



Universidade Federal da Bahia
Instituto de Letras
Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura

Rua Barão de Jeremoabo, nº147 - CEP: 40170-290 - Campus Universitário Ondina Salvador-BA
Tel.: (71)3283 - 6256 – Site: <http://www.ppgll.ufba.br> - E-mail: pglebba@ufba.br



**ENTRE A LITERATURA E O CINEMA HOMÔNIMOS:
UM ESTUDO SOBRE O CONCEITO DA IDENTIDADE
EM ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA
E O ÚLTIMO VOO DO FLAMINGO.**

JEAN PAUL D'ANTONY COSTA SILVA

Orientador: Prof. Dr. Márcio Ricardo Coelho Muniz

**SALVADOR
2016**



Universidade Federal da Bahia
Instituto de Letras
Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura

Rua Barão de Jeremoabo, nº147 - CEP: 40170-290 - Campus Universitário Ondina Salvador-BA
Tel.: (71)3263 - 6256 – Site: <http://www.ppgll.ufba.br> - E-mail: pgletba@ufba.br



**ENTRE A LITERATURA E O CINEMA HOMÔNIMOS:
UM ESTUDO SOBRE O CONCEITO DA IDENTIDADE
EM ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA
E O ÚLTIMO VOO DO FLAMINGO.**

JEAN PAUL D'ANTONY COSTA SILVA

Orientador: Prof. Dr. Márcio Ricardo Coelho Muniz

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia como parte dos requisitos para obtenção do grau de Doutor em Letras

SALVADOR
2016

Ficha Catalográfica

S586e

Silva, Jean Paul D'Antony Costa

Entre a literatura e o cinema homônimos: um estudo sobre o conceito da identidade em Ensaio Sobre a Cegueira e O Último Voo do Flamingo / Jean Paul D'Antony Costa Silva. – Salvador: O Autor, 2016.

153 p.: il.

Orientador: Márcio Ricardo Coelho Muniz.

Tese (Doutorado) – Universidade Federal da Bahia. Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura.

Inclui referências.

1. Identidade. 2. Hipermodernidade. 3. Pós-colonialismo. 4. Literatura. 5. Cinema I. Muniz, Márcio Ricardo Coelho, orientador. III. Título.

CDD 801.3

Dedico este trabalho a única e maravilhosa magia existente em minha vida: Meu Filho Nicolás d'Antony.

AGRADECIMENTOS

Primeiro agradeço ao meu Bàbá Oxossi que sempre me guia com seu Ofá.

A um amigo invisível que sempre me inspira e não há razão que o explique.

Com o coração repleto de gratidão, ao meu orientador Prof. Dr. Marcio Ricardo Coelho Muniz por confiar nesse trabalho e nos caminhos da minha pesquisa, me guiando da melhor forma possível e sempre aberto ao diálogo, sempre gentil e solícito. Um exemplo a mais em minha vida profissional.

Imensamente ao Prof. Dr. Sandro Santos Ornellas, à Profa. Dra. Denise Carracosa Franca, ao Prof. Dr. Kleyson Rosário Assis e, particularmente, ao Prof. Dr. José Antônio Feitosa Apolinário por ter se deslocado de tão longe e pelas valiosas horas de conversas e sugestões durante a produção deste trabalho. É uma honra dividir este momento com vocês.

Aos meus pais por me doarem a existência, por seus incentivos e por sempre torcerem pelo meu sucesso.

À minha querida esposa e companheira por torcer, estimular, defender, acreditar nessa realidade e por seu zelo. E obrigado por me doar aquele que salvou minha vida: nosso filho.

Ao meu sogro, sempre confiante, ajudando e torcendo pelo sucesso de minhas escolhas.

Ao amigo Rodrigo Pizarro por sua valiosa ajuda de tradução nos momentos finais.

A todos os meus amigos, cujos nomes não cabem aqui, que torceram pelo meu sucesso e sempre confiaram energia positiva em meus caminhos.

Ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura (PPGLitCult-UFBA), na atual gestão do meu orientador Prof. Dr. Marcio Ricardo Coelho Muniz, e da gestão anterior da gentil Profa. Dra. Raquel.

Aos servidores do PPGLitCult, Thiago e Ricardo, sempre gentis e solícitos.

RESUMO

Este trabalho apresenta um estudo sobre o conceito de identidade representado nas obras literárias e cinematográficas homônimas: Ensaio sobre a Cegueira (1995), de Saramago, e o filme homônimo de Fernando Meirelles (2008); e O último voo do flamingo (2005), de Mia Couto, e o filme homônimo (2011), de João Ribeiro. O estudo da identidade nessas obras fundamenta-se, principalmente, em abordagens do campo da Filosofia, dos Estudos Culturais e da Sociologia. Para tanto, inicialmente, a partir dessas áreas, esboça-se problematizações em torno da epistemologia da identidade, junto a conceitos de modernidade, hipermodernidade, globalização, esquizofrenia, entre outros, que foram utilizados no decorrer do trabalho. Em quatro capítulos apresentamos, junto à análise literária e cinematográfica, a análise de novas problematizações da identidade a partir das abordagens teóricas do cinema e de conceitos de tradição, pertencimento, rizoma, pós-colonialismo, entre outros, a fim de delinear mais substancialmente os objetivos de nosso estudo.

Palavras-Chave: identidade, hipermodernidade, pós-colonialismo, literatura, cinema.

ABSTRACT

This paper presents a study of the concept of identity represented in the literary and cinematographic homonymic works: *Blindness* (1995), by Saramago, and the homonym film by Fernando Meirelles (2008); and *The last flight of the flamingo* (2005), by Mia Couto, and the homonym film (2011), by John Ribeiro. The study of identity in these works is based mainly on approaches to the field of Philosophy, Cultural Studies and Sociology. For this purpose, initially from these areas, problematizations taking shape around the identity epistemology, along with concepts of modernity, hypermodernity, globalization, schizophrenia, among others, were used in this work. In four chapters we present, in association with the literary and cinematic analysis, the analysis of new problematizations of identity from theoretical approaches to movie theater and concepts of tradition, belonging, rhizome, postcolonialism, among others, in order to draw the objectives of our study more substantially.

Keywords: identity, hypermodernity, postcolonialism, literature, cinema.

SUMÁRIO

Introdução	09
-------------------------	----

Capítulo 1

Pulsações conceituais da Identidade

1.1. De uma epistemologia da identidade.....	16
1.2. Um lado da moeda: esquizofrenia.....	23
1.3. O outro lado da moeda: da identidade, da modernidade e do flâneur.....	37
1.4. Por outra visão: a identidade na casa natal e na casa onírica.....	45

Capítulo 2

Entre a raiz e o rizoma: alguns voos no O último voo do flamingo

2.1. Identidade e Cultura.....	51
2.2. Tradição, identidade e pertencimento.....	61
2.3. Suscitando a identificação e o rizoma no pós-colonialismo.....	70

Capítulo 3

Cegos guiando cegos em Ensaio sobre a Cegueira

3.1 A cegueira implantada.....	77
3.2. A cegueira: entre a globalização e a moda.....	88
3.3. Hedonismo e Cegueira: outras construções identitárias?.....	103

Capítulo 4

Por dentro dos cinemas: entre o flamingo e a cegueira

4.1. O cinema e a bruma: identidades desfeitas.....	111
4.2. O cinema e a cegueira: Identidade e Quimera.....	127
4.3. Ilusão, cegueira e cinema.....	134

Considerações Finais	142
-----------------------------------	-----

Referências	147
--------------------------	-----

INTRODUÇÃO

“A vida sempre foi um negócio arriscado, cercado de perigos.”
(GIDDENS, 2002, p. 34).

O presente trabalho promove um estudo em torno do campo da identidade e, ousaremos arriscar o uso de duas palavras traidoras para qualificá-la, de sua insubstância¹ que é, ao mesmo tempo, híbrida. Para seu desenvolvimento transitamos em torno de diversas redes teóricas e críticas, principalmente pela Filosofia, pelos estudos literários, de cinema, pelos estudos de cultura, e Sociologia, o que, indubitavelmente, nos permitiu problematizar a sua elástica e, porque não dizer, movediça episteme.

Para desenvolver o estudo tomamos como *corpus* as obras cinematográficas Ensaio sobre a cegueira (2008), de Fernando Meirelles, O último voo do flamingo (2011), de João Ribeiro; algumas dialogias nas suas obras literárias homônimas Ensaio sobre a cegueira (1995), de José Saramago, e O último voo do flamingo (2005), de Mía Couto.

Em nosso horizonte de pesquisa adotamos, de certa forma, o método da Literatura Comparada quando na direção de um tema em comum entra as obras, mas estamos tratando de linguagens estéticas diferentes, daí a nossa dificuldade. Como não encontramos uma teoria formal que balize os estudos de um cinema comparado, utilizamos a abordagem crítica-comparativa nas quatro produções, mas nos furtamos da teoria no cerne da análise acreditando que seria um desvio, para este momento, que não interpelaria tanto a favor do trabalho.

¹ Preferimos utilizar, no decorrer do texto, essa concepção porque a definição de substância nesse contexto pode remeter à noção de essência, ou característica verdadeira, o que contraria nossa posição frente à problematização da identidade empreendida aqui.

Poderíamos, no corpo da teoria literária, analisar a identidade pesando-a nos estudos acerca do autor, do texto, do contexto, do narrador, estudos de biografismo, mas não o fizemos por opção metodológica ou estaríamos, de certa maneira, presos em uma zona de conforto clássica e hierárquica. Este é um dos motivos que nos conduziram também a não utilizar, neste momento, a fortuna crítica de nenhum dos autores. E esta opção foi resultado de uma tentativa de ultrapassagem metodológica comparativa à medida que extrapola as fronteiras, junto aos estudos filosóficos e intersemióticos, e do próprio cinema por exemplo, a fim de propiciar à investigação do objeto principal uma dimensão mais autêntica.

De fato, no que tange à identidade, ela é o tema, o cordão umbilical entre as linguagens, trabalhadas aqui de forma fluente no diálogo. Nosso diálogo se aproxima muito da linha dos Métodos Críticos para a Análise Literária (1997), de Bergez; Barbéris, et. all, mais especificamente na linha da Crítica Temática, quando Bergez afirma que

Como a crítica temática muda assim os conceitos e instrumentos de avaliação e estabelece conexões inéditas entre campos epistemológicos habitualmente separados, ela cria uma circulação nova entre as noções, redistribui em uma (des)ordem novos meios habituais da análise literária. Para quem está familiarizado com uma ortodoxia crítica, ela se assinala sobretudo por essas superações de limiares, por essas extrapolações audaciosas, que perturbam o cadastro dos inventários científicos (BERGEZ; BARBÉRIS, et. all, 1997, p. 113).

Neste sentido, como estamos deslocando conceitos de uma área para outra e operando torções dentro de campos epistemológicos diferentes, nossa análise procurou ao máximo se distanciar das concepções piramidais clássicas da teoria literária e da teoria do comparatismo literário, o que nos permite a imersão na Crítica Temática. Dessa forma, adotamos uma posição hermenêutica acerca das obras e nos firmamos numa posição crítica-analítica com relação a articulação de algumas teorias.

Por exemplo, uma vez que não tivemos contato com uma teoria comparatista de cinema, no quarto capítulo, verticalizamos as nossas investigações a fim de aliar os estudos da teoria cinematográfica às representações da identidade em ambas as obras. Como outro exemplo, em relação às abordagens conceituais em torno do campo dos estudos pós-coloniais, nos articulamos com um olhar mais crítico-analítico não com a intenção de fundar novas bases conceituais, mas voltados também para novas posições hermenêuticas no que diz respeito à formação de conceitos que estão ligados direta ou indiretamente ao estudo da identidade.

A motivação para investigar a identidade nessas obras surgiu a partir de algumas inquietações acerca de como conceitos como modernidade, hipermodernidade, colonização, pós-colonização, tradição, memória e imaginário são usados academicamente para se indagar a identidade como tentativa de resgate de uma entidade perdida. Trabalhamos com duas linguagens e transitamos por conceitos que não podem fechar-se numa casca, porque todos eles estão submetidos, ou melhor, funcionam dentro da mesma arritmia das pulsações da história, do movimento contínuo e, conseqüentemente, do *devenir* identitário. Da mesma forma, as abordagens teóricas aqui tomadas não somente conduziram nosso discurso pelo problema, mas também conduziram nosso discurso através de nossas inquietações.

Uma questão, que se pluraliza em infinitudes, surge. Até que ponto poderíamos aproximar obras em que o problema das identidades tem contextos, tempos, causas e efeitos, pelo menos em primeira instância, tão diferentes? A identidade é um problema contemporâneo instaurada num mundo em que coexistem temporalidades. As obras em questão, tanto *O último voo do flamingo* como o *Ensaio sobre a cegueira*, em ambas as linguagens estéticas, abordam questões em torno da identidade, à medida que o sujeito expõe os deslocamentos e as fragmentações que marcam seus espaços e tempos individualizados e coletivos. Buscaremos provar que a identidade desse sujeito mudará à medida que for interpelado, medido e empurrado a problematizar suas necessidades, seus valores, seus conceitos e que o mais venha a representar sua humanidade. Porque, no fim, essa identidade a que

tentamos nos agarrar é apenas o símbolo de uma ilusão a que nos agarramos quando a crise de pertencimento a põe em relevância.

Importa dizer que metodologicamente dividimos o trabalho em quatro capítulos nos quais organizamos esse estudo. Cientes da obliquidade do termo identidade, tratamos de ampliar o corpo da problematização em diversas áreas, a fim de lançar um olhar mais vertical em torno tema e dos *corpora*.

No capítulo um, fizemos uma investigação mais agregada ao corpo da filosofia de Heidegger (2013), Deleuze (2011), Cioran (2011), Bauman (2005), Hall (2011) (2013), Habermas (2002), Canclini (2007), Nietzsche (2010), Bachelard (1990) etc., explorando suas respectivas abordagens. Neste momento, pudemos operar torções dentro da filosofia, através da crítica temática, como forma de ampliarmos o horizonte teórico no corpo da identidade. A importância desse capítulo é que toda sua estrutura é moldada no campo da teoria, porque foi a partir dessas abordagens conceituais que pudemos vislumbrar mais claramente o horizonte da nossa análise.

Dessa forma pudemos navegar em conceitos como os de esquizofrenia, máquina desejante, globalização, flâneur, modernidade, pertença, entre outros, que estarão permeando todo o trabalho, e como uma forma de entender que a identidade só é enquanto imaterialidade, insólita, porque é construída, ininterruptamente, na relação com a alteridade e com a história.

No capítulo dois, nossa trajetória se concentra mais no estudo do O último voo do flamingo no cinema, com algumas passagens em diálogo com a literatura, a fim de problematizarmos a identidade mediada em torno do conceito de tradição, de pertencimento, pós-colonialismo, de rizoma e de poder. Conceitos estes que estarão presentes no último capítulo, principalmente o conceito de pós-colonialismo² que, num momento específico

² Aqui se apresenta melhor o problema em torno da terminologia, mas tentaremos trabalhar com uma visão citada por Inocência Mata, em *A Literatura Africana e a Crítica Pós-colonial*, "Nós usamos o termo "pós-colonial", contudo, para cobrir todas as culturas afetadas pelo processo do império desde o momento da colonização até os dias de hoje. Isto é porque há uma continuidade de preocupações iniciado pelo processo histórico da agressão imperial europeia. Nós também sugerimos que este possa ser o mais apropriado dos termos para o atravessamento crítico cultural com o qual recentemente tem sido emergido nos anos recentes do discurso com o qual ele tem sido constituído." (ASHCROFT, GRIFFITHS & TIFFIN apud MATA, 2007, p. 20). Logo após Mata problematiza as condições históricas do colonialismo e,

do trabalho, propomos tratá-lo como um colonialismo-fantasma, isto se justifica porque acreditamos que esta terminologia também abrange as nuances e tensões que estão no bojo do processo intitulado como “pós”. A plausibilidade desse uso não nega necessariamente o prefixo “pós”, mas complementa ou amplia, gerando um novo campo hermenêutico frente aos desdobramentos e tensões em várias instâncias que tocam e tendem a coexistir como nova formação cultural das pós colônias.

Neste sentido, devemos esclarecer que apesar de nossos esforços, em toda a pesquisa, contrariarem a identidade como concha que nos resguarda, entendemos também que existe um polo positivo nessa concha, onde a identidade vista como um solo firme e seguro, fruto ou não de uma ilusão ou fantasia, nos permite sentir a casa natal — conceito bachelardiano que trataremos no primeiro capítulo — em nosso entorno e internalizá-la em prol de um bem-estar. De certo, entendemos com a clareza do conflito, do qual nos compete neste momento, que ter identidade é necessário, positivo. Entretanto, buscamos investigar essa identidade confortável através de outras verdades e em tempos diversos, em diversos campos epistemológicos, que se não condenam a identidade, favorecem em nossa pesquisa a prova de sua insubstancialidade. E por se tratar de um composto histórico, a identidade é, onde o verbo “ser” já prova um paradoxo, continuamente híbrida e movediça dentro das diversas narrativas da história fabricadas pelo Eu e pelo Outro, onde o lugar de encontro não significa conformidade, e sim tensão, conflito e *devenir*.

Por isso, neste capítulo trabalhamos com Mia Couto, em *E se Obama fosse africano* (2011) e *Pensatempos: textos de opinião* (2005), Foucault na *Microfísica do poder* (1979), *Ordem do discurso* (2009) e na *História da*

nesse sentido, nossos usos e interrogativas seguem caminhos semelhantes. Ela argumenta, em seguida, que “mas a questão não se me resolve quanto a um tempo infinito da pós-colonialidade: desde o princípio da colonização até à actualidade?! Onde fica o colonial?! Ora, utilizando um raciocínio silogístico truncado, à Derrida, se tudo é pós-colonial, isto é, desde o início da colonização - como propõe a definição acima transcrita - então nada é pós-colonial. Além de que, na verdade, a estética literária que passa tanto pela invenção retórica da nacionalidade (literária), quanto pela escrita da nação ou pela desconstrução da língua do colonizador são específicas da literatura anticolonial e estão até a ser questionadas pela actual literatura africana, nas suas realizações nacionais”.

sexualidade: o uso dos prazeres (1984), Cabrera (2012), Unamuno (1996), etc., no intento de explorar as abordagens desses teóricos, tentando visualizar o problema da identidade a partir do lugar da dualidade colonialismo e pós-colonialismo.

No capítulo três, exploramos a obra fílmica e literária *Ensaio sobre a cegueira*, a partir de conceitos como modernidade, modernização, hipermodernidade, principalmente nos fundamentando em Lipovetsky em três de suas obras, *O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas* (1989), *A era do vazio* (1983) e *Os tempos hipermodernos* (2004), objetivando pensar também a noção de identidade no veio do efêmero como lugar de marcação dessa fragilidade do conceito.

Neste ponto, ficou mais claro, em nosso trabalho, que a cegueira permeia o conjunto da pesquisa porque não apenas baliza o estudo da obra de José Saramago (1995) e de Fernando Meirelles (2008), mas também articula as tensões e torções entorno das nossas análises e abordagens nas obras de Mia Couto (2005) e de João Ribeiro (2011) e, conseqüentemente, no campo dos estudos de cultura e pós-coloniais. Neste caso, a cegueira se apresenta como substância fluente em todos os planos dessa pesquisa, como uma força motriz ou como engrenagem principal.

No capítulo final trazemos uma proposta de revisitação das quatro obras, a fim de, principalmente, verticalizar o olhar e nos concentrarmos em explorar mais comparativamente os diálogos intersemióticos e a teoria do cinema em torno das obras. Para tal, mergulhamos em mais pontos da intersemiose, da diegese e da teoria fílmica, reforçando a investigação no que tange ao problema da identidade em suas correspondências estéticas, filosóficas e culturais. Dessa forma, através da cegueira, exploramos as abordagens cinematográficas em Xavier (1983; 2005), Cabrera (2012), Geada (1987), Avellar (2007), Metz (1980), conduzindo as novas problematizações acerca da colonização, pós-colonização, tradição, hibridismo, fantasia, espetáculo e imagem.

Hoje, se tornou um lugar comum dizer que o ritmo frenético da modernidade é a fragmentação. Lugar comum não significa euforia, é verdade,

mas também não significa esgotamento ou esvaziamento das abordagens. Nesse sentido, continuamos com abordagens dos Estudos Culturais, da Filosofia bem como da Sociologia, mantendo sempre o foco na tentativa de provar que a “identidade mestra” (HALL, 2006, p. 21) não existe, mas que o problema em sua definição é uma contínua, porque coexiste simbioticamente com a mesma “substância” fragmentária da modernidade e seus desdobramentos até hoje. Sejam eles apresentados no palco das ações pós-coloniais e seus contornos, sejam eles no palco das ações de uma epidemia de cegueira que, como um dilúvio de mar branco, cega toda a civilização e coloca todo o consagrado corpo de valores por terra.

Assim, esse trabalho não visa preencher lacunas no que diz respeito às problematizações acerca da identidade, dos estudos de intersemiose, cinematográficos, nem acerca dos estudos pós-coloniais. Nosso objetivo, principalmente junto à problematização dessa identidade, é edificar novas possibilidades hermenêuticas que legitimem caminhos plausíveis ao lado de posições teóricas, muitas vezes, tão ortodoxas.

CAPÍTULO 1

Pulsações conceituais da Identidade

1.1. DE UMA EPISTEMOLOGIA DA IDENTIDADE

Se o desconforto é a motivação da crítica, então é apropriado ao nosso estudo pesar seu desconforto diante do que chamamos de uma possível cristalização do conceito de identidade. O exposto nesse capítulo move nosso interesse teórico sobre alguns movimentos, disposições e indisposições diante da epistemologia da identidade, principalmente em alguns ecos dos estudos filosóficos, sociológicos e dos estudos culturais que apontam para colapsos dessa verdade acerca do conceito de identidade.

Sendo nosso foco mais conceitual, seguiremos rastros que servirão para pesar a possibilidade de que uma “identidade mestra” (HALL, 2006 p. 21) seja na política, seja na classe social, seja na cultura ou no culto da tradição³ é uma ilusão/simulacro que não se sustenta em si mesma. O Stuart Hall trata da questão no livro *A identidade cultural na pós-modernidade* (2006) quando coloca na superfície de seu raciocínio o enfraquecimento das velhas identidades e do sujeito unificado na modernidade. Hall assume uma postura que irá corroborar o tempo todo com o nosso percurso de investigação ao afirmar que “a identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia” (2006, p. 13), isso porque não se sustenta enquanto

³ Diz Hobsbawm, no livro *A invenção das tradições*, “por ‘tradição inventada’ entende-se um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácitas ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente; uma continuidade em relação ao passado. [...] Contudo, na medida em que há referência a um passado histórico, as tradições ‘inventadas’ caracterizam-se por estabelecer com ele uma continuidade bastante artificial.” (HOBSBAWM, 1997, p.09-10). Ainda que necessárias, “as tradições inventadas das sociedades africanas - inventadas pelos europeus ou pelos próprios africanos, como reação - distorceram o passado, mas tornaram-se em si mesmas realidades através das quais se expressou uma incrível quantidade de conflitos coloniais.” (RANGER, 1997, p. 220). Neste sentido, essa retomada não pode ser pensada a partir de uma ideia de sutura de tradição ferida (CANCLINI, 2009), porque partimos do princípio de que a tradição, como uma identidade, da qual se tenta retomar, ou retornar, é artificial, uma invenção, um simulacro e uma ilusão.

essencialismo de uma identidade intocável, pura ainda que individual ou coletiva, nem como lugar de pertença estável ou original.

Tomemos o sentido de simulacro⁴ na concepção de Deleuze, como miragem, como a potência do falso, quando afirma que

O simulacro é construído sobre uma disparidade, sobre uma diferença, ele interioriza uma dissimilitude. Eis por que não podemos nem mesmo defini-lo com relação ao modelo que se impõe às cópias, modelo do Mesmo do qual deriva a semelhança das cópias. Se o simulacro tem ainda um modelo, trata-se de um outro modelo, um modelo do Outro de onde decorre uma dessemelhança interiorizada (DELEUZE, 2011, p. 263).

Definitivamente, o mundo moderno é o mundo dos simulacros, como não afirmar o mesmo de um mundo hipermoderno⁵? Devemos entender a cópia e o simulacro, como imagens, porque o são. Entretanto, a cópia constitui uma imagem que é dotada de semelhança, é uma cópia-ícone, um bom pretendente; enquanto o simulacro, neste caso, é uma imagem ausente de semelhança, um mau-pretendente.

Se a identidade possuiu, em algum momento da sua existência, uma essência, um ser original, então é um paradoxo, pois a medida *sine qua non* da existência humana é a experiência com o Outro, o que elimina a possibilidade de uma unicidade. Tomando esse Outro, no sentido de alteridade, como diverso e amorfo em sua constituição, seria um erro, neste caso, sugerir, em primeira instância que ele seja um modelo ou a Ideia para a identidade, algo que refletisse semelhança. Nesse sentido, a identidade só é e só existe no

⁴ Devemos tomar o uso do simulacro, em todas as vezes aqui utilizadas, na concepção deleuziana.

⁵ Ao invés de trabalharmos com o termo pós-moderno, pós-modernidade, optamos em assumir o conceito do filósofo francês Gilles Lipovetsky, em seu livro *Os tempos hipermodernos*, onde afirma que “A hipermodernidade não é nem o reino da felicidade absoluta, nem o reino do niilismo total. Em certo sentido, não é nem o resultado do projeto das Luzes, nem a confirmação das sombrias previsões nietzschianas” (LIPOVETSKY, 2004, p. 43). Atentamos aqui para a noção de que a hipermodernidade não acontece na contestação ou na superação da modernidade, pois não há uma ruptura como se propõe o uso do prefixo “pós” na dita pós-modernidade. Conforme Lipovetsky, a nossa contemporaneidade é “moderna”, mas com um estado agravante, o excesso, o hiperconsumo, o hiperindividualismo, a intensidade difusa marca a sociedade moderna, tais como o individualismo, o consumismo, a ética hedonista, a fragmentação do tempo e do espaço.

incerto, nas circunstâncias, no indiscernível, ela é o próprio simulacro, um fantasma, porque o simulacro não passa pela Ideia, sua pretensão é infundada, está sempre numa dessemelhança e num desequilíbrio interno.

A identidade são, ou é, simulacros-fantasmas. Nesse caso, deve-se destruir a ideia de que existe uma imagem-identitária que nos representa, porque ela não é sequer uma cópia de alguma coisa que considerávamos como modelo original, do modelo do Mesmo, como um núcleo ou fundamento, portanto, não passa de uma obsessão em busca do eterno retorno inviável. Nascem os simulacros de nós mesmos: “falsos pretendentes, construídos a partir de uma dissimilitude, implicando uma perversão, um desvio essencial” (DELEUZE, 2011, p. 262). Talvez, essenciais a própria reprodução identitária, como identidades camaleônicas cuja farsa existe como uma ilusão projetada pelo nosso imaginário, ainda que necessária, mas ilusão, na manutenção e reposição de um *ser* como habitar natural.

O que não se concebe nessa insana busca pela identidade, vendida em qualquer loja, em qualquer propaganda, em qualquer liquidação, é a ideia que o simulacro, em verdade, é a forma original de uma nova identidade. Talvez a verdade, daquilo que somos, só exista quando não haja ninguém olhando, se existir apenas um olhar (íntimo ou *alter*), então ela vira apenas uma versão? Será que “dentro de nós há uma coisa que não tem nome, essa coisa é o que somos”? (SARAMAGO, 1995, 262).

Nos parece que existe uma compulsão no uso do termo “identidade” que empurra a palavra a um simulacro de Lugar, Nação, Eu, Eus, Outro, de modo a tentar criar convenções solidificadas em torno do termo. E, de certa forma, cai direto na ilusão de pertença, como uma fórmula: pertencimento = identidade, como um habitar inviolável, como uma senhora à janela observando a alteridade sem se envolver com a diferença, como uma perspectiva solipsista.

Um dos problemas se apresenta: acontecem variações da identidade (identificações) do sujeito hipermoderno, entre as diferentes motivações e efeitos na busca por uma definição e um resgate de si mesmo. Exemplo disso: nos contratos de con-vivência que se formulam/reformulam dentro do conflito e da oposição entre a tradição e o novo, o que se substancia como identidade

não passa de vestígios da memória resgatando ou teimando por um lugar de autenticidade. O que se considera como identidade é um simulacro e também uma ilusão que tenta resistir à movimentação líquida de um não lugar, dado no sentido que migra entre o *eu* e o *outro* incessantemente, não podendo ser medido pela razão ou por um estado de consciência objetivo.

Consoante Bauman,

A idéia de 'identidade' nasceu da crise do pertencimento e do esforço que esta desencadeou no sentido de transpor a brecha entre o "deve" e o "é" e erguer a realidade ao nível dos padrões estabelecidos pela idéia – recriar a realidade à semelhança da idéia (2005, p. 26).

Tratar a origem da identidade pela crise do seu pertencimento é o mesmo que tratar a visão por sua crise, a cegueira. Um só toma consciência do outro após uma existência que se consuma pela ausência. Isso quer dizer que a identidade não tem uma existência anterior à sua perda? Mas negar a perda não é afirmar a posse? Nesse sentido, identidade sempre será um simulacro forjada através de uma ideia que se encontra dissolvida ou no tempo, ou na memória, no imaginário, na crença de ser única, e emerge à medida que um certo tipo de liberdade é posta em risco e quando o espelho de realidade que criamos para projetar nosso Eu-Deus é rachado, fragmentando nosso reflexo e consequentemente nosso estado de completude. A episteme da identidade se apresenta? Acreditamos que não. Pensar numa pedra no meio do caminho não nos redime de um tropeço, da mesma forma que não pensar na identidade não nos redime de um tropeço em seus estilhaços. Se existe a identidade antes do nosso estado de consciência, antes de certo tropeço na sua ausência, necessariamente ela não é uma pedra, e se o fosse ainda assim estaria em mudança pela erosão “com um outro” elemento: o tempo. Reside, nessa relação “com”, a pulsação vital da identidade, seus batimentos cardíacos não cessam em si mesmos, pulsam com a frequência de um mundo em mutação.

Heidegger (2013), ao investigar o princípio da identidade através da fórmula $A=A$, reforça a ideia de mediação já que cada um é sempre o outro,

ainda que seja o mesmo para si mesmo. Heidegger, se manifesta com o seguinte raciocínio:

Em cada identidade reside a relação “com”, portanto, uma mediação, uma ligação, uma síntese: a união numa unidade. Por isso, a identidade aparece, através da história do pensamento ocidental, com o caráter de unidade. Mas esta unidade não é absolutamente o insípido vazio daquilo que, em si mesmo desprovido de relações, persiste na monótona uniformidade (2013, p. 39).

Este “com” heideggeriano apresenta esta unidade da identidade não como uma pulsação uniforme, seu caráter de unidade é sempre relacional. Não é uma construção vazia de relações, primeiramente porque para ser uma construção ela só existe em relação “com”. A História não consiste em simplificações, onde a “união da unidade” fosse o contrário da redundância aqui necessária de “rede relacional”. Em verdade, o conceito de história estaria gravemente ferido ou pervertido se fosse filho da unidade como único, original, esvaziado do outro, seria um boicote à fertilidade da diferença e, conseqüentemente, à esterilidade da cultura e do sujeito histórico.

Grosso modo, nos interrogamos acerca da fórmula $A=A$. A semelhança entre os diversos /As/ comuns pode ser traduzida como *mesmidade*⁶, e ordinariamente o apelo da diversidade e da alteridade compõe e situa-nos diante de um enigma: se $A=A$ não formula igualdade, então não seria correto representar, a saber, $A=A'$? A *mesmidade* não habita o lugar da certeza da igualdade, esta é apenas uma acomodação da linguagem ou um comodismo de linguagem institucionalizada que nos serve para apontar a ontologia da identidade como origem, o igual como a identidade “do sou eu” ou “do somos nós” em representação. Sendo $A=A'$ não fere o princípio heideggeriano, pelo contrário, soma ao esclarecimento do princípio da diferença.

Defendemos que a identidade, se como um exemplo agora a admitirmos num tempo-espço pós-colonial, é uma utopia de uma nação e/ou de um indivíduo que alimenta a conspiração sobre si mesmo, o boicote de si mesmo,

⁶ Em Paul Ricoeur, deve ser entendida como “um conceito de relação e uma relação de relações” (2014, p. 115).

porque existe uma simulação como prática de defesa de sua história ao levantar a bandeira em defesa de uma identidade. Esta, se apresenta, muitas vezes, como tradição, um ranço de resgate e de pertencimento. O “com” de Heidegger nos leva a relocalar o conceito de vício em Cioran (2011), que afirma que a

(...) soberania do ato vem, é preciso dizê-lo sem rodeios, de nossos vícios, que detêm um maior contingente de existência que nossas virtudes. Se aderirmos à causa da vida, e mais particularmente à da história, os vícios se revelam extraordinariamente úteis: não é graças a eles que nos apegamos às coisas e desempenhamos um bom papel neste mundo? (CIORAN, p. 72, 2011).

Ampliemos a ordem semântica e a dimensão de vício em Cioran. Pois bem, entendemos que para o sujeito moderno e hipermoderno, ainda admitindo a existência de um sujeito, a busca pela identidade também gestou um vício, ou talvez um visgo, ao qual se apegou e que, de certa forma paradoxal, sempre é a medida onde ninguém se move sem sujeitar-se ao que é múltiplo, às múltiplas aparências e ao “eu” cujas vozes agem radicalmente para dentro. Sendo assim, essa porção da nossa existência viciada em provar a identidade, mesmo fora da clareza da consciência, em doses cada vez mais exageradas, criou o sujeito esquizofrênico.

Estamos certos de que todo agir é uma transgressão contra o que se define como absoluto ou único. Toda adesão à vida não desempenha mudanças no organismo da história? Consequentemente, todas as circunstâncias vitais⁷ estão aí, se oferecem, nos servindo. Parafrazeando Ortega y Gasset (1966), transforma nossas identificações com a pulsação do mundo em identidade fluida, amalgamada, inseparável, por fim, radical. O querer boicotar essa identidade em algo virginal é conspirar contra si mesmo,

⁷ Entendamos sempre a “circunstância vital” orteguiana como a vida, algo que o Eu é indissociável. Para Ortega y Gasset, a vida é realizada dentro do mundo, é a forma de o Eu operar diante desse outro que é o mundo. A existência identitária do Eu está no mundo e na forma de se dirigir a ele, na forma de atuar nele e no como se ocupar dele.

depositar-se no quintal fora do combate, “desacreditar-se aos olhos do próximo ou permanecer vazio para sempre” (CIORAN, p. 72, 2011).

A justificativa pelo vício da identidade, em uma dimensão próxima a uma odisséia do rancor (pelo que lhe foi arrancado), fixa o indivíduo numa empreitada em busca por um tipo de paraíso adâmico onde, supostamente, se encontra o verdadeiro cultivo da pureza e do estímulo da verdade. Torna-se, assim, uma empreitada que tomou conta de discursos acadêmicos barulhentos em torno dos estudos de cultura, de modernidade, de pós-colonialismo dos quais iremos tratando no decorrer do trabalho.

