

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS

PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA

PROGRAMA DE MESTRADO EM HISTÓRIA

VINICIUS FERREIRA BARBOSA

**PENSAR HISTORICAMENTE, COM NIETZSCHE E ATRAVÉS DO CINEMA,
A NOSSA MODERNIDADE**

Goiânia

2016

VINICIUS FERREIRA BARBOSA

**PENSAR HISTORICAMENTE, COM NIETZSCHE E ATRAVÉS DO CINEMA, A
NOSSA MODERNIDADE**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em História.
Linha de pesquisa: Poder e representações.

Orientador: Prof. Dr. Eduardo Sugizaki

GOIÂNIA

2016

B238p Barbosa, Vinicius Ferreira

Pensar historicamente, com Nietzsche e através do cinema, a nossa modernidade [manuscrito] / Vinicius Ferreira Barbosa.-- 2016.

99 f.; il.; 30 cm

Texto em português com resumo em inglês.

Dissertação (mestrado) -- Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Programa de Pós-Graduação STRICTO SENSU em História, Goiânia, 2016

Inclui referências

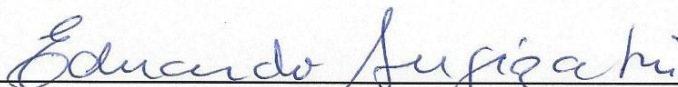
1. Nihilismo. 2. Cinema - História - Estados Unidos.
3. Pensamento - Filosofia. 4. Pensamento. 5. Tragédia.
I.Sugizaki, Eduardo. II.Pontifícia Universidade Católica de Goiás. III. Título.

CDU: Ed. 2007 -- 1Nietzsche(043)

**PENSAR HISTORICAMENTE, COM NIETZSCHE E ATRAVÉS DO CINEMA,
A NOSSA MODERNIDADE**

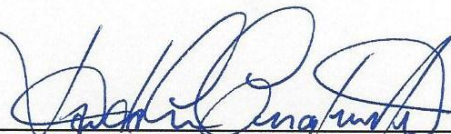
DISSERTAÇÃO DO MESTRADO EM HISTÓRIA DEFENDIDA EM 21 DE
MARÇO DE 2016 E APROVADA PELA BANCA EXAMINADORA

Banca Examinadora:



Dr. Eduardo Sugizaki / PUC Goiás

Dr. Sandro Kobol Fornazari / UNIFESP / PUC Goiás



Dr. João da Cruz Gonçalves Neto/ UFG



Dr. Eduardo José Reinato / PUC Goiás (suplente)

Dedico este trabalho aos meus pais,
pois são peças fundamentais à
minha jornada acadêmica.

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Eduardo Sugizaki, pela confiança e dedicação na orientação.

À Nilma Barbosa, pelo apoio durante a pesquisa.

À minha família, pelo incentivo e a alegria transmitida durante o trabalho.

Aos amigos, que sempre deram apoio e estímulos.

A loucura humana é frequentemente a coisa mais astuta e felina que existe. Quando se pensa que desapareceu, pode muito bem ser que não tenha feito mais do que disfarçar-se numa outra forma ainda mais sutil.

(Herman Melville)

RESUMO

Este trabalho tem por finalidade pensar com Nietzsche a nossa contemporaneidade, enfocando algumas das obras cinematográficas dos diretores estadunidenses Woody Allen e Martin Scorsese. O estudo aqui desenvolvido permitiu estabelecer, de forma criativa, uma possibilidade de entendimento da trajetória da cultura ocidental. Juntar filosofia e cinema foi uma forma de pensar as condições atuais da subjetividade humana criada nesta condição chamada “indivíduo”, as suas formas de se relacionar com a atualidade real de suas vivências. O cinema é tão ferramenta, nessa pesquisa, quanto a filosofia o é. O cinema testemunha a relação “indivíduo-modernidade”. Nietzsche é pensador que nos ofereceu as ferramentas para pensar sobre a relação do indivíduo com o niilismo e o trágico, em alguns dos personagens dos filmes de Allen e Scorsese.

Palavras-chave: nossa modernidade, niilismo no cinema, Woody Allen, Martin Scorsese.

