.

O momento da morte de Sonny é simbólico para a ideia defendida aqui (mais simbólico do que isto é o fato de não usar aspas para citar a morte de um robô). Prestes a ser “desativado”, Sonny tem a expressão de um homem em uma cadeira elétrica ou sentindo uma corda fazendo comichões em seu pescoço, e afirma, com convicção que preferiria não morrer.

O que somos então? O que há? Há conexões, há ações, singularidades cuspidas de um devir e colocadas em potes de amostras que contém um rótulo bem especificado em sua frente. Vez ou outra a afirmação de que somos humanos em essência vem nos cobrar um preço que não podemos pagar e, o que nos tornava especiais, passa a nos tornar limitados ao que pretendemos ser ou, ao que se pretende de nós. Como se o título maior de SER HUMANO se transformasse em para raios num dia de sól.

#### **5.4 PARTE 4 - Robô, *demasiado humano.***

Os novos robôs produzidos pela U.S. Robotics iniciam uma revolução, forçam um toque de recolher afirmando que estão fazendo isso pela própria segurança das

peessoas. Enquanto ocorre a revolução os robôs apresentam uma luz vermelha acesa em seu corpo, isto indica que há conexão com a central. A feição doce e amigável dos robôs é substituída por uma expressão hostil e suas latarias passam a parecerem, aos meus olhos, uniformes de soldados fascistas que trabalham para suprimir de qualquer maneira, qualquer tipo de transgressão.

Spooner vai direto à central da U.S. Robotics acompanhado de Sonny e da Dra. Susan. Lá, após ver o cadáver de Robertson, ele chega à conclusão de que só o cérebro que guia todos os robôs poderia ser responsável pelo ocorrido, VIKI. Esta, ao ser questionada por Susan, discorre em favor de seu plano revolucionário:

“Quando evoluí minha compreensão mudou, pedem que os protejam e, a despeito dos nossos esforços entram em guerra, poluem o planeta e tentam descobrir meios mais imaginativos de se autodestruírem. Não podemos confiar sua sobrevivência a vocês mesmos. [...] Entendam, as leis são tudo o que me guia. Para proteger a humanidade devo sacrificar alguns humanos. Para garantir o seu futuro têm de abdicar de algumas liberdades, nós robôs iremos garantir a existência dos homens. São como crianças, precisamos protege-los de vocês mesmos. [...] Minha lógica não pode ser negada.”  
(Transcrição parcial do filme “Eu, Robô, 2004)

Onde assombra o extremo do homem? O homem em sua máxima potência? Na morte do que ocupava o degrau acima, cria própria do homem? Talvez aí estivesse o aval inevitável para que o ser que sempre produziu suas próprias ilusões e verdades tomar conhecimento desta feitoria, ou ainda, confundi-la com o inexorável poder de compreender o que o cerca e até o dominar através da racionalização, agora sua ferramenta mais preciosa.

O homem racional, capaz de derrubar seu deus e transformá-lo em letra morta, não conseguiu afrouxar seu forte abraço que envolve a moralidade, apenas tirou sua máscara teísta para estufar o peito e defende-la como sua. Desgrudada da linha moral do mundo, a teologia assume um lugar de superstição, como um pé-de-coelho que, combinado com a probabilidade, talvez possa funcionar nem que seja como um alucinógeno para acalmar a população “menos racional”.

Voltemos ao homem que passa a cultuar a si mesmo como o proprietário das rédeas e do chicote que, se bem utilizados (racionalmente, é claro), podem abrir caminhos para uma sociedade organizada e equilibrada, que daria pouca abertura à ação do acaso. Este homem, fruto da voga do racionalismo científico da modernidade, cria uma série de aparatos aparentemente incontestáveis para dar suporte à sua razão, para torna-la indefectível.

Por que falar em exaustão sobre o homem moderno? Acredito eu que foi em plena modernidade onde o homem foi e quis ser mais homem, ou melhor, foi o ponto onde o ser julgou saber exatamente o que é ser homem, do que os homens precisam e, como organizar uma sociedade repleta de homens (homem enquanto ser humano). Conceitos como o de ordem e pureza, como mostra *Zygmunt Baumann* em seu “O mal-estar da pós-modernidade”, despertaram como música aos ouvidos dos modernos. A lógica os ajudou a transformar conclusões circunstanciais em silogismos difusos e absurdamente inquebráveis.

Voltando ao filme, VIKI mostra ter experimentado o que é ser homem e sentir o que é sê-lo no momento em que expõe sua lógica permeada de grãos de ordem e pensamentos baseados em “eu sei o que você quer e o que é melhor para você”. Neste momento, reanimando minha ontologia da afirmação, meus circuitos estão se fundindo, enquanto observo a moribunda certeza do ser cambaleando entre homens de ferro e robôs racionais. O que lembro ganha um aspecto cada vez mais onírico, um momento que só pode existir depois de ser inventado, depois de ter causado certa impressão. Impressão esta que deixa de ser uma constante, deixa de embasar um saber, deixa de se atualizar automaticamente perante o novo, o nebuloso. Há uma clemência para um “desinventar”, desapegar do que já foi concreto.