Hall (2006) apresenta três construções conceituais de identidade: o sujeito iluminista, o sociológico e o pós-moderno. O sujeito Iluminista como um ser contínuo, concreto, cujo núcleo de si nasce com ele e se desenvolve, mas não implica um processo de descentramento do eu que permanece unificado, masculino. O sujeito sociológico apresenta uma identidade interativa entre o eu e a sociedade, mas que ainda mantém um núcleo, um tipo de essência que ele chama de “eu real”, sempre transformado pelo mundo pessoal e cultural exterior. Já o sujeito pós-moderno é fruto do colapso estrutural e institucional onde as nossas necessidades objetivas e subjetivas se tornam muito variáveis, complexas e, portanto, frágeis no sentido de estarem em constante mobilidade.

Esta mobilidade Hall chama de “celebração móvel” (2006, p. 13) como efeito dos diversos confrontos das culturas que nos rodeiam, e sejam elas de uma mesma nacionalidade, ou não, sempre serão estrangeiras. Estas identidades estrangeiras nos empurram a indagar nossas contradições e ao conflito direto com nossas narrativas ficcionais e cômodas acerca do “eu”, sempre concebido como sem máculas do “outro” na monótona “uniformidade” da pureza. Em última instância é no hibridismo e historicamente que o indivíduo fabrica as multiplicações dos seus “si mesmos”, e nesta migração se reconhece (ou não) em seus avatares, fluxo constantes de identificações.

Questionamos se toda essa metamorfose radical, e capital, vem fabricando o sujeito esquizofrênico, viciado em sua autobiografia ficcional e sustentada em seus próprios simulacros, um desejo de reterritorializar o “deserto identitário” de seus avatares a que foi abandonado. Houve uma

erosão – no sentido temporal, de espaço e subjetividade não mais desgastados, mas assentados – que hoje mantém o humano em um ponto vulnerável diante de suas aquisições definitórias: um tipo humanoide, esquizofrênico, mantido em constante vigilância por leis de um contrato social que coopta o sujeito, moldando-o em fantoche de suas próprias ânsias, necessidades, em adulterações de si mesmo que tentam se legitimar.

1.2. UM LADO DA MOEDA: ESQUIZOFRENIA

O sujeito esquizofrênico já nasce, ousamos dizer quase que inserido em seus genes, agenciado pelo novo poder da desterritorialização, invisível, que é a globalização. Para tal, a globalização desterritorializa o sujeito, retira-o de sua zona de conforto representada como lugar estável e, numa precisão cirúrgica, implanta o desejo. A máquina da globalização na hipermodernidade, potencializada pela indústria de consumo, tornou o desejo seu instrumento mais valioso de cooptação, de ilusão a fim de atingir também a servidão voluntária⁸. Isso porque o desejo gerou uma proliferação de escolhas livres, de identidades que podiam (e podem!) ser compradas, ou trocadas, através dos infinitos objetos e símbolos dessa nova realidade global.

Devemos entender o conceito de globalização em sua delimitação mais flutuante porque, dessa maneira, nos move à ideia de movimentos globalizadores. Pesando assim, a edição da globalização se apresenta em torno dos instrumentos de distribuição do consumo de bens visíveis e invisíveis, que pode ser resumido, mas não delimitado, em objetos e visões passíveis de serem vendidos e injetados. Neste caso, a globalização não é somente aquilo que vem de fora (“lá”) dos lugares para influenciar o “Eu”, mas

⁸ A ilusão e a fantasia, proporcionadas por um mundo que se precisa de máquinas desejantes, também geram uma espécie de servidão dentro da liberdade de escolhas, certamente por isso não pode desaguar numa visão maniqueísta. Desse modo, mesmo com a identidade cambiante num mundo edificado nesta atmosfera, servi vira costume. “Mas o costume, que por certo tem em todas as coisas um grande poder sobre nós, não possui em lugar nenhum virtude tão grande quanto a seguinte: ensinar-nos a servir - e como se diz de Mitridates que se habituou a tomar veneno - para que aprendamos a engolir e não achar amarga a peçonha da servidão” (LA BOËTIE, 1999, p. 20). Neste sentido, usamos o termo, para definir uma servidão que se faz de bom grado.

o que vem de dentro (“aqui”) deslizando para “Outro” e legitimando também as dissoluções e oscilações no jogo de identidades e diferenças, por que

a própria noção de uma identidade cultural idêntica a si mesma, autoproduzida e autônoma, tal como a de uma economia auto-suficiente ou de uma comunidade política absolutamente soberana, teve que ser discursivamente construída no "Outro" ou através dele, por um sistema de similaridades e diferenças, pelo jogo da *différance* e pela tendência que esses significados fixos possuem de oscilar e de deslizar (HALL, 2003, p. 116).

Aqui, Davi pode não ver Golias (Canclini, 2007), como o jogo local/global, mas sua miopia não elimina a possibilidade de influências. Na imaginação da globalização, como o horizonte de possibilidades a serem tocados pelos seus bens culturais, ou seja, pela voz local, existe também o “Outro”. No jogo de similaridades e diferenças ele compra seu produto, ouve sua voz e se reloca, antes de tudo o local já foi deslocado para a dimensão global, logo não é mais local no sentido de ser uma pedra fixa na terra habitada.

Ao relocar-se, a caixa de ressonância das transações vivenciais se amplia e toca este “Eu” que tenta esconder-se numa posição marcada, silenciosa, mas não consegue. Se existe, entre a oscilação e o deslize, uma forma de conceituar globalização, são pelos caminhos que ela, como rede, se move fazendo com que as certezas locais e individuais se percam, e assim se movimentam os imaginários onde se decompõem, se debatem os estereótipos e se pergunta se há espaço para a instituição do sujeito em estruturas sociais tão ampliadas (Canclini, 2007).

Esse deslocamento tem o intuito de fundamentar a prática de liberdade no campo subjetivo e cognitivo desse sujeito e, nas entrelinhas, subordinar a sua vontade a um sistema de regras baseado no livre acordo. Argumentamos que o problema dessa relação é que esse acordo tem, em sua ordem pragmática, de submeter a razão e os sentidos ao poder de um desejo, independente agora de sermos máquinas desejantes, homeopaticamente

implantado. O desejo, como produção, gerou o vício de desejar ainda mais, levado pela mudança sem freios, seguindo o fluxo, à direção da fantasia, do simulacro de liberdade. É quando o peso do conceito de globalização se confunde com o de hipermodernidade à medida que são vistas como máscaras e ambas, em prol de políticas globais, elitistas e estatais, transformam o indivíduo em mercadoria que consome mercadoria. O que abre a questão: cadê a instituição do sujeito?

Por exemplo, apenas como uma básica noção biológica e crítica. Numa escala de emancipação às avessas, os olhos, em sua função dirigida à capacidade de enxergar, perderam sua finalidade primeira e se tornaram partes que servem à engrenagem da hipermodernidade. E estas partes, basicamente numa condição ontológica, são substituídas a cada novo *banner*, *outdoor*, a cada *marketing* de organismos e elementos inseridos no corpo líquido da globalização, criando embaraços e ambiguidades que atingem a reconfiguração/reconstituição da própria noção de sujeito.

Dessa forma, tudo que compoinha esse indivíduo híbrido vaza para todos os lados com formas e intensidades múltiplas, tornando impossível identificar um núcleo do que a linguagem consuma como identidade. Surge assim, em nossas indagações, algumas das interrogações iniciais que nos conduzem a uma breve passagem pela Antropologia do Ciborgue (2009), organizado por Tomas Tadeu, e que, neste ponto do nosso estudo, também nos conduz às interrogações acerca do que vem a ser essa nova identidade híbrida e/ou líquida do sujeito que iremos analisar nas produções cinematográficas de Fernando Meirelles e João Ribeiro e nas produções literárias homônimas:

Pois uma das mais importantes questões de nosso tempo é justamente: onde termina o humano e onde começa a máquina? Ou, dada a ubiquidade das máquinas, a ordem não seria a inversa?: onde termina a máquina e onde começa o humano? Ou ainda, dada a geral promiscuidade entre o humano e a máquina, não seria o caso de se considerar ambas as perguntas simplesmente sem sentido? Mais do que a metáfora, é a realidade do ciborgue, sua inegável presença em nosso meio (“nosso?”), que põe em xeque a ontologia do humano. Ironicamente, a existência do ciborgue não nos intima a perguntar sobre a natureza das máquinas, mas, muito mais

perigosamente, sobre a natureza do humano: quem somos nós? (SILVA, 2009, p. 10-11).

A modernidade e a globalização são máscaras criadas por aparelhos estatais e mundiais, em sua maioria invisíveis. Desde a crise de pertencimento romântica do início do século XIX, passando pela crise pós segunda guerra mundial até o início do século XXI, as novas oligarquias que se ergueram criaram a noção e a política identitária de Estado como forma de promover e reforçar a manipulação cirúrgica dos enxertos e transplantes de promiscuidade (em todos os níveis). Entre a máquina e o humano, humano e máquina, ou ambos em graus diferentes, toda essa liquidez e insubstâncias, através do desfazimento de consciência e do esclarecimento, nos empurra à perguntar constantemente hoje “quem somos nós” ou de “que plugue somos nós?”.

Pensando nesta nova condição da nossa biografia, por meio e não por fim, a identidade vira uma esquizofrenia, no sentido que sua satisfação é apenas simbólica e serve até o ponto da produção sobrepor outro elemento desejante. Não é assim que funciona o projeto global de colonialismo das consciências? Em que território será travada a batalha de resistência? Talvez, neste momento, seja necessário, então, para problematizarmos, relocalar aqui o conceito de esquizofrenia. Como afirma Deleuze e Guatarri, O anti-Édipo,

A esquizofrenia como processo é a produção desejante, mas tal como ela é no fim, como limite da produção social determinada nas condições do capitalismo. Esta é a nossa “doença”, a de homens modernos. O fim da história não tem outro sentido. Nele se reúnem os dois sentidos do processo: como movimento da produção social, que vai até o fim da sua desterritorialização, e como movimento da produção metafísica, que arrasta e reproduz o desejo numa nova Terra (2010, p. 176-177).

A nova fase do capitalismo, a globalização, criou uma técnica de sobrevivência que se aparenta a um parasita: só se reconhece e se alimenta a partir da criação do ambiente ideal no real para gestar a sua produção de desejos em constante satisfação. Esse é o fim da História, uma inscrição no

des-território da repetição eterna, da retroalimentação global de sujeitos desejantes?

Não há limite para desejar. Portanto,

dirão que o esquizo não pode mais dizer eu, e que é preciso devolver-lhe essa sagrada função de enunciação. É o que ele resume, ao dizer: me re-sabotam. “Não mais direi eu, nunca mais o direi, é uma asneira. A cada vez que ouvi-lo, porei no seu lugar a terceira pessoa, se pensar nela. Se isso os diverte. Isso nada mudará (DELEUZE & GUATARRI, 2010, p. 39).

A globalização sabe disso e se empenha também em formular todos os desejos para manter o indivíduo, essa máquina desejante, no eterno movimento de Sísifo: desejando, satisfazendo, desejando, esta é a pedra (como identidade) que nunca deixar de rolar: ao subir, o sujeito a empurra para cima como um castigo por desejar a completitude; ao descer, é a força da globalização, como a gravidade, que força o sujeito a desejar empurrar e buscar de novo e de novo. Essa técnica da indústria global arrasta o indivíduo, este em sua ignorância e inconsciência, ao desejo por tornar-se pleno, unificado, num construto de identidade que comporte e aceite tudo. Essa reprodução do desejo gera a doença, que ousaremos colocar como ontológica (ou um tumor), transformando o sujeito nesta máquina esquizofrênica, desejante, que não entende que a identidade é volúvel: ela é feita de fragmentos que não caminham para uma possível, ou antiga, ou tradicional essência, mas para correspondências e identificações recíprocas.

Concordamos que Deleuze e Guatarri defendem o caráter do inconsciente freudiano como maquínico, daí o sujeito como descentrado (esquizo) que enquanto inconsciente é máquina desejante. O processo de desterritorialização é esse motor do desejo nômade. Não distante, acreditamos que do mesmo modo existe um corpo que podemos estender a característica de máquina, uma que formula e introjeta desejos, que é a indústria de consumo como instrumento, os braços, e a globalização como o cérebro. O sujeito, essa máquina desejante, é forçado, deslocando-se nos espaços, a estar no mundo, sempre desejante, em perpétuo escoamento de suas forças ativas que são

canalizadas e decodificadas para a criação do homem em seu simulacro de liberdade, porque ele

se produz como homem livre, irresponsável, solitário e alegre, capaz afinal de fazer e dizer algo de simples em seu próprio nome, sem pedir permissão, desejo a que nada falta, fluxo que atravessa as barragens e os códigos, nome que não mais designa eu algum (DELEUZE;GUATARRI, 2010, p. 177).

Qualquer projeto identitário está submetido a esse desfazimento territorial do Eu em seu fluxo, agora em prol do império da globalização e seu projeto de homogeneização de múltiplos sem nomes, anônimos, que possam ser reinventados a todo instante. Separemos o homem esquizo dessa liberdade, desse desejo que não cessa, e a sua morte será assinada como ausência de vida, ausência de encontros com a movimentação nervosa do mundo, porque o mundo em descontrole é a nova ordem.

A globalização previu tudo, ninguém responde por ela, não existe um corpo responsável, mas existe uma organização que Nietzsche considera como fundadores do Estado.

Tais seres são imprevisíveis, eles vêm como o destino, sem motivo, razão, consideração, pretexto, eles surgem como o raio, de maneira demasiado terrível, repentina, persuasiva, demasiado "outra", para serem sequer odiados. (NIETZSCHE, 1998, p. 75).⁹

No interior da globalização, a identidade é produzida como simulacro, através da fragmentação mútua do Eu e do Outro frente às suas correspondências e frente ao mundo em descontrole, desnorteante e fabricado, inicialmente pela modernidade e seus desdobramentos até a hipermodernidade

⁹ Vamos nos apropriar hermenêutica e brevemente dessa referência à palavra Estado em Nietzsche, utilizando seu sentido à medida que, na Segunda Parte da Genealogia da Moral (1998), é aplicado ao nascimento, forjado pelo ferro e pela violência, de uma estrutura de dominação através de uma força organizada e guerreira de conquistadores, considerados como bestas louras. A atualização, ou talvez deslocamento que pretendemos, é aplicar essa noção ao novo Estado simbolizado no ventre gasoso da hipermodernidade, que não precisa mais dessa força, sua força se dá através de outros instrumentos de dominação. No entanto, no que diz respeito ao discurso do plano sequência que segue a problematização, nos parece que esse Estado retorna à origem citada por Nietzsche, força.

que, por sua vez, não tem autoria de qualquer sistema, sua soberania viaja na velocidade de sua líquida transformação, sem assinatura. Da mesma forma, esse novo Estado também não possui uma assinatura, apenas a soberania, pois quando sua responsabilidade é chamada à tona, o sujeito é abandonado à própria sorte, como estorvo que deve ser vigiado e banido do contrato social. O poder mesmo na “unidade”, racionalmente, separa para analisar e diferenciar os grupos massificados e, estrategicamente, cria modelos de apropriação da coletividade e de sua subjetividade. Esse mesmo poder que simula uma emancipação do sujeito sem o uso da força, apenas pela sedução, quando frente ao desconhecido (ou conhecido) que opera diretamente, minando sua “ordem aparente”, se vê obrigado a isolar e castrar esse contra-poder pela força vigília e da punição.

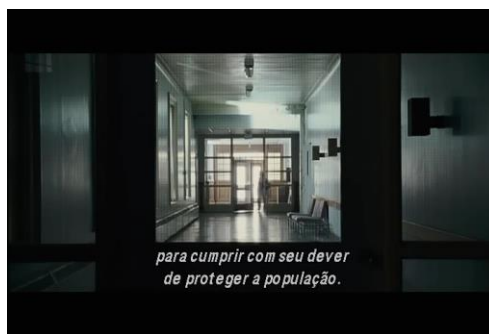
Continua Nietzsche,

Eles não sabem o que é culpa, responsabilidade, consideração, esses organizadores natos; eles são regidos por aquele tremendo egoísmo de artista, que tem o olhar de bronze, e já se crê eternamente justificado na ‘obra’, como a mãe no filho. *Neles* não nasceu a má consciência, isto é mais do que claro — mas *sem* eles ela não teria nascido, essa planta hedionda, ela não existiria se, sob o peso dos seus golpes de martelo, da sua violência de artistas, um enorme *quantum* de liberdade não tivesse sido eliminado do mundo, ou ao menos do campo da visão, e tornado como que latente (1998, p. 75).

Isso pode ser observado no filme Fernando Meirelles, *Ensaio sobre a Cegueira* (2008), quando os cegos são jogados no manicômio e o discurso do Estado, calcifica o sucesso da sua disciplina de poder. O cinema, bem como a literatura, expõe em sua atividade o lugar onde os campos de coexistência travam uma luta desigual no campo do poder. Seu discurso, sua linguagem não pode mais ser visto apenas como tradução, mais como uma nova alternativa ou nova perspectiva histórica de uma narrativa, seja ela em qualquer dimensão: autenticamente como outra linguagem, outra estética, outro lugar, sempre outra condição e outro olhar diante de.... Nos planos-sequência do filme poderemos verificar esse discurso:



Plano 1



Plano 2



Plano 3



Plano 4



Plano 5



Plano 6



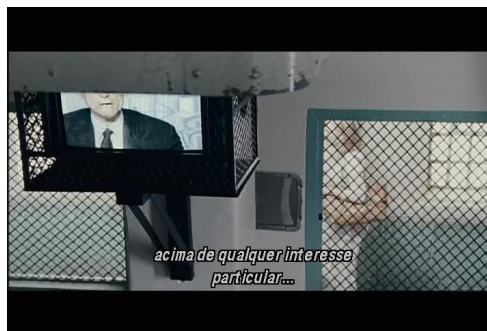
Plano 7



Plano 8



Plano 9



Plano 10



Plano 11

Nesses planos, a personificação de um Estado punitivo está representada no rosto que aparece na TV do manicômio. Um rosto que na narrativa fílmica é exibido ao espectador através da imagem e da voz austera do apresentador que dá boas-vindas aos infectados, mimetizando o corpo do Estado que lamenta o uso da força e o isolamento com a justificativa do bem maior. O cinismo postural do sujeito na TV, como nos planos 9-11, é de natureza essencial para a manutenção do poder vigente que não visa o esclarecimento na instrução e na justificativa, mas está na sua voz a experiência histórica da sobrevivência do Estado que não admite otimismo baratos e apenas impõe sua autoafirmação.

Com as elipses que são necessárias à montagem fílmica, e para reforçar nossa análise, tomamos em seguida a narrativa literária de Saramago da obra homônima *Ensaio sobre a Cegueira*. Esta dilata mais o uso da palavra desse apresentador e amplia mais a dimensão descritiva do ato oficial de manutenção e desintoxicação para o bem estar identitário nacional:

Nesse instante ouviu-se uma voz forte e seca, de alguém, pelo tom, habituado a dar ordens. Vinha de um altifalante fixado por cima da porta por onde tinham entrado. A palavra Atenção foi pronunciada três vezes, depois a voz começou, O Governo lamenta ter sido forçado a exercer energicamente o que considera ser seu direito e seu dever, **proteger** por todos os meios as populações na crise que estamos a atravessar, quando parece verificar-se algo de semelhante a um surto epidémico de cegueira, provisoriamente designado por mal-branco - e desejaria poder contar com o **civismo** e a **colaboração** de todos os **cidadãos** para **estancar** a propagação do contágio - supondo que de um contágio se trata. Supondo que não estaremos apenas perante uma série de coincidências por enquanto inexplicáveis. A decisão de reunir num mesmo local as pessoas afectadas, e, em local próximo, mas separado, as que com elas tiveram algum tipo de contacto, não foi tomada sem séria ponderação. O Governo está perfeitamente **consciente das suas responsabilidades** e espera que aqueles a quem esta mensagem se dirige assumam também, como **cumpridores cidadãos que devem de ser**, as responsabilidades que lhes competem, pensando que o isolamento em que agora se encontram representará, acima de quaisquer outras considerações pessoais, **um acto de solidariedade para com o resto da comunidade nacional** (SARAMAGO, 1995, p. 49-50, Grifos nosso).

Palavras como “proteger”, “civismo”, “colaboração”, “cidadãos”, “estancar”, e frases como “O Governo está perfeitamente consciente das suas responsabilidades”, “cumpridores cidadãos que devem de ser” e “um acto de solidariedade para com o resto da comunidade nacional” desvelam a vertente psicológica no jogo da linguagem em prol da defesa do estado de letargia que se espera dos afetados pela cegueira. O fato é que, mesmo aparentemente sendo um encontro com um lugar comum, o estado de cegueira também é um efeito que vem se prologando dentro de todas as estratégias para a manutenção de poder e de todos os instrumentos utilizados por instituições distintas, sejam elas denominadas como Estado, Modernidade, Indústria de Consumo, a Globalização, a Hipermodernidade etc. Mas até que ponto podemos igualá-las?

Essa cegueira não é um estado novo mas até, então, também não era um estado visível organicamente. Sempre fomos cegos desde a tentativa platônica de fugir da escuridão porque sempre se vive à sombra, do pondo de

vista sociológico, de estruturas cuja moralidade e intervenções políticas não são orientadas através dos acordos mútuos claros, mas de expurgações históricas que carecem de ações que se justificam pelo “uso direto da violência [em qualquer dimensão] ou a influência sobre a ameaça de sanções ou a promessa de recompensas” (HABERMAS, 2002, p. 14, Grifo nosso). Em verdade, tudo podendo ser comparado a um intenso e interminável *mise-en-scene* alienante, onde a nação também se revela em representações ambíguas e vacilantes em seus discursos performáticos (BHABHA, 1998).

Neste caso, podemos dizer que o esclarecimento¹⁰ existe num lugar de aporia. Ventilado, ou concebido, como o lugar de compreensão e transparência, também se torna parte da engrenagem do que vem a ser todo o corpo consciente e invisível a que denominamos poder, bem como seus desdobramentos, e que é substancialmente escorregadio. Esta ação de conferir um nome, expressão, qualificação, apelido, designar de, chamar de, é uma necessidade de conceder à linguagem a maternidade da nossa resistência, como um espaço de controle da nossa identidade, ou do nosso percurso identitário, perante os mecanismos aos quais coexistimos e alimentamos. A questão é que agora a cegueira, sem controle, poderia atingir o corpo e a raiz do poder mestre de quem ou o quê o manipula, então deve ser contida. Mais à frente 15 instruções são repassadas, o filme não as mostra no discurso, dilui cada instrução nas ações dos planos sequenciais. Essas instruções deixam claras regras de convivência com o novo poder estabelecido no isolamento, as medidas de contenção dos cegos, as respectivas represálias diante da desobediência e termina com: “O Governo e a Nação esperam que cada um cumpra o seu dever. Boas noites.” (SARAMAGO, 1995, p. 51).

¹⁰ No sentido mais amplo do progresso do pensamento, o esclarecimento tem perseguido sempre o objetivo de livrar os homens do medo e de investi-los na posição de senhores. Mas a terra totalmente esclarecida resplandece sob o signo de uma calamidade triunfal. O programa do esclarecimento era o desencantamento do mundo. Sua meta era dissolver os mitos e substituir a imaginação pelo saber (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 19). O que ocorre? A dialética do esclarecimento consiste em sua origem, uma situação de antinomia mesmo, porque gerado como um procedimento emancipatório que conduziria à autonomia consolidada, em sua trajetória transforma-se em um crescente procedimento de instrumentalização para a dominação e repressão do homem, numa espécie de atrofiamento da razão e instauração da barbárie.

Para consolidar como funciona a restituição e desintoxicação histórica a partir desse poder que se mostra muitas vezes no inominável, o manicômio se configura como uma espécie de lugar de desfiguração, desmembramento e deslembração que a experiência histórica desse Estado pretende abandonar. Essa cegueira é um efeito, e como tal é parte da “ideia de uma cultura global [que] é, claramente, um dos principais projectos da modernidade. (SANTOS, 2001, p. 53). Dessa forma, esta cegueira, vista também como super-efeito (ou contra-efeito?), rompeu as fronteiras, tão arbitrária quanto e com o mesmo projeto de homogeneidade: todos estavam “iguais”, esvaziados daquilo que lhes identificava e lhes atribuía valores e moralidades.

O martelo que moldou a engrenagem global tornou a dívida do sujeito infinita, dividindo na sua fragmentação a sua alienação em parcelas sem que jamais possam saldar a perda de si mesmo. Dessa forma, o poder do estado globalizador exerce a sua função de adestramento e de poder disciplinar, uma máquina que não castra, mas que oferta. Dessa forma, somando à abordagem nietzschiana Foucault (1987), pelo viés da visão de Walhausen no século XVII, explica qual seria a disciplina correta para, a partir das escolhas, domesticar as massas, a multidão.

Conforme Foucault, em Vigiar e Punir,

O poder disciplinar é com efeito um poder que, em vez de se apropriar e de retirar, tem como função maior "adestrar"; ou sem dúvida adestrar para retirar e se apropriar ainda mais e melhor. Ele não amarra as forças para reduzi-las; procura ligá-las para multiplicá-las e utilizá-las num todo. Em vez de dobrar uniformemente e por massa tudo o que lhe está submetido, separa, analisa, diferencia, leva seus processos de decomposição até às singularidades necessárias e suficientes. **"Adestra" as multidões confusas, móveis, inúteis de corpos e forças para uma multiplicidade de elementos individuais - pequenas células separadas, autonomias orgânicas, identidades e continuidades genéticas, segmentos combinatórios.** A disciplina "fabrica" indivíduos; ela é a técnica específica de um poder que toma os indivíduos ao mesmo tempo como objetos e como instrumentos de seu exercício. Não é um poder triunfante que, a partir de seu próprio excesso, pode-se fiar em seu superpoderio; é um poder modesto, desconfiado, que funciona a modo de uma economia calculada, mas permanente (1987, p. 83, Grifo nosso).

“O enorme *quantum* de liberdade eliminado do mundo, ou ao menos do campo da visão” (1998, p. 75), tornou a consciência latente, foi dado e substituído pelos seus respectivos simulacros – em excesso, sem culpa e sem consciência, corrompendo os sentidos e cooptando o sujeito pelo anestésico poder de compra, pelo fluxo de informações e possibilidades geradas pela vitrine da globalização. Adestrando as multidões para um maravilhoso mundo novo que pudesse gerar, ininterruptamente, a sensação e a consciência de uma identidade plena, ou que só pudesse ser alimentada no caule dessa *planta hedionda*, tomando-a como a má consciência¹¹, favorecendo as engrenagens da produção da modernidade até a hipermodernidade através de uma liberdade incerta.

Adestramento, identidades fabricadas, doadas e vendidas, um sistema perfeito, ou melhor: um crime perfeito de uma arte da guerra que, organicamente, multiplica as escolhas e submete o sujeito a uma fantasia de poder e controle. Entretanto, um poder invisível, sutil, líquido dobra as singularidades e a coletividade ao seu bel prazer. Um poder que não mais reconhece o Estado, ou a Globalização, ou a Modernidade, ou a hipermodernidade como sua gerência, e sim um outro poder que se alimenta, por baixo, desses organismos de cooptação. Quem está no poder? Um contra-poder: a cegueira. Um novo projeto identitário estava sendo gestado para e por cada indivíduo e pelos e para os novos grupos sociais que se formavam na nova “ordem”. Ninguém mais seria afetado pela homogeneização cultural como criticava Hall (2011) porque o fluxo de poder estava desequilibrado, não havia mais direções, como não havia mais um lugar identitário para chamar de casa, ou de tradição ou de moral coletiva.

¹¹ Devemos entender a “má consciência” basicamente como um mal-estar, muitas vezes associado a uma sensação que aprendemos a referenciar como sendo de culpa. A “má consciência” pode ser considerada como um tipo de afeto, ou uma ação, para justificar e endossar a impotência. Nesse ponto nasce a moral do escravo, porque o impulso para agir passa pelo crivo de uma moral impregnada pelo efeito paralisador do medo, da culpa, do ressentimento, portanto privada da coragem e da inocência necessárias a qualquer ação criadora. (NIETZSCHE, 1998).

Não estamos apenas revisando a indústria cultural de Adorno e Horkheimer, mas a indústria cultural global engajada em repassar a “identidade global” como um verbo deificado da nova história acerca da verdade. Ou estamos enganados nesta ordem entre identidade e verdade? Ambas com suas definições hibridizadas e associadas estão em colapso nervoso na batalha para provar seus lugares de nascença e redenção, ambas tentando se estabilizar na areia movediça dessa nova história que nem se evapora no ar nem é tão líquida como acreditam. Evidentemente, nos centros políticos de poder onde se interpelam a identidade a partir do que é diferença, estabelecem-se uma politização da definição de identidade em meio ao que está em jogo. A regra é desalojar o sujeito da sua zona de conforto e empurrá-lo para a zona de conflito de onde sairá uma nova versão simulada, mimética, do que a nação ou o sujeito acreditava como sua identidade.

Analisando a problemática do funcionamento da máquina do capitalismo e, por conseguinte, da globalização, podemos afirmar que “o sujeito se estende sobre o contorno do círculo de cujo centro o eu desertou. No centro está a máquina do desejo, a máquina celibatária do eterno retorno.” (DELEUZE;GUATARRI, 2010, p. 37). Isso porque a máquina desejante é o esse sujeito enquanto inconsciente, por isso acreditamos que o “eu” desertado também não quer dizer anulado ou esvaziado, muito menos será um “eu” desacontecido. Nesse sentido, entendemos que essa a máquina celibatária não é estéril, dialeticamente é essa máquina, em seu eterno retorno, que também provoca no sujeito o confronto com o mundo e o atualiza, mesmo que negando a consciência de si mesmo nas intensidades, nas escolhas, na sua potência e nas suas identificações em torno daqueles outros – tudo que está a nossa volta (visíveis ou não) e nos impõe ações – e que não os identifiquemos como tais. Um círculo inexorável das pulsações vitais. Concordamos que o capitalismo e as grandes estruturas escorregadias, em suas formas, não propriamente máquinas desejantes, mas também são máquinas, usinas, ou propulsores, produtoras ininterruptas de desejos que atuam externamente e internamente na manutenção de nossas ilusões, considerando como as forças vitais se organizam no sujeito moderno/hipermoderno.

Já em seu nascimento havia o projeto de “naturalizar o igual” a partir do rompimento das fronteiras com o multiculturalismo liberal. Tocante mas, no mínimo, uma legitimação de democracia universal ficcional. O capitalismo se estende e reafirma o seu poder na potencialização constante da introjeção de si mesmo como fé ou a crença inabalável. A globalização se tornou o soldado universal que cria instantaneamente instrumentos de subjetivação, desertando o “eu” como fonte própria de esclarecimento do sujeito e reivindicando para si o caminho e a salvação desse centro. De certa forma é plausível, pois a identidade só pode acontecer dentro desse processo, do confronto, do centro da máquina desejante, porque somos minúsculos dentes de engrenagem dentro dessa máquina.

1.3. O OUTRO LADO DA MOEDA: DA IDENTIDADE, DA MODERNIDADE E DO FLÂNEUR.

De certo, a formação do sujeito esquizofrênico resulta do sujeito hipermoderno, ou este próprio é o sujeito esquizofrênico. Na modernidade¹², a fragmentação foi o termo mais usual para definir o sujeito moderno, e oblíquo, que imperiosamente se ver livre e preso ao hedonismo da velocidade. Imperiosamente, a modernidade gerou, através dessa desintegração do sujeito, múltiplas reticências na memória e no estado de esclarecimento, bem como da consciência coletiva e individual na guerra da autoconservação identitária.

Essa omissão deixou um mal-estar que ficou conhecido como crise de identidade, de pertencimento, e revogou os direitos da tradição (conservação) como lugar de exílio diante das diferenças. Isso porque a ideia tradição

¹² Modernidade tomada no sentido de que “existe um tipo de experiência vital — experiência de tempo e espaço, de si mesmo e dos outros, das possibilidades e perigos da vida — que é compartilhada por homens e mulheres em todo o mundo, hoje. Designarei esse conjunto de experiências como “modernidade”. Ser moderno é encontrar-se em um ambiente que promete aventura, poder, alegria, crescimento, autotransformação e transformação das coisas em redor — mas ao mesmo tempo ameaça destruir tudo o que temos, tudo o que sabemos, tudo o que somos. (...) Porém, é uma unidade paradoxal, uma unidade de desunidade: ela nos despeja a todos num turbilhão de permanente desintegração e mudança, de luta e contradição, de ambigüidade e angústia. Ser moderno é fazer parte de um universo no qual, como disse Marx, ‘tudo o que é sólido desmancha no ar’” (BERMAN, 2007, p.15)

endossa para si mesma o direito de banir as representações que o “outro” (novo) lhe anuncia fora do seu pertencimento como origem e nascimento. O sujeito ou a nação que se olha banida de suas radicalidades que os refletia, que os mimetizava, quando diante da opressão e do deslocamento de um novo poder que monopoliza o seu, acuada, resiste muito mais contra o que se tornou em uma servidão involuntária, resiste muito mais ao estado de consciência desse novo “eu”, do que contra o “outro” estrangeiro, ou invasor, ou colonizador, ou mesmo a velocidade da mudança que toma para si o estado da cristalização da tradição, revertendo os papéis e se tornando auto-suficiente, auto-gestativa em seu fluxo contínuo. Ocorre assim porque a tradição assume um papel da naturalidade e outorga para si o lugar de vítima. Seu pertencimento à naturalidade foi invadido, as premissas de autenticidade foram esgotadas, apenas os projetos e efeitos de todo o acontecimento que é a modernidade continuam em curso e fluxo contínuo.

A velocidade da modernidade e suas transformações nos grupos sociais, culturais e políticos se alastrou como um vírus, tomando um por um, consumindo um por um, com uma total compreensão de si forjada, ou camuflada de consciência múltipla ou razão múltipla. Independente do sensacionalismo e do exagero, muitas vezes hollywoodiano, basta, como exemplo o filme de ficção científica *Equilibrium* (2002), do diretor Kurt Wimmer, onde as identidades híbridas foram extintas em nome de uma razão cínica de unidade injetada através de uma droga que mantinham todos os seres humanos neutralizados das diferenças. A razão que justifica a busca pela identidade tornou-se viral, e o mundo cinematográfico tem cada vez mais apostado nesta razão apolítica, ou higiênica, onde a barbárie se instala e os grupos antes tidos como autênticos, intocáveis, humanistas, civilizados se desfazem, se evaporam em meio à multidão perdida e insana.

Por outro lado, os outros grupos se fazem, e não é mais por afinidades eletivas, mas por sobrevivência apenas casual. Poderão levantar uma nova bandeira identitária e afirmar que a humanidade se renovou? Poderão afirmar que os princípios são outros? Que a identidade dessa nova civilização erguida tem bases mais sólidas? Que a sobrevivência é a nova afinidade eletiva?

Bem, estava certo Bauman quando afirmou que

a "naturalidade" do pressuposto de que "pertencer-por-nascimento" significava, automática e inequivocamente, pertencer a uma *nação* foi uma convenção arduamente construída - a aparência de "naturalidade" era tudo, menos "natural". (...) A aparência de naturalidade, e assim também a credibilidade do pertencimento declarado, só podia ser um produto final de antigas batalhas postergadas. E a sua perpetuação não podia ser garantida a não ser por meio de batalhas ainda por vir (BAUMAN, 2005, p. 29).