ABSTRACT

This study aims to think our contemporaneity with Nietzsche, focusing on some of the films US directors Woody Allen and Martin Scorsese. The study here developed allowed us to establish, creatively, a possibility of understanding the history of Western culture. Add philosophy and cinema was a way of thinking about the current conditions of human subjectivity islanded this condition called "individual," their ways of relating to the real currency of their experiences. The film is as tool in this search, as philosophy is. The film witnesses the relationship "individual-modernity." Nietzsche is a thinker who gave us the tools to think about the individual's relationship with nihilism and the tragic in some of the characters of Allen and Scorsese films.

Keywords: our modernity, nihilism in film, Woody Allen, Martin Scorsese.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 - Vivendo no Limite	37
FIGURA 2 - Vivendo no Limite	40
FIGURA 3 - Vivendo no Limite	40
FIGURA 4 - Taxi Driver	42
FIGURA 5 - Taxi Driver	44
FIGURA 6 - Taxi Driver	45
FIGURA 7 - Taxi Driver	47
FIGURA 8 - Taxi Driver	48
FIGURA 9 - Taxi Driver	50
FIGURA 10 - Quem bate à minha porta?	51
FIGURA 11 - Caminhos Perigosos.....	52
FIGURA 12 - Touro Indomável.....	55
FIGURA 13 - A Última Tentação de Cristo.....	58
FIGURA 14 - Cassino.....	60
FIGURA 15 - Cassino.....	61
FIGURA 16 - O Lobo de Wall Street	63
FIGURA 17 - A Rosa Púrpura do Cairo.....	69
FIGURA 18 - A Rosa Púrpura do Cairo	71
FIGURA 19 - A Rosa Púrpura do Cairo.....	74
FIGURA 20 - A Rosa Púrpura do Cairo.....	77
FIGURA 21 - Meia Noite em Paris	78
FIGURA 22 - Meia Noite em Paris	79
FIGURA 23 - Meia Noite em Paris	82
FIGURA 24 - Meia Noite em Paris	83
FIGURA 25 - Meia Noite em Paris	85
FIGURA 26 - Meia Noite em Paris	88

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1 NIETZSCHE E A MODERNIDADE	18
1.1 O TRÁGICO E A VIDA	18
1.2 A CRÍTICA À HISTORIOGRAFIA ACADÊMICA	19
1.3 A NEGAÇÃO DA VIDA OU O NIILISMO	24
1.3.1 O Niilismo Reativo	25
1.3.2 O Niilismo Passivo	26
1.3.3 O Niilismo Ativo	27
1.4 A ARTE COMO ANTÍDOTO AO NIILISMO	28
1.5 O INDIVÍDUO CONTEMPORÂNEO	29
2 O NIILISMO EM SCORSESE	34
2.1 CINEMA-HISTÓRIA UMA RAZÃO POÉTICA	34
2.2 VIVENDO NO LIMITE	36
2.2.1 Os Fantasmas de Frank	37
2.3 TAXI DRIVER	41
2.3.1 O Início da Decadência	43
2.3.2 O Nojo de Bickle	44
2.4 CONSIDERAÇÕES SOBRE A FILMOGRAFIA DE SCORSESE	50
3 WOODY ALLEN E O TRÁGICO	66
3.1 A ROSA PÚRPURA DO CAIRO	67
3.1.1 Cecília e a Ilusão	68
3.1.2 A Jornada do Herói	71
3.1.3 A Possível Reconciliação	76

3.2 MEIA NOITE EM PARIS.....	77
3.2.1 A Cidade-Luz.....	78
3.2.2 O Mergulho no Passado.....	81
3.2.2.1 O segundo mergulho no passado	87
3.3 MEIA NOITE EM PARIS E O DEVIR	89
CONSIDERAÇÕES FINAIS	93
REFERÊNCIAS.....	97
FONTES CINEMATOGRAFICAS	99

INTRODUÇÃO

Acompanhar os estudos de cinema feitos no Brasil e em outros países é deparar-se com uma gama de produção bastante rica que tenta não apenas olhar dados técnicos, mas refletir sobre as técnicas utilizadas pelos realizadores cinematográficos e as intenções buscadas por eles pela utilização ou não de determinados artifícios, como a música, cores ou sombras, posicionamento da câmera, enfim, existem variadas formas de se abordar uma obra cinematográfica e uma infinidade de pesquisas sobre o assunto. Analisar a cultura como parte fundamental da maneira de se pensar e se comportar na contemporaneidade é também uma forma importante de entender as complexidades do mundo moderno, o cinema consegue fornecer elementos ricamente relevantes para essa proposta. O objetivo principal desse trabalho é observar o cinema com o olhar de Nietzsche, dentro do conjunto de algumas de suas definições filosóficas. Portanto, faz-se necessário lançar algumas indagações sobre como compreender os conflitos da modernidade para além de questões econômicas, ou seja, como a cultura ocidental tem contribuído para disseminar certas condições morais e como essas condições se relacionam com a vida contemporânea.