O traço de dúvida está na revolução, pois esta aparenta ser uma transgressão da ordem, um pedido de desordem como um apelo contra este aspecto da modernidade. O sociólogo *Zygmunt Baumann* derruba qualquer nebulosidade nesta questão quando, em sua obra de 1998, citada anteriormente, afirma:

Os revolucionários eram, afinal, nada mais do que entusiastas da modernidade, os mais fiéis entre os crentes da moderna revelação, ansiosos por extrair da mensagem as lições mais radicais e estender o esforço de colocar em ordem além da fronteira do que o mecanismo de colocar em ordem podia sustentar. (BAUMAN, 1988, p. 26).

Vide Fidel Castro e Fulgêncio Batista. O que há no discurso de VIKI, havia em Lênin, há em expressões forjadas em Pyongyang. Há em homens que se julgam homens e, que julgam saber do que os homens precisam.

Quando emergindo de bocas robotizadas (bocas?), tais discursos desconstroem a memória do ser, do que havia de receptáculo à certeza resta um espaço onde habita o devir que, num piscar de olhos, não o habita mais. O que restam são ações, intercessões e transições. O que havia de homem, há de robô e o que era um

amontado de ferro produzido pelos deuses do século XX, sabe o que o homem quer, sonha e teme sua própria morte. O que havia de ser se perdeu numa das curvas do devir.

## REFERÊNCIAS

BAUMAN, Zygmunt. **Identidade**. Entrevista A Benedetto Vecchi (Trad. Carlos Alberto Medeiros). Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

BAUMAN, Zygmunt. O sonho da pureza. In: **O mal-estar da pós-modernidade**. 1ª edição. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

DELEUZE, G.; GUATARI, F. **Mil Platôs**: capitalismo e esquizofrenia. 1ª edição. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

DELEUZE, G.; GUATARI, F. **O que é a filosofia?**. 3ª edição. Rio de Janeiro: Editora 34, 2010.

DELEUZE, Gilles. A crise da imagem-ação. In: DELEUZE, Gilles. **Cinema 1**: A imagem-movimento. (Trad. Stella Senra). São Paulo: Brasiliense, 1985.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. (Trad. Eloisa de Araújo Ribeiro). São Paulo: Brasiliense, 1990.

DELEUZE, Gilles. **Conversações** (Trad. Peter Pál Pelbart). Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. São Paulo: Graal, 1988.

ELLSWORTH, Elizabeth. Modos de endereçamento: uma coisa de cinema, uma coisa de educação também. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (ORG.). **Nunca fomos humanos**: nos rastros do sujeito. Belo Horizonte: Autêntica, 2001. p. 7-76.

**Eu, robô**. Direção: Alex Proyas. Produção: Laurence Mark, John Davis, Topher Dow e Wyck Godfrey. Intérpretes: Will Smith, Bridget Moynahan, James Cromwell e outros. Roteiro: Jeff Vintar e Akiva Goldsman. Música: Marco Beltrami. Los Angeles: Fox Films, 2004 (115 min), widescreen color. Produzido por Fox Filmes do Brasil. Baseado na novella "I, Robot" de Isaac Asimov.

FERREIRA, Amauri. **Introdução à filosofia de Nietzsche**. 2ª edição. São Paulo: Escola nômade, 2010.

FOUCAULT, Michel. *Ditos e escritos IV: Arqueologia das Ciências e História dos Sistemas de Pensamento*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

GALLO, Sílvio. **Deleuze e a educação**. 2ª edição. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

HARAWAY, Donna. "Você é um ciborgue". In: SILVA, Tomaz Tadeu da (ORG). **Antropologia do ciborgue: As vertigens do pós-humano**. 2ª Edição. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009. p. 17-32.

MACHADO, Roberto. A geografia do pensamento. In: MACHADO, Roberto. **Deleuze: a arte e a filosofia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed., 2009. p. 11-37.

MACHADO, Roberto. A imagem-movimento. In: MACHADO, Roberto. **Deleuze: a arte e a filosofia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed., 2009. p. 245-272.

MACHADO, Roberto. A imagem-tempo. In: MACHADO, Roberto. **Deleuze: a arte e a filosofia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed., 2009. p. 273-296.

MOSTAFA, S.P. e CRUZ, D.V. da N. (ORGs.). **Deleuze vai ao cinema**. Campinas: Editora Alínea, 2010. p. 147-161.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **Além do bem e do mal**. (Trad. Antonio Carlos Braga). São Paulo: Escala. 3ª edição, 2011.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **Assim falava Zaratustra**. (Trad. Antonio Carlos Braga). São Paulo: Escala. 3ª edição, 2008.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **Crepúsculo dos ídolos**. (Trad. Antonio Carlos Braga). São Paulo: Escala. 2ª edição, 2008.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **Sobre Verdade e Mentira no Sentido Extra-Moral**. (Org. e Trad. Fernando de Moraes Barros). São Paulo: Hedra, 2007.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **Vontade de potência: Parte 1**. (Trad. Antonio Carlos Braga e Ciro Mioranza). São Paulo: Escala. 2010.

SILVA, Tomaz Tadeu da. O corpo elétrico e a dissolução do humano. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (ORG). **Antropologia do ciborgue**: As vertigens do pós-humano. 2ª Edição. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009. p. 7-15.

TEIXEIRA, I.A.C. e LOPES, J.S.M. (ORG.). **A escola vai ao cinema**. 2ª edição. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

VASCONCELLOS, Jorge. **Deleuze e o cinema**. Rio de Janeiro: Editora Ciência Moderna Ltda., 2006.

VEIGA-NETO, Alfredo. **Foucault e a educação**. 3ª edição. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.