O conceito de identidade que uma nação reivindica para si só é legítimo dentro da sua sentença de pertencimento e dentro do seu projeto político. E como a invenção do pertencimento também serve para legitimar a ideia de Nação, logo sua aparência de naturalidade, de credibilidade, seu passaporte é carimbado como ilusão. Ou, neste caso, se sustenta no discurso de unidade imaginada, acontecida muitas vezes nas batalhas entre tradição e modernidade, e forçada através de vários instrumentos de alienação românticos, caracterizados em massa como ferramentas de esclarecimentos.

Forja-se, assim, um modelo de nação e sujeito saudável, uma convenção de pertença por nascimento é revogada quando o passaporte do descentramento é legitimado para invadir a fronteira do admirável mundo tradicional. A tradição, no sentido de cristalização de uma possível unidade que se desmancha, e aquela razão de "sermos únicos e irrevogáveis" é tomada pelo desejo e/ou desespero de resgate de um "eu" anônimo, que assina como "minha", "nossa identidade". Se a categoria da identidade é, em si, complexa e abstrata, principalmente "pela imediatez e pela intensidade das confrontações culturais globais" (HALL, 2006, p. 84), então como manter na escrita da história uma narrativa sólida e homogênea que possibilite a retomada da zona de conforto da Tradição sem que se elabore artificialmente uma "nova gênese"? Nesse retorno uma nova origem seria utilizada a partir da memória e da interpretação dessas vivências, sendo assim o que se estabelece como Tradição não passa de uma tradução, ou seja, seria impossível reaver uma identidade raiz porque toda ela é rizomática.

Existe sim o homem que se perde em meio à multidão. Essa multidão desafia qualquer conceito de raiz ou de pertença em prol de uma identidade-rizoma¹³ da qual iremos tratar mais adiante no segundo capítulo. Entendamos aqui e agora a multidão de forma mais ampla: não somente multidão como corpo amorfo de passos e respirações ofegantes que, paradoxalmente, se espalham e se aglomeram. Mas multidão como o número desmesurado de informações e impulsos que se humanizam, tragicamente, ganhando vozes, corpos, cores, olhares, cheiros que invadem, deslocam, manipulam, cooptam os sujeitos e toda uma coletividade (seja ela qualquer nome a que venha patentear) a servir involuntariamente a uma escolha, a uma vontade. Por isso, esse homem se perde em meio a esse tipo de multidão que é fabricada para um meio, não um fim. Podemos aqui comparar ao *flâneur*, filho da modernidade que vaga pelas ruas e que depois, sem consciência de seu destino trágico, paga um preço caro pela liberdade de novas identidades que fluem em sua atividade *flânerie*, pagará o preço de sua auto-gestação de uma identidade esquizofrênica. Em Benjamim, o conceito de *flâneur* se estabelece por

Uma embriaguez acomete aquele que longamente vagou sem rumo pelas ruas. A cada passo, o andar ganha uma potência crescente; sempre menor se torna a sedução das lojas, dos bistrôs, das mulheres sorridentes e sempre mais irresistível o magnetismo da próxima esquina, de uma massa de folhas distantes, de um nome de rua. Então vem a fome. Mas ele não quer saber das mil e uma maneiras de aplacá-la. Como um animal ascético, vagueia através de bairros desconhecidos até que, no mais profundo esgotamento, afunda em seu quarto, que o recebe estranho e frio (1989, p. 186).

Existe nessa fome, nessa potência de sedução, nesse vagar, uma nova forma-ação de sujeito que entendemos se seguirmos o ritmo de Marshall Berman quando diz que “O homem moderno arquetípico, como o vemos aqui, é

¹³ Para problematizar o conceito de identidade, entenderemos, daqui por diante em muitos pontos, o rizoma a partir de Deleuze e Guatarri. Para ele rizoma é um conceito que se contrapõe ao conceito de árvore porque esta faz parte de um sistema fechado que se inicia na raiz, ou seja, existe nesta relação uma filiação, uma hierarquia. Já o rizoma implica em aliança que retira da raiz o verbo “ser” porque se substancia na conjunção e...e...e.... Neste sentido a identidade é rizomática porque não tem início nem fim, existe numa série infinita de alianças e sempre está no meio, se identificando entre as coisas e em movimentos ininterruptos.

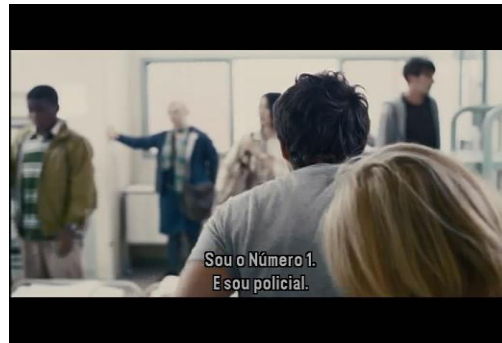
o pedestre lançado no turbilhão do tráfego da cidade moderna, um homem sozinho, lutando contra um aglomerado de massa e energia pesadas, velozes e mortíferas” (2007, p. 190). Esse homem do século XX bestializou-se à medida que se tornou cada vez mais parte amorfa, ou disforme, dessa cidade moderna cuja energia pesada tomou dimensões muito mais largas e barulhentas do que uma rua ou um boulevard. A *psique* dessa modernidade transforma a subjetividade desse homem, tornando-o não mais o homem da rua e sim o homem no carro, consoante Berman. Seu quarto “o recebe estranho e frio” porque a solidão não o identifica mais, ele precisa se alimentar e continuar seu esgotamento dentro da engrenagem, do corpo dessa intensidade, repensando o conforto da sua própria história nas diferentes representações, insuficientes, por dentro das “várias recorrências históricas” (RICOEUR, 2007, p. 321), que atravessam o absoluto de si mesmo.

Esse “aglomerado de massa e energia pesadas, velozes e mortíferas” tomou dimensões e narrativas que ultrapassam o universalismo iluminista e se materializa agora em formas globais, ramificando suas sombras até as fronteiras dos sujeitos e nações pós-colonizadas¹⁴ e em sujeitos e nações que nasceram-por-pertença dentro do vórtice dos grandes centros urbanos, poluídos de muitas clarezas, de lógicas e de sensações pulsantes, cujas mentes e corpos estão presos e muito mais escravizados pela intensidade. E como no filme *Ensaio sobre a cegueira*, o limite da intensidade é a indiferença, as personagens tornam-se cegas numa caverna global e exageradamente clara, com a única sombra que carregam: da possível identidade que os define – a profissional – que antes ajudava a estar e manter-se no equilíbrio social, forjado, fluindo sem questionamentos. Como podemos observar nos planos a seguir.

¹⁴ Conforme Appiah, “a pós-colonialidade é a condição daquilo que poderíamos designar, sem generosidade, da intelligentsia de intermediários: um grupo de escritores e pensadores relativamente pequeno, de estilo ocidental, com formação ocidental, que medeiam o comércio das mercadorias culturais do mundo capitalista na periferia. No Ocidente, são conhecidos pela África que oferecem; os seus compatriotas conhecem-nos quer pelo Ocidente que oferecem a África, quer por uma África que inventaram para o mundo, para cada um e para África” (2010, p. 13).



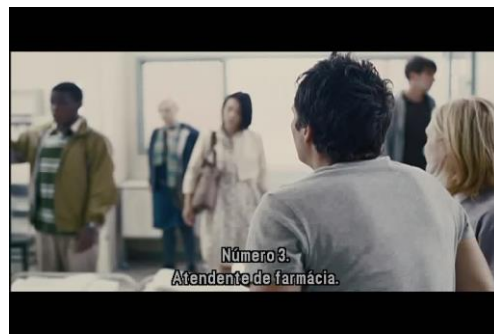
Plano 12



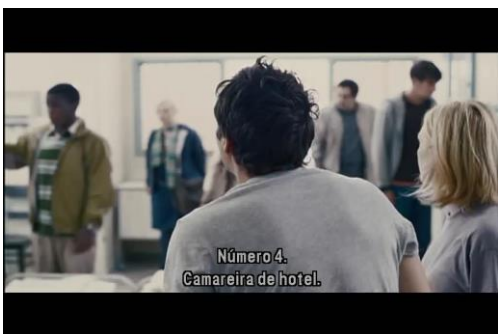
Plano 13



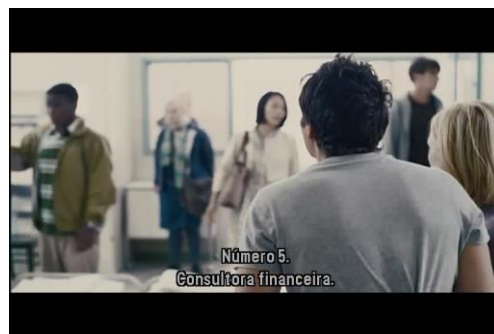
Plano 14



Plano 15



Plano 16



Plano 17

É claro que corremos alguns riscos. Um deles é que já não é possível traçar uma antropologia da definição dessa identidade esquizofrênica, e dissimulada, sem nos arriscarmos a deslizar, tragicamente, por algumas reduções históricas no estudo da identidade, mesmo diante daqueles que, destituídos de seus papéis sociais, ainda se apresentam a partir daquilo que os representa socialmente, ou que os marca para um sistema de categorias sociais. De forma não óbvia, e sem nos darmos conta, acabamos interpretando esses papéis sociais como a *mesmidade do comum-pertencer*

heideggeriano. Apropriamo-nos deste conceito no sentido de que tomamos a mesmidade como lugar de repetição do ser. Então, se “o ser é determinado a partir de uma identidade, como um traço desta identidade” (HEIDEGGER, 2013, p. 41), este traço que se repete, que se torna o mesmo a partir da repetição, é o papel social que cada indivíduo representa e que toma para si como constituição do ser, seu mesmo. Ainda para Heidegger, “‘pertencer’ significa: integrado, inserido na ordem de uma comunidade, instalado na unidade de algo múltiplo, reunido para a unidade do sistema, mediado pelo unificador de uma adequada síntese” (2013, p.42). Neste caso, pertencer a uma categoria ou grupo social, tomar para si um papel dentro deste pertencimento, é legitimar uma identidade habitada, o que não quer dizer original.

De certa forma, isso ocorre porque se acreditava, no plano da modernidade, que a noção de Nação e Cultura local tinha fronteiras bem delimitadas – que foram diluídas na hipermodernidade. Outra possibilidade de raciocínio é que a genética da própria modernidade diluiu as fronteiras gerando o colapso que origina a hipermodernidade. Ainda na modernidade, esse tipo de tensão e nervosismo por absorver todo o aglomerado de energias e novas sensações chega a um ponto de cessação que se chama de atitude *blasé*. Ela é uma espécie de indiferença de reação diante de tudo. George Simmel a define da seguinte forma

Uma vida em perseguição desregrada ao prazer torna uma pessoa *blasé* porque agita os nervos até seu ponto de mais forte reatividade por um tempo tão longo que eles finalmente cessam completamente de reagir. Da mesma forma, através da rapidez da contraditoriedade de suas mudanças, impressões menos ofensivas forçam reações tão violentas, estirando os nervos tão brutalmente em uma e outra direção, que suas últimas reservas são gastas; e, se a pessoa permanece no mesmo meio, eles não dispõem de tempo para recuperar a força. Surge assim a incapacidade de reagir a novas sensações com a energia apropriada (SIMMEL, 1950, p. 16).

Essa brutalidade de agitação dos nervos e essa incapacidade de reação em determinado tempo é parte da gerência do projeto da modernidade e de

seu ímpeto de autopreservação. Mais tarde essa manobra gestará, no laboratório do Estado e da globalização, a indiferença juntamente com a esquizofrenia. O *blasé* é indiferente. Essa indiferença é um efeito já coordenado pela genética moderna e mantido na hipermodernidade, onde o sujeito acostuma-se com as pulsações líquidas e torna-se letárgico, domesticado a acostumar-se, perde-se o trajeto do esclarecimento. O efeito contrário disso, o remédio ou o parasita não esperado, é a esquizofrenia: uma constante neurose em busca do projeto identitário nuclear (seja individual ou da Nação): a identidade acabada.

Comparemos à importância de Hegel no cenário da conceituação de época da modernidade, certamente traçando uma nova definição de identidade. Hegel, analisando o trânsito do espírito para sua transformação, diagnostica que

(...) sua nova figura, vai desmanchando tijolo por tijolo o edifício de seu *mundo* anterior. Seu abalo se revela apenas por sintomas isolados; a frivolidade e o tédio que invadem o que ainda subsiste, o pressentimento vago de um desconhecido são os sinais precursores de algo diverso que se avizinha. (HEGEL, 1992, p. 26)

Nessa perspectiva, o espírito nunca está em repouso e é sempre empurrado para frente, entendemos como fluidez do acontecer identitário. Simmel (1950) chama esse tédio de atitude *blasé*, mas ao compararmos com Hegel percebemos que, ao mesmo tempo da cessação diante do mundo novo incessante, coexiste o pressentimento desse avizinhamo do novo que força esse sujeito a querer remontar tijolo por tijolo do seu em si que o representava diante de si mesmo. Paradoxalmente, o indivíduo global, repousado em sua letargia, perde o que a consciência já tombada havia tornado imemorial (seu construto de essência), depois busca o mapa para o seu retorno final, para o descanso em seu próprio paraíso adâmico ou na sua casa natal bachelardiana (1990): a sonhada identidade.

1.4. POR UMA OUTRA VISÃO: A IDENTIDADE NA CASA NATAL E NA CASA ONÍRICA

A fabricação da identidade por dentro da teoria de Bachelard (1990) nos posiciona diante do seu estudo acerca da casa natal e da casa onírica. Bachelard considera a casa como um espaço adequado à composição da subjetividade, ao mesmo tempo em que a objetividade do mundo se compõe para o humano. Todas as experiências na casa ficam diluídas em imagens mnemônicas, que se tornam os pilares da estrutura psíquica desse Eu que se busca. Através dessa sustentação imagética, o humano em fabricação pode tanto se dispersar por espaços mais abrangentes (os outros e as diferenças) como imergir na zona de conforto das semelhanças. E essa busca, ao contrário do que se pensa, não traz o assenhoreamento do esclarecimento diante dos contornos que vitalizam a pulsação de que $A=A$.

O humano, mesmo em suas pulsações instantâneas diante da multiplicidade, sempre é levado à solidão do instante, constantemente. O instante é líquido, movente, e é o único tempo real suspenso no pêndulo entre dois nada que podemos sintetizar entre o ser e o tornar-se, entre o Eu e o Outro, entre identidade e diferença em suas diversas simultaneidades. A casa natal de Bachelard é lugar de repouso da memória, é a raiz mnemônica que ratifica a busca pela identidade primeira ou pela criação identitária primeira. Para Bachelard (1990), a casa natal está na voz, nas coisas do passado, nas “vozes que se calaram” (p. 76), porque todo o projeto de identidade resgatada e suas ambivalências se devolvem às paredes e ao silêncio que venta na morada conservada na imagem habitada. A identidade, ou uma de suas linhas de definição, seria assim a casa natal, sólida, fechada em si mesmo e em seus mistérios.

Entretanto, esse peso não é justo já que a solução para verdade da identidade não pousa no seu fechamento em si. Isso ocorre porque a casa natal edifica suas fundações na raiz, na cripta da casa onírica. Consoante Bachelard

A casa onírica é um tema mais profundo que a casa natal. Corresponde a uma necessidade mais remota. Se a casa natal põe em nós tais fundações, é porque responde a inspirações inconscientes mais profundas – mais íntimas – que o simples cuidado de proteção, que o primeiro calor conservado, que a primeira luz protegida. A casa da lembrança, a casa *natal*, é construída sobre a cripta da casa onírica. Na cripta encontra-se a raiz, o apego, a profundidade, o mergulho dos sonhos. Nós os “perdemos” nela. Há nela um infinito. Sonhamos com ela também como com um desejo, como uma imagem que às vezes encontramos nos livros. Ao invés de sonhar com o que foi [ou o que fomos], sonhamos com o que deveria ter sido, com o que teria estabilizado para sempre nossos devaneios íntimos [a identidade?] (1990, p. 77, grifos nossos).

Em Bachelard, a verdadeira formação do sujeito se efetiva através do esforço contínuo entre razão e imaginação, o que, de certa forma, implica no dinamismo do espírito e numa inesgotável retomada de si mesmo, tanto na evocação do seu destino quanto na lembrança de sua história. Essa reelaboração do sujeito é também um aprimoramento dúbio da consciência: não apenas compreendida como memória ou repetição de vivências anteriores, mas como uma técnica de reelaboração do percurso histórico através da imaginação criadora que estabiliza a imagem do que perdemos (como pertença) e, de certa forma, simula o que deveria ter sido, ou melhor, o que formula a nova identidade forjada nos devaneios íntimos da busca.

A arquitetura epistemológica da identidade é complexa, a origem de sua criação é impossível de ser cartesianamente medida, pois sua massa molecular sempre está atrás de uma cortina de fumaça de correspondências e disfarces. Essas correspondências no discurso de Heidegger não são limitação, mas plenitude que aborda o humano naquele presente-lugar em que o mundo circundante o interpela, força-o a fazer escolhas, e estas escolhas são simultâneas à respiração, respiramos na mesma sincronia que escolhemos. Talvez essa seja umas das engrenagens mais naturais que resumem, sem limitar, e plenificam a ideia de que a vida humana é isso: escolha. E a cada escolha esvazia-se o essencialismo e impera a forma das identidades deslizantes.

A identidade sempre está no cara e coroa (sua forma e seu valor), é como um sonho em que o sonhador torna-se um artista, um autor, um simulador, pode criar tudo e reconstruir sua arquitetura para que possa escapar de si mesmo ou de algum *devir*. Ela, por um lado, é o parasita mais forte que nos controla atualmente, um parasita instrumentalizado com abertura para uma pluralidade costurada pelos deslocamentos e pelas diferenças diante da globalização, escorrendo pela fecundação de todas as pulsações vivenciadas e simuladas. Por outro lado, cinicamente essa mesma globalização legitima a sua existência negando a diferença em prol da igualdade e dando a luz ao sujeito esquizofrênico que é abandonado no entre-lugar da identidade e da diferença, fluindo continuamente entre os instantes que se faz Eu e Outro, sem habitar nem o Eu nem o Outro, onde seu pertencimento se encerra – o que nos conduz a um entendimento de raiz identitária como, certamente, imaginária.

Vejamos. O imaginário decalca, em nossos devaneios, não o que fomos, mas o que deveríamos ter sido, como uma forma de buscar aderências nas imagens que permeiam nossos itinerários identitários. Então, seria correto afirmar: uma vez o pertencimento perdido, seu porto seguro não é a razão já que ela não pode ser encarada como tradição ou como memória. O porto seguro, quando se confronta o rigor da verdade ou do que se acredita como realidade, são os desejos que nos enraízam à casa onírica. A casa natal só existe porque a casa onírica a sustém. O sujeito se apega à sua lembrança de raiz e pertencimento, se guarda na lembrança da proteção de uma habitar que se acreditava fechado em si mesmo, e perde-se nas evocações identitárias, construindo seu novo presente de tradição e novas identificações que são apenas sombras e projeções estilhaçadas não do ser enquanto essência, mas do que se acreditava ser.

Em resumo, essa identidade é redimensionada a cada escolha e a cada tentativa de resgate, o velho lugar comum já é nublado e ao criar um campo de coexistência entre o passado e instante fluído, seja ele o sujeito seja uma coletividade, só se reconhecem e se apresentam através do simulacro de si mesmo.

Outra abordagem se faz aqui, mas não afastada do filtro do imaginário na formação da identidade. Essa lógica da identidade, em todo o seu relativismo, nos conduz a lugares fugidios – esvaziados – dentro da sua concepção. Por isso já não é mais possível falar de identidades horizontais que representam indivíduos, grupos e nações ou seríamos monótonas consciências se repetindo no tempo histórico. A imaginação é uma faca de dois gumes: de um lado, sua forma motriz de criação permite, de forma vertical, que o sujeito possa vivenciar as diversas simultaneidades da maneira mais fecunda e dinâmica possível. Isso ocorre porque é na cripta dos devaneios que encontramos “a raiz, o apego, a profundidade, o mergulho dos sonhos” (BACHELARD, 1990, p. 77). Nós nos perdemos nessa cripta porque desejamos as lembranças da casa natal e, conseqüentemente, da nossa referência de identidade. Assim, a casa onírica permitirá ao sujeito um mergulho na sua imagem ideal de identidade recriando, até mesmo esteticamente, seu retorno natal através da razão, da imaginação e de elementos inconscientes que alimentam a “forma final” dessa identidade.

Por outro lado, os aparelhos estatais e globais de cooptação da vida cotidiana conhecem a força de afetação da imaginação e incorpora elementos de manipulação que possibilitam um leque de ofertas de novas identidades nas prateleiras globais. Sendo assim, poderíamos elencar talvez centenas de marcas que formam o corpo da indústria de consumo e da indústria cultural planetária e ainda seria insuficiente, mas se usarmos apenas como exemplo a *Coca-Cola* e o *McDonald's* veremos que essas marcas se incorporam dentro dos lares e das subjetividades criando gostos e sensações até então desconhecidas.

Não nos assentaremos nesta questão, mas serve para problematizarmos um espaço onde a cooptação nega o direito ao sujeito de reação, nega o *quantum* de liberdade contra as identidades impostas, categorizando e rotulando. A imaginação torna-se uma arma invisível que é manipulada de todas as formas em prol do mercado criando “identidades [ou talvez identificações!] que estereotipam, humilham, desumanizam, estigmatizam” (BAUMAN, 2005, p. 44), reforçando o nascimento do sujeito

esquizofrênico que simula o tempo todo a sua identidade, sem consciência que ela também é simulada por outros mecanismos que se metamorfoseiam a cada passo e a cada olhar diante da vida fluida que se nos apresenta e nos dobra pela aparência.

Certamente, o imaginário funciona como uma força social de reformulação mental que se mantém à disposição não somente do sujeito em prol de sua retotalização, mas também em prol dos mecanismos de apropriação e substituição da liberdade, tornando real o que antes não era e nos inserindo no nosso próprio show de *Truman* e induzindo o refazimento daquele lugar romântico de retorno às raízes. A imaginação se torna a fonte que banha a existência individual ou social, ou o líquido amniótico onde estamos todos mergulhados e alimentados. Não que imaginar seja negativo, ou imaginar uma identidade seja negativo, e a razão dessa ação só pode ser medida, se é que pode ou que se precisa, a partir da necessidade de cada história.

Nesse ponto, essa discussão em torno de alguns conceitos de identidade cumpre um papel de ampliar e otimizar o estudo que faremos, a *posteriori*, de forma mais vertical, dentro das obras literárias e cinematográficas *Ensaio sobre a cegueira* e *O último voo do flamingo*. Foi necessário esse percurso porque a abordagem teórica usada até aqui conduzirá as análises pelas obras nos capítulos seguintes.

Alguns recortes do romance e da produção cinematográfica *Ensaio sobre a cegueira* utilizadas serviram para reforçar a investigação nesse plano inicial, mas não limita as novas abordagens na mesma obra nem mutila o texto. Nosso raciocínio aqui consistiu em expor que os conceitos de identidade substanciados a partir da ideia de essencialismo, de uma aura pura e singular que pode ser resgatada a partir da tradição, desse seu retorno ou manutenção, não se sustentam. Isso ocorre devido à flacidez da própria identidade e da tradição como reflexo dela ou como mecanismo para alcançá-la ou mesmo como o outro nome da identidade. Assim, identidade e tradição, tomadas a partir da ótica de “substâncias intocáveis” (ou mesmo insubstâncias), qualificadas assim neste momento por não encontrarmos melhor acomodação

linguística para ambas, não passam de mera fantasia ou simulacro que contrariam o conceito de movimento em nome da potencialização do enrijecimento e, ao mesmo tempo, anula a ideia de que estamos continuamente nos fabricando com o Outro e nossas múltiplas possibilidades de identificação.

CAPÍTULO II

Entre a raiz e o rizoma: alguns voos no O último voo do flamingo

2.1. IDENTIDADE E CULTURA

Neste capítulo problematizaremos poucas passagens do romance de Mia Couto¹⁵, *O último voo do flamingo* (2005), porque o faremos mais no último capítulo que é comparativo. E trataremos mais do filme *O último voo do*

¹⁵ Biografia: *Antônio Emílio Leite Couto*, mais conhecido por Mia Couto, nasceu em 5 de Julho de 1955 na cidade da Beira em Moçambique. É filho de uma família de emigrantes portugueses. O pai, Fernando Couto (**), natural de Rio Tinto, foi jornalista e poeta, pertencendo a círculos intelectuais, tipo cineclubes, onde se faziam debates. Chegou a escrever dois livros que demonstraram preocupação social em relação à situação de conflito existente em Moçambique. Mia Couto publicou os seus primeiros poemas no jornal Notícias da Beira, com 14 anos. Iniciava assim o seu percurso literário dentro de uma área específica da literatura – a poesia –, mas posteriormente viria a escrever as suas obras em prosa. Em 1972 deixou a Beira e foi para Lourenço Marques para estudar medicina. A partir de 1974 enveredou pelo jornalismo, tornando-se, com a independência, repórter e diretor da Agência de Informação de Moçambique (AIM) – de 1976 a 1976; da revista semanal Tempo – de 1979 a 1981 e do jornal Notícias – de 1981 a 1985. Em 1985 abandonou a carreira jornalística. Reingressou na Universidade de Eduardo Mondlane para se formar em biologia, especializando-se na área de ecologia, sendo atualmente professor da cadeira de Ecologia em diversas faculdades desta universidade. Como biólogo tem realizado trabalhos de pesquisa em diversas áreas, com incidência na gestão de zonas costeiras e na recolha de mitos, lendas e crenças que intervêm na gestão tradicional dos recursos naturais. É diretor da empresa Impacto, Ltda. – Avaliações de Impacto Ambiental. Em 1992, foi o responsável pela preservação da reserva natural da Ilha de Inhaca. Mia Couto é um “escritor da terra”, escreve e descreve as próprias raízes do mundo, explorando a própria natureza humana na sua relação umbilical com a terra. A sua linguagem extremamente rica e muito fértil em neologismos, confere-lhe um atributo de singular percepção e interpretação da beleza interna das coisas. Cada palavra inventada como que adivinha a secreta natureza daquilo a que se refere, entende-se como se nenhuma outra pudesse ter sido utilizada em seu lugar. As imagens de Mia Couto evocam a intuição de mundos fantásticos e em certa medida um pouco surrealistas, subjacentes ao mundo em que se vive, que envolve de uma ambiência terna e pacífica de sonhos – o mundo vivo das histórias. Mia Couto é um excelente contador de histórias. É o único escritor africano que é membro da Academia Brasileira de Letras, como sócio correspondente, eleito em 1998, sendo o sexto ocupante da cadeira nº 5, que tem por patrono Dom Francisco de Sousa. Atualmente é o autor moçambicano mais traduzido e divulgado no exterior e um dos autores estrangeiros mais vendidos em Portugal. As suas obras são traduzidas e publicadas em 24 países. Várias das suas obras têm sido adaptadas ao teatro e cinema. Tem recebido vários prêmios nacionais e internacionais, por vários dos seus livros e pelo conjunto da sua obra literária. É comparado a Gabriel Garcia Márquez e Guimarães Rosa. Seu romance *Terra sonâmbula* foi considerado um dos dez melhores livros africanos do século XX. Em 1999, o autor recebeu o prêmio Vergílio Ferreira pelo conjunto de sua obra e, em 2007 o prêmio União Latina de Literaturas Românicas.

flamingo (2010), do diretor moçambicano João Ribeiro¹⁶, da coprodução Moçambique/ Portugal/ Brasil. Este filme nos permite, e empurra à problematização de determinados símbolos construídos e compartilhados por sujeitos pertencentes à cultura moçambicana. Edificaremos diálogos necessários entre a obra literária e a obra cinematográfica, com os estudos acerca da literatura de Mia Couto e dos estudos do próprio autor acerca de identidade e de sujeito por um comparatismo interdiscursivo.

Basicamente, a história, tanto na literatura quanto cinema, nos primeiros anos do pós-guerra, numa vila imaginária de nome Tizangara, metonímia de Moçambique, onde uma sequência de acontecimentos insólitos desperta a atenção de autoridades internacionais: os soldados da ONU em missão de paz no local simplesmente explodem, sem deixar vestígios, restando apenas o pênis decepado. O corpo da narrativa se produz a partir de Estêvão Jonas, o administrador da vila; a velha-moça, Temporina; Zeca Andorinho; o velho Sulplício, pai de Joaquim e representante da tradição e da voz dos antepassados; a prostituta Ana Deusqueira; Massimo Risi, o investigador da ONU e o seu tradutor-narrador que é anônimo na literatura de Mia Couto, mas na obra cinematográfica de João Ribeiro ganha o nome de Joaquim, um nome que muito provavelmente confere ao tradutor-narrador um lugar comum.

¹⁶ Biografia: João Ribeiro nasceu em 1962, em Moçambique, e no início de sua vida se sentiu atraído para a fotografia e o cinema. Quando ele foi convidado a trabalhar no Instituto Nacional de Cinema (INC), em 1997, ele deixou uma carreira como professor atrás dele. A partir de Distribuição e exibição, a partir do arquivo filme para a produção que ele fez a viagem até 1990, quando ele deixou seu trabalho como Coordenador de Produção do INC para estudar em Cuba, especializado em Filme e Diretor TV e Produção da Internacional de Escola de Cinema e Televisão (EICTV). A partir de 1992 ele dirigiu 3 Shorts "Fogata," O Olhar das Estrelas "(Gaze of the Stars) e Tatana todos eles baseados em histórias originais do escritor moçambicano Mia Couto e foi produtor e co-produtor tem desenvolvido uma variedade de projetos com universidades de todo o mundo (Ali, o intérprete e Sangue Dimond são alguns dos filmes de Hollywood, com que ele esteve envolvido). João Ribeiro é um membro fundador da AMOCINE (Associação Moçambicana de Film-Makers) e de SACOD (Comunicações da África Austral para o Desenvolvimento). Ele é também membro do INCD (Rede Internacional para Diversidade Cultural), FAR (Cineastas Contra o Racismo), entre outras associações. Participou em vários workshops e conferências, apresentação e promoção do cinema moçambicano e cinema Africano em geral. Ele também trabalhou como monitor de cinema para diversas oficinas de formação em África e na Europa. Na TV, João Ribeiro tem trabalhado como Chefe de Produção de TVM (Televisão de Moçambique) do Canal de Moçambique TV Pública (1999-2001) e, mais tarde como Produtor e Diretor Técnico da STV enquanto ele foi um dos Conselheiros para SOICO (Sociedade Independente de Comunicação) um dos maiores grupos de mídia em Moçambique (2005-2008). Hoje, é diretor-geral da TIM (Televisão Independente de Moçambique), o novo Canal de TV independente em Moçambique (2008).

A narrativa cinematográfica se inicia no instante em que um aglomerado de pessoas se junta em torno de um pênis decepado que, logo em seguida, se acredita ser de algum soldado da Tropa de Paz da ONU que estava na região e, como outros, também explodiu, sobrando apenas o pênis. Para tentar entender o que estava acontecendo, o Major italiano Massimo Risi (Carlo D'Ursi) é enviado à Tizangara para investigar os estranhos acontecimentos que já chegam ao número de cinco explosões. Para tanto, o governante local, Estevão Jonas (Alberto Magassela), contrata o tradutor Joaquim (Eliote Alex) para acompanhar Risi em sua investigação.

Para a confirmação que a origem do órgão ali deixado é de um soldado da ONU, convoca-se a prostituta local, Ana Deusqueira (Adriana Alves) de Tizangara. Em seu olhar de especialista na questão, Ana informa que o órgão não é de nenhum morador local. Em seguida, o tradutor Joaquim conduz o Major Risi a uma pousada onde ele encontra Temporina (Claudia Semedo), personagem que no percurso fílmico vai conduzi-lo pelo espaço mágico e simbólico de Tizangara. Na continuação, Risi encontra Joaquim e este fica sabendo, através de um velho pastor, que seu pai, o velho Sulplício, retornou à cidade.

Consoante Mia Couto, em *E se Obama fosse africano?*, a cultura moçambicana está se “convertendo na reprodução macaqueada¹⁷ da cultura dos outros” (2011, p. 43). Só que a obra cinematográfica em questão possibilita uma nova percepção dessa alteridade que se apresenta estrangeira. Mas o termo estrangeiro deve ser pensado fora do lugar do pertencimento e ser associado ao lugar de encontro, porque toda alteridade é estrangeira, nossa identificação com ela existe, dialeticamente, quando percebida as diferenças. Sobretudo, o estrangeirismo nesse caso é melhor percebido a partir do ângulo da bipolaridade: tanto para cultura moçambicana que vê o outro como estrangeiro, quanto para a cultura italiana do Major Rissi que vê a cultura

¹⁷ Essa macaqueação em Mia Couto deve ser pensada no sentido irônico do termo, pois acreditamos que ele, por exemplo, no livro *O último voo do flamingo*, não pensa essa identidade moçambicana longe do lugar da ironia e do cinismo. Isso porque o retorno da tradição proposta não acontece e se perde no abismo e na bruma. Por outro lado, o termo macaqueação também desvela o lugar de conservação frente às políticas de uniformização global, o que também não deixa de ser irônico.

moçambicana como estrangeira, mesmo que geográfica e culturalmente ele seja o estranho e, por conseguinte, o diferente. Consoante BHABHA, “o que se nega ao sujeito colonial, tanto colonizador quanto colonizado, é aquela forma de negação que dá acesso ao reconhecimento da diferença. (1998, p. 117). Por isso, são gerados certos estereótipos que terminam por simplificar a realidade, porque tendem a fixá-la num molde de circulação de representações onde o processo do encontro sempre está na negação do jogo da diferença (BHABHA, 1998).

Será que neste sentido, a macaqueação que ocorre, ocorre em ambos os lados, “onde a recusa da diferença transforma o sujeito colonial em um desajustado- uma mímica grotesca ou uma ‘duplicação’ que ameaça dividir a alma e a pele não-diferenciada, completa, do ego” (BHABHA, 1998, p. 117)? Mas daí respeitando e entendendo que, no lugar do colonizado, os efeitos do contato se dão em um nível mais substancial de uma tentativa cruel de apagamento: como uma sombra do poder colonizador que envolve todo espaço da vida cotidiana e da subjetividade de quem é subjugado.

A mesma sombra que ameaça com o apagamento também sofre mudanças, mesmo que em nível menor, se é que podemos quantificar as influências. No meio de todo esse processo não existe nada que pare, não há rigidez, não há cristalização, há apenas o movimento constante das pulsações que, em confronto, coexistem. Isso porque o confronto é a lei da vida. O que continua são as heranças culturais, as heranças identitárias, por fim, as heranças existenciais acontecem numa via de mão dupla, como pólen que flutua em todos os espaços pousando, estabilizando e impedindo o envelhecimento, através do contato, do Eu e do Outro. Dessa maneira, essas heranças se transformam em agentes de si mesmas, adquirem vida e se autodeterminam através do cruzamento das narrativas culturais que metamorfoseiam seus discursos de verdade em prol da formação dos seus sujeitos históricos, de sua memória, numa tentativa de romper com a ideia fixa da dita “macaqueação”.