É interessante o que Julierme Morais e Anderson Neves percebem acerca dos estudos de cinema feitos no Brasil, no que se refere à sintonia com o que é produzido em outros lugares.

Em vista desse estado da arte um leitor desatento será levado a pensar que nossos estudos de cinema estão em plena sintonia com o que acontece mundo afora. Engano sutil, pois, ainda que já tenham começado a esboçar uma tradição acadêmica, com locais específicos de discussão, debate e produção de conhecimento, há pelo menos três decênios os estudos de cinema no Brasil parecem sofrer com uma profunda estagnação se comparados à atualização teórica mundial. (MORAIS, NEVES, 2011, p. 2).

A partir dessa constatação podemos entender que embora o Brasil tenha aprofundado os estudos sobre o cinema, ainda assim não encontrou um diálogo eficaz com o que é produzido lá fora. Ou seja, as pesquisas no Brasil ainda passam por um momento de construção teórica que tenta se afirmar de forma relevante para a comunidade universitária nacional e internacional.

O presente estudo tem a pretensão dessa busca, não apenas alinhar com o que já foi produzido, mas buscar novas interpretações sob o olhar histórico. No entanto, não tenho intenção de fazer apenas uma crítica cinematográfica, embora muitas vezes isso seja inevitável, o interesse aqui é para além de uma análise fílmica, mas de uma análise da cultura.

Nesse sentido, analisar o cinema para compreender a construção moral a qual nossa sociedade está inserida se faz muito pertinente, essa análise pode ser tanto em produções nacionais quanto internacionais, sempre levando em consideração as particularidades de cada cultura. No caso do cinema nacional, Paulo Emílio Sales Gomes fez um apontamento muito importante para compreender o debate abordado aqui.

A situação cinematográfica brasileira não possui um terreno de cultura diverso do ocidental onde possa deitar raízes. Somos um prolongamento do Ocidente, não há entre ele e nós a barreira natural de uma personalidade hindu ou árabe que precise ser constantemente sufocada, contornada e violada. (GOMES, 1996, p. 89).

Do ponto de vista cultural, nossa produção encontra certa similaridade com o restante do mundo ocidental, pois determinadas correntes de pensamentos estão interligadas com uma tradição filosófica antiquíssima. Se compreendermos a cultura ocidental como herdeira de um modelo de pensamento ancorado em Sócrates/Platão, torna-se mais relevante entender em que circunstâncias a grande indústria de Hollywood se desenvolveu, focalizando os vícios e paixões que constroem o universo da sociedade ocidental.

Portanto, a cultura brasileira está inserida dentro do contexto de uma construção de sentidos que possibilitou arquitetar um sistema de valores que perduram até os dias de hoje, o cinema é uma vitrine dessa construção. A filosofia nietzschiana fornece elementos que ajudam a compreender certas características da produção cinematográfica do universo aqui delimitado.

A análise da estética é bastante recorrente em pesquisas sobre o cinema. O crítico de cinema francês André Bazin fez uma interessante abordagem sobre a evolução da linguagem cinematográfica, considerando o poder da imagem na história da humanidade. Observou as representações das

primeiras estátuas egípcias até o impacto da imagem em movimento que configura o cinema.

Nesta perspectiva, o cinema vem a ser a consecução no tempo da objetividade fotográfica. O filme não se contenta mais em conservar para nós o objeto lacrado no instante, como no âmbar o corpo intacto dos insetos de uma era extinta, ele livra a arte barroca de sua catalepsia convulsiva. Pela primeira vez, a imagem das coisas é também a imagem da duração delas, como que uma múmia da mutação. (BAZIN, 1991, p. 24).

A revolução que o cinema proporcionou está relacionada ao desejo do ser humano de duração. As esculturas, pinturas e a fotografia que aprisionavam o tempo, deu lugar à imagem em movimento como uma libertação e controle do tempo-espço. O cinema seria uma legitimação da realidade vivida, sendo o espectador transportado para essa suposta realidade em uma sala escura. Os movimentos das imagens configuram um desejo do sujeito abstrair suas vivências e experiências diante de um mundo desolador.