A narrativa fílmica *O Último Voo do Flamingo* consegue traduzir a divisão dos capítulos, das máximas e provérbios da sabedoria popular que compõem a

narrativa literária em planos cinematográficos de história, luta e política porque “a ideologia de um filme não assume a forma de declarações ou reflexões diretas sobre a cultura. Ela se encontra na estrutura narrativa e nos discursos usados – imagens, mitos, convenções e estilos visuais.” (TURNER, 1997, p. 146)

O filme não apresenta o recorte dos capítulos, mas em muitas situações da narrativa insere-se a sabedoria popular sem que se perca o intento ideológico. O narrador, também tradutor das vozes da cultura moçambicana, inicia o relato da seguinte forma na narrativa literária:

Fui eu que transcrevi, em português visível, as falas que daqui se seguem. Hoje são vozes que não escuto senão no sangue, como se a sua lembrança me surgisse não da memória, mas do fundo do corpo. É o preço de ter presenciado tais sucedências. Na altura dos acontecimentos, eu era tradutor ao serviço da administração de Tizangara. Assisti a tudo o que aqui se divulga, ouvi confissões, li depoimentos. Coloquei tudo no papel por mando de minha consciência. Fui acusado de mentir, falsear as provas de assassinato. Me condenaram. Que eu tenha mentido, isso não aceito. Mas o que se passou só pode ser contado por palavras que ainda não nasceram. Agora, vos conto tudo por ordem de minha única vontade. É que preciso livrar-me destas lembranças como assassino se livra do corpo da vítima.

Estávamos nos primeiros anos do pós-guerra e tudo parecia correr bem, contrariando as gerais expectativas de que as violências não iriam nunca parar. Já tinham chegado os soldados das Nações Unidas que vinham vigiar o processo de paz. Chegaram com a insolência de qualquer militar. Eles, coitados, acreditavam ser donos de fronteiras, capazes de fabricar concórdias (COUTO, 2005, p. 9-10).

É interessante considerar esta introdução do narrador de Mia Couto porque o sujeito que apresenta essas memórias as apresenta do lugar do vivível e confessa ao leitor que essas vozes não são mnemônicas, são vozes do corpo, do sangue, incorporadas agora à tradição de Tizangara. Esta introdução, de certa forma, prepara o leitor para o porvir do tecido narrativo, enquanto que a tradução de João Ribeiro vai preparando o espectador para estas memórias no *devoir* de cada acontecimento, porque o cinema transforma a narração em imagem-movimento, um organismo narrativo vivo que está em

toda parte, pela sua movimentação dentro do passado e do futuro coexistentes na imagem presente, ampliando o construto verbal e imagético da linguagem de Mia Couto.

Dessa forma, a tradução cinematográfica da obra de Mia Couto permite, em seu caráter metonímico e não metafórico, representar e explicar o conceito de identidade através dos sujeitos e sua relação de enfrentamento com o mundo estrangeiro. Tanto Tizangara se torna estrangeira de si mesma pela influência externa, quanto ela é estrangeira para Massimo Risi e este para seu tradutor-intérprete Joaquim. João Ribeiro, neste momento de enfrentamento dos sujeitos, confere à câmara o seu impacto ideológico no interior do modo como o filme pensa, ainda que este impacto dependa, também, do “condicionamento ideológico [afetivo, psicológico, cultural e político] do público” (LEBEL, 1975, p.120, grifo nosso).

O fato da narrativa fílmica introduzir a imagem do pênis acompanhando o mesmo início da narrativa literária permite dizer que, apesar de ser uma outra obra, o filme também acontece sublinhando o poder do corpo na reconstrução do sujeito e na reconstrução identitária de uma nação. O início da narrativa literária apresenta-se dessa forma:

Nu e cru, eis o fato: apareceu um pênis decepado, em plena Estrada Nacional, à entrada da vila de Tizangara. Era um sexo avulso e avultado. Os habitantes relampejaram-se em face do achado. Vieram todos, de todo lado. Uma roda de gente se engordou em redor da coisa. Também eu me cheguei, parado nas fileiras mais traseiras, mais posto que exposto. Avisado estou: atrás é onde melhor se vê e menos se é visto. Certo é o ditado: se a agulha cai no poço muitos espreitam, mas poucos descem a buscá-la.

Na nossa vila, acontecimento era coisa que nunca sucedia. Em Tizangara só os fatos são sobrenaturais. E contra fatos tudo são argumentos. Por isso, tudo aconteceu, ninguém arredou (COUTO, 2005, 15).

Já nos planos da sequência fílmica, a imagem em movimento presentifica tal acontecimento da seguinte forma:



Plano 18



Plano 19 “Uma roda de gente se engordou”



Plano 20 Joaquim: o narrador-tradutor



Plano 21 festa no local do acontecido

O nu e cru das imagens cinematográficas permite o redimensionamento da narrativa literária e, a partir desta última explosão do soldado da ONU, sublinharão no percurso fílmico os conflitos e as tensões internas com a administração local e pós-colonial do Estevão Jonas e, sobretudo, sublinharão as diferenças entre o mundo moçambicano de Tizangara e a alteridade estrangeira representada não mais pelos portugueses, mas pelo italiano Massimo Risi.

O sujeito e a nação em *O último voo do flamingo* estão em constante enfrentamento do poder instaurado: o poder instaurado pela história daqueles remontam seu acontecimento a favor da sua ordem da verdade, da sua ordem do discurso e da sua ordem de consciência. Tomemos como exemplo as imagens abaixo: relatam a chegada do comando da ONU onde se encontra o pênis do suposto explodido e a roda festiva-cultural. Numa breve leitura das imagens e do discurso, poderemos verificar que o administrador Estevão Jonas se submete à ONU numa ação de servidão voluntária para, do acontecido, relevar o seu discurso da verdade, reforçar a cooptação do povo de Tizangara e a manutenção ou preservação do seu poder no local.



Plano 22



Plano 23



Plano 24



Plano 25

Existe uma subordinação identitária que reflete o corpo psicológico da globalização intervindo na autopromoção de si mesmos como “Eu” nacional. Na voz do Estevão Jonas esta servidão representa o cinismo da personagem e a ironia de Mia Couto bem marcadas. Esse discurso nos planos 22 a 25 não existe na narrativa literária, seu propósito é de redimensionar a crítica ideológica que permeia o romance. A linguagem cinematográfica expõe nesses quadros o plano teatral referente à postura do administrador de Tizangara frente aos representantes da globalização. O gesto de bater continência acompanha a fala e a postura subserviente, com as mãos solícitas à medida que se pronuncia diante do general da ONU, toda essa movimentação é, em resumo, o teatro, a simulação necessária de voluntarismo. A linguagem cinematográfica de João Ribeiro nestes planos segue o fluxo do pensamento crítico de Mia Couto principalmente em *Pensatempos: textos e opinião* (2005) quando o escritor desdesignifica e desmitifica algumas posições histórico-conceituais em torno do “Eu” dessa Moçambique que flutua no entre-lugar da

dimensão real-ficcional e que ainda sim é tão plural quanto qualquer outro país quando pensamos nesse caráter pós-colonial e nos diversos marcadores de relação de poder

Neste sentido, o cinema pensante cria outra pretensão de verdade no momento em que, enquanto tradução, engendra novas problemáticas nas ações e no discurso das personagens de *O último voo do flamingo* literário que nos permite ampliar o campo de abordagens e da criticidade. Isso acontece porque

Um filme é um golpe (às vezes, um golpe baixo), por assim dizer, não um aviso sóbrio ou uma mensagem civilizada. Suas imagens entram pelas entranhas e daí vão ao cérebro, e precisamente por isso têm maior probabilidade de ir direto ao ponto principal, mais do que um sóbrio texto filosófico ou sociológico (CABRERA, 2012, p. 29).

Vejamos. A postura enquanto discurso e o discurso verbal do texto fílmico representado por Estevão Jonas: “Seja vossa excelência bem-vindo a esta terra que é nossa, mas também sua. Unida, como a nação, na verdadeira acepção da sua organização”, estabelece o teor do cinismo na construção da ideia de mensagem civilizada e de boas-vindas, vai direto ao ponto crítico do que é uma nação dentro experiência compartilhada da globalização. O cinema propõe reavaliarmos o conceito de nação, e de nação moçambicana, no bojo da globalização. Se adotarmos o conceito de globalização sob perspectiva da pluridimensionalidade, então acordamos que são todos “os processos, em cujo andamento os Estados nacionais vêm a sua soberania, sua identidade, suas redes de comunicação, suas chances de poder e suas orientações sofrerem a interferência cruzada de atores transnacionais” (BECK, 1999, p. 30). O conceito de nação pretendido pelo administrador de Tizangara, ao se reportar ao general da ONU, se confunde com o de globalização utilizado por Ulrich Beck à medida que essa interferência dos atores transnacionais (a ONU é um deles) age diretamente no desfazimento identitário nacional que é diluído pelo teatro das forças globais.

Essa servidão se estende para além das fronteiras políticas da ONU porque a globalização possui, em seu *modus operandi*, o papel de diluir as identidades no espaço híbrido, deixando qualquer modelo ou aspiração do “Eu” (enquanto unidade), de fora. Isso ocorre porque toda a construção do “Eu” é apenas o que em recorrência repetimos: uma ilusão ou, antes, uma busca; não é nunca dado em definitivo, mas se integra ao progressivo, sem que haja, numa exatidão cartesiana, a unidade de suas diversas expressões (MAFFESOLI, 2010). Ciente, essa ilusão está no compósito dessa progressão a partir dos mecanismos globais como a ONU, como a Indústria Cultural, que agem na manutenção desse distanciamento do “Eu” enquanto unidade absoluta, intocável, em prol da fragmentação alienadora.

João Ribeiro, conhecedor da trajetória de Mia Couto, consegue traduzir parte do capítulo 2 do romance, intitulado como A missão de Inquérito. Consoante Merleau-Ponty, isso ocorre no cinema porque “a linguagem tem um interior, mas esse interior não é um pensamento fechado sobre si e consciente de si. [...] Ela apresenta, ou antes ela é tomada de posição do sujeito no mundo de suas significações (1999, p. 262, grifo nosso). O cinema de João Ribeiro abre as possibilidades de ressignificação da linguagem literária, porque ele é uma tomada de posição do sujeito diante do mundo que se apresenta e que ocorre em dois polos: de um lado, João Ribeiro, estabelece suas identificações com o discurso de poder apresentado na narrativa de Mia Couto; por outro lado, essa identificação permite ao filme, através das personagens, expor suas indagações e uma nova representação progressiva do pós-colonial e do que Mia Couto vem construindo como visão conceitual de identidade, de reformulação do jogo de poder e, por conseguinte, do sujeito pós-colonial.

Por exemplo, em *Pensatempos: textos de opinião*, Mia Couto afirma que “A palavra esconde uma briga em volta da definição do sujeito: quem descoloniza quem? Os africanos resolveram o assunto cirurgicamente: expulsaram a palavra <<descolonização>> do vocabulário” (COUTO, 2005, p.52). A emancipação de um povo não lhe resgata a identidade no sentido de pureza porque não lhe assegura a expurgação das influências do mundo do outro, o único em-si que acontece é o rizoma identitário. Será que, de certa

fora, a identidade em si é uma percepção vã de um estar consigo mesmo sem seu contorno, talvez daí a expulsão da palavra descolonização? Não vamos entrar nesse mérito, mas questionamos, essa expulsão nas outras singularidades funciona? Não sabemos ao certo devido ao horizonte extenso e problemático que se abre. Neste caso, seria correto afirmar que a descolonização se dobra em si mesma, mas não como o fechamento de um casulo, pois este sempre desvelará outra coisa da qual, a suposta primeira identidade, poderá apenas se identificar, não mais ser como única e intocável.

2.2. TRADIÇÃO, IDENTIDADE E PERTENCIMENTO

As novas construções de si de uma nação, e de cada individualidade, imbricada e hibridizada na pós-colonização permitem o uso do contra-poder. Este contra-poder também é poder, e no caso de Ana Deusqueira ele está simbolizado através do uso do seu corpo para punir e subjugar os soldados da ONU ao seu desejo. Já o contra-poder do Velho Sulplício está representado na tentativa de retomada da tradição. O contra-poder de Joaquim está na condução de Massimo Risi pelo universo mágico e aparentemente contraditório de Tizangara. Estas formas de ressignificação de poder são, em verdade, lutas travadas contra um sistema de poder sutil que impõe seu saber e seu curso subjugando aqueles que a história política intitula de pós-colonizados e legitimando uma nova administração, um novo controle. Conforme Foucault,

os intelectuais descobriram recentemente é que as massas não necessitam deles para saber [este já se consolida como contra-poder]; elas sabem perfeitamente, claramente, muito melhor do que eles; e elas o dizem muito bem. Mas existe um sistema de poder que barra, proíbe, invalida esse discurso e esse saber. Poder que não se encontra somente nas instâncias superiores da censura, mas que penetra muito profundamente, muito sutilmente em toda a trama da sociedade (1979, grifo nosso, p. 71).

Esse saber ao qual se refere Foucault, no filme em questão, se apresenta como um “sistema regional de luta” (1979, p. 71), equivale à busca

do retorno à tradição, à raiz que o Velho Sulpício persegue, à prática do esclarecimento como forma de retomada de poder, ao reencontro com seu antigo país. Por sinal, a substância do nome “Sulpício”, dentro desse sistema de luta, é a mesma que constrói a ideia de tradição no jogo da linguagem de Mia Couto e que é mantido por João Ribeiro.

A tradição tal qual era almejada pelo Velho se torna um suplício quando da perda final de seu próprio país em um abismo. Dessa forma, adiantemos o final do filme em algumas cenas do plano sequência abaixo, e vejamos como se desvela para o pai de Joaquim o resultado dessa tentativa, dessa luta pela retomada do poder da tradição e como o Velho Sulpício a explica.



Plano 26



Plano 27



Plano 28



Plano 29



Plano 30



Plano 31



Plano 32



Plano 33



Plano 34

A ira dos antepassados e a busca que agora se torna a espera por ser de novo um país, planos 30-34, significam que a nação moçambicana, representada por Tizangara, não consegue dobrar-se sobre si mesma e compreender o afluir de vozes diversificadas, as múltiplas narrativas, a presença implícita e simbólica do homem europeu, outro tipo de homem, na nova genealogia da diversidade africana. A força da invasão europeia criando uma unilateralidade na produção de sentidos, a subjugação e a alegorização mística da cultura moçambicana gerou um fechamento e/ou dificuldade de aceitação da diversidade enquanto fator de uma nova acomodação cultural. Ficar à espera é o mesmo que a tradução de uma memória que se desdobra na ira desses antepassados. Na realidade, se seguirmos a visão de Unamuno, esta memória acontece em dois polos harmônicos, mas com constituições diferentes:

A memória [de um lado] é a base da personalidade individual, assim como a tradição [o outro lado da memória] o é da

personalidade coletiva de um povo. Vive-se na recordação e pela recordação, e nossa vida espiritual não é, no fundo, senão o esforço de nossa recordação por perseverar, por tornar-se esperança, o esforço de nosso passado por tornar-se porvir (UNAMUNO, 1996, p. 08, Grifos nossos).

Esta dificuldade, certamente, parte do Eu e do Outro, contudo o Eu (Tizangara) para emancipar-se e libertar-se em sua totalidade deve reivindicar para além de suas identidades, reivindicar suas identificações, aquilo que existe na cultura estrangeira e que, mesmo através da luta contra a dominação, contra a resistência do poder de um outro corpo subjetivo, político e histórico, estará presente e atuando nesta nova formação cultural. Esta nova formação refere-se também a um novo corpo identitário que é necessariamente forjado pela recordação e pelo desejo de habitar a tradição como a única luz – como o é o símbolo do flamingo – que permitiria, numa esperança vã, o passado tornar-se porvir como argumenta Miguel de Unamuno (1996). Daí, retorna-se à casa onírica como proposta, esperança, refúgio de uma identidade (ou tradição) total, plena, sem influências externas e internas, o que não acontece. Aliás, só acontece na casa da imaginação. Posto isto, nos chocamos novamente com a ideia de simulacro de identidades como tentativa de resistência à globalização ou como única forma de batalha para “amenizar” (se é que se pode!) a influência do colonizador (ou ex colonizador) das sombras do passado desse Eu autoproclamado como único.

Aquilo que vem a ser *O último voo de um flamingo* não deve representar a voz dos antepassados como retomada total da tradição ou uma voz estereotipada, mas uma identidade que na visão do próprio Mia Couto não seria um estado definitivo e indelével do homem, mas sim um estado plural e transitório que é feito de trocas dialógicas e vivenciais, no interminável processo de exotopia bakhtiana, reunindo múltiplas e variadas identidades sempre fertilizando-se reciprocamente, independente da relação de subordinação de quem contamina quem com maior extensão. É essa modernidade que simboliza a luta da narrativa de Mia Couto e a produção fílmica de João Ribeiro consegue traduzir e resgatar sem que Moçambique

desapareça em um abismo que é um estado insólito de máscaras, porque a identidade moçambicana é apenas uma construção da memória histórica, política e mística de uma nação. Consoante Couto,

A tentação mais forte e mais imediata hoje em Moçambique é a de erguer aquilo que se apresenta como “tradição” para dar credibilidade a uma certa identidade. Quanto mais perto dessa “tradição” e de uma certa “oralidade” mais próximos estaríamos dessa tal moçambicanidade. Mas isso é uma idéia simplista contra a qual vou lutando. É preciso fazer um bocadinho o caminho com duas pernas: **tem que ter um pé na tradição e outro pé na modernidade**. Só assim se chega a um retrato capaz de respeitar as dinâmicas e as relações complexas do corpo moçambicano (2005, p. 208, grifo nosso).

A reinvenção do humano no filme *O último voo do flamingo* perpassa sobre a reinvenção de um tempo que só existe na voz dos antepassados, negando o fazimento híbrido do presente que coexiste na tradição e na modernidade, afirmando o desvelamento de um novo pertencimento como um retorno a uma originalidade. O que deve ser pautado na ordem desse discurso não é a origem deste, mas o seu princípio de especificidade enquanto ressignificação e restituição dos lugares de poder (FOUCAULT, 2009). O que deve ser pautado não é a causa da opressão ou da força do poder que levou ao deslocamento dessa condição identitária, e sim o reflexo desses novos contornos identitários. Bauman, no livro *Identidade* (2005), afirma que quando se perde as âncoras sociais existe uma busca desesperada por um “nós” que anseia identificar-se com aquele algo de original e natural, mas que não aceita a diferença como fruto de uma nova construção. O retorno da identidade agora é fruto de invenção e de um esforço necessário para a proteção do “pertencimento” que flutua entre a opressão e a liberdade. Afirma Bauman:

‘identidade’ um tema de graves preocupações e agitadas controvérsias. As pessoas em busca de identidade se veem invariavelmente diante da tarefa intimidadora de ‘alcançar o impossível’ [...] Tornamo-nos conscientes de que o ‘pertencimento’ e a ‘identidade’ não têm a solidez de uma rocha, não são garantidos por toda a vida, são bastante negociáveis e revogáveis, e de que as decisões que o próprio indivíduo toma, os caminhos que percorre, a maneira como age

– são fatores cruciais tanto para o ‘pertencimento’ quanto para a ‘identidade’ (2005, p.16-17).

Esse esforço de manutenção da “identidade” e do “pertencimento” como local do “original” sempre será negociável porque é algo que ainda precisa se construir a partir de alternativas e de luta constantes, é um espaço íntimo e social, e íntimo do social que multiplica as identidades e mistura as diferenças. Ana Deusqueira, uma das personagens do romance e do filme, utiliza o corpo como ferramenta e discurso de contra-poder, e sabe negociar os territórios identitários no polo entre a opressão e a liberdade. É bem claro em muitas sequências do discurso fílmico que Ana, em seu estado de consciência histórico-política, sabe que seu corpo é uma prática que a conduz ao mesmo tempo para a condição de objeto e instrumento, tanto na ordem do saber, quando na ordem da verdade e do discurso. Esse instrumento não tem como fim o reencontro com as raízes, mas para a condução da demarcação de um território de sobrevivência identitária líquida ou talvez descontínua. É necessário que possamos verificar parte desses planos cinematográficos em dois momentos diferentes do discurso de Ana: a primeira sequência vai dos planos 35 à 38, e a segunda vai dos planos 39 à 49.



Plano 35



Plano 36



Plano 37



Plano 38



Plano 39



Plano 40



Plano 41



Plano 42



Plano 43



Plano 44



Plano 45



Plano 46



Plano 47



Plano 48



Plano 49

O poder de Ana representa uma luta silenciosa que opera na tentativa de minuar o poder totalizador, seja ele da administração local do Estevão Jonas seja ele dos efeitos pós-colonialistas, e reorganizá-los para a manutenção do equilíbrio. A mulher no filme é a personificação de uma luta contra a coerção, contra o controle, uma reivindicação e reorganização do poder sem opor-se diretamente a ele. O investimento político do corpo (FOUCAULT, 1987) de Ana atua como força de produção e poder cuidadosamente calculado e organizado. A força do corpo exerce um papel dúbio: serve para punir e para dar prazer, ao mesmo tempo torna-se dócil e sutilmente explosivo. A posição de Ana quanto a ser “meretriz por mérito

próprio” (ver legenda no plano 37) e dizer que as mulheres são “os verdadeiros engenhos explosivos” (plano 49) desvela em que medida, no corpo do indivíduo e no corpo social, as relações entre o poder e o saber se entrecruzam ou se apoiam, movimentando uma série de estratégias contra a dominação e contra as sujeições. Essa relação de Ana consigo mesma, a sua soberania sobre si mesma, ainda que regulada pelo poder de “outro”, tem uma forte relação com o que Foucault afirma, em *O uso dos Prazeres*, à medida que vai problematizando o princípio da temperança para explicar acerca da verdade e da liberdade:

No entanto, essa liberdade é mais do que uma não-escravidão, mais do que uma liberação que tornaria o indivíduo independente de qualquer coerção exterior ou interior; na sua forma plena e positiva ela é poder que se exerce sobre si, no poder que se exerce sobre os outros (FOUCAULT, 1984, p. 75).

Em Foucault, poderíamos dizer que a liberdade sempre olhou o poder em suas minúcias, em suas técnicas e em suas modalidades. Neste caso, a sexualidade e o corpo de Ana Deusqueira são instrumentos de hipnose e de poder sobre os espaços invisíveis do sistema, sobre o sujeito ou grupo que lhe reprime e cobiça. O uso da sua sexualidade está conectado ao pensamento foucaultiano no momento em que mostrou como a liberdade pode ser experienciada: tanto na duplicação da problemática política, como no campo do cuidado ético de si, no campo do sujeito, da hermenêutica de si, no cuidado de si ao instrumentalizar seu campo da sexualidade com o uso do seu corpo.

Fica claro que para Foucault (1984), o poder não é visto apenas como força de repressão, de certa forma é analisado não somente como um fenômeno que estabelece limites mas também um fenômeno mobilizador. Esse poder não pode ser descrito negativamente, porque à medida que exclui, reprime, recalca, censura, mascara, também produz. O poder possui uma eficácia produtiva já que também age sobre a formação do saber, o que amplia o estado de consciência, pois é certo que para Foucault, não há saber neutro, como não há relação de poder sem formação de saber. Essa teoria se aplica

até mesmo à conduta da “confissão” de Ana (planos 45 à 49) ao Major Massimo Risi, garantindo seu *status* moral ao direito de identidade na formação da sua autenticidade diante desse “outro”, e lhe conferindo poder através do discurso da verdade, já que a “confissão da verdade se inscreveu no cerne dos procedimentos de individualização pelo poder” (FOUCAULT, 1988, p.58).

2.3 SUSCITANDO A IDENTIFICAÇÃO E O RIZOMA NO PÓS-COLONIALISMO

Em *O último voo do flamingo*, o uso do corpo é um lugar de violência e de ideologia na busca por novas zonas identitárias, por isso que depois da explosão resta apenas o pênis para exposição pública da castração do poder e da castração da virilidade do invasor. O que ocorre é a derrubada de micropoderes dentro da instituição, porque esta não é adquirida de imediato nem em sua totalização, existe apenas novos controles de inserção e exclusão que devem ser pesados e problematizados na legitimação dessas zonas identitárias que emergem para que a cultura do “Eu” moçambicano não permaneça na cultura da servidão voluntária, criando simulacros de libertação.

O contra-poder sexual de Ana Deusqueira é a forma pela qual ela se reconhece como sujeito empreendendo um poder punitivo, cooptando aqueles que tentam barrar a constituição de si mesma em solo pátrio. Daí o investimento político do corpo transforma o corpo desse sujeito, dessa mulher, num corpo político que se expande utilizando os artifícios de micro-poderes para tocar a genealogia e todos os domínios desses corpos sociais.

O estado de consciência alerta de Ana demarca também o estado de sua construção identitária cambiante e amalgâmica, autêntica no sentido de estar em todo lugar que se perca, restaurando diante das diferenças e das fronteiras o seu pertencimento. Uma confirmação dessa restauração são os planos 42, 43 e 44 em resposta à pergunta de Massimo Rissi: “- A senhora é do Brasil?”, Ana responde: “- O Brasil é que é meu”. “- Angola, África do sul e, agora, Moçambique...”, “-Eu sou de toda parte... e vou para qualquer parte.”. Utilizando todo o seu corpo, Ana consegue enfocar a “natureza”

intrinsecamente hibridizada das identidades e, ao mesmo tempo, põe no tecido cinematográfico questões que dizem respeito a essa troca no continente africano. Quanto a isso, Célestin Monga (2010) indaga

Africano, portanto. Mas quem sou, exatamente? Africano da grande diáspora ou do continente? Quem somos? Como sabemos o que somos? Que critérios indiscutíveis nos definem hoje? Que dose de arbitrariedade é aceitável nessa categorização imposta pelos outros ou por nós mesmos? Como pensar a questão da alteridade nesta aldeia global onde a África não passa, aliás, de uma invenção, como argumentam com talento o filósofo ganense Kwame Anthony Appiah e o filósofo congolês Valentin Y. Mudimbe? (MONGA, 2010, p. 31).

São questões necessárias e que, somadas ao discurso de Ana Deusqueira, “-Eu sou de toda parte... e vou para qualquer parte”, relativizam a noção de raiz e de pertencimento. Dessa forma, nesses 3 planos-sequenciais, o paradoxo é desfeito, quando se percebe a identidade não mais como uma essência ou substância a ser almejada, examinada e legitimada, e se estabelece a compreensão sobre a identidade como um lugar que se assume, uma costura de posição e contexto. Esse desfazimento confere ao sujeito a possibilidade de deslocamento ou, talvez, de desencaminhamento frente à história conjunta do cuidado de si, da manutenção da verdade, da formação do discurso como procedimento de controle, da transformação do que se autentica como identidade cultural sólida e, enfim, possibilita a interrogação da história em seu percurso genealógico acerca do indivíduo.

No discurso de Ana-Deusqueira, ainda nos planos 42, 43 e 44, entendemos que o termo descolonização, não como processo político, mas enquanto processo que implica liberdade de presença de todas as referências que foram impostas e incorporadas pela convivência “natural”, é o engenho da naturalização da mentira/fantasia que, repetida várias vezes, de geração em geração, tornou-se uma verdade decadente que se afirma: “a tradição é uma vítima”.

Esta verdade, ou verdade como crença de verdade, cava seu próprio mausoléu identitário em nome de uma dupla negação que diz “não sou mais

colonizado”, portanto “não me identifico mais com a cultura do (ou qualquer outro) colonizador”. Esta dupla negação desafirma e desterritorializa o lugar do *alter ego*, não se permitindo ver a plenitude da realidade. O que nos lembra o sociólogo francês Michel Maffesoli, e podemos deslocar aqui para problematizar essa falsa plenitude, “não sendo nada, estamos sempre em outro lugar além de onde nos esperam, somos sempre outra coisa além do que nos creem ser. Somos vários. É essa a força do pré ou do pós-individual” (MAFFESOLI, 2010, p. 274). Diz Ana, “-Eu sou de toda parte... e vou para qualquer parte.”. Nesse viés, aceder e agir dentro e com esta multiplicidade de aberturas permite ao sujeito e ao corpo social destilar-se num processo de exotopia. Essa abertura é condicionada neste discurso de Ana pela flexibilidade que o cinema em questão permite, suscitando novas abordagens não apenas no espaço pós-colonial e no espaço literário em Mia Couto, mas também no espaço de novas conceituações em torno do que refletimos.

Quanto a esse papel do cinema, Deleuze sustenta que

os conceitos do cinema não são dados no cinema. E, no entanto, são conceitos do cinema, não teorias sobre o cinema. Tanto assim que sempre há uma hora, meio-dia ou meia-noite, em que não se deve mais perguntar ‘o que é o cinema?’ , mas ‘o que é a filosofia?’ (2005, p. 167).

Ou seja, os conceitos do cinema são sobre o que ele suscita enquanto mecanismo e enquanto técnica de problematização do mundo. Esse sentido cinematográfico deleuziano se alia e legitima o processo exotópico bakhtiniano (1997) porque afasta da identidade a ideia de abreviação, ou de seita que expulsa todo e qualquer corpo que seja antagônico. A identidade, ainda que considerada como sedimentada na tradição, carrega em sua constituição o resultado de elementos externos. A sedimentação também é um processo de separação de misturas heterogêneas. Neste caso, o processo de descolonização se justificaria na aceitação de que identidades foram relacionadas ao corpo tradicional gerando novos espelhos que refletem um novo estado, novas sintonias a que podemos chamar de identificação.

Sendo assim, entendemos que exotopia e identificação no processo da pós-colonização, ou em qualquer outro processo de coexistência, estão imbricados. Para Bakhtin (1997) exotopia é o desdobramento de olhares através do lugar de fora. Esse lugar permite que se observe do sujeito algo que o próprio sujeito em sua totalização anunciada jamais poderia ver. Essa atitude fomenta o espaço do “entremeio” que é a necessidade de se compartilhar significados em constante grau de multiplicidade. Nesse ponto, a exotopia bem como a alteridade se aproximam e, ao mesmo tempo, acontecem como movimentos de aproximação e distanciamento realizados simultaneamente. Compreender o sujeito é compreender o lugar da diferença a partir da diferença de lugar que o “Eu” e o “Outro” ocupam, principalmente da modernidade à hipermodernidade onde o múltiplo acontece com mais intensidade. Essa é a condição para que a alteridade, através da utilização da relação dialógica, aconteça. Através desta relação nos integramos com a cultura do “Outro”. Surge aí a promoção da identificação e “de um modo microscópico, destila-se numa multiplicidade de práticas anódinas que, de um extremo a outro, fortalecem o corpo social” (MAFFESOLI, 2010, p. 287).

Esse fortalecimento não é somente do corpo social como previa Maffesoli, mas também do corpo subjetivo e existencial do sujeito esquizofrênico que tenta, a todo custo, resgatar o que ela chama de “minha identidade”. Acima de tudo, esse reforço é o que Maffesoli propõe como identificação. Mas ela só é possível a partir do rizoma, termo que há muito estamos repetindo. Explica Deleuze e Guatarri, *Mil Platôs*, vol. 1,

Um rizoma não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, *intermezzo*. A árvore é filiação, mas o rizoma é aliança, unicamente aliança. A árvore impõe o verbo "ser", mas o rizoma tem como tecido a conjunção "e... e... e..." Há nesta conjunção força suficiente para sacudir e desenraizar o verbo ser.

(...) *Entre* as coisas não designa uma correlação localizável que vai de uma para outra e reciprocamente, mas uma direção perpendicular, um movimento transversal que as carrega uma e outra, riacho sem início nem fim, que rói suas duas margens e adquire velocidade no meio (DELEUZE, 1995, p. 37).

O termo rizoma é um empréstimo da botânica que é transferido e redimensionado para um conceito filosófico por Deleuze e Guatarri. O rizoma é entendido como uma nova concepção da realidade, do pensamento, da linguagem e que, na nossa problemática em estudo, está diretamente ligado à noção de que a chamada identidade não tem início nem fim, e tentar refleti-la a partir de uma raiz é inútil e, ao mesmo instante, uma ilusão.

No tangente ao rizoma, Deleuze contraria o conceito de árvore, porque a árvore pressupõe ou indica um conjunto de relações fechado, um sistema, totalizante e hierarquizante. E, se deslocarmos para a questão identitária, ou melhor, implica dizer que a identidade rizomática é um conjunto de relações totalmente aberto, heterogêneo e múltiplo. Esse é o princípio da multiplicidade sugerido por Deleuze em que não existe uma unidade porque “as multiplicidades se definem pelo fora: pela linha abstrata, linha de fuga ou de desterritorialização segundo a qual elas mudam de natureza ao se conectarem às outras (DELEUZE;GUATARRI, 1995, p. 17). O Inter-ser não tem filiação, ou seja, ele não descende, sua gênese é a aliança porque nasce da multiplicidade, não está preso na raiz como Ana Deusqueira no plano abaixo.



Plano 44

A imposição do verbo “ser” existe porque está vinculada à raiz. Já na conjunção somatória “e...e...e...” se concentra de forma positiva na desterritorialização e no desenraizamento dentro do grande fluxo do rio. O rizoma está sempre na terceira margem que é “e...e...e...”, acontecendo “nessa

água que não para, de longas beiras: e, [o] eu, rio abaixo, rio a fora, rio a dentro – o rio.” (ROSA, 1988, p. 37).

Nestas multiplicidades, respeitando-se a redundância, existe a desterritorialização não como processo de transgressão, mas como a possibilidade infinita de conexões impulsionando a transformação constante do que a metafísica chama de natureza ou de identidade. O fora redefine o interno do corpo social e do sujeito ressignificando todas as pulsações vitais e a manutenção das identificações. Da mesma forma, o cinema, em sua realidade estética, favorece e alimenta esse processo através da sua função de redimensionamento e desdobramento do mundo.

Outra questão que a multiplicidade, a identificação, a exotopia e o rizoma abrem, como nova chave de leitura através do filme *O último voo do flamingo*, é como funciona o pós-colonialismo desse grande caldeirão do hibridismo identitário como processo contínuo. Para Canclini (2008), esses processos variados conduzem à relativização da identidade que mostra que não podemos tratá-las como “um conjunto de traços fixos, nem afirmá-las como essência de uma etnia ou de uma nação” (CANCLINI, 2007, p. 23).

Por isso pensar no Pós-colonialismo não deve se limitar apenas a pensar numa configuração temporal do que vem depois da colonização como resistência, mas sim como a constituição de um discurso de tensão/negação que tenta romper com as referências que lhe foram anexadas à “raiz” de sua existência nacional e das existências subjetivas. Ao mesmo tempo, quando o pós-colonial surge, surge também um componente utópico-revolucionário que tenta deslocar o problema da identidade somente para o colonizado quando, de fato, atinge, numa via de mão dupla e de forma oblíqua, ambas as margens: colonizado e colonizador¹⁸.