A imagem - sua estrutura plástica, sua organização no tempo -, apoiando-se num maior realismo, dispõe assim de muito mais meios para infletir, modificar de dentro da realidade. O cineasta não é somente o concorrente do pintor e do dramaturgo, mas se iguala enfim ao romancista. (BAZIN, 1991, p. 81).

Essa comparação de Bazin, do cineasta ao romancista, expõe a verdadeira condição em que o cineasta está inserido. O cinema se transforma em uma fuga da tensa realidade, por parte do espectador. Logo o cineasta está mergulhado em um mundo no qual suas concepções de vida e sua construção artística estão o tempo todo sendo influenciados por determinadas linhas filosóficas.

Bazin tentava demonstrar as especificidades do cinema em relação aos outros tipos de arte, buscando na linguagem cinematográfica elementos que reforçam essa tentativa. Também idealizou um tipo de cinema em que a ação dramática fosse constante e que os efeitos especiais não tivessem muita importância.

Seguindo outra forma de perspectiva, o autor brasileiro Ismail Xavier é um influente pesquisador da história do cinema, analisando, inclusive, o conjunto de questões morais do ocidente contida no cinema.

Ismail Xavier em seu livro *Sertão Mar*, analisa a produção de Glauber Rocha contextualizando com a situação política e social dos anos 1960 no Brasil, fazendo uma análise fílmica em que aborda os discursos ideológicos do diretor baiano, em que este faz uma crítica social bastante contundente reforçando o desejo de uma conscientização popular. Não apenas isso, Ismail procura perceber como a narrativa opera para dar significação aos elementos propostos nos filmes. No entanto, talvez a maior contribuição de Ismail Xavier para esse trabalho é com sua obra *O Olhar e a Cena*. Nele o autor analisa como o melodrama vai sendo constituído no cinema.

A mobilidade dos pontos de vista, tornada possível pela câmera cinematográfica, só veio ampliar os recursos de expressão, potencializando o que, nos termos do postulado melodramático de legibilidade moral do mundo, torna mais visível o sentido dos fatos e gestos, o teor dos dramas vividos. (XAVIER, 2003, P. 66).

O melodrama seria uma espécie de perspectiva em que faz uma leitura do mundo e da vida muito ancorada naquilo que Nietzsche analisou na moral judaico-cristã, ou seja, a vitimização do sujeito frente às forças descontroladas do mundo hostil. O sucesso de Hollywood muito se deve a essa abordagem melodramática em que a dualidade entre o bem e o mal se opõe como forças totalmente distintas. Apenas cabe ao espectador se posicionar em que lado ele está.

Os diretores abordados nessa pesquisa não estão incluídos nesse referencial melodramático, muito pelo contrário, seus personagens - sobretudo os de Martin Scorsese - não são vítimas de forças maldosas ou benéficas, mas são sobreviventes da condição em que o mundo se encontra. Mesmo Scorsese e Woody Allen fazendo parte de uma indústria que tradicionalmente se constituiu dentro dessa perspectiva moral, é interessante observar como seguem caminhos opostos.

O grande cerne da minha pesquisa é a busca de um entendimento da cultura ocidental, as análises fílmicas bastante importantes e muito utilizadas por pesquisadores e teóricos do cinema, não necessariamente são utilizadas como um padrão aqui. As análises feitas seguem um ritmo em que tanto a narrativa quanto a questão estética, são levadas em consideração dependendo do grau de necessidade em que tento levantar o debate abordado.

O capítulo 1 abrange, de uma forma geral, as principais considerações de Nietzsche que norteiam sua filosofia, conceitos criados ou reelaborados pelo filósofo, são abordados para tornar possível o entendimento da proposta do trabalho. Portanto, as noções de trágico e niilismo fazem parte de uma conjuntura de pensamento que não podem ser compreendidas fora do contexto de sua crítica da trajetória da construção moral. A sua admiração pelos pré-socráticos é um ponto de partida que vai configurar a estrutura de suas ideias. É nesse capítulo que se tenta abordar a abrangência de seu pensamento, tendo a pretensão de trazer uma interpretação que corresponda às complexidades de sua filosofia. As limitações da história como algo positivo e enriquecedor da cultura, a ciência moderna como uma negação da vida são algumas das abordagens levantadas nesse capítulo que muito dizem da estruturação e embasamento do seu pensamento.