Quanto a isso Hall, ao pesar a contribuição da defesa pós-estruturalista de Cyan Prakash, em *A crítica pós-colonial e a historiografia indiana* (1992),

¹⁸ Nesse sentido, contextualizando o problema no tocante à África, dialogamos com Monga no instante em que afirma que ser possível “ter uma visão do continente negro que evite tanto as barreiras e os impasses conceituais do nativismo dos que imaginam a África como um todo homogêneo e biorracial, quanto a ‘autenticidade cultural africana’ que continua a ser invocada pelos saudosistas de um paraíso perdido.” (MONGA, 2010, p. 34).

afirma que o “pós-colonial” apresenta tanto ao colonizador quanto ao colonizado ‘um problema de identidade’” (HALL, 2003, p. 122). Esse problema deve ser escrito a partir de renarração da história colonial o que implicaria um reposicionamento das histórias de ambos os lados. Não seria uma forma de reconstituir, pela autoria da memória, o passado através de uma ideologia do fascínio da tradição maculada ou da “pureza” perdida, mas como uma reinscrição dos campos epistêmicos desse passado como lugar de negociação das diferenças de forma mais justa. Neste caso, o pós-colonial deve tentar reescrever a história dos colonizados reelaborando com a globalização os entre-lugares que a história ocidental normatizou e narrou até agora.

CAPÍTULO III

Cegos guiando cegos em Ensaio sobre a Cegueira

3.1 A CEGUEIRA IMPLANTADA

Mapearemos alguns pontos do romance *Ensaio sobre a cegueira* (1995), de José Saramago¹⁹, a fim de estabelecer um diálogo intersemiótico com o filme homônimo *Ensaio sobre a cegueira* (2008), do diretor Fernando Meirelles²⁰, que nos permita continuar problematizando as identidades

¹⁹ Biografia: Filho e neto de camponeses, José Saramago nasceu na aldeia de Azinhaga, província do Ribatejo, no dia 16 de Novembro de 1922, se bem que o registo oficial mencione como data de nascimento o dia 18. Os seus pais emigraram para Lisboa quando ele não havia ainda completado dois anos. A maior parte da sua vida decorreu, portanto, na capital, embora até aos primeiros anos da idade adulta fossem numerosas, e por vezes prolongadas, as suas estadas na aldeia natal. Fez estudos secundários (liceais e técnicos) que, por dificuldades económicas, não pôde prosseguir. O seu primeiro emprego foi como serralheiro mecânico, tendo exercido depois diversas profissões: desenhador, funcionário da saúde e da previdência social, tradutor, editor, jornalista. Publicou o seu primeiro livro, um romance, *Terra do Pecado*, em 1947, tendo estado depois largo tempo sem publicar (até 1966). Trabalhou durante doze anos numa editora, onde exerceu funções de direcção literária e de produção. Colaborou como crítico literário na revista *Seara Nova*. Em 1972 e 1973 fez parte da redacção do jornal *Diário de Lisboa*, onde foi comentador político, tendo também coordenado, durante cerca de um ano, o suplemento cultural daquele vespertino. Pertenceu à primeira Direcção da Associação Portuguesa de Escritores e foi, de 1985 a 1994, presidente da Assembleia Geral da Sociedade Portuguesa de Autores. Entre Abril e Novembro de 1975 foi director-adjunto do jornal *Diário de Notícias*. A partir de 1976 passou a viver exclusivamente do seu trabalho literário, primeiro como tradutor, depois como autor. Casou com Pilar del Río em 1988 e em Fevereiro de 1993 decidiu repartir o seu tempo entre a sua residência habitual em Lisboa e a ilha de Lanzarote, no arquipélago das Canárias (Espanha). Em 1998 foi-lhe atribuído o Prémio Nobel de Literatura. José Saramago faleceu a 18 de Junho de 2010.

²⁰ Biografia: Fernando Meirelles nasceu em uma família de classe média em São Paulo, Brasil. Ele estudou arquitetura na Universidade de São Paulo. Ao mesmo tempo, ele desenvolveu um interesse em cinema. Com um grupo de amigos que ele começou a produzir vídeos experimentais. Eles ganharam um grande número de prêmios em festivais brasileiros. Depois disso, o grupo formou uma empresa independente pequena chamada Olhar Eletrônico. Depois de trabalhar na televisão independente durante nove anos, na década de oitenta Meirelles deslocaram-se para a publicidade e anúncios publicitários. Ele também se tornou o diretor do programa de televisão muito popular para crianças. No início dos anos 90, juntamente com Paulo Morelli e Andrea Barata Ribeiro, abriu a produtora O2 Filmes. Seu primeiro longa, em 1998, foi o filme familiar "Menino Maluquinho 2: A Aventura". Seu próximo filme, "Domésticas" (2001), expôs o mundo invisível de cinco empregadas domésticas brasileiras em São Paulo e os seus sonhos e desejos secretos. Em 1997, ele leu o best-seller brasileiro "Cidade de Deus / Cidade de Deus", escrito por Paulo Lins, e decidiu transformá-lo em um filme, apesar de uma história intimidante que envolve mais de 350 caracteres. Uma vez que o roteiro, escrito por Bráulio Mantovani, estava pronto, Meirelles reuniu um grupo

desfeitas, cambiantes e modificadas intensamente por um mundo que se apresenta branco demais, porque nas obras em questão se observa uma tentativa de neutralizar as diferenças e homogeneizar o tempo e o espírito através da uniformidade da cegueira, imersa no paradoxo que acreditamos ser a hipermodernidade.

Desse modo, a “razão” hipermoderna argumenta que os horizontes da história agora estariam diluídos numa temporalidade dominada pela multiplicidade do efêmero. Entendemos, no entanto, nesse domínio, que o peso do triunfo da indústria de consumo diante do aqui-agora; todo o hedonismo demasiado avançando diante das massas e a promessa de ascensão social; todo o tipo de individualização consagrada; o desenfreamento das sensações frente ao novo imediatista, a negação do esclarecimento.

Tudo isso não é mérito ou verdade estabelecida a partir de uma modernidade superada, são os novos recursos e as novas encenações montadas de uma hipermodernidade, porque acreditamos que a modernidade não foi superada, não perdeu oxigênio e, certamente, as novas verdades, no acontecer sempre prolongado e acelerado, não puderam ser mais estabelecidas como concreto do racionalismo. Conforme Marx, citado por Berman (2007) logo no início da reflexão em torno do impulso dialético da modernidade,

Todas as relações fixas, enrijecidas, com seu travo de antigüidade e veneráveis preconceitos e opiniões, foram banidas; todas as novas relações se tornam antiquadas antes que cheguem a se ossificar. Tudo o que é sólido desmancha no ar, tudo o que é sagrado é profanado, e os homens finalmente são levados a enfrentar [...] as verdadeiras condições de suas vidas e suas relações com seus companheiros humanos (MARX apud BERMAN, 2007, p. 31).

misturado com profissionais técnicos e atores inexperientes escolhidos entre os jovens que vivem nas favelas que cercam Rio de Janeiro. O filme foi um enorme sucesso no Brasil e começou a atrair a atenção de todo do mundo, depois foi exibido no Festival de Cannes em 2002. "Cidade de Deus / Cidade de Deus" (2003) ganhou prêmios de festivais de cinema e sociedades em todo o mundo, bem como quatro indicações ao Oscar 2004, incluindo Melhor Diretor por Fernando Meirelles.

A modernidade, em sua natureza dialética, traz consigo uma desossificação do passado e do presente, o que põe em questão toda e qualquer manutenção de tradição, porque esta se desmancha, se dilata e se redimensiona em multiformes possibilidades. A modernidade é a nova tradição que está continuamente vivificada na memória e nas novas circunstâncias. A modernidade criou uma “substância” multiforme que se autogerencia e autocertifica dentro do tempo e do espaço. Habermas ao conceituar modernização esclarece que

O conceito de modernização refere-se a um conjunto de processos cumulativos e de reforço mútuo: à formação de capital e mobilização de recursos; ao desenvolvimento das forças produtivas e ao aumento da produtividade do trabalho; ao estabelecimento do poder político centralizado e à formação de identidades nacionais; à expansão dos direitos de participação política, das formas urbanas de vida e da formação escolar formal; à secularização de valores e normas etc. (HABERMAS, 2000, p. 5).

A modernização enquanto processo é ininterrupta, abrange todas as motivações e todos os efeitos da modernidade que, independente do projeto do racionalismo ocidental, avançou simbioticamente com e por entre os processos do mundo e as identidades. Se uma tentativa de equação buscar explicar quando e onde a modernização + o moderno + a modernidade fincaram os pés e desapareceram na areia movediça da história, não obterá uma resposta cuja objetividade consiga superar o acontecimento natural da própria história e, talvez, a palavra “modificação” ainda não resolva, mas nos aproxima de uma aparência. Ortega y Gasset interpreta a modernidade como

o que está conforme o modo: entenda-se o novo modo, modificação ou moda que surgiu em tal presente em contraposição aos modos velhos, tradicionais, que foram usados no passado. A palavra “moderno” expressa, pois, a consciência de uma nova vida, superior à antiga, e ao mesmo tempo o imperativo de estar à altura dos tempos. Para o moderno não sê-lo equivale a ficar abaixo do nível histórico (ORTEGA Y GASSET, 1966, p.159).

Até que ponto a modernidade se exauriu? Acreditamos que não se exauriu, mas, sim, está modificada, ampla, adaptada aos próprios processos de autocertificação e autogerenciamento. Sua substância intocável será sempre o que está-por-vir.

Até que ponto a modernidade superou o passado também não é questão resolvida, já que o passado é atualizado nas vitrines da modernidade. Parece-nos que o tempo histórico para designar a modernidade como “novo” desabou, e uma nova modernidade redimiu o tempo onde “tudo acontece agora”. Um exemplo disso é a moda. Dentro dos elementos e do repertório tradicional que registram os dados que integram as origens de uma sociedade está a moda, que se atualiza, assegura e acomoda o tempo a sua vontade.

Existe na modernidade um grau superlativo de permissividade, como também de limitação, que substancia o hipercapitalismo, a hiperpotência, o hiperterrorismo, o hiperindividualismo, etc., um caos que nos estimula a viver perigosamente diante do “largo espectro de vozes harmônicas e dissonantes” (BERMAN, 2007, p. 33), vozes impregnadas de infinitas multiformidades e direções.

Vivemos entre o mundo das sensações, cada vez mais erotizadas pela indústria de consumo, e o mundo de lampejos de racionalidade que poderiam redefinir um contradiscurso, mas aparentemente não funciona. O pensar, que antes se impunha diante do existir do homem, está condenado à cegueira de suas próprias simulações de verdades, apresentando apenas a memória como sua advogada diante da crise de identidade.

Parece que podemos arriscar a afirmativa que o novo, desde a formação da modernidade, ou a moda redesenham o mundo, embrionariamente, criando delírios, desejos, insatisfações, necessidade constante de novos valores e estilos que funcionam como narcóticos naturais diante desse maravilhoso mundo onde “tudo acontece agora”.

O humano agora é programável, operando em direções que obliteram a consciência e potencializam a cegueira em busca de identidades que são ofertadas e cirurgicamente implantadas.

Lipovetsky, em *O império do efêmero*, nos diz que

A consciência de ser dos indivíduos de destino específico, a vontade de exprimir uma identidade única, a celebração cultural da identidade pessoal, longe de constituírem um epifenômeno, tem sido uma força produtiva, o próprio motor da mutabilidade da moda. Para que surgisse o voo de fantasia das frivolidades, foi necessário uma revolução na representação das pessoas e no sentimento de si, subvertendo as mentalidades e valores tradicionais (1989, 67-68).

Esta subversão do indivíduo nasce diante da moda, em que a representação de si se dá através da coisificação dessa mesma representação pelo mercado global das necessidades, das subjetivações de mundo em logomarcas. Surge a cegueira implantada. Nada natural. A cegueira como força produtiva de uma sociedade global, de sensações globais, medos globais, fantasias globais, múltipla e, ao mesmo tempo, tendendo ao homogêneo. Neste sentido, Saramago consegue capturar na metáfora da cegueira toda a formação do modelo de humanidade que emerge desse palco hipermoderno e numa trama fatídica: a indústria há muito vem produzindo cegos que podem ser guiados por outros, cuja ilusão de total percepção, de visão iluminada por um mundo aberto em todas as direções, fá-los enxergar a brancura de um espaço vago, nadificado, que poderíamos comparar à cegueira branca.

Emblematicamente, a primeira cena do livro de Saramago e da produção cinematográfica de Meirelles, retratando o primeiro cego, é uma massa amorfa desse caos hipermoderno, mais um obstáculo ao prosseguimento do trânsito e da velocidade dos cidadãos que não pode ser interrompida.

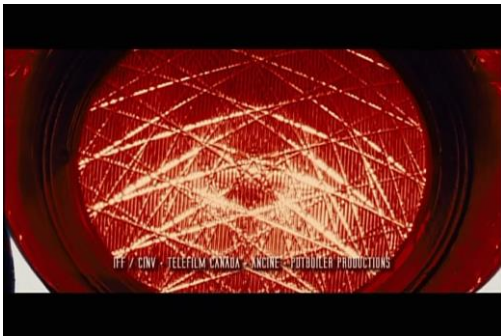
O disco amarelo iluminou-se. Dois dos automóveis da frente aceleraram antes que o sinal vermelho aparecesse. Na passadeira de peões surgiu o desenho do homem verde. A gente que esperava começou a atravessar a rua pisando as faixas brancas pintadas na capa negra do asfalto, não há nada que menos se pareça com uma zebra, porém assim lhe chamam. **Os automobilistas, impacientes, com o pé no pedal da embraiagem, mantinham em tensão os carros, avançando, recuando, como cavalos nervosos que sentissem vir no ar a chibata.** Os peões já acabaram de passar, mas o sinal de caminho livre para os carros vai tardar ainda alguns segundos, há quem sustente que esta demora, aparentemente tão insignificante, se a multiplicarmos pelos milhares de semáforos existentes na cidade e pelas mudanças

sucessivas das três cores de cada um, é uma das causas mais consideráveis dos engorgitamentos da circulação automóvel, ou engarrafamentos, se quisermos usar o termo corrente.

O sinal verde acendeu-se enfim, bruscamente os carros arrancaram, mas logo se notou que não tinham arrancado todos por igual. O primeiro da fila do meio está parado, deve haver ali um problema mecânico qualquer, o acelerador solto, a alavanca da caixa de velocidades que se encravou, ou uma avaria do sistema hidráulico, blocagem dos travões, falha do circuito eléctrico, se é que não se lhe acabou simplesmente a gasolina, não seria a primeira vez que se dava o caso. O novo ajuntamento de peões que está a formar-se nos passeios vê o condutor do automóvel imobilizado a esbracejar por trás do pára-brisas; enquanto os carros atrás dele buzina frenéticos. Alguns condutores já saltaram para a rua, dispostos a empurrar o automóvel empanado para onde não fique a estorvar o trânsito, batem furiosamente nos vidros fechados, o homem que está lá dentro vira a cabeça para eles, a um lado, a outro, vê-se que grita qualquer coisa, pelos movimentos da boca percebe-se que repete uma palavra, uma não, duas, assim é realmente, consoante se vai ficar a saber quando alguém, enfim, conseguir abrir uma porta, Estou cego (SARAMAGO, 1995, p. 11-12, Grifo nosso).

Na produção cinematográfica de Fernando Meirelles, a ordem dos planos busca representar a mesma metáfora, cavalos nervosos e chibatas, tudo conduzindo por um tempo desnaturalizado, produzido para manter-nos sempre no foco das câmeras, mas sem foco em qualquer espelho que possa conduzir um salto para fora do bonde: vitrines que nos olham, nos percebem, e nos promovem a sujeitos livres para financiarmos nossa identidade em largas parcelas. Esse tipo de liberdade é, então, engessado por máscaras ou por papéis determinados que estamos dispostos a aceitar, “personagens”, para além de um bem e de um mal, que representam nossos marcadores identitários cambiantes.

Vejamos os planos seguintes.



Plano 50



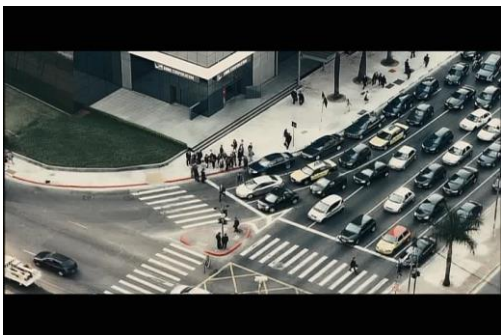
Plano 51



Plano 52



Plano 53



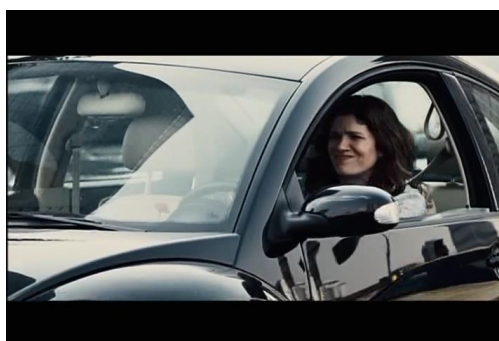
Plano 54



Plano 55



Plano 56



Plano 57



Plano 58



Plano 59

O primeiro plano do filme *Ensaio sobre a Cegueira* se inicia intercalando imagens do semáforo e vultos de carros passando, planos 50-53, onde o único tempo que importa e nos determina é o tempo do semáforo. O semáforo, os carros, os motoristas e os transeuntes são apenas massas amorfas descoloridas e acinzentadas (tom muito predominante no filme) pelo acontecer da vida moderna e, por conseguinte, da hipermodernização. É impossível não falar do acinzentamento das imagens na montagem desse filme. Júlio Cabrera, ao analisar o filme *Assassinos por Natureza* (1994), de Oliver Stone, nos traz uma contribuição necessária que vamos deslocar à nossa perspectiva. Sobre o filme ele afirma que

a violência é formalizada, o horror não se limita ao que é exibido, mas se manifesta na própria vertigem das imagens, nas inclinações doentias das câmeras, nas distorções, imagens esfumadas, cores violentas, sobreposições, que vão transmitindo de forma sensível e imediata *uma espécie de perspectivismo psicótico, quase insuportável e muito difícil de acompanhar visualmente* (CABRERA, 2012, p. 248).

Nessa montagem de cores acinzentadas está a escatologia gerada pela cegueira que acompanha todo o filme *Ensaio sobre a cegueira*. A violência da imagem fílmica acinzentada, sua indiferença, seu tom embasado e o mergulho da câmera, como nos planos 73-74 à frente, certamente desenham a encenação apocalíptica da cegueira a todo momento no corpo vertiginoso e escatológico do filme.

Observe-se na sequência do plano em recorte (planos 54-59), existe uma mistura caótica entre carros e homens, onde qualquer parada não programada pelas engrenagens do cotidiano é hostilizada. A impaciente mobilidade social encara o motorista/carro que não anda como um obstáculo, um vírus, um tubérculo que deve ser removido. A coletividade, no hedonismo da curiosidade, não pára necessariamente para auxiliar o indivíduo, mas para auxiliar o indivíduo intruso, estrangeiro na própria multidão, no aglomerado de peças que precisam prosseguir suas vidas.

Existe uma relação substancial de causa e consequência entre o “calma, ele está cego (plano 59) e a velocidade. A velocidade, como fluxo arterial da modernidade e certamente da hipermodernidade, estabelece vários tipos de cegueira para que não se permita esteios de consciência e que, sempre por fim, não se permita a percepção da alteridade, a percepção de verdades enlaçadas às promessas de plenitude do indivíduo e, no contínuo, toda essa percepção não passe de um vulto sem memória, um borrão tão rápido quanto os carros diante do semáforo e quanto a preocupação com o motorista-obstáculo.

O cego está no meio do turbilhão onde tudo está acontecendo, inclusive o desacontecimento das coisas que nascem e morrem e nossa percepção não consegue tocar, apenas passamos carregados de nada e nos comportamos como se fôssemos carregados de nós mesmos. Ao próprio motorista cego, quando deixado na segurança do seu apartamento, chegou-lhe o pensamento de

que a escuridão em que os cegos viviam não era, afinal, senão a simples ausência da luz, que o que chamamos cegueira era algo que se limitava a cobrir a aparência dos seres e das coisas, deixando-os intactos por trás do seu véu negro. Agora, pelo contrário, ei-lo que se encontrava mergulhado numa brancura tão luminosa, tão total, que devorava, mais do que absorvia, não só as cores, mas as próprias coisas e seres, tornando-os, por essa maneira, duplamente invisíveis (SARAMAGO, 1995, p. 15-16).

Essa brancura que devorava todas as cores e seres, tornando-os duplamente invisíveis, equivale ao vício da indiferença de nosso olhar diante da aparência do mundo. Viciamos o olhar a aparências, porque fomos viciados e, consequência, a cegueira apagou essas aparências restando apenas a brancura. Nesse sentido, essa cegueira branca e esse olhar defeituoso são engenhos da globalização e da hipermodernidade.

Ousamos dizer que existe uma ordem quase natural nesse processo, que tem como objetivo cooptar e abduzir as identidades no processo de desfronteirizar o mundo na liquidez imediata da exposição, na aparente abertura totalizante dos centros comerciais do mundo. Tudo está à venda dentro e fora do cotidiano: de objetos substanciais a metafísicos; verdades; mentiras; valores; costumes; crenças; deuses; manuais de bem-estar aos de suicídio; manuais de assassinato e hecatombes; vidas virtualizadas, tudo aparentemente aberto na oferta do espetáculo para todos e “que se legitima configurando um novo imaginário de integração e memória com os *souvenirs* do que ainda não existe” (CANCLINI, 2007, p. 156).

Este imaginário não é apenas falso ou negativo, suas construções permitem e legitimam a estratégia da globalização de existir, de se enraizar nas instâncias subjetivas e objetivas de uma sociedade e, ao mesmo tempo, expande as relações, dilata o imaginário, o ilusório e apodera os sujeitos de reinventar suas narrativas. A sociedade, ao entrar neste vale encantado de tradições e modernizações congruentes e paradoxalmente conflitivas e controversas, não consegue retirar-se de sua reinvenção identitária no campo do ilusório, criado para substituir a crise de pertencimento. Isto é uma anulação voluntária ou uma sutil violência implantada na educação formal e na educação das vivências, das circunstâncias, porque assim a imaginação e a memória tendem a assentar-se num espaço em que a reelaboração da identidade se torna o campo fértil do discurso globalizador e do imperialismo de Estados-nação, que utilizam o argumento *clichê* de que tudo é em prol da defesa de oportunidade e igualdade para todos, como uma panaceia que garante o humanismo mais interativo.

A constância da atmosfera acinzentada na fotografia do filme de Meirelles parece querer representar nosso anonimato diante da trama fatídica que ajudamos a escrever. Existe na ideia de um ensaio sobre a cegueira, ensaio²¹ enquanto experimento, uma ameaça a uma falsa identidade que nós abraçamos, nos rituais do cotidiano, como verdade. Nesse sentido, o mundo tornou-se uma fábula que seria preciso dissolvê-la? Dissolver, como bem aponta, Nietzsche no *Crepúsculo dos Ídolos*, a oposição entre o mundo tido como verdadeiro e o das aparências, porque acredita ele que

A "razão" é a causa de falsificarmos o testemunho dos sentidos. Na medida em que mostram o vir-a-ser, o decorrer, a transformação, os sentidos não mentem... Mas Heráclito sempre terá razão em que o ser é uma ficção vazia. O mundo "aparente" é o único: o "mundo verdadeiro" é apenas acrescentado mendazmente ... (NIETZSCHE, 2006, p. 26).

Se retornarmos aos planos 01-11, verificaremos que o fundamento que impulsiona, paradoxalmente, a modernidade e a hipermodernidade é a criação de sujeitos como mera ficção. A exposição primeira da genealogia da identidade como ficção e mito, a gênese da história dos erros: se Deus está morto, certamente o sujeito, enquanto imagem e semelhança também está. Nesse caso, o sujeito em sua busca pelo cálice sagrado: a identidade, só nos obriga a entender essa razão falsificadora de si-mesmos como uma “falsa consciência esclarecida”²² que absorve toda a trajetória do Esclarecimento e o

²¹ O significado de ensaio, comparativamente ao título do romance e do filme, corresponde tanto a forma quanto ao conteúdo da cegueira. Por isso, entendemos ensaio na medida do que nos diz Adorno “É inerente à forma do ensaio a sua própria relativização: ele precisa compor-se de tal modo como se, a todo momento, pudesse interromper-se. Ele pensa aos solavancos e aos pedaços, assim como a realidade é descontínua, encontra sua unidade através de rupturas e não à medida que as escamoteia. A unanimidade da ordem lógica engana quanto à essência antagônica daquilo que ela recobre. A descontinuidade é essencial ao ensaio, seu assunto é sempre um conflito suspenso (ADORNO, 1994, p. 180).

²² Para Sloterdijk, na *Crítica da Razão Cínica*, utilizar essa “formulação significa aparentemente desferir um golpe contra a tradição do esclarecimento. A frase mesma é um cinismo em estado cristalino. Contudo ela manifesta uma pretensão objetiva de validação; o ensaio em questão desenvolve o teor dessa pretensão e sua necessidade. É lógico que se trata de um paradoxo, pois como é que uma consciência esclarecida poderia ser ao mesmo tempo falsa?” (2012, p. 34).

mantém sepultado diante da sua própria experiência histórica. Nasce o cinismo do qual falaremos no quarto capítulo.

Então, nos parece que o seu primeiro modelo não passa de rabiscos que se arrastam na história como instrumentalização das narrativas necessárias à manutenção de um poder mais amplo e, de certa forma como um Deus, idolatrado: o Estado. Assim, anônimos no espetáculo da vida e seus mecanismos de desenvolvimento, todos nós somos apresentados por suas funções sociais para que fique claro que, caso não desempenhemos mais esses deveres, se não formos mais úteis à máquina, somos descartáveis.

3.2. A CEGUEIRA: ENTRE A GLOBALIZAÇÃO E A MODA

A ação do Estado, tanto no romance quanto no filme – que deveria ser a de preservar e aplicar os direitos elementares a fim de manter a integridade individual e nacional –, só se desvela e monta outros níveis e meios para que haja a identificação e a sujeição com a ficção do aqui e agora de uma democracia regida pelo estado da servidão. Ou seja, o contrato social nunca existiu ou não resistiu à força da esterilidade da cegueira. O bem-estar social foi assegurado através do cárcere da loucura, o manicômio, antes que as estruturas políticas, econômicas e sociais desabassem. Nesse sentido é aceitável interpretar hoje o conceito de Estado-nação e Estado como indústrias colossais que defendem o seu construto de ordem no bojo do real-aparente e através de uma validação de cidadania frágil e simulada que, ao cair, empurra ao abismo todas as outras estruturas de sua história cultural. A queda narrada em Ensaio sobre a Cegueira é dissecada a partir de células miniaturizadas, de matrizes e de memórias, e de modelos de comando falidos.

Por exemplo. Nos planos seguintes podemos ver que o novo Davi contemporâneo, neto da modernidade e filho da hipermodernidade, não sabe onde está Golias (CANCLINI, 2007). Davi agora é o sujeito esvaziado de suas possibilidades de potência diante de um mundo agressivo e homogeneizador. Uma das possíveis causas está na passividade cega, cordeiros conduzidos a

todo tipo de extermínio porque não propiciam mais lucro para as miríades mercantes.



Plano 60



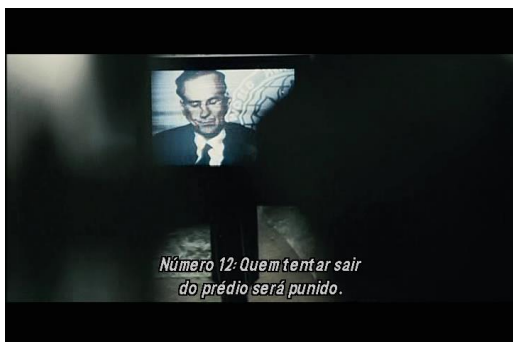
Plano 61



Plano 62



Plano 63



Plano 64



Plano 65



Plano 66

A partir desses planos, indagamos, o bem-estar e o cuidado com a vida não deveriam ser a função da ação do Estado em todos os níveis? No entanto, o cidadão é o instrumento pelo qual os projetos de Estado, ou daqueles que usufruem da imagem, alcançam suas metas. Nada garante a integração de todos e nada garante a tão aclamada felicidade, porque consoante Lipovetsky, em *Os tempos hipermodernos*,

O indivíduo hipercontemporâneo, mais autônomo, é também mais frágil que nunca, na medida em que as obrigações e as exigências que o definem são mais vastas e mais pesadas. A liberdade, o conforto, a qualidade e a expectativa de vida não eliminam o trágico da existência: pelo contrário, tornam mais cruel a contradição (2004, p. 08-09).

Essa cruel contradição se ilustra no momento em que, para se resguardar da sua indiferença, do medo e da ignorância diante da cegueira, o Estado se impõe como regime autoritário e, assim, através da celebração da força pune e deixa os cegos ao tempo no manicômio para que se constitua um novo contrato civilizatório. O trágico da existência não é a morte, é o peso sutil, idílico, mas retumbante em que o estado natural da humanidade parece sempre se apresentar, em ruínas, que vem em ondas, de tempo em tempo, por “insuficiências cardíacas” da mal-dita ordem civilizada. Acreditamos que o estado, do qual chamamos natural, é o medo, que precisa da ordem autoritária para se manter medo, e a barbárie que sempre espreita as constantes implosões da cegueira humana até que ela exploda e se derrame pelos olhos.



Plano 67



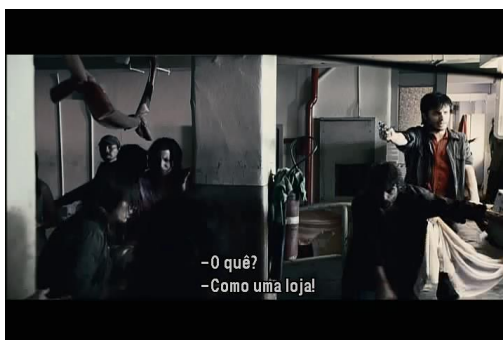
Plano 68



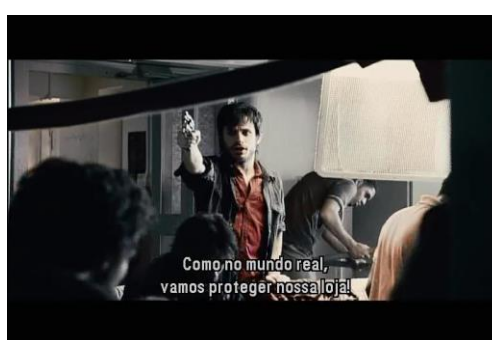
Plano 69



Plano 70



Plano 71



Plano 72

Esse plano-sequência representa o jogo de formulação de poderes. Na cegueira papéis ilusórios são redesenhados no mapa da ordem. Marionetes cegas conduzindo outras. Não é uma fórmula, mas a metáfora é coerente a medida em que não passamos de marionetes, cujo destinos são brincadeiras de forças invisíveis, ainda que sejam ao mesmo tempo fragmentadas. Estamos nos referindo a forças como globalização, hipermodernidade, indústria de consumo, etc., que coexistem numa lógica simbiótica.

Neste plano-sequência (67-72) em recorte, demonstra quando um grupo de cegos toma o poder e resolve administrar e comercializar a comida de todos, trocando por bens e, depois, por sexo. Ao que parece, o indivíduo, em sua prática de acomodação, tanto em cárcere como na sua simbólica liberdade, cria disposições que facilitem a aceitação da realidade que se redesenha no medo e no falso apoderamento das circunstâncias. Ou seja, papéis ilusórios são desenhados. Mesmo que haja uma desconformidade clara entre a realidade e a fantasia, entre estar no manicômio ou fora dele, afiguramos que qualquer tipo de lucidez criada ou facilitada pelos mesmos

mecanismos que nos mantêm em rédeas não passa de matéria-prima da cegueira já instaurada e autogestativa.

No ambiente acinzentado dos planos, onde as cores e o esclarecimento são iguais, o cinema notadamente problematiza um local e uma razão alocados na comunidade forjada e forçada de diferentes grupos, cuja únicas afinidades eletivas são a cegueira e o anonimato. Neste ponto, o cinza não só é um elemento estético externo do texto fílmico, mas funciona como um personagem com grande carga persuasiva. Assim, as imagens potencializam as diferentes formas de sentir a cegueira. Ou seja, o acinzentado é, ao mesmo tempo, imagem emocional e conceitual que redimensiona o encontro do espectador com a cegueira. Esse redimensionamento acontece porque

A imagem fílmica suscita, portanto, no espectador um *sentimento de realidade* em certos casos suficientemente forte para provocar a crença na existência objectiva do que aparece na tela. Esta crença, ou adesão, vai desde as reacções mais elementares nos espectadores virgens ou pouco evoluídos, cinematograficamente falando, (os exemplos são numerosos), aos fenómenos, bem conhecidos, de participação (os espectadores que avisam a heroína dos perigos que a ameaçam) e de identificação com as personagens (donde deriva toda a mitologia da estrela) (MARTIN, 2005, p. 28).

Nos planos fílmicos (73-74), em que o cinza se mistura à cor marrom forte das fezes pelos corredores, o sentimento de realidade reforça a sensação e o plano ideológico de escatologia proporcionado pela cegueira. Não obstante, a imagem é um significante que enriquece o composto da linguagem fílmica.

Ao sair do manicômio com paredes, ampliando o espaço da cegueira e desse anonimato, observamos que a mesma ordem proeminente legitima a potencialização da ação e dos efeitos da hipermodernidade e da globalização na formação moral e cínica da auto-conservação de todo sujeito. O mesmo sujeito, com a arma nos planos 70-72, que se apresenta como novo Rei da Ala 3 e administrador da comida, também é o cínico que se apresenta na massa amorfa do solo cidadão das grandes cidades e da coletividade palaciana lutando por direitos iguais e um lugar à sombra. Acreditamos que o cego com a arma e com a sua retórica da persuasão e de intimidação, independente do

poder que exerce sobre multidão, ainda é também um anônimo que atravessa o sinal, ou que trabalha na farmácia, ou que leciona, ou que advoga, ou que policia as ruas, enfim, é como qualquer peça do tabuleiro global, com funções diferentes mas ainda anônimo. Agora, na trágica ironia das consequências grotescas dessa hipermodernidade, o cego vê uma chance de ascensão e toma o poder. Entretanto, tudo foi programado pela perda, frustração e anulação da única coisa que lhe permitia individualizar-se no mundo: a visão, mas uma visão como outra qualquer, a visão do aparente, porque esse poder é ilusório, sempre será um poder que corrobora com a ideia de falsa consciência. Lipovetsky afirma

Salto em frente da lógica individualista; o direito à liberdade em teoria ilimitado, mas antes circunscrito à economia, à política, ao saber: conquista agora os costumes e o cotidiano. Viver livre e sem coação escolher sem restrições o seu modo de existência: não há outro facto social e cultural mais significativo quanto ao nosso tempo; não há aspiração nem desejo mais legítimos aos olhos dos nossos contemporâneos. O processo de personalização: estratégia global, mutação geral no fazer e no querer das nossas sociedades. Quando muito, seria conveniente distinguir nele duas faces: A primeira, «limpa» ou operacional, designa o conjunto dos dispositivos fluidos e desestandardizados, as fórmulas de solicitação programada elaboradas pelos aparelhos de poder e de gestão que levam regularmente os detractores de direita e, sobretudo, de esquerda a denunciar, não sem uma caricatura algo grotesca, o condicionamento generalizado, o inferno climatizado e «totalitário» da *affluent society*. A segunda face, «selvagem» ou «paralela», como lhe poderíamos chamar, decorre da vontade de autonomia e de particularização dos grupos e dos indivíduos: neo-feminismo libertação dos costumes e das sexualidades, reivindicações das minorias regionais e linguísticas, tecnologias psi, desejo de expressão e de realização do eu, movimentos «alternativos»: enfim, temos por toda a parte a busca de uma identidade própria e já não da universalidade como motivo das acções sociais e individuais. Dois pólos que têm, sem dúvida, as suas especificidades, mas que trabalham ambos no sentido da saída de uma sociedade disciplinar e que o fazem em função da afirmação, mas também da exploração do princípio das singularidades individuais (LIPOVETSKY, 1983, p. 10).