O capítulo 2, intitulado 'O niilismo em Scorsese' estabelece, primeiramente as razões pela escolha do cinema como objeto de pesquisa. Para logo em seguida iniciar o objetivo específico do trabalho, que é analisar o cinema sob a perspectiva da filosofia nietzschiana. A abordagem dos filmes de Scorsese enriqueceu muitíssimo a noção de niilismo construída por Nietzsche, em vários de seus filmes de grande sucesso ou de pouca repercussão é possível perceber essa instância niilista em seus personagens, apresentando indivíduos totalmente desorientados diante de um mundo em que a falta de referenciais chegou ao seu ápice, e conseqüentemente matou qualquer possibilidade de redenção do ser humano. Acaba por desenhar uma sociedade que não consegue estabelecer uma conexão saudável e positiva com a vida. A compreensão de Nietzsche sobre a negação da vida presente na história do pensamento ocidental contribui de forma enriquecedora a análise dos filmes do referido diretor.

'Woody Allen e a tragédia' é o nome do terceiro capítulo. Os filmes de Allen são bastante representativos para compreender as dificuldades do indivíduo moderno de aceitar e de se relacionar com a realidade dos acontecimentos da vida. Seus filmes expressam de forma irônica a tragédia que significa o ato de viver na contemporaneidade. Reportando ao pensamento trágico dos antigos gregos é possível analisar a filmografia do diretor,

relacionando as formas diferenciadas de percepção da realidade entre as diferentes épocas, a investigação dos filmes se torna muito produtiva na medida em que estabelece um contraponto de pensamento e percepção da realidade. O trágico, na produção de Allen, tem como dimensão a órbita existencial entre a relação de pensamento com os acontecimentos inevitáveis do tempo, sejam esses acontecimentos decorridos da política ou até mesmo da não aceitação do momento presente, utilizando a história como fuga das contradições e caos da modernidade. A experiência empírica do devir no mundo atual não é a mesma que os antigos gregos tinham e que se relacionavam com os acontecimentos, aceitando e afirmando a existência em todas as suas configurações. Esse capítulo tenta demonstrar como a sociedade contemporânea é marcada pela negação da realidade e do próprio momento presente, partindo de uma idealização em que nada dialoga com a existência real. A parte em que Nietzsche analisa no livro, *O nascimento da tragédia*, sobre a relação dos antigos gregos com o pensamento trágico, é uma fonte bastante relevante para a abordagem do referido capítulo, pois reforça o entendimento da falta de uma instância trágica nos personagens de Allen, não conseguindo estabelecer uma harmonização entre as atribulações do mundo real com a vida.

Portanto, o presente trabalho contribui na complexa tarefa de compreender, ao menos em partes, os conflitos da modernidade. Partindo de uma análise da história e da cultura é possível perceber esses conflitos que acabam por constituir uma forma de reação que remonta ao pensamento da Antiguidade, sobretudo no pensamento socrático-platônico. Por meio da condenação de Nietzsche ao modelo de pensamento herdado dessa filosofia, pode-se através da análise dos filmes, identificar comportamentos e perspectivas que configuram o mundo ocidental contemporâneo.

1 NIETZSCHE E A MODERNIDADE

1.1 O TRÁGICO E A VIDA

Friedrich Nietzsche (1844-1900), filósofo alemão, vindo de uma família protestante, trouxe para as ciências humanas grandes contribuições para se pensar a sociedade moderna ocidental. Em, *O nascimento da tragédia*, publicado em 1871, faz uma análise da tragédia grega, apontando como um período verdadeiramente frutífero do pensamento humano.

Nietzsche acreditava que a tragédia grega trouxe uma reconciliação do ser humano com o mundo, ou seja, essa reconciliação seria uma forma de interação do ser humano com a vida, baseada na afirmação das contradições e conflitos que a vida impõe.

O grego conheceu e sentiu os temores e os horrores do existir: para que lhe fosse possível de algum modo viver, teve de colocar ali, entre ele e a vida, a resplendente criação onírica dos deuses olímpicos (NIETZSCHE, 2007, p. 33).

Segundo Nietzsche, essa reconciliação do ser humano com o mundo foi desfeita com o pensamento socrático, pois o racionalismo conseguiu destruir a criatividade dos pré-socráticos, dissolvendo o liame trágico entre o princípio da lógica e da perfeição das formas, o princípio mitológico do apolíneo, e o mergulho profundo na densidade cósmica, o princípio mitológico do dionisíaco.

A razão socrática desfaz, assim, o que estava indissociavelmente unido na tragédia grega e no pensamento trágico pré-socrático.

O pensamento socrático tenta superar as contradições da vida, ou seja, ela nega os conflitos que fazem parte da existência.

Para compreender a filosofia nietzschiana é preciso ter em mente essas considerações que foram levantadas pelo filósofo, pois, todo o seu pensamento de uma forma geral foi uma crítica do pensamento humano ocidental.

1.2 A CRÍTICA À HISTORIOGRAFIA ACADÊMICA¹

Em suas considerações, o filósofo alemão que também criticava o seu período histórico, fez análises acerca da própria história enquanto disciplina. Deve-se atentar que a disciplina de história inicia-se no mesmo contexto histórico em que Nietzsche viveu.

As questões relacionadas à história foram alvos de grande preocupação no pensamento nietzschiano, principalmente na sua juventude onde tentava estabelecer o valor e o não valor dos estudos históricos.

Nessa análise crítica pretendo aprofundar, através da publicação brasileira *Escritos Sobre a História*, o título *II Consideração Intempestiva: Sobre a Utilidade e os Inconvenientes da História para a Vida* (1874).

Nesta obra fica explícito, já no título, as concepções construídas acerca do assunto. No entanto, devemos entender que quando Nietzsche expõe o seu pensamento sobre a história ele não apenas faz críticas pontuais, mas, na verdade as complexidades de seu pensamento vão além de uma crítica à história, Nietzsche foi um crítico da cultura. E é nessa perspectiva que devemos abordar o seu pensamento, para que não caiamos em interpretações simplistas. Nietzsche acreditava que o mundo moderno passava por um período em que o valor da ciência era superestimado, e essa valorização era também alcançada nas ciências humanas.

Além disso, esta consideração é intempestiva, porque procuro compreender como sendo um mal, um defeito, uma carência, algo que a época atual se orgulha a justo título, a saber, a sua cultura histórica (*historische Bildung*), porque acho inclusive que estamos todos corroídos por uma febre historicista (*historische Fieber*) e porque deveríamos, pelo menos, ter consciência disso (NIETZSCHE, 2005, p. 69).

¹ O historicismo no século XIX foi um conjunto de doutrinas filosóficas para explicar as condutas e valores humanos. Valorizava a história como elemento fundamental para a compreensão dos rumos da sociedade.

Como pode ser observado, Nietzsche compreendia que a sua época estava tomada por uma grande euforia historicista que prejudicava a sua sociedade alemã. Esta por sua vez, passava por um momento de criação da identidade, portanto aí se expressa aquilo que Nietzsche chamou de cultura histórica.

Com a unificação alemã, os estudos históricos também foram essenciais para a construção da identidade, com isso Nietzsche alertava para os perigos e as desvantagens da história para a vida, pois o excesso de história, acreditava ele, estava apenas ao atendimento de alguns interesses sociais e também econômicos, numa Alemanha que até pouco tempo atrás estava fragmentada e precisava de se fortalecer enquanto nação.

Nietzsche condenava o historicismo em todas as suas concepções, e, além disso, fazia uma grande crítica às interpretações cientificistas da história, pois acreditava que essas visões limitavam o pensamento, transformando-o em idealismo. Um dos aspectos criticados do idealismo é a concepção de que a história é um processo evolutivo para um fim determinado.

O que Nietzsche chamava a atenção era para a necessidade da história se ocupar não apenas com a dimensão historicista com fortes apelos científicos, mas que a história fosse além das buscas por um passado já morto.

A história tradicionalista degenera a partir do momento em que não é mais animada e inspirada pelo sopro vivificante do presente (NIETZSCHE, 2005, p.95). O olhar que Nietzsche lança sobre a história é sustentado pelo argumento de que ela deve se submeter à vida, e não ao contrário, como ocorria em seu período.

Além disso, entendia que a história tradicionalista estava aprisionada ao passado, o que impedia a construção de um futuro baseado na perspectiva de inovação cultural e de novos valores. Essa visão tradicionalista tentava buscar no passado, elementos que justificassem o vazio do presente, ou seja, era uma espécie de busca pela redenção. Sua crítica demonstrava a importância de fugir um pouco da história, não a ignorando completamente como ele afirmou em um trecho: O elemento histórico e o elemento a-histórico

são igualmente necessários à saúde de um indivíduo, de um povo, de uma cultura (NIETZSCHE, 2005, p.74).