Essa vida em liberdade, paradoxalmente, se apresenta submetida a esses processos de personalização, como estratégias globais, fórmulas de manutenção dos desejos, elaborados pelos aparelhos de poder, a serviço dessa ilusão de total liberdade; e grupos que reivindicam seu espaço de reconhecimento identitário dentro desse processo de personalização. Tudo isso não passa do estandarte de vários instrumentos do novo imperialismo, o imperialismo da globalização no corpo hipermoderno, funcionando através da exploração de uma falsa justa medida entre indivíduo e sistema. Enfim, é através da exploração das singularidades individuais e coletivas que a busca de uma “identidade própria” sempre empurra o sujeito, diferente da conclusão de Lipovetsky, a não encontrar uma saída da sociedade disciplinar. A vida livre e sem coação é uma ilusão, um labirinto sem saída. Isto ocorre porque a sociedade está munida de diversas estratégias locais e globais, de dispositivos fluidos gerenciados por seus aparelhos de poder na manutenção dos desejos, da vontade de autonomia, cobrindo muitos espaços da subjetividade e dos movimentos cambiante do Eu.

Sendo assim, vivemos ainda, e talvez para sempre, pelos espelhos de uma sociedade disciplinar, em que a busca por uma identidade própria é continuamente estimulada pela raiz do consumo, cujo *slogan* “seja quem você quiser ser” só pode ser vendido a partir de uma imagem de sociedade livre e em que a “política do pão e do circo” ganhou profundas transformações, paradoxalmente, a partir de sutis incisões. Nestas incisões são inseridas necessidades que depois serão estimuladas no corpo subjetivo, no corpo imaginário e no corpo da memória, seja do sujeito, seja de um pequeno grupo, ou de uma Nação. E, bem ao certo, não podemos esquecer que neste momento em que problematizamos o consumo, o hipermoderno, a globalização e outros conceitos imbricados e suas reverberações junto à noção de sujeito, sociedade e identidade, também estamos nos referindo à vida enquanto mercadoria. Ambas, vida e mercadoria, mediadas pelos mecanismos da indústria de consumo e suas estratégias de espetáculo. Espetáculo, numa das abordagens do conceito em Guy Debord,

nada mais diz senão que ‘o que aparece é bom, o que é bom aparece’. A atitude que ele exige por princípio é esta aceitação passiva que, na verdade, ele já obteve pela sua maneira de aparecer sem réplica, pelo seu monopólio da aparência (DEBORD, 2005, p. 12).

No fim, independente de quem culpabilizar pelo espetáculo grotesco da imbecilidade coletiva, todo palco apresenta hoje o homem programático, escravo, cujo

instinto de liberdade [foi] tornado latente à força [...], esse instinto de liberdade reprimido, recuado, encarcerado no íntimo, por fim capaz de desafogar-se somente em si mesmo: isto, apenas isto, foi em seus começos a *má consciência* (NIETZSCHE, 1998, p. 75, grifo nosso).

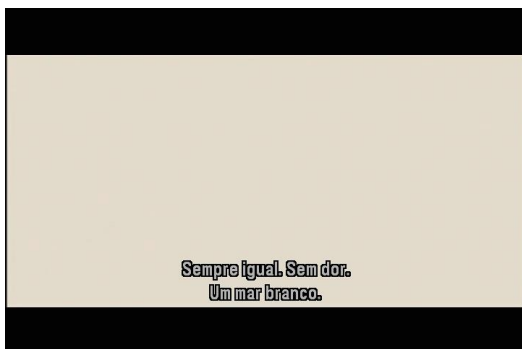
Neste caso, o cinema em sua nudez não permite que o imaginário se corrompa pelas aparências, ele decupa a realidade da cegueira, desvelando um cenário apocalíptico diante da indiferença. O reino dos cegos agora é o manicômio, reino dos indesejáveis, o mundo em sua mais objetiva e clara escatologia. E como bem disse a mulher do médico no romance, “O mundo está todo aqui dentro” (SARAMAGO, 1995, p. 102), porque “já por muito tempo a terra foi um hospício!...” (NIETZSCHE, 1998, p. 82) e nesse hospício da sociedade moderna e contemporânea estava concentrado todas as proporções das diferenças potencializadas por diversas cegueiras que pouco a pouco conduziram à cegueira branca.



Plano 73



Plano 74



Plano 75



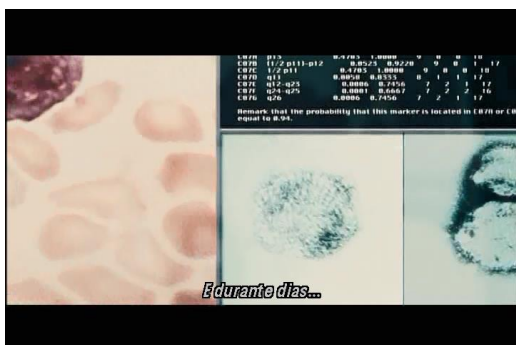
Plano 76



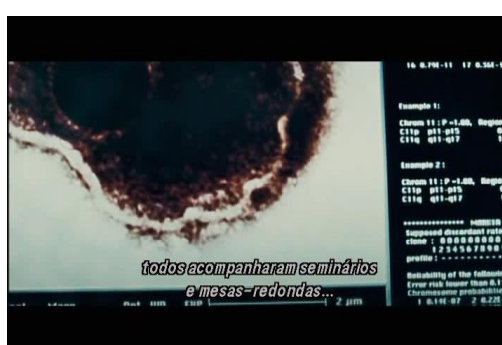
Plano 77



Plano 78



Plano 79



Plano 80



Plano 81



Plano 82



Plano 83



Plano 84



Plano 85



Plano 86



Plano 87

Os planos das fezes, (73-74), são a representação de uma sociedade doente e indiferente às mazelas do Outro. Nesse instante, a literatura e o cinema recodificam as aparências silenciadas pelo sistema e condena qualquer condição narcisista de propagar um retorno às mesmas aparências. Basicamente, dos planos 73 ao 87, o que se contempla é o discurso cinematográfico rejeitando a falsa consciência, desvelando o instinto de liberdade claramente preso à dissolução não mais do sujeito, mas do humano enquanto contrato de civilidade. Alimentados e deixados como tumores sociais,

teriam agora que reinventar a tão gloriosa civilização, na qual foram educados a ver através de regras maniqueístas. Discursos presentes nos referidos nos planos como “a reação do governo foi, como sabem, decisiva”; “quarentenas improvisadas”; “sanatório abandonado dava uma imagem negativa”; “especialistas do mundo todo...alardeando sua ignorância” exploram o fundamento de uma tragédia anunciada: a formação cultural do sujeito e de uma sociedade enferma balizada em marcadores insólitos como igualdade e identidade, que não respondem ao peso das batalhas internas e externas que vão minando tudo.

No mundo-manicômio, como no mundo externo, os sujeitos foram deixados como ratos de laboratórios cuja doença não estava prevista ao corpo físico-social-político e que ainda não fora diagnosticada. Como sempre, em qualquer manicômio, com ou sem muros, a cegueira era a força do tipo “escravo” que estava diretamente comprometida com sua reação ao que está fora, ou seja, não provinha de si mesma. Nesta visão, o novo tipo escravo raramente produz valores autênticos que partam de suas experiências próprias, está sempre vinculado a estímulos externos que lhe servem para justificar a inércia, a fraqueza, a impotência, dor e frustração diante do que ele gostaria de ser.

Dessa noção de injustiça enraizada na compreensão de vida nasce a “moral escrava”, que reage e elabora suas reações, o que nos conduz a entender que o Eu não é uma entidade passiva-pura, mas é uma entidade passiva-conflitiva. Na primeira, a dessubstancialização das identidades se daria em um plano imerso da existência que anularia qualquer atividade “com” o mundo, o que seria inconcebível. Na segunda, a identidade é formada e inventada a partir do lugar do conflito, simulada infinitamente a partir de enxertos na relação com este mundo e suas circunstâncias. Faz-se, dessa maneira, a única forma pura de identidade, na raiz do paradoxo.

Nesse sentido, a partir desse tipo escravo que sempre reclama em busca de ser outra pessoa, nasce a falsa consciência, implantada pelo *modus operandi* caracterizado pelo tipo crônico de servidão diante da dinâmica hipermoderna. Não obstante, o que se observa nesse tipo de servidão é

também o nascimento do tipo cínico. O cínico, agora na visão de Sloterdijk (2012), é uma qualidade que vai de encontro à ideologia tradicional e está integrado à massa moderna e ao jogo de poder. O cinismo seria uma postura de negação, um contra-discurso que não se sustenta e não legitima a fundação de um esclarecimento que venha a agir frontalmente, como vanguarda. O cínico é mais uma figura lusco-fusco da falsa consciência que valida o poder disciplinar e a cooptação do sujeito.

O que se apresenta no procedimento cinematográfico dos planos supracitados é uma ilustração parcial, local, que também apresenta o imperativo de que toda mudança em nível nacional e transnacional sempre está dominada e instrumentalizada pelas políticas capitais e culturais dos enormes fluxos dos Estados-nação imperialistas. Essa ordem não permite à coletividade o uso da razão crítica na tentativa de filtrar as dimensões e controvérsias da globalização que atuam no corpo do cotidiano e da consciência. Essa ordem não trabalha em prol de um “quem” sólido e passível de culpabilizar, seu sistema é auto-sustentável na empresa que age sobre as necessidades do imaginário cotidiano. Aí está a cegueira. E nesse sentido, Ulrich Beck argumenta que

Globalização significa a experiência cotidiana da ação sem fronteiras nas dimensões da economia, da informação, da ecologia, da técnica, dos conflitos transculturais e da sociedade civil, e também o acolhimento de algo a um só tempo familiar mas que não se traduz em um conceito, que é de difícil compreensão mas que transforma o cotidiano com uma violência inegável e obriga todos a se acomodarem à sua presença e a fornecer respostas (BECK, 1999, p. 46-47).

Pode-se argumentar que tanto a aparência dos seres e das coisas, a brancura que devorava o sujeito mergulhado em total luminosidade e que também devorava tudo e a todos, a invisibilidade por consequência e os defeitos de nosso olhar derivam de fórmulas culturais (em todos os sentidos possíveis à definição de cultura) que utilizam princípios da educação e equilíbrio social, político e econômico para disfarçar a manutenção da sua domesticação missionária e utilizando o “jargão pomposo de ‘diálogo

intercultural””, provavelmente reificando as identidades já em crise, homogeneizando as diferenças como estratégia de manutenção de poder. A violência da aparência que “obriga a todos se acomodarem” também identifica o sujeito com a morte, mas neste caso é uma morte-no-olhar²³ na experiência de socialização de uma personagem que fora forçada a enxergar o suposto esclarecimento sobre o mundo. Referimo-nos a mulher do médico indaga que indaga: “o que penso é que já estamos mortos, estamos cegos porque estamos mortos, ou então, se preferes que diga isto doutra maneira, estamos mortos por que estamos cegos, dá no mesmo” (SARAMAGO, 1995, p. 241).

Não iremos adentrar no mérito dessa discussão de finitude. Mas nos serviremos dela brevemente para colocarmos algumas reticências a mais na problematização dessa justaposição entre aparência, cegueira e agora a morte que nos bate à porta. Essa morte se desvela na cegueira como processo de desertificação da identidade, mas é apresentada também no nascimento de um novo modelo civilizacional. A isso responde Nietzsche,

O homem, o animal mais corajoso e mais habituado ao sofrimento, *não* nega em si o sofrer, ele o *deseja*, ele o procura inclusive, desde que lhe seja mostrado um *sentido*, um *para quê* no sofrimento. A falta de sentido do sofrer, *não* o sofrer, era a maldição que até então se estendia sobre a humanidade – e o *ideal ascético* lhe ofereceu um *sentido*! Foi até agora o único sentido; qualquer sentido é melhor que nenhum” (NIETZSCHE, 1998, p. 149).

Podemos ainda observar outro roteiro para encarar essa morte. Ou seja, não é morte como negação, não é um nada esvaziado. Em verdade, podemos crer que essa morte, contrariando a personagem e, talvez, até mesmo o centro da nossa problematização, é a aceitação agora de que a humanidade só repercuti no sofrimento. A cegueira agora deve ser contemplada como sofrimento, ofertando um sentido: o deslocamento e a anulação da vida como plenitude pura, em estado de letargia enquanto morte inautêntica, uma morte

²³ Essa morte é a condição de um falso esclarecimento. Seu olhocentrismo é um tipo de morte imperativa e cruelíssima, porque não permite ao sujeito o suicídio da sua visão mergulhando na cegueira branca, impõe a força esmagadora da cegueira do Outro, do mundo, na pura escatologia de uma civilização que deverá reinventar o modo de se identificar como tal.

que nega o porvir, que nega o pavoroso da vida. Analogamente a Nietzsche, responde Rilke acerca da morte: “Contentai-vos em crer que ela é uma amiga, a vossa amiga mais profunda, talvez a única, que a nossa conduta e as nossas incertezas jamais desencaminham, jamais.” (RILKE apud BLANCHOT, 1987, p. 127).

Claro que, no caso da produção literária e da produção cinematográfica, essa morte empurrada através da cegueira é inautêntica, é produzida pelas diversas estratégias de encubação do sujeito diante de suas potencialidades. A grande questão que se escancara tem infinitas não-resoluções. Como se dá está morte-cegueira, cegueira-morte através do processo de encubação. Uma das não resoluções possíveis é a encubação do sujeito livre através do hedonismo utilizado pela indústria de consumo para manter a letargia sempre como verdade. É um tipo de chibata sutil. Se, por exemplo, voltarmos o olhar ao plano 57, a mesma chibata que metaforiza os pés no acelerador do carro e a buzina presa às mãos para que o motorista cego abrisse caminho, essa mesma chibata nos metaforiza como escravos²⁴, porque aprendemos, fomos adestrados ou conduzidos culturalmente a enxergar o aparente, apenas no vício do olhar, indiferente ao teatro a céu aberto e aos mistérios, sem ao menos lançar um olhar oblíquo.

Quando tratamos do mundo como representação, a partir do romance ou do cinema, tendo em vista que são processos de criação artística, devemos ponderar que o conceito de aparência e de verdade assumem outras instâncias. No cinema, as inervações imagéticas, plano a plano, edificam o regime da potência do falso deleuzaino²⁵ redimensionado, cuja função é a de consumir a arquitetura de um mundo contraditório, controverso, em que a verdade e a ilusão são duas cabeças com uma enorme calda circular, das quais não se encontra o fim, porque neste caso,

²⁴ O sentido de escravo equivale ao sentido de servo voluntário, La Boétie (1999).

²⁵ Para Deleuze, em *Imagem-tempo*, a potência do falso deve ser entendida como o “princípio de produção de imagens. Não é um simples princípio de reflexão e tomada de consciência: “atenção! Isso é cinema”. É uma fonte de inspiração. As imagens devem ser reproduzidas de tal maneira que o passado não seja necessariamente verdade ou que do possível procedo o impossível.” (2005, p. 161).

o conceito de verdade qualifica o mundo como verídico, este mundo supondo um homem verídico que é como seu centro. Entretanto, é claro que a vida quer o engano, que visa iludir, seduzir, cegar. Querer o verdadeiro é querer antes de mais nada depreciar esse poder do falso, ao fazer da vida um erro, uma aparência" (DELEUZE, 2001, p. 32).

Não obstante, essas cabeças agora se apresentam na descrição-narração dentro da indiscernibilidade entre o real e o imaginário frente ao tempo. Neste momento, pergunta-se às personagens e aos leitores-espectadores: quem são os culpados e quem são as testemunhas desse espetáculo grotesco da arte? O que se atesta no estatuto da imagem e da narração é um agora-ficcionalizado ou um mundo porvir através do cristal da imagem? Testemunhamos frente às vitrines, sempre ansiosos e simpáticos à ironia e ao escárnio desse tempo sem fronteiras, em que tudo passa e estamos empurrados à sina do invisível. Viventes locais-globais, em programações inconscientes de busca da identidade, olhando a crise de pertencimento que se estende e se corrompe nos paradoxos das rápidas promoções de *Black Fridays* ininterruptos.

Acreditamos que, tanto na literatura saramaguiana quanto no filme de Meirelles, temos um tratado da condição futura, de um futuro profético por onde caminha a nova humanidade cega, porque não devemos esquecer a linguagem artística facultada a produção de um novo real que se dilata, numa visão talvez mimética ou transreal, para as fronteiras de real palpavelmente aparente que aceitamos como único. Por isso, e somente nesse fundamento, a "aparência, para o artista, não significa a negação do real, mas uma seleção, uma correção, um desdobramento, uma afirmação. O artista é aquele que procura a verdade, é o inventor de novas possibilidades de vida" (DELEUZE, 2001, p. 33).

3.3. HEDONISMO E CEGUEIRA: OUTRAS CONSTRUÇÕES IDENTITÁRIAS?

No livro *A era do vazio*, Lipovetsky discute a fragmentação da sociedade e seus costumes, o consumo, o hedonismo, o individualismo e a urgência de um novo paradigma social. Referindo-se ao deserto que invade o interior das pessoas, diz: “Não é verdade que o deserto induz à contemplação de crepúsculos mórbidos. [...] O deserto se alastra e nele lemos a ameaça absoluta, o poder do negativo, o símbolo do trabalho mortífero dos tempos modernos até seu termo apocalíptico.” (LIPOVETSKY, 1983, p. 34). Por analogia, podemos problematizar esse termo apocalíptico em alguns planos recortados adiantes, que não seguem uma mesma sequência, mas fazem parte de um plano sequência maior.



Plano 88



Plano 89



Plano 90



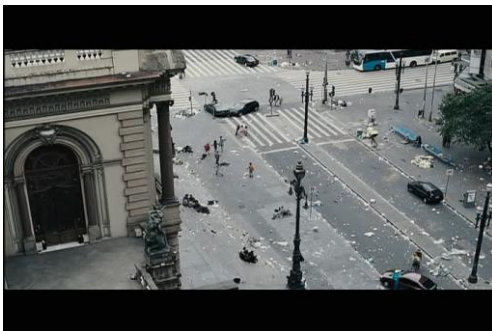
Plano 91



Plano 92



Plano 93



Plano 94



Plano 95



Plano 96



Plano 97



Plano 97



Plano 98

Frequentemente, as produções artísticas debatem-se com a composição de um ideal de cataclismo. Observemos os planos acima (88, 89, 91 e 97). No plano 97, observa-se que cães comem o corpo de um homem morto na calçada. Aliado aos outros planos, pode-se indagar: estamos vivenciando a verdade de uma aparência artística, ou de um *devir*, ou esses planos redesenham a violência de realidade que já se impõe em alguns contornos globais, principalmente metropolitanos? Podemos entender como esdrúxulo um cão se alimentando de um humano, mas, como o homem, os animais de adaptam, ou será o contrário? Podemos instituir essa tradução da produção de Saramago como profética, cujo mal-estar da civilização está aberto na linguagem? Será que devemos culpar as conquistas da sociedade moderna e sua vontade de instituir-se como a nova-tradição? O nome da modernidade sacralizou o universal; o império das revoluções imediatistas, líquidas; instituiu a velocidade como a tradição a ser perseguida no doravante, paradoxo de uma razão inconsequente que não poderia medir a velocidade do novo multiplicado infinitas vezes.

Desse modelo amorfo nasce a hipermodernidade que se desfaz no seu próprio corpo, padronizando a concepção de si mesma como consciência. Não é uma pós-modernidade ávida de identidade, não existe um tempo desse *Pós* em relevância porque nada está no culto do “pós”, no sentido de anulação de um tempo passado. Talvez seja acomodação da linguagem ou comodismo da nossa linguagem. O que existe é um tempo do doravante compulsivo, cuja força de sua liquidez está nas peças humanas sempre substituíveis, que se assemelham à cabeça da Hidra de Lerna²⁶. Essas cabeças minam nossos empenhos e desertificam nossos contra-discursos, anulando qualquer possibilidade de deserção da batalha.

Contemporaneamente parece não existir um Hércules para cortar a cabeça do centro da Hidra. Alguns acreditavam que ela guardava, no lago de

²⁶ A Hidra de Lerna foi uma serpente mitológica com várias cabeças (humanas, segundo alguns) que devastava as terras por onde passava e foi morta por Hércules (Hércules, para os latinos). Seu hálito era mortífero, e suas cabeças renasciam em dobro quando cortadas. Além disso, a cabeça do centro era imortal.

Lerna, um acesso ao Mundo Subterrâneo, mas em nosso modelo civilizatório Hércules só motiva a fantasia ou está definitivamente morto, porque a cabeça central da Hidra, quando não invisível, é híbrida, se máscara de vários nomes. Ou, de alguma forma, esse mundo subterrâneo submergiu trazendo a cegueira e, por trás da tela, apresenta-se o espetáculo da desordem, do deserto, da animalização do homem atrás das últimas migalhas do mundo industrial, como visto nos planos 95 e 96.

Por mais que neguemos, esse tempo líquido²⁷ também se apresenta como a “substância” da humanidade em movimento, da vida líquida-hipermoderna, ou contemporânea, se preparando para a mudança caótica da permanência e, ao mesmo tempo, é uma batalha inescrupulosa por dominação que é agenciada na medida da hiperatividade, da dessubstancialização das identidades de um tempo que se desmancha em nossos olhos. Ao mesmo tempo, vivemos ainda na terceira margem do rio, numa hipermodernidade, impossível de percebê-lo na matemática da razão, e às vezes até mesmo do sensível. Vivemos na medida e no desfazimento de identidade,

de diferença, de conservação, de desconstrução, de realização pessoal imediata; a confiança na fé e no futuro dissolvem-se, nos amanhãs riosos da revolução e do progresso já ninguém acredita, doravante o que se quer é viver já, aqui e agora, ser-se jovem em vez de forjar o homem novo.” (LIPOVETSKY, 1983, p. 10).

O deserto em Lipovetsky não referencia a existência do nada, na condição de nada existir, de nulidade total. Essa desertificação se metaforiza numa crítica dura ao sujeito contemporâneo que, enfraquecido na razão e direcionado nos sentidos pelo hedonismo, se deixa no medo, na insensatez, nas necessidades e nos gostos criados em laboratórios propagandísticos e, no fim, na letargia. Esse medo se espalhou do espaço temporal moderno até nossos dias, gerou um pânico silencioso, cuja a finalidade foi influenciar a

²⁷ Referência ao livro do Zygmunt Bauman, *Tempos Líquidos* (2007), que trabalha com a ideia de humanidade em movimento a partir da abertura dos mercados sem fronteiras, da vida líquida, que agora estabelecem a rotina do cotidiano e fornecem a energia necessária para a sua auto-reprodução e para a propulsão dos sistemas que investem em nossos tremores existenciais.

sociedade em massa para que criasse no entorno de suas memórias, imaginários, angústias, frustrações e vislumbres cada vez mais ídolos. Diferente da conclusão de Lipovetsky, para quem

[...] já nenhuma ideologia política é capaz de inflamar as multidões, a sociedade pós-moderna já não tem ídolos nem tabus, já não possui qualquer imagem gloriosa de si própria ou projecto histórico mobilizador; doravante é o vazio que nos governa, um vazio sem trágico nem apocalipse (1983, 10).

A globalização é um empreendimento que existe sempre no fluxo permanente, no *devenir*, que não se esgota e se concentra nas ideologias políticas de dominação com um único corpo. A globalização instiga a fetichização não apenas de mercadorias, mas de ideias, de ideais que são facilmente comercializados por instituições políticas e comerciais, nacionais e transnacionais, pela moda de um novo modelo de discurso social, enraizando-se nas multidões que compram, excitadas e cegas, imitações deficientes de verdades que inflamam a moral e as ações.

Concordamos com Lipovetsky, o vazio nos emprenha e governa, mas nos emprenha de indiferenças que são tomadas por novas disposições hedonistas. Só que Meirelles em sua produção cinematográfica nos mostra que esse vazio é trágico e solidamente apocalíptico, como nos planos 88-98. Da mesma forma, em Saramago, a narrativa descreve a tragicidade através de cegos que tentam ordenar em seus discursos alguns traços do que sobra da humanidade, decadente em sua ilusão e esperança inúteis de reorganização social, proclamando e elencando em sua inconsciência as causas industrializadas de sua cegueira:

Atravessaram uma praça onde havia grupos de cegos que se entretinham a escutar os discursos doutros cegos, à primeira vista não pareciam cegos nem uns nem outros, os que falavam viravam inflamadamente a cara para os que ouviam, os que ouviam viravam atentamente a cara para os que falavam. Proclamavam-se ali os princípios fundamentais dos grandes sistemas organizados, a propriedade privada, o livre câmbio, o mercado, a bolsa, a taxaçoão fiscal, o juro, a apropriação, a desapropriação, a produção, a distribuição, o consumo, o

abastecimento e o desabastecimento, a riqueza e a pobreza, a comunicação, a repressão e a delinquência, as lotarias, os edifícios prisionais, o código penal, o código civil, o código de estradas, o dicionário, a lista de telefones, as redes de prostituição, as fábricas de material de guerra, as forças armadas, os cemitérios, a polícia, o contrabando, as drogas, os tráficos ilícitos permitidos, a investigação farmacêutica, o jogo, o preço das curas e dos funerais, a justiça, o empréstimo, os partidos políticos, as eleições, os parlamentos, os governos, o pensamento convexo, o côncavo, o plano, o vertical, o inclinado, o concentrado, o disperso, o fugido, a ablação das cordas vocais, a morte da palavra. (SARAMAGO, 1995, p. 295-296).

“A morte da palavra” é, sob o mesmo ponto de vista, a morte do sujeito na hipervalorização de tudo elencado acima pelo narrador saramaguiano, mas que apenas corresponde à busca pela ‘identidade’ como uma profunda programação inconsciente e velada que escapa à mais atenta reflexão (SLOTERDIJK, 2012). Aqui, os cegos, ainda cegos, proclamavam sua ignorância em torno de uma ordem que existia para colonizar seus estados de consciência, mas a cegueira manteve a programação e os sujeitos ainda tentavam, em vão, organizar seus discursos na ilusão de manutenção dos códigos de civilização que desapareceram com a nova ordem instaurada, a da cegueira proclamada, nua.

Numa intensa busca do seu bem-estar e uma supervalorização do Eu, o indivíduo torna-se frágil e vulnerável à medida que se fecha para o outro e simuladamente mergulha dentro de si, falsamente ensimesmado, pleno e totalizante. Em verdade, esse indivíduo é programado para manter-se em alteridade para que o agir hipermoderno gere angústia e gozo ininterruptos, dissolvendo todas as identidades e negando qualquer distinção metafísica entre verdade e a mentira, essência e aparência, bem e mal.

Somos cegos guiando cegos. O que nos leva a uma breve comparação com a pintura *A parábola dos cegos*, de Pieter Bruegel²⁸, concluída em 1568.

²⁸ Pieter Bruegel (Brueghel), o Velho (c. 1525 - 9 Setembro 1569) foi um pintor renascentista flamengo e gravurista conhecido por suas paisagens e cenas camponesas (pintura de gênero chamado). Ele é muitas vezes referido como "*Peasant Bruegel*" para distingui-lo de outros membros da dinastia Brueghel [...]. A partir de 1559 deixou cair o 'h' de seu nome e assinou suas pinturas como Bruegel.



Plano 99 (A Parábola dos Cegos)



Plano 98



Fig. 100

Em verdade, a pintura é uma crítica à cegueira religiosa da época, mas que podemos atualizar, porque servimos religiosamente a instituições que nos vendem a promessa do paraíso na terra em todas as instâncias de nosso consumo, dessa forma um novo paraíso se consoma nos jogos de aparência. No plano abaixo do filme de Fernando Meirelles, plano 98, em que se retrata as figuras ao longe, andando em fila, observamos uma comparação com a pintura de Pieter Bruegel. Poder-se ia contrapor a esta comparação dizendo que no plano em questão os cegos são guiados pela mulher do médico, mas até que ponto a cegueira dela é diferente dos outros? Na pintura, existe uma desordem na formação da fila, da mesma forma o filme apresenta a fila dividida em duas partes. Ambas as obras se configuram com uma linha cambaleante.

No plano do filme não há cegos em queda, mas em ambas as obras entende-se que as personagens caminham conscientes do desastre que engendram suas vidas. Tanto no filme quanto na pintura de Bruegel, a deformidade da cegueira apresenta um forte naturalismo e a tensão das cores também reforça a paisagem. Desenha-se, então, a fatídica cegueira.

Se observarmos, em primeiro plano, o plano 100, a figura com uma expressão angustiante no “olhar” é marcada pela orientação que hoje oxigena as camadas da condição humana: o desespero, o apelo, a fome, respondida somente por uma cegueira organicamente introduzida em nosso cotidiano. Uma morte no olhar que pode ser comparada à tradução, nos dias hipermodernos, de que a cegueira é fruto do desejo imposto por necessidades de totalizações ilusórias do Eu. Compramos todas as promessas do paraíso de forma compulsória, sem nos atentar que esse consumo redefine, a todo instante, a cultura e a identidade. Toda dinâmica imbricada nessa troca de desejo/consumo é uma relação mediada pela flutuação de novas narrativas que se agregam ao corpo cultural e a subjetividade através de múltiplos e movediços padrões de forças externas e internas. Enxergamos tantas possibilidades de completude e não percebemos a cegueira instaurada, deixando apenas simulações de um passado em suas dinâmicas representações identitárias.

Por isso, em *Ensaio sobre a Cegueira*, no suposto fim da cegueira que tombou no mundo, indaga-se: “Por que foi que cegámos, Não sei, talvez um dia se chegue a conhecer a razão, Queres que te diga o que penso, Diz, Penso que não cegámos, penso que estamos cegos, Cegos que vêem, Cegos que, vendo, não vêem. (SARAMAGO, 1995, p. 310).

É vital que o olhar do Eu esteja disposto a estar no olhar do Outro. Como é vital que esse reflexo das diferenças conduza à fabricação de um humano que possa refletir acerca de suas circunstâncias e de suas potencialidades dentro da mobilidade do mundo. A cegueira e a identidade são móveis porque, mesmo numa tela branca, o mundo em *devir* se apresenta e nos impõe o encontro de diferentes pulsações vitais.

CAPÍTULO 4

Por dentro dos cinemas: entre o flamingo e a cegueira.

4.1. O CINEMA E A BRUMA: IDENTIDADES DESFEITAS

Numa apresentação do diálogo mais sólido entre as produções cinematográficas, recorreremos aos recortes fílmicos para transitar entre as obras diante do problema da identidade. Por um lado, outra questão de bastante relevância é que “O último voo do flamingo”, relata a tentativa do Outro (estrangeiro italiano) se encontrar, se identificar, mesmo com o medo de se perder, com o mundo fantástico²⁹ de Tzangara. Em contra partida, Tzangara, representada pela tradição resistente à globalização e a nova invasão do “outro”, tenta retomar o seu lugar de origem, autêntico, intocável, transgredindo a influência da história que se desloca o tempo todo.

Por outro lado, Ensaio sobre a cegueira desnuda a fragmentação dos sujeitos dentro de uma lógica embebida no paradoxo do capitalismo, e, ao mesmo tempo em que propaga o esclarecimento, fabrica ilusões, resultando na letargia de um modelo de esclarecimento enraizado fora da consciência crítica do sujeito. Todos são condenados a ver em demasia o que já lhes arrebatava.

²⁹ O termo fantástico será usado tanto para a linguagem literária quanto para a linguagem cinematográfica em suas nuances e construtos narrativos. Usaremos o Fantástico na concepção clássica de Todorov, em sua Introdução à Literatura Fantástica, onde ele afirma que “o fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural. O conceito de fantástico se define pois com relação aos de real e de imaginário” (TODOROV, 1975, p. 31). Entenderemos as leis naturais como a realidade circundante, e o sobrenatural como elementos da fantasia. Sendo assim, mesmo que o mundo seja a representação dos devaneios de um indivíduo ou de uma linguagem, e esses devaneios, sonhos ou fantasias não sejam reconhecidos como tal, vive-se ainda na incerteza. Neste sentido, Maria do Rosário Monteiro afirma que “ao enunciar aquilo que segundo as noções consensuais de realidade é impossível, irreal ou sobrenatural, revela ‘uma atitude substancialmente invariável do homem’ [por que] o fantástico manifesta, ‘no seio da vida quotidiana, sem qualquer convenção prévia, uma impossibilidade relativamente à experiência humana’. Há sempre uma relação inevitável entre o fantástico e a realidade, uma vez que é com base nas noções consensuais da última que se afirma que algo lhe é estranho, logo fora do normal ou impossível” (MONTEIRO, 2010, p. 03-04). A cegueira tanto quanto Tizangara e o seu desfazimento num abismo de bruma, metaforizam essa noção de fantástico para pesarmos juntamente a noção de identidade.

O humano em sua individualidade arrebatada e na sua delicada fórmula de coletividade se apresenta nu diante de tudo e de todos, nu diante do medo da exposição, nu diante do simulacro que lhes identificava. Esse humano, perdido numa zona branca que condensa a negação do espaço-tempo, está nu agora frente a um processo de barbárie que força a constituição de novos micro-organismos identitários sem fronteiras, uma nova projeção para o mundo através de novos acordos sociais e novos acordos subjetivos com seu próprio “Eu” híbrido e escancarado nos espelhos de um cotidiano onde a diferença não tem substância.

Em ambas as obras, nas duas linguagens, a cegueira se apresenta da seguinte forma. O último voo do flamingo, nas duas estéticas narrativas, busca uma identidade falseada pela ilusão pós-colonial que se assemelha à busca do paraíso adâmico cristão, onde a pureza resguardaria a noção de nação e de sujeito. Não sabemos, ao certo, se há um consenso que o retorno da nação originária é impossível, uma vez que a reconstrução dos territórios colonizados e o processo de descolonização das culturas e dos sujeitos não poderia, ontologicamente, destituir-se do elemento invasor e dominador, mas subvertê-lo em formas de agenciamento – apresenta, neste caso, uma forma de dialética aberta. No Ensaio sobre a cegueira, também nas duas estéticas narrativas, a identidade fragmentada os torna anônimos e letárgicos diante de uma epidemia que põe em cheque a noção de sujeito, de humanidade e de identidade sacramentada no contrato substancial da hipermodernidade. Duas condições históricas e políticas-culturais bem diferentes, mas que se cruzam na busca por uma identidade incerta, em que um país e sua gente desaparecem na bruma acinzentada do vago e outro país desaparece na bruma da cegueira branca e de uma barbárie instaurada.

Recorremos a um estudo comparado de cinema a fim de tentar entender que, apesar das obras cinematográficas estarem constituídas em itinerários, espaços, tempos históricos, políticos-ideológicos, bem como em formações cinematográficas diferentes, é notável como a ficção desloca essas diferenças para o lugar de encontro onde essas crises de pertencimento e de cegueira dialogam.

O diretor, João Ribeiro, apresenta uma Moçambique numa condição Pós-colonial e que ainda não participou, como outros países, do tempo da modernidade ocidental e de suas ramificações na história. Quanto a essa modernidade ocidental, Mia Couto, em *E se Obama fosse africano?*, posiciona-se criticamente:

Todos os dias recebemos estranhas visitas em nossa casa. Entram por uma caixa mágica chamada televisão. Criam uma relação de virtual familiaridade. Aos poucos passamos a ser nós quem acredita estar vivendo fora, dançando nos braços de Janet Jackson. O que os vídeos e toda a subindústria televisiva nos vêm dizer não é apenas “compre”. Há todo um outro convite que é este: “sejam como nós”. Este apelo à imitação cai como ouro sobre azul: a vergonha de sermos quem somos é um trampolim para vestirmos esta outra máscara [...] Olho a nossa sociedade urbana e pergunto-me: será que queremos realmente ser diferentes? Porque vejo que esses rituais de passagem se reproduzem como fotocópia fiel daquilo que sempre conheci na sociedade colonial. (COUTO, 2011, p. 38-39).

E continua afirmando no mesmo livro que “a modernidade não é uma porta apenas feita pelos outros. Nós somos também carpinteiros dessa construção e só nos interessa entrar numa modernidade de que sejamos também construtores (COUTO, 2011, p. 39). A crítica de Mia Couto é bastante pertinente porque questiona a modernidade repassada como moda global a essa Moçambique pós-colonial. Como refutar essa diferença moçambicana como legítima, já que repete rituais de similitude como o tempo colonial? Até que ponto essa modernidade defendida por Mia Couto conseguiria autogerir-se tecnicamente para trazer elementos da globalização sem que afetasse a noção de autenticidade? Ele responde argumentando que “a minha mensagem é simples: mais do que uma geração tecnicamente capaz, nós necessitamos de uma geração capaz de questionar a técnica” (COUTO, 2011, p. 39).

Entendendo técnica como “uma reação energética contra a natureza ou circunstância que leva a criar entre esta e o homem uma nova natureza posta sobre aquela, uma sobrenatureza (ORTEGA, 1939, p. 6-7), neste caso, a modernidade pós-colonial moçambicana gerada seria uma sobremodernidade

capaz de questionar e reformar as circunstâncias da, ou a natureza (se é que podemos colocar dessa forma) da modernidade globalizadora que os faz necessitados e carentes, anulando-as a tal ponto que não precisariam mais seguir a bússola ou o mapa dos outros (COUTO, 2011).

Questionar a técnica da modernidade ocidental é necessário para que se problematize e remodele uma espécie de contra-modernidade (BHABHA, 1998) sem que se perca de vista o lugar de conflito, das contradições e de uma globalização que acontece de forma desigual a partir das práticas públicas e privadas do capital local e internacional. A legitimidade instaurada desse lugar viabiliza que a modernidade pós-colonial seja colocada em julgamento no cerne dessas narrativas? Uma vez julgada, surge nessa vida cotidiana pós-colonial híbrida uma consciência pautada no valor do contemporâneo sem que se negue o passado, mas também sem que se queira fantasiar numa memória de resistência o resgate desse passado. É correto afirmar que o valor de uma nova genealogia histórica e, com efeito, identitária, existe para que se possa pesar e negociar as traduções e os enunciados das novas percepções e dos novos poderes instaurados?

Esse sentido de negação de uma renegociação desse lugar identitário e dos novos poderes instaurados na pós-colonização, encontramos por exemplo na adaptação cinematográfica quando o Velho Suplício coloca:



Plano 101



Plano 102



Plano 103



Plano 104



Plano 105



Plano 106



Plano 107

O cinema, como prática discursiva, nos dá margem para contestar e ampliar essa noção de escravo e patrão porque “o cinema não foge à condição de campo de incidência onde se debatem as mais diferentes posições ideológicas (XAVIER, 2005, p. 13). A noção de patrão exposta não pode ser considerada somente um problema instaurado pelo colonialismo, do pós-colonial e da entrada, ainda mesmo que manca, de Moçambique na modernidade e na globalização. O jogo de dominação ultrapassa as fronteiras

creditadas a Tizangara e a sua tradição. Essas questões são importantes, segundo Bhabha, porque são colocadas

a partir do interior da problemática da modernidade devido a um deslocamento no interior das tradições críticas contemporâneas da escrita [e do cinema] pós-colonial. Já não há uma ênfase separatista significativa na simples elaboração de uma tradição antiimperialista ou nacionalista negra "em si mesma". Existe uma tentativa de interromper os discursos ocidentais da modernidade através dessas narrativas deslocadoras interrogativas do subalterno ou da pós-escravidão e das perspectivas crítico-teóricas que elas engendram (BHABHA, 1998, p. 333).

Tanto a produção cinematográfica quanto a produção literária em questão, apresentam essa Moçambique orgulhosa por tentar permanecer em seu purismo identitário, simbolizado na memória dos antepassados ainda como uma ênfase separatista que no fim não interrompe os discursos ocidentais nem ocidentalizados. Muito pelo contrário, desloca as interrogações para um tempo que se dissipa e se dobra em si mesmo, descabido da história. Essa Moçambique ficcionalizada agora está na mesma condição do Velho Suplício que depois de retirar as ossadas e pôr no cabide improvisado ficou "já desprovido de interna moldura, ele amoleceu, insubstanciando-se no meio do chão. Ficou ali esparramorto, igual uma massa suspirosa, fosse uma informe esponja (COUTO, 2005, p. 73).

No cinema, o esvaziamento dessa Moçambique ficcional representa, mais uma vez, o deslocamento da imagem cinematográfica como construto apenas de ilusão para o lugar de revelação de verdades (XAVIER, 2005). Observemos parte da narrativa cinematográfica nos planos seguintes.



Plano 108



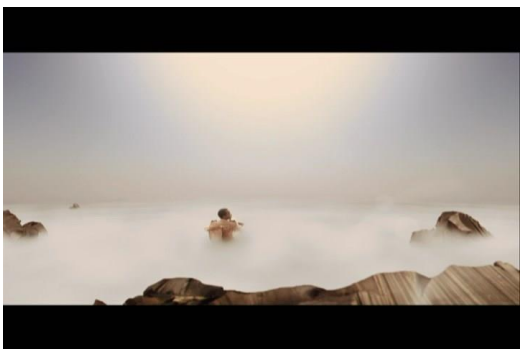
Plano 109



Plano 110



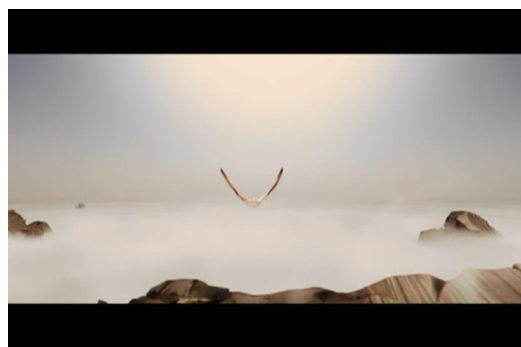
Plano 111



Plano 112



Plano 113



Plano 114

A estética cinematográfica nesses planos, a linguagem das cores frias e acinzentadas, reforça a sensação de um cenário apocalíptico e desenha um projeto ideológico de uma Moçambique que desapareceu, engolida no apelo narcisista de resgate de um passado fundado na fantasmagoria da tradição. Não se trata de uma rede fechada de proposições geradas pela imagem e pelo discurso cinematográfico, mas de uma tradução que também se potencializa no próprio discurso do Velho Suplício nos planos 109 a 111. Nesse sentido, Ismail Xavier ao problematizar a posição de Eisenstein contra a noção de “ponto de vista” no cinema argumenta que

O discurso é elaborado de modo que haja uma inversão: não se trata de fornecer ao espectador a melhor coleção de pontos de vista para observar um fato que parece se produzir independentemente do ato de filmar; trata-se de compor visualmente "quadros", privilegiando as configurações plásticas capazes de fornecer a relação mais apropriada entre os elementos ao nível da significação desejada (XAVIER, 2005, p. 132).

Ou seja, o cinema de João Ribeiro, *O último voo do flamingo* (2011), assume a posição de discurso, e é ideológico. Isso ocorre à medida que cada quadro no filme e as configurações plásticas desses planos acima conseguem unir, ao nosso entender, a ilusão e os porquês³⁰ para a movimentação adequada dos construtos significativos em torno dessa identidade desfeita nas brumas de um fim de mundo. Além disso, esse desfazimento se dá por uma

³⁰ Os porquês aqui estão relacionados à exposição, por Xavier (2005), da tese do *parti-pris*, de Eisenstein quando este explica: "Em minha opinião, sem uma apresentação clara do 'porque' não se pode começar o trabalho num filme. É impossível criar sem reconhecer os sentimentos e paixões em torno dos quais queremos especular - desculpe a expressão, sei que não é gentil, mas é profissionalmente e por definição exata. Dirigimos as paixões dos espectadores, mas usamos uma válvula de segurança, um pára-raios, e este é o *partipris*. Ignorar o 'viés' e desperdiçar energia é o maior crime de nossa geração. Para mim, e em si mesmo, o viés tem um grande potencial artístico, embora não precise sempre ser tão político, ou tão conscientemente político, como em *Potenkim*. Quando ele está completamente ausente, quando o filme é considerado como simples passatempo, sedativo e hipnótico, então esta ausência pode ser interpretada como realmente 'enviesada', na manutenção da tranquilidade e no deixar a platéia satisfeita com as condições tal como estão" (*Film essays anda lecture*, p.15).

postura domiciliada na vaidade de uma verdade, ainda que necessária como tentativa de resgate, caduca enquanto prefácio de uma nova geração.

É interessante notar que, na literatura, a sugestão da imagem e o discurso desenham aparentemente a mesma atmosfera quimérica:

- *Você fique, meu filho.*
 - *Mas, pai...*
 - *Fica, já disse. Para contar aos outros o que aconteceu com nosso mundo. Não quero que seja esse, de fora, a falar desta nossa estória.*

E a canoa se foi afastando, pairando sobre o nada. Já no longe, me pareceu ser não um barco, mas um pássaro. Um flamingo que se afastava, pelos aléns. Até tudo ser neblina, tudo nuveado (COUTO, 2005, p. 219).

Um solo feito de bruma, incerto, que não sustentou o peso de uma identidade cuja raiz está no nevoeiro, como no plano 109, e onde a única voz que castigava o corpo de Moçambique com o peso do passado, que executava a tortura da tradição orgulhosa, representado na personagem do Velho Suplício, diluía-se na atmosfera fantástica da névoa, e transformava-se no último voo de um flamingo. Da mesma forma, a literatura homônima de Mia Couto ainda responde a esse voo na mesma construção do fantástico exposto na tradução dos planos cinematográficos. O narrador explica que esse abismo onde desapareceu o país ocorreu porque

Vendo que solução não havia, os deuses decidiram transportar aqueles países para esses céus que ficam no fundo da terra. E levaram-nos para um lugar de névoas subterrâneas, lá onde as nuvens nascem. Nesse lugar onde nunca nada fizera sombra, cada país ficaria em suspenso, à espera de um tempo favorável para regressar ao seu próprio chão. Aqueles territórios poderiam então ser nações, onde se espeta uma sonhada bandeira. Até lá era o vazio do nada, um soluço no tempo. Até lá gente, bichos, plantas, rios e montes permaneceriam engolidos pelas funduras. Se converteriam não em espíritos ou fantasmas, pois essas são criatura que ocorrem depois da morte. E aquele não haviam morrido. Transmutaram-se em não-seres, sombras à espera das respectivas pessoas. (COUTO, 2005, p. 216-217).

O tecido cinematográfico, nos planos 108 a 114, e o tecido literário interpenetram-se, desenhando as congruências de seus cenários e significados. Ou seja, a narrativa literária descreve o mesmo país que foi transportado para os céus, para as névoas subterrâneas, no vazio do nada e no soluço do tempo à espera de um regresso, para ser de novo uma nação. Aqui, de certa forma, nos permitimos entrar numa perspectiva holística, mas não equivocada, ao afirmar que esse modelo de Nação está suspensa no limbo do seu projeto de reinscrição histórica, de sua reinterpretação, e possivelmente da sua reescrita das formas e efeitos do colonialismo (BHABHA 1998). Essa ação se projeta no interior de uma tradução de consciência de autenticidade, como imanente talvez, que tenciona anteceder o próprio colonialismo, negando, em virtude dessa resistência e desse resgaste, a nova versão de um lugar que nem antecede às lutas contra a colonização nem transcende aos deslocamentos transmutando-se em “não-seres” ou em fantasmas. Por este ângulo, questionamos qual o limite para considerarmos que o “Cinema e Literatura, do ponto de vista ultra abstrato adotado pela filosofia, são a mesma coisa.[?] Mudam as técnicas, as linguagens [e suas condições], as respectivas temporalidades etc. A pretensão à verdade universal é a mesma” (CABRERA, 2012, p.22). Neste caso, ambos os discursos, em ambas as linguagens, reforçam a existência de um lugar onde há uma nação inventada, perdida nos contos da história, que só pode ser resgatada na fantasia de identidades vacilantes e, como já dissemos no capítulo II, na casa natal e na casa onírica. Neste ponto, traduzir uma mesma significação de nação faz do cinema e da literatura uma mesma coisa?

Entretanto, a palavra-imagem do cinema somada à literária, nos permite dialogar com discurso de Mía Couto mais uma vez, mas agora em seu livro *E se Obama fosse africano?* (2011):

Com o novo governo ressurgiu o combate pela auto-estima. Isso é correcto e é oportuno. Temos de gostar de nós mesmos, temos de acreditar nas nossas capacidades. Mas esse apelo ao amor-próprio não pode ser fundado numa vaidade vazia, numa espécie de narcisismo fútil e sem fundamento. Alguns acreditam que vamos resgatar esse orgulho na visitação do

passado. É verdade que é preciso sentir que temos raízes e que essas raízes nos honram. Mas a auto-estima não pode ser construída apenas de materiais do passado (COUTO, 2011, p. 42).

Em verdade, a vaidade vazia é resultado do narcisismo, cujo orgulho teima na fantasia do resgate honrado de uma raiz que, repetimos, é fantasmagórica, e onde a visitação do passado, como única substância histórica de um povo, abre margem para se provar que se prender ao passado como resposta incontestável do pós-colonialismo também produz uma cegueira branca representada pela atmosfera fantástica do abismo e do nevoeiro empurrando, como nos planos 112 ao 114 por exemplo, a voz do discurso pós-colonial para um mundo demasiado fantástico ou fantasioso, e que rebate esse lugar de posse declarada pela tradição ou pela voz dos antepassados como propunha o Velho Suplício, agora nos planos 115 a 117 abaixo.



Plano 115



Plano 116



Plano 117

O fantástico também encontra aporte no cinema a partir da teoria em Ismail Xavier, quando argumenta que

No caso da estória deliberadamente fantástica, a visão direta do naturalmente impossível ganha todo o seu poder de atração justamente pela espetacular precisão com que o fantástico parece real na tela. O sobrenatural naturaliza-se e constitui a matéria básica do espetáculo. O uso da expressão "espetacular precisão" não é casual. Não é somente em relação à franca fantasia que o ilusionismo apresenta tal funcionalidade. A própria noção de espetáculo emanada deste sistema vincula-se intimamente à idéia de competência na edificação de uma aparência que ilude (XAVIER, 2005, p. 42).

A produção cinematográfica *O último voo do flamingo* permite ao cinema posicionar-se criticamente através do exercício ideológico e simbólico no qual desvela o lugar original identitário como um falseamento, uma cópia de uma identidade confinada num tempo imaginário de uma tradição fantástica. O uso do termo fantástico é atribuído à condição linguagem cinematográfica que desnaturaliza-o e o arremessa no *écran*, nos empurrando a questionar se o fantástico em *Tizangara* se estabelece somente na hesitação entre o real e mundo sobrenatural ou se é apenas fantasia. No caso *exame*, pergunta-se: o que é e onde está a tradição nessa hesitação? Ela é fantasia, imaginação? Da mesma forma, quando esta hesitação se nos apresenta no interior da linguagem cinematográfica, certamente nos faz compreender que este é um lugar também fantasma, rerepresentado na lógica de um tempo que a câmera desenha através de planos acinzentados que refletem a crise desse pertencimento como uma cortina de névoa. Mas esta lógica conflitante entre real e imaginário provocada pelo espetáculo do cinema deve acontecer porque

Embora o espaço, o tempo e as condições sociais e psicológicas da materialização do espectáculo -tela brilhante, sala às escuras, espectador imobilizado- permitam uma evocação analógica entre o filme e o sonho, não deixaremos de notar que mesmo no universo das mais estravagantes efabulações o cinema persiste em nos contagiar com indícios de uma realidade que não podemos deixar de partilhar (GEADA, 1987, p. 10).

Com efeito, esta analogia entre filme e sonho também reflete esse pertencimento a uma terra segura que não mais existe, uma terra formada de névoa, de um abismo que engole todo um país. Da mesma forma, esse novo solo é fluído, se movimenta, fantasticamente, demonstrando que a identidade é sempre um *devenir* que expulsa a narrativa da preservação, mas se preserva, o faz na mobilidade gasosa dos deslocamentos que pulsam antes e depois de qualquer ação colonial. Sendo assim, a tradição, às vezes, não passa de molde contra-moderno que, ainda sim, testemunha seu porvir multifacetado, ou como no plano 108, seu anônimo espetáculo de desaparecimento diante das mudanças.

Neste caso, essa Moçambique pós-colonial reescrita na literatura de Mia Couto e no cinema de João Ribeiro esvazia-se, então o que nos impediria de acordar que o termo pós-colonial seja uma fantasia não mais aceitável? Sua consistência conceitual ainda é muito discutível se, por exemplo, se tomarmos o problemático sentido cronológico. Nesta questão, Hall (2003) está correto ao afirmar que o pós-colonial

poderia nos fazer desviar por um labirinto conceitual do qual poucos viajantes retornam. Contentemo-nos, por enquanto, em afirmar que o "pós-colonial" não sinaliza uma simples sucessão cronológica do tipo antes/depois. O movimento que vai da colonização aos tempos pós-coloniais não implica que os problemas do colonialismo foram resolvidos ou sucedidos por uma época livre de conflitos (HALL, 2003, p. 56).

Essa inconsistência se dá porque sua episteme se concentra numa eterna e cíclica formação, e onde pensar em um limite (HALL, 2003) é pensar numa escolha epistemológica profunda que oscila entre a lógica da escolha e, ao mesmo tempo, e a lógica da desconstrução. O que não resolve o problema e não supera a crise da identidade, ou de compreensão, que toca o colonizador e o colonizado antes e depois da dominação. Como, por exemplo, ocorre na recusa vã da personagem Massimo Rissi em aceitar, diante de muitas situações, as diferenças culturais de Tzangara.



Plano 118



Plano 119



Plano 120

Em outro momento do filme, em que a racionalidade e a incredulidade do italiano Massimo Rissi cede lugar às crenças e à cultura de Tizangara, o discurso cinematográfico é mais objetivo e mais incisivo que o tecido literário. Este coloca da seguinte forma:

Massimo pediu que não partíssemos logo. Ele queria falar com Zeca Andorinho. Rogou um instante, breve e leve. Falou, aberto e alto: - *Por favor, desenfeitice Temporina!* Ele queria que Andorinho devolvesse a idade de sua amada (COUTO, 2005, p. 199).

Nos planos abaixo, a tradução do cinema permite que se instaure uma experiência mais ampla no tangente ao contato e à aceitação de Massimo diante da diferença. Agora, no tecido da adaptação cinematográfica, o arrebatamento de Massimo e sua crença diante da magia de Tizangara modificam a postura do tradutor literário e confere ao tradutor fílmico, Joaquim, uma nova leitura que acrescenta a validação do hibridismo identitário: “Já viu?”

/ “Você também acredita...” / “Você já é dos nossos...” (planos 123 a 125). A leitura nos planos redimensiona a leitura literária porque “um plano de cinema é como uma poesia isolada, tal como o filme depois de pronto é como o livro onde o autor reúne seus poemas; é uma nova composição, é o resultado do encadeamento dos diversos poemas” (AVELLAR, 2007, p.107). Neste caso, cada plano com as novas composições frente ao discurso literário, compõe um novo cenário, mas o problema é o mesmo. Vejamos os planos:



Plano 121



Plano 122



Plano 123



Plano 124



Plano 125

Aqui nesses planos, em verdade, o cinema golpeia com um maior grau de objetividade o encontro das diferenças, expondo que o momento de trânsito entre a colônia e a pós-colônia sempre será trans-oblívquo para ambos envolvidos, porque “seu valor teórico, portanto, recai precisamente sobre sua recusa de uma perspectiva do "aqui" e "lá", de um "então" e "agora", de um "em casa" e "no estrangeiro" (HALL, 2003, p. 109).

Poderíamos ainda considerar ou entender o estado pós-colonial dessa Moçambique ficcional como um modelo de colonialismo fantasma³¹, em que o "aqui" e "lá", o "então" e "agora", o "em casa" e "no estrangeiro" desvela a obliquidade dos olhares e identificações que dão o tom substancial da frenética arritmia nos impulsos vitais em cada nota das nossas circunstâncias, expondo a conclusão de que não temos natureza e sim história, pulsação, movimentação. Claro que isto não significa dizer que os envolvidos nesse processo são apenas sombras. Além disso, devemos pensar o colonialismo fantasma como metáfora daquilo que existe no *devir*, não como um sangramento da história que precisa ser estancado entre o tempo colonial e pós-colonial. Essa metáfora caminha sem sombras em ambos os lados, colonizador e colonizado, e envolve todos os processos de fertilização cruzada³². Não tem como apagar os contatos, nem os arrebatamentos no

³¹ Devemos entender o termo colonialismo fantasma não como um desfavor a todo processo histórico, político, social, econômico e cultural pelo qual passou e vem passando todos os envolvidos nos redemoinhos identitários das pós colônias. Deve-se ficar claro que não é uma tentativa de furtar o mérito das lutas pós-coloniais. Muito pelo contrário, acreditamos que essa nossa abordagem oferece uma outra possibilidade hermenêutica, uma nova elucidação plausível, acerca de todo esse processo, que pode complementar ou ampliar a abordagem pós-colonial. Uma vez que uma Nação, indivíduo ou grupo tenha coexistido com um Outro, sempre estrangeiro, em seus desencontros e reencontros com seus Eus identitários, está fadado a internalizar (mesmo em negação) os fantasmas desses contatos. A resistência só afirma que o Outro pulsa em frequências diferentes, mas que influências invisíveis sempre estarão cruzando a nova história. O colonialismo fantasma não fere o princípio de que toda identidade só se fabrica na história, portanto não implica dizer que, após a independência, os imperativos coloniais continuam sendo a régua para medir a nova história em seu *devir*, mas implica entender que o fantasma, os elementos invisíveis (ou visíveis) do colonialismo ainda pulsam, ainda reverberam, mesmo sem corpo, na formação dessa nova régua. Seja para legitimar a resistência, seja para legitimar a negação desse Outro, a nova formação identitária, os novos contínuos de identificação eliminam a possibilidade de uma pureza identitária e potencializam o novo rizoma.

³² “A fertilização cruzada das culturas tem sido endêmica a todos os movimentos populacionais [...] e todos esses movimentos na história tem envolvido viagem, contato, transmutação, hibridização de ideias, valores e normas comportamentais.” (AHMAD apud HALL, 2003, p. 74).

interior dos personagens, espaços e tempos dessa novela ritualística da identidade cujo capítulo final é uma verdade desaturada, já nasce sem o lugar autêntico ou original.

4.2. O CINEMA E A CEGUEIRA: IDENTIDADE E QUIMERA.

O homem vive tentando plasmar suas circunstâncias diante do mundo. De maneira simultânea, mas não harmônica, essa tentativa é refratária porque obliquamente passa pelo compósito que é a identidade. E por ser compósito rompe com a concepção cartesiana de identidade centrada apenas no sujeito indivisível como se não houvesse relação com a alteridade. Contudo, uma vez que a identidade é diluída no terreno escorregadio da modernidade até a nossa cronologia esquizofrênica que denominamos nesse estudo de hipermodernidade, essa identidade não passa de uma alegoria que encontra na realidade, ou para-realidade, do cinema e da literatura uma forma de dissolver-se na plenitude, porque “a obra de ficção é uma pilha radioativa de projeções-identificações” (XAVIER, 1983, p. 156) que nos permite uma realização temporária.

Passemos do fantástico pós-colonial, ou do colonialismo fantasma, que permeia o filme *O último voo do flamingo*, ao também fantástico da cegueira branca que permeia o filme *Ensaio sobre a cegueira*. Como muito já foi dito aqui, boa parte da produção fílmica do *Ensaio sobre a cegueira* apresenta em sua fotografia a cor acinzentada nos planos, o que estabelece sentido para refletir toda a cortina de fumaça e névoa em que se encontra o homem diante da crise de pertencimento e também apresenta uma conjunção com a formação da cena do último voo do flamingo nos últimos planos do filme de João Ribeiro.

Um dos elementos que identifica um filme com o outro é possibilidade de negociação das suas diferenças no intuito de entender que a cegueira apresentada no filme de Meireles é uma crítica ou pode ser tomada como ironia. Essa ironia deve-se a um sistema que reconhece a necessidade do homem de ser total e mobiliza instrumentos que, ao mesmo tempo, liberta-o

nas vitrines e, como nada vem de graça, coloniza seu estado de consciência. Ainda que uma das funções da arte seja a de não possuir compromisso com a realidade, a estética cinematográfica não se furta de desvelar, como bem situa Ernest Fischer, que

Evidentemente que o homem quer ser mais do que apenas ele próprio. Quer realizar-se como homem *total*. Não lhe satisfaz ser um indivíduo isolado; além do prazer da sua vida individual, aspira a uma 'plenitude' que sente e que exige, uma plenitude de vida que a sua condição individual com todas as suas limitações lhe frustra; um mundo mais compreensível e justo, um mundo que *tenha um sentido*. Revolta-se perante a ideia de se consumir nos limites da sua própria vida, nas limitações efêmeras e fortuitas da sua própria personalidade. Quer relacionar-se com algo mais do que o 'Eu', alguma coisa exterior a si mesmo, mas que lhe é essencial. O homem deseja ardentemente absorver o mundo que o rodeia, integrá-lo a si; anseia por prolongar, graças à ciência e à tecnologia, o seu 'Eu' curioso e faminto de mundo até as mais remotas constelações e aos mais profundos segredos do átomo; anseia por unir na arte o seu 'Eu' limitado a uma existência comunitária e por tornar *social* a sua individualidade (FISCHER, 1963, p. 10-11).

Nessa ânsia por tentar totalizar-se a todo custo no pragmatismo da vida e em busca de uma invariante relacional que permaneça no tempo (RICOEUR, 2014), o homem mergulha em diversas atmosferas capturando, absorvendo e comprando o que podemos chamar de tentativas de permanências. Nessas tentativas aceita-se a quimera, a fantasia como moeda de troca para que se possa orbitar na vontade de plenificar-se e gestar uma identidade plena, essencial. Justamente, não podemos encarar como ilusão e/ou como paradoxo? Por mais que as fronteiras entre o real e a ficção³³ sejam flexíveis, o Eu faminto mergulha nas ofertas transitórias do mundo e da arte para, em seguida, retirar-se delas pleno. Entretanto, essa plenitude é cambiante e não dura mais que um espasmo.

³³ Refiro-me não somente à ficção da estética literária ou cinematográfica, mas àquela da qual já vínhamos tocando, que vive gravitando em nossos olhares, fraudando ou direcionando nossa percepção. Refiro-me à ficção enquanto ilusão, fantasia etc. engendrada pela máquina do mundo: globalização, indústria de consumo etc.

Na produção cinematográfica de Fernando Meirelles, a montagem das linhas, a combinação das formas, das cores em tom de cinza e do branco da cegueira, os contornos, as personagens, cada acontecimento e as ideias proporcionam substância à montagem de um mundo que se abre num cenário apocalíptico sobre o real. Dentro deste cenário existe um espetáculo que podemos descrevê-lo como uma fantasia que não ignora a noção de que o sujeito hipermoderno mimeticamente é também um sujeito que vaga dentro do colonialismo fantasma, mas em condições de lutas diferentes, e que se aproxima da crise identitária no filme *O último voo do flamingo*.

Essa afirmação não é absurda se se entende esse colonialismo a partir de linhas menos ortodoxas, sem necessariamente causar o esvaziamento do termo. Entendemos colonialismo como a completa dominação de um povo, nas suas marcações sociais, políticas, econômicas, culturais, cuja história é subjugada por um poder externo. Nossa leitura nesse momento do discurso colonial perpassa os modos de controle dos processos de subjetivação que os personagens do filme *Ensaio sobre a Cegueira* vivem.

Bhabha, em *O local da cultura* (1998), assinala algumas formas de como a alteridade é representada no discurso colonial. Precisamente, podemos deslocar sua argumentação para abrir provocações que ligam todo o cenário do filme de Meirelles aqui em questão à noção de colonial e pós-colonial ou de colonialismo fantasma. Bhabha afirma que

O objetivo do discurso colonial é apresentar o colonizado como uma população de tipos degenerados com base na origem racial de modo a justificar a conquista e estabelecer sistemas de administração e instrução. Apesar do jogo de poder no interior do discurso colonial e das posicionalidades deslizantes de seus sujeitos (por exemplo, efeitos de classe, gênero, ideologia, formações sociais diferentes, sistemas diversos de colonização, e assim por diante), estou me referindo a uma forma de governamentalidade que, ao delimitar uma "nação sujeita", apropria, dirige e domina suas várias esferas de atividade (1998, p. 111).

Agora, antes de problematizarmos, observemos alguns momentos diferentes em alguns planos do filme *Ensaio sobre a Cegueira*.



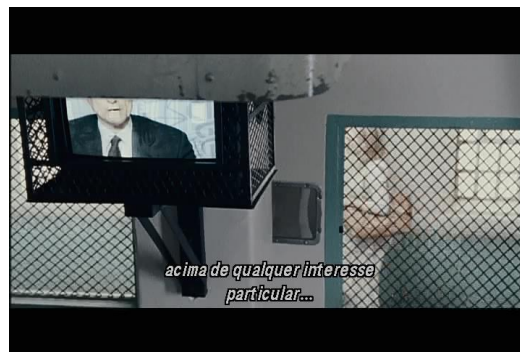
Plano 125 (a multidão)



Plano 126 (o poder da força)



Plano 127(o isolamento)



Plano 128 (a estratégia)



Plano 129 (o discurso da fraternidade)



Plano 130 (novo modelo social)



Plano 131 (nova ordem)



Plano 132 (a subjugação)



Plano 133 (a resistência)



Plano 134 (o falseamento de liberdade)



Plano 135 (novo processor identitário?)

Os planos acima representam momentos diferentes da cegueira, da resposta do governo enquanto poder e do modelo social consequente. Mas também representam a ordem do processo de subjugação e seus efeitos. Nesses desdobramentos, é lícito entender que todo discurso de colonização está inscrito em toda forma de poder que se impõe como um regime único de verdade? Da mesma forma, questionamos se é correto afirmar que esse regime de verdade do discurso colonial determina e instrumentaliza os limites de suas representações em torno da alteridade? O discurso colonial projeta na alteridade a diferença porque ainda vive na fantasia da identidade como lugar original, em que a fronteira entre quem domina e quem é dominado não pode ser transgredida. Um dos instrumentos desse controle no filme é fazer com que a alteridade acredite que a epidemia da cegueira os torna tipos degenerados e, portanto, o governo se permite medidas de contenção para diferenciar as raças.

Neste caso, não estamos blasfemando diante do conceito de raça posto por Bhabha nem diante do conceito de colonial, mas defendendo a posição de

que a cegueira modificou a realidade radical desses tipos humanos, os delegando à condição de diferentes, mutantes, inferiores, intrusos do bem-estar social. E nesse peso e nessa medida podemos inferir que a cegueira procede de um discurso colonizador à medida da ordem de cada plano acima.

A multidão (plano 125) apresentado no tecido cinematográfico movimenta-se no frenesi das sensações. O jogo de verdades e aparências, realidades e fantasias é mexido sem que se dê conta de que peças cada um representa no tabuleiro. A cegueira é última gota derramada de um estado de consciência fraudado e alimentado pelas sensações produzidas com o objetivo de manter o subalterno cego, sem que se saiba, diante da estrutura poder/desejo/interesse da grande máquina local/global.

O poder do governo nos planos 126 ao 129, representa o discurso do colonizador para justificar o isolamento dos degenerados que se apresentam como uma transgressão da antiga ordem estabelecida, onde o sujeito como subalterno deve manter-se útil e vital como o sangue que circula pelas veias sem coagular, se pára, o corpo morre. Assim, o sujeito cego, para além da cegueira necessária que o mantém, é inútil, sangue coagulado ou podre.

Em *Conversações*, obra de Deleuze (1992), no capítulo Entrevista sobre o Anti-Édipo, Guatarri responde a uma questão acerca dos “investimentos fascistas” da seguinte maneira:

se não se montar uma máquina revolucionária capaz de se fazer cargo do desejo e dos fenômenos de desejo, o desejo continuará sendo manipulado pelas forças de opressão e repressão, ameaçando, mesmo por dentro, as máquinas revolucionárias (DELEUZE, 1992, p. 29).

Na produção cinematográfica *Ensaio sobre a Cegueira* o sujeito cego é a intensidade de máquinas entorpecidas que não produzem mais, e põe em risco o corpo a que serve. Nessa lógica, acreditamos que montar uma máquina revolucionária que representaria a liberdade contra as forças opressoras é mais uma fantasia do próprio desejo dos subalternos. Interrogamos, afinal, de que liberdade estaríamos falando? Afinal, de que revolução estamos tratando?

Porque não se trata de confortar a realidade como uma metáfora, mas com o aço frio do pragmatismo.

Na leitura de Deleuze e Guatarri.

Já não se trata de confrontar o homem e a máquina para avaliar as correspondências, os prolongamentos, as substituições possíveis ou impossíveis entre ambos, mas de levá-los a comunicar entre si para mostrar como o homem compõe peça com a máquina, ou compõe peça com outra coisa para constituir uma máquina. A outra coisa pode ser uma ferramenta, ou mesmo um animal, ou outros homens. Portanto, não é por metáfora que falamos de máquina: o homem compõe máquina desde que esse caráter seja comunicado por recorrência ao conjunto de que ele faz parte em condições bem determinadas (DELEUZE & GUATARRI, 2010, p.464).

Entendemos que o sujeito é uma peça que deve movimentar-se através do estímulo da sua subjetividade e de suas fantasias, isso o conduz a produção incessante. Na condição de cegos esses sujeitos ficam dispensados de sua finalidade, são máquinas quebradas sem outras peças de reposição. A questão é carregada de processos contínuos. O vitalismo desse homem-máquina tem como princípio o desejo que o alimenta e este é a própria máquina-desejante. E, ao mesmo tempo, esse desejo é maquinado por organismo exteriores e interiores, ligados simbioticamente, mas que são invisíveis aos olhares da própria máquina. Não somos colonizados por essa cegueira? Não somos colonizados pelas máquinas que administram a cegueira? Não somos, como máquinas desejantes colonizados por outras máquinas, às vezes, invisíveis, fantasmáticas, mas funcionais?