Segundo o filósofo, o elemento a-histórico funciona como um esquecimento, esse elemento possibilita a valorização do presente dando sentido à vida e aos acontecimentos, ou seja, Nietzsche cria alternativas para a sociedade fugir do niilismo impregnado na cultura alemã.

(...) vimos que o animal, que é totalmente desprovido de sentido histórico e cujo horizonte é quase reduzido a um só ponto, conhece não obstante uma certa felicidade, ou pelo menos escapa ao desprezo e à farsa; portanto, seria preciso que considerássemos a faculdade de ignorar até certo ponto a dimensão histórica das coisas como sendo a mais importante e a mais profunda das faculdades, pois nesta faculdade reside o único fundamento sobre o qual pode crescer algo de bom, saudável e grande, algo verdadeiramente humano. (NIETZSCHE, 2005, p.75)

O esquecimento proposto pelo pensador não significa total aversão à história, ele quer dizer que é necessário uma fuga momentânea da história para que o momento presente seja considerado como possibilidade de aceitação da própria vida e do devir histórico.

O sentido supra-histórico definido por Nietzsche ultrapassa o sentido de percepção histórica vigente, significa um modo de visão que elimina a abordagem linear. Essa compreensão supra-histórica observa o presente e dá sentido ao devir.

Os espíritos supra-históricos jamais puderam estabelecer um acordo para decidir se o sentido desta doutrina era a felicidade ou a resignação, a virtude ou a expiação; mas todos eles admitem unanimemente, contra todas as regras da análise histórica, que o passado e o presente são uma única e mesma coisa, a saber, um conjunto imóvel de tipos eternamente presentes e idênticos a si mesmos, para além de todas as diversidades, uma estrutura de valor imutável e de significação inalterável. (NIETZSCHE, 2005, p.79)

Toda essa dimensão de análise construída por Nietzsche, busca na verdade uma subordinação da história à vida. Como percebia que a sociedade contemporânea vivia mergulhada no que chamou de doença histórica, o filósofo apontava para a necessidade urgente de se buscar novos elementos de apreensão da história trazendo novos significados e referenciais, pois o sentido histórico vigente estava aprisionado ao passado e apenas condenava o

presente, o que acabou desenvolvendo uma diminuição do valor do presente e da própria vida.

No século XIX, o historicismo hegeliano encontrava vários seguidores dessa doutrina, que defendia uma visão romântica da história onde encontrava fortes ligações inclusive com o cristianismo.

Nietzsche condenava o historicismo de Hegel por acreditar que isso não passava de mais uma teologia, algo como a ideia de que o cristianismo é o caminho para o futuro e será a solução de vários problemas atuais.

A história compreendida à maneira hegeliana foi chamada ironicamente de a marcha de Deus pela terra, mas sendo este próprio Deus somente uma criação da história (NIETZSCHE, 2005, p.145). A abordagem hegeliana buscava um fim determinado para a história, tendo no Estado moderno a sua culminação e seu fim.

Foi nas cabeças hegelianas que ele se tornou transparente e compreensível para si mesmo, tendo já transposto todos os graus dialeticamente possíveis do seu futuro até esta última auto-revelação: de maneira que, para Hegel, a culminância e o acabamento do processo universal coincidem com a sua própria existência berlinense. (NIETZSCHE, 2005, p.145)

Para Nietzsche era inconcebível essa perspectiva construída por Hegel, pois não podia aceitar a ideia de um determinismo histórico, e por entender que essa doutrina acredita que existe um progresso racional na história. Essa abordagem positiva tende a aceitar que, o processo de racionalização da sociedade tomará a história como algo natural e constante. Como podemos observar, Nietzsche era contra toda e qualquer teleologia da história, para ele, a sociedade de seu tempo apenas buscava uma redenção no passado para compensar as contradições do momento vigente. Essas buscas acabavam por criar uma cultura decadente, que não conseguia se recriar a partir de novos referenciais, e que a doença histórica acabava por aprisionar a sociedade no passado.

Nietzsche defende certa ambiguidade entre o elemento a-histórico e o supra-histórico, somente dessa forma que a história pode se libertar das