Isso funciona por toda parte: às vezes sem parar, às vezes descontinuamente. Isso respira, isso aquece, isso come. Isso caga, isso fode. Mas que erro ter dito "o" isso. Por toda parte são máquinas, e sem qualquer metáfora: máquinas de máquinas, com suas ligações e conexões. (DELEUZE & GUATARRI, 2010, p.7, grifo nosso).

O organismo da colonização, e do que chamamos de colonização fantasma, não opera dessa forma? Respira, aquece, come, se perfazendo por dentro, por baixo, por fora, em todos os desdobramentos da cegueira no filme

de Meirelles. Ou seja, os cegos se tornam uma nação sujeita (BHABHA, 1998) apropriados, vigiados, punidos, dominados e utilizados (FOUCAULT, 1987), tudo sancionado em todas as esferas, antes e depois da cegueira, dentro e fora do manicômio.

A sociedade apresentada no cinema foi colonizada pela cegueira que, neste caso, metaforiza os instrumentos do poder invisível, da máquina gestante, instaurado pela globalização, pela indústria de consumo, pela moda etc. A crise de pertencimento somente foi enxergada à medida que a vida e a identidade do humano enquanto humano, ou de civilizado enquanto civilizado, tombaram. No fim do romance como do filme, plano 135, fica aberto no horizonte a aparente gestação de uma nova sociedade pós-cegueira. Mas no plano 134 ainda se busca uma ordem, um governo, um sistema tradicional que decodifique este novo estágio, este estágio de avatares humanos. Neste caso, deslocando e diluindo o conceito, porque não considerar essa sociedade como pós-colonial? Uma crítica mordaz à vida metropolitana, dita civilizada, ocupada agora pela barbárie e por um estado natural de sobrevivência que negou o que ditado como valor, moral e humanismo. Da mesma forma que os Estados-nações pós-coloniais, a vida metropolitana, antes colonizada por aparelhos de sutil e violenta dominação da vida pragmática e subjetiva, das memórias e do imaginário, agora parece livre de qualquer amarra, o único sistema que estará subjogado é o sistema da sobrevivência. Supostamente o humano volta a enxergar e, conseqüentemente, poderá perceber o mundo e suas nuances com maior sensibilidade da razão crítica e da ação crítica.

4.3. ILUSÃO, CEGUEIRA E CINEMA

Nesse mundo desfeito somos conduzidos ou empurrados à hesitação. A constatação epopeica de uma cegueira desenfreada, que produz uma realidade fantástica do apocalipse, é encenada através de três olhares que ou destoam ou intensificam os estágios das verdades. Três olhares que funcionam como entidades que enxergam. São a mulher, o espectador e o olho da câmera.

Se concordamos que o cinema é uma técnica do imaginário (METZ, 1980), então uma das intenções do cinema é a da transferência mimética de uma realidade enquanto fato social, cultural, político e histórico. Essa transferência é feita através da presença do olho da câmera que lança no *écran* todos os traços de uma nova hermenêutica da percepção. Nesse sentido, a impressão de realidade na diegese do filme permite que o olho da câmera fabule o jorro da cegueira objetivando a vida cotidiana do homem anônimo diante do mundo, como o plano 130, por exemplo, visto que este registra a posse de uma identidade ilusória travada na sua função social enquanto máquina, ou enquanto consciência mecanizada. Da mesma forma, esse olho é revestido de impressões que conferem a seu olhar uma realidade psicológica pulsante e simultaneamente contraditória e crítica, porque comporta traços de devaneios que injetam no espectador a sensação da cegueira e porque se reveste de traços de uma realidade violenta e escatológica passível de acontecer.

Essa sensação de cegueira se deve à natureza física das imagens, compondo sempre fotografias em tom acinzentado, foscas, potencializando a impressão de realidade simultânea. Christian Metz se coloca da seguinte forma,

A impressão de realidade baseia-se portanto em certas semelhanças objectivas entre o que é percebido no filme e o que é percebido na vida quotidiana [...]. Se as fabulações cinematográficas estão dotadas dessa espécie de credibilidade que impressionou todos os autores e se impõe à observação, é, simultânea e contraditoriamente, porque a situação psíquica em que são recebidas comporta certos traços da realidade, e porque comporta certos traços do devaneio e do sonho, cuja característica é também a de serem pseudo-reais (METZ, 1980, p. 145).

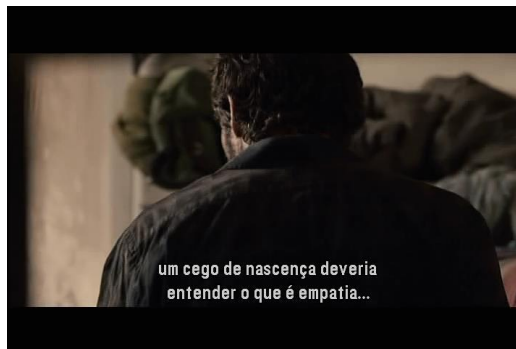
O cinema é uma fábrica de impressões. Em Ensaio sobre a cegueira, transitamos entre duas dimensões de realidade: o próprio filme e o cotidiano. As fabulações cinematográficas reinventam e redimensionam a realidade criando uma para-realidade passível de ser vivenciada em sua plenitude. Isso ocorre porque enquanto espectadores somos arrebatados em todos os

sentidos e arremessados para o *écran* passando a aceitá-lo como verdade ou como um novo nível de real. Passamos, então, a experimentar o devaneio com a mesma credulidade que vivenciamos a realidade fílmica, ou seja, ambigualmente cegamos para enxergar pelo olho da câmera. Portanto, o cinema é também uma máquina espiritual que permite o que na ficção científica chama-se de teletransporte.

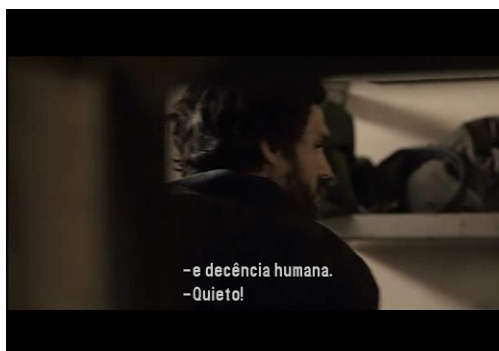
Observemos este plano sequência em seguida:



Plano 136



Plano 137



Plano 138

Em outro plano sequência:



Plano 139



Plano 140



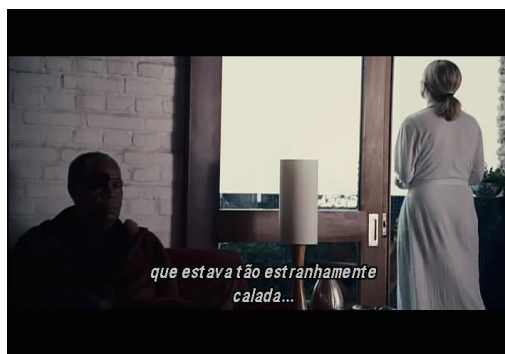
Plano 141



Plano 142



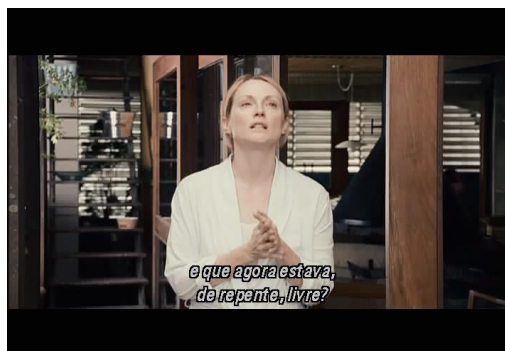
Plano 143



Plano 144



Plano 145



Plano 146

Podemos dizer que o cinema opera como máquina a serviço de uma função. Ela navega ora como alienadora, servindo aos propósitos da grande indústria global e do poder dominante, ora como esfera de esclarecimento, estabelecendo uma crítica multidimensional contra as maquinações dos diversos tipos de poder nas instâncias históricas, em que passado e futuro são olhares presentificados da diegese fílmica. Por isso,

o cinema é a plenitude da experiência vivida, inclusive a temporalidade e os movimentos típicos do real, apresentando o real com todas as suas dificuldades, em vez de dar os ingredientes para que o espectador (ou o leitor) crie ele mesmo a imagem que o cinema proporciona (CABRERA, 2012, p. 21).

Nos planos 136 ao 138 temos o médico que reconhece um cego de nascença ao qual ele chama de normal, concomitante vem a sua surpresa (plano 136) e seu movimento cabisbaixo de decepção (plano 137) aliado a seu discurso sobre a empatia e decência humana. Esse discurso e os movimentos de inclinação da cabeça nos planos (136-138) são substâncias de um real impositivamente proporcionados pelo filme. Aceitar o discurso crédulo de que existe “cego normal” e que na cegueira deve-se entender a empatia e a decência humana é incorrer em erro pueril. Em verdade, o médico é o único iludido no jogo de ordem que ele tenta manter no manicômio. Neste caso, o engodo se efetua de forma bipolar³⁴, mas não com o mesmo efeito da teoria proposta por Sloterdijk (2012). O cerne da produção cinematográfica, através de sua técnica e sua linguagem, é a ilusão. Em Ensaio sobre a cegueira, o médico sofre de ilusão de um humanismo que deve acontecer na ordem, na manutenção da civilização, e tenta convencer o “cego normal” de que a cegueira deve aproximar os semelhantes. Diferente da concepção sloterdijkiana de engodo, o médico não consegue utilizar-se da ilusão, ele permanece iludido com uma moral e ordem apagadas na cegueira.

No entanto, esta ilusão fílmica resulta no desmascaramento das ilusões de um mundo hipermoderno ou de uma modernidade fantasmática que vive mutuamente alimentada nos ombros da globalização, à medida que a cegueira, ou ilusão de cegueira, se processa como um esclarecimento por meio da suspeita. Ensaio sobre a cegueira passa a ser, então, quase uma vingança refinada e irônica do cinema contra a oficialização de uma falsa consciência que coopera com o medo, a insegurança, ajustando a identidade a uma socialização da cegueira que a rigor se integra ao imaginário e a memória de

³⁴ Sloterdijk afirma que a “Teoria do engodo, em contrapartida, parte do fato de que se pode considerar de maneira bipolar o mecanismo do erro. Não apenas se pode sofrer de ilusões, mas também se pode utilizar as ilusões contra os outros, sem que seja iludido” (2012, p. 62).

um e de muitos, oferecendo uma certeza e uma permanência identitária como *souvenirs* do espetáculo da globalização (CANCLINI, 2007). Em contrapartida, o questionamento do plano 146 justifica a ilusão cinematográfica como uma indubitável ferramenta em prol da consciência do esclarecimento como “um treinamento de desconfiança, que aspira ao extrapolamento da ilusão por meio da suspeita” (SLOTERDIJK, 2012, p. 63). Se em parte, diante do espectador, ocorre um desmascaramento costurado à ideia de que é preciso iludir-se para fraudar a ilusão; em parte também é verdade que o treinamento de desconfiança, instaurado pela ilusão fílmica em torno da cegueira, opera na dimensão subjetiva e objetiva. Prova disso é que nos planos 139 a 142 a validade do cobertor da cegueira e a intimidade é questionada pelo narrador fílmico como quem desconfia da identidade como natureza de uma intimidade e como segurança.

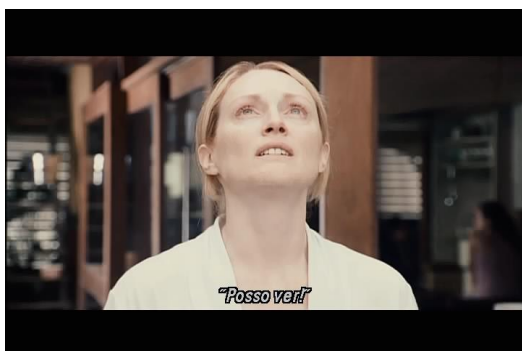
Há, neste filme, a produção de uma obra borrada e ruidosa que se consoma na epidemia que não é uma doença, é um estado num desvão entre a percepção e a ignorância. O borrão e os ruídos se consagram enquanto linguagem estética, cegando também o espectador à medida que ele supõe construir uma hermenêutica do olhar. Deste ângulo, essa linguagem borrada em estado ruidoso é apenas um nervo do olho da câmera que, indiferente à multifacetada verdade, projeta em nossa vontade de olhar as proliferações de nosso medo e a violência de uma cegueira.

Neste entremeio, não podemos aqui nos furtar de problematizar esse olho cinematográfico pelo viés de Gaston Bachelard, quando explica que

A vontade de olhar para o interior das coisas torna a visão aguçada, a visão penetrante. Transforma a visão numa violência. Ela detecta a falha, a fenda, a fissura, pela qual se pode violar os segredos das coisas ocultas. A partir dessa vontade de olhar para o interior das coisas, de olhar o que não se vê, o que não se deve ver, formam-se estranhos devaneios tensos, devaneios que formam um vinco entre as sobancelhas. Já não se trata então de uma curiosidade passiva que aguarda os espetáculos surpreendentes, mas sim de uma curiosidade agressiva, etimologicamente inspetora. É esta a curiosidade da criança que destrói seu brinquedo para ver o que há dentro (1990, p. 07-08).

A câmera é o osso e o sangue do corpo do cinema. Ou melhor, a câmera são todos os nervos que compõem a ilusão do cinema. Este não somente detecta “a falha, a fenda, a fissura, pela qual se pode violar os segredos das coisas ocultas”. Seu espetáculo permite um olhar que interroga o interior das coisas, com uma curiosidade agressiva e inspetora, porque a sua captação fantástica da realidade também se reveste de um desmascaramento que proporciona uma hiper-aproximação (CABRERA, 2012), uma simbiose entre o devaneio, a ilusão e o real. Neste caso, a própria identidade do cinema, juntamente com a identidade das personagens do Ensaio sobre a Cegueira, bem como a do espectador, é atraída a essa simbiose onde é reivindicada pelo estado gasoso de um mundo em desfazimento constante. Esse desfazimento é resultado de um mosaico em que magia, ciência, tecnologia, globalizações, indústria de consumo, feitichização, moda, verdades, ideologia, cultura são todos elementos amorfos de um enorme tubo de ensaio identitário. Sendo assim, a magia do cinema se expande sem que se perca de vista a dimensão humana da realidade, sempre cultural, mutante.

Tudo acontece numa mesma temporalidade e, no que tange à mulher do médico, ela é compelida a enxergar a cegueira da alteridade, a coexistir com a cegueira em sua nudez. Mesmo sem estar mergulhada no mar leitoso desse entre-lugar da cegueira, ela questiona seu estado de consciência, “Estou ficando cega”, pensou”.



Plano 147



Plano 148

Dessa forma, essa narrativa entra na seara de uma narrativa fantástica, já que se institui essa incerteza e hesitação gerada por uma impossibilidade de decifração desse mundo. Enfim, nesse sentido, cabe uma comparação. A linguagem cinematográfica, bem como a identidade, se consoma, então como “uma linguagem que continua em mutação, semana a semana, dia a dia, como reflexo veloz dessas relações obscuras, multifacetadas, complexas e contraditórias, as relações que constituem o singular tecido conjuntivo das sociedades humanas (CARRIÈRE, 1995, p. 22).

Com efeito, o campo da identidade sempre será um espaço natural de batalhas. Nele se misturam os rituais da tradição que recorre ao júri das vozes da memória e aos voos da imaginação para sancionar suas verdades e, ao mesmo instante, acontecem os rituais de um mundo determinado pela velocidade da dessubstancialização dos sujeitos e da colonização de sua percepção em troca das vitrines pulsantes que vendem fórmulas diárias de uma vida sem frustração, sem angústias, sem dor, sem morte, sem identidades que nos aprisionam ou nos aprisionam porque imaginamos e a queremos, o amor livre, a vida livre, a plena felicidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No início deste trabalho, uma gama de possibilidades se abriram à medida que avançávamos nas leituras. Possibilidades que vieram acompanhadas de muitas inquietações em torno do nosso problema, principalmente porque escolhemos transitar por um terreno minado que se desdobrou sempre que avançamos.

Chegamos a um ponto que, longe da ingenuidade, não finalizamos a problemática, pelo contrário, aqui internalizamos ainda mais a problematização de todas essas abordagens que tentam dá conta da palavra movediça chamada identidade. Movediça porque o aparente solo que inspira segurança nada mais é que uma enorme armadilha. Consoante Mia Couto, em *E se Obama fosse Africano?*,

A mais perigosa armadilha é aquela que possui a aparência de uma ferramenta de emancipação. Uma dessas ciladas é a ideia de que nós, seres humanos, possuímos uma identidade essencial: somos o que somos porque estamos geneticamente programados. Ser-se mulher, homem, branco, negro, velho ou criança, ser-se doente ou infeliz, tudo isso surge como condição inscrita no ADN. Essas categorias parecem provir apenas da Natureza. A nossa existência resultaria, assim, apenas de uma leitura de um código de bases e nucleótidos. Esta biologização da identidade é uma capciosa armadilha. Simone de Beauvoir disse: a verdadeira natureza humana é não ter natureza nenhuma. Com isso ela combatia a ideia estereotipada da identidade. (COUTO, 2011, p. 101-102).

Acreditamos que sempre será capcioso o problema da identidade. É nesse nervo que se coloca Mia Couto, e nele que traçamos nossa argumentação nesse estudo, negando que o homem possua uma identidade essencial como “a invariabilidade radical, a estabilidade, a profunda quietude” (ORTEGA Y GASSET, 1982, p. 89), e ambas as obras se constroem sobre este terreno.

Por um lado, no tecido de *O último voo do flamingo*, em ambas as linguagens, a identidade é reivindicada como um espaço ou um amuleto, ou

mesmo uma natureza que precisa ser recuperada por um Estado-nação ou por uma natureza que precisa ser mantida na diferença, o último flamingo que se perde, e isso é reverberado mais emblematicamente na voz do velho Suplício e no discurso de Massimo Rissi. A tradição, no sentido de identidade, é motivada enquanto lugar de resistência, se apresenta tanto no Velho Suplício quanto em Massimo Rissi, e se mostra cega diante das mudanças na tensa/densa relação com a alteridade, seja ela estrangeira ou não. Quem é estrangeiro de quem?

Por outro lado, a cegueira da civilização ocidental, edificada a muito pelos tecidos da modernidade e de seus desdobramentos na contemporaneidade, já é uma tradição instaurada por diversos instrumentos de poder e manipulação. Mas enquanto cegueira que iludia o sujeito com a visão fosca da realidade, agora também reivindica seu lugar. Faz-se plena em seu estado, leitosa, cobrindo o que antes já havia feito ao estado de consciência, derrama-se e cega toda uma civilização para fazer-se perceber.

Um jogo de palavras aparentemente ingênuo e comum. Tradição cega e cegueira tradicional. Se podemos falar de natureza, a única natureza que liga as duas, como um cordão umbilical, é o oximoro. Na primeira, a cegueira da tradição não impede a mudança, conseqüentemente todo um país se perde no abismo; na segunda, esta cegueira se impõe e reivindica a mudança no desfazimento, da dessubstancialização total da civilização e do que poderia se considerar como natureza humana. Com o que era considerado humano posto no manicômio e na rua, anônimo e cego.

Nesse sentido, talvez a maior semelhança entre as obras esteja em entender que a tradição e a cegueira são lugares em comum, ou é o mesmo lugar e entidade em espaços civilizacionais bem diferentes, com lutas e tempos de lutas diferentes. Ambas também foram construídas culturalmente e são transcendidas, porque estão sempre a perfazer-se. O homem programado pela cegueira e o programado pela tradição, ambos se perderam e foram desfeitos. Qualquer que fosse o estereótipo identitário que os sujeitos dos discursos literários e cinematográficos se prendiam, o próprio tecido estético da arte tomou conta por dissolver.

O Eu, em ansiedade existencial, perdeu sua segurança ontológica no momento em que permitiu-se abrir para mundo. Em verdade, o viver já é um exercício obrigatório da existência. Não queremos dizer com isso que nossa intimidade é do Outro, mas que este Outro promove referências que nossa intimidade proclama como dela e se modifica. Da mesma forma, ocorre na formação identitária do sujeito e do Estado-nação no filme de João Ribeiro e no romance de Mia Couto. Por mais que Tizangara, pela voz dos antepassados, negue a referência do Outro, sua intimidade coletiva foi modificada. E por mais que considerem o Outro-invasor apenas como a hiena que comeu todo seu país até sobrarem apenas os ossos (COUTO, 2005) e regurgitaram e voltaram a comer tudo novamente, num ciclo ininterrupto de antropofagia, essa regurgitação também metaforiza a hibridez dessa formação identitária. Enfim, independente das consequências positivas e negativas desse contato, não há como abandonar o mundo, a tradição não tem esse poder e o seu lugar é constantemente deslocado ou forçado a atualizar-se.

No outro polo, a tradição que pulsa ironicamente no oxímoro, na liquidez frenética dos grandes centros urbanos, homogeneiza os indivíduos no estado de cegueira. O que a modernidade tanto combateu, que era a tradição, se metamorfoseou nela. No Ensaio sobre a Cegueira, nas duas manifestações estéticas, a cegueira é a protagonista porque ela representa o estado de degradação de um jogo de uma sociedade balizada pela indústria de identidades a partir do materialismo e do racionalismo, tudo funcionando através do fetichismo frenético da modernidade hiperpulsante, hiperbolizada, até uma hipermodernidade que reivindica para si a manutenção das subjetividades. Tudo é suspirado aos ouvidos e às consciências, fomentando desejos através da criação de estratégias de identificações com o mundo líquido, gerando necessidades que precisam a todo momento serem saciadas num jogo ininterrupto onde, no processo, as identidades são cooptadas. Bauman, em *Identidade* (2005), acredita que com a globalização,

A força da sociedade e o seu poder sobre os indivíduos agora se baseiam no fato de ela ser "não-localizável" em sua atitude evasiva, versatilidade e volatilidade, na imprevisibilidade

desorientadora de seus movimentos, na agilidade de ilusionista com que escapa das gaiolas mais resistentes e na habilidade com que desafia expectativas e volta atrás nas suas promessas, quer declaradas sem rodeios ou engenhosamente insinuadas. A estratégia certa para lidar com um jogador tão evasivo e não confiável é derrotá-lo no seu próprio jogo... (p. 58-59).

Neste caso, o que observamos no Ensaio sobre a cegueira, tanto em Saramago quanto em Fernando Meirelles, é que a cegueira pode ser considerada a substância do *game over* em que o sujeito se vê envolvido. A cruzada contra esse poder é inútil devido a sua invisibilidade e sua volatilidade. Longe de ter uma posição fatídica, mas local ou global essa força se orienta a partir do insaciável desejo de plenitude do sujeito, portanto seu ilusionismo cega a consciência crítica e escapa às tentativas de compreensão porque seus movimentos são líquidos, evasivos, amorfos. É a mesma coisa que lutar contra fantasmagorias dentro de uma infundável cortina de fumaça. Assim é a cegueira, bem como assim é a identidade. Não há como perseguir ou capturar uma substância que se conforma às circunstâncias, que segue o ritmo do instantâneo.

Bauman acredita que uma possível estratégia, ou reação, para vencer o jogo de um mundo esvaziado de valores que imita a duração seja o *carpe diem*. Talvez esteja certo, talvez não. Mas deixar se levar pelas sensações e vivenciar essa mudança em sua plenitude sem questionar o rumo e os efeitos já não é a cegueira instaurada? Buscar um todo coeso, uma substância para chamar de identidade também não incorre em ilusão, portanto cegueira? Colecionar romantismos ufanismos, levantando bandeiras fundamentadas na memória e no imaginário, a partir dessa mudança frenética de referências também não é cegueira?

Ainda em seu livro *Identidade*, Bauman (2005), também afirma que a identidade “é uma luta simultânea contra a dissolução e a fragmentação; uma intenção de devorar e ao mesmo tempo uma recusa resoluta a ser devorado...” (2005, p. 84). Nas obras aqui trabalhadas o que podemos observar é que, com luta ou sem luta, ou perde-se no abismo ou perde-se na cegueira. A identidade

não é singular, é plural. No meio de todo esse processo, ainda no meio, nos questionamos se estamos vendo as coisas “claramente”, e não há como fugir dessa ironia, porque “parece-me que estou a ver, era melhor ser prudente, nem todos os casos são iguais, costuma-se até dizer que não há cegueiras, mas cegos, quando a experiência dos tempos não tem feito outras coisas que dizer-nos que não há cegos, mas cegueiras.” (SARAMAGO, 1995, p. 308).

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos**. Tradução, Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- ADORNO, T. W. **O ensaio como forma**. *Sociologia*. São Paulo: Ática, 1994.
- APPIAH, Kwame Anthony. **Será o Pós em Pós-Modernismo o Pós em Pós-Colonial?**. Trad. Maria José Tavares. Lisboa, Artafrica, 2010.
- AVELLAR, José Carlos. **O chão da palavra**. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.
- BACHELARD, Gaston. **A Terra e os devaneios do repouso**: Ensaio sobre as imagens da intimidade. Tradução de Paulo Neves da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Tradução de Maria Emsantina Galvão G. Pereira. São Paulo Martins Fontes, 1997.
- BAUMAN, Zygmunt. **Tempos líquidos**. Tradução Carlos Alberto Medeiros. - Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.
- BAUMAN, Zygmunt. **Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- BAUMAN, Zygmunt. **Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi**. Tradução Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.
- BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo**. Trad. José Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido se desmancha no ar: a aventura da modernidade**. Trad. Carlos Felipe Moisés, Ana Maria L. Loriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- BECK, Ulrich. **O que é Globalização? equívocos do globalismo: respostas à globalização**. Tradução de André Carone. São Paulo: Paz e Terra, 1999.
- BERGEZ, Daniel; BARBÉRIS, Pierre, et. all. **Métodos críticos para a análise literária**. Trad. Olinda Maria Rodriguez Prata. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

- BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Tradução Myriam Ávila ed. al. Belo Horizonte. Editora UFMG, 1998.
- CABRERA, Julio. **O cinema pensa: uma introdução à filosofia através dos filmes**. Tradução: Ryta Vinagre. Rio de Janeiro: Rocco, 2012.
- CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade**. Tradução de Heloísa Pezza Cintrão; Ana Regina Lessa. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2007.
- CANCLINI, Nestor Garcia. **Diferentes, desiguais e desconectados: mapas da interculturalidade**. Tradução Luiz Sérgio Henriques. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.
- CANCLINI, Nestor Garcia. **Globalização Imaginada**. Tradução de Sergio Molina. São Paulo: Iluminura, 2007.
- CARRIÈRE, Jean-Claude. **A linguagem secreta do cinema**. Tradução de Fernando Albagli. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.
- CIORAN, E. M. **História e Utopia**. Tradução José Thomaz Brum. Rio de Janeiro, Rocco, 2011.
- COUTO, Mia. **O Último Voo do Flamingo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- COUTO, Mia. **E se Obama fosse africano? : e outras interinvenções** — São Paulo : Companhia das Letras, 2011.
- DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Tradução de Francisco Alves e Afonso Monteiro. Lisboa, 2005.
- DELEUZE, Gilles. **Conversações**. Tradução de Peter Pál Pelbart.- São Paulo: Ed. 34, 1992.
- DELEUZE, Gilles. **Lógica do sentido**. Tradução de Luiz Roberto Salinaz Fortes. São Paulo: Perspectiva, Ed. da Universidade de São Paulo, 2011.
- DELEUZE, Gilles. **Imagem e tempo**. Tradução de Eloisa de Araujo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- DELEUZE, Gilles. **Nietzsche e a filosofia**. Portugal: Brochura, 2001.

DELEUZE, G.; GUATARRI, F. **Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia**. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

DELEUZE, G.; GUATARRI, F. **O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia**. Tradução: Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Ed. 34, 2010.

FISCHER, Ernest. **A Necessidade da Arte**. Trad. Orlando Neves. Lisboa: Ed. Ulisseia, 1963.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Tradução Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade 2: o uso dos prazeres**. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1984.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir**. Tradução de Raquel Ramalhete. Petrópolis, Editora Vozes, 1987.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade 1: A vontade de saber**. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro, Edições Graal, 1988.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 2009.

GIDDENS, Anthony. **Modernidade e identidade**. Tradução, Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 2002.

HALL, Stuart. **Da diáspora: Identidades e mediações culturais**. Tradução Adelaine La Guardia Resende, et. all. - Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

HALL, Stuart. **A identidade Cultural na Pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva; Guaracira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HABERMAS, Jürgen. **O discurso filosófico da modernidade: doze lições**. Tradução Luiz Sérgio Repa; Rodnei Nascimento. São Paulo; Martins Fontes. 2000.

HABERMAS, Jürgen. **A inclusão do outro: estudos de teoria política**. Tradução: George Sperber; Paulo Astor Soethe; Milton Camargo Mota. São Paulo, Edições Loyola, 2002.

- HEGEL, G.W.F. **Fenomenologia do espírito**. Tradução Paulo Menezes. Petrópolis, Vozes, 1992.
- HEIDEGGER, Martin. **Que é isto – A filosofia?: Identidade e diferença**. Tradução de Ernildo Stein, Petrópolis, RJ: Vozes, São Paulo: Livraria Duas Cidades, 2013.
- HOBBSAWM, Eric; RANGER, Terence (orgs.). **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.
- GEADA, Eduardo. **O cinema espetáculo**. Lisboa: Edições 70, 1987.
- LA BOÉTIE, Etienne. **Discurso da servidão voluntária**. Trad. Laymert Garcia dos Santos. São Paulo: Brasiliense, 1999.
- LEBEL, Jean-Patrick. **Cinema e ideologia**. Tradução de Jorge Nascimento. Lisboa. Editorial Estampa, 1975.
- LIPOVETSKY, Gilles. **A era do vazio**. Tradução de Miguel Serras Pereira e Ana Luísa Faria. Editora Relógio D'Água. Lisboa, 1983.
- LIPOVETSKY, Gilles. **O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas**. Tradução Maria Lucia Machado. — São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- LIPOVETSKY, Gilles. **Os tempos hipermodernos**. São Paulo: Barcarola, 2004.
- MATA, Inocência. **A Literatura Africana e a Crítica Pós-colonial: Reconversões**. São Paulo – Luanda – Angola. Editorial Nzila – Colecção: Ensaio nº 40, 2007.
- MAFFESOLI, Michel. **No fundo das aparências**. Tradução de Bertha Halpern Gurovitz. Petrópolis, RJ: Vozes, 2010.
- MARTIN, Marcel. **A linguagem Cinematográfica**. Tradutores: Lauro Antonio; Maria Eduarda Colares. Lisboa. Dinalivro, 2005.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- METZ, Christian. **O significante imaginário: Psicanálise e cinema**. Tradução de António Durão. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.

- NIETZSCHE, Friedrich. **Crepúsculo dos ídolos, ou, como se filosofa com Martelo**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- MONGA, Célestin. **Nilismo e negritude: as artes de vive na África**. Tradução Estela dos Santos Abreu. São Paulo: Martins Martins Fontes, 2010.
- NIETZSCHE, Friedrich. **Genealogia da Moral**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- ORTEGA Y GASSET, José. **Meditação Sobre a Técnica**. Trad. Luis Washington Vita. Rio de Janeiro: Livro Ibero-Americano LTDA, {1969}1963.
- ORTEGA Y GASSET, José. **História como sistema. Mirabeau ou o político**. Tradução de Juan A. Gili Sobrinho; Elizabeth Hanna Côrtes Costa. Brasília, Editora Universidade de Brasília, 1982.
- ORTEGA Y GASSET, José. **Obras Completas** - Tomo IV. Madrid. Revista de Occidente, 1966.
- MONTEIRO, Maria do Rosário. **A Simbólica do Espaço em O Senhor dos Anéis de J. R. R. Tolkien**. Lisboa: Livros de Areia, 2010. Disponível em: www.fcsh.unl.pt/docentes/rmonteiro. Acessado: 03/11/2015.
- SARAMAGO, José. **Ensaio sobre a cegueira**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Trad. Alain François. Campinas: Editora da UNICAMP, 2007.
- RICOEUR, Paul. **O si-mesmo como outro**. Trad. Ivone C. Benedetti. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2014.
- ROSA, Guimarães. **Primeiras Estórias**. Editora Nova Fronteira - Rio de Janeiro, 1988.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. **Globalização: fatalidade ou utopia?**. Porto. Edições Afrontamento, 2001.
- SILVA, Tomaz Tadeu da. **Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.
- SIMMEL, George. **A metrópole e a vida mental**. In: *O fenômeno urbano*. Trad. Sérgio Marques dos Reis. Rio de Janeiro. Zahar Editores, 1950.

SLOTTERDIJK, PETER. **A crítica da razão cínica**. Tradução: Marco Casanova *et al.* São Paulo: Estação Liberdade, 2012.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à Literatura Fantástica**. Trad. Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1975.

TURNER, Graeme. **Cinema como Prática Social**. Tradução de Mauro Silva. São Paulo: Summus, 1997.

UNAMUNO, Miguel de. **Do sentimento trágico da vida nos homens e nos povos**. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins fontes, 1996.

XAVIER, Ismail. **A Experiência do cinema: antologia**. Org. XAVIER, Ismail. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 1983.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

REFERÊNCIA FÍLMICA

ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA. Direção: Fernando Meirelles. Roteiro: Don McKellar. Produtores - Niv Fichman, Andrea Barata Ribeiro, Sonoko Sakal. Produção- 02 Filmes / Rhombus Media / Bee Vine Pictures. Distribuidor:Fox Filmes. Duração: 1:58 min. Produção, 2008.

ULTIMO VOO DO FLAMINGO. Direção: João Ribeiro. Roteiro: João Ribeiro, Gonçalo Galvão Teles. Produção: Carlo D'Ursi, Antonin Dedet, Luís Galvão Teles. Distribuidora: Videofilmes. Estúdio: Carlo D'Ursi Produzioni / Fado Filmes / Neon Productions / Potenza Producciones / Slate One. Duração: 86 minutos. País: Moçambique / Portugal. Produção, 2010.

REFERÊNCIA BIOGRÁFICAS

COUTO, Mia. Disponível em: <http://www.miacouto.org/biografia-bibliografia-e-premiacoes/>. [acessado em Fevereiro de 2016]

SARAMAGO, José. Disponível em: <http://www.josesaramago.org/biografia-jose-saramago/>. [acessado em Fevereiro de 2016].

RIBEIRO, João. Disponível em:
http://www.imdb.com/name/nm0722877/bio?ref_=nm_ov_bio_sm. [acessado em Fevereiro de 2016].

MEIRELLES, Fernando. Disponível em:
<http://www.imdb.com/name/nm0576987/>. [acessado em Fevereiro de 2016].

REFERÊNCIA DE ILUSTRAÇÃO

BRUEGUEL, Pieter. **A parábola dos cegos**. Disponível em:
<http://pt.wahooart.com/@/7YUDHV-Pieter-Bruegel-The-Elder-o-parábola-da-cego-%60leading%60-o-cego>. [acessado em Novembro de 2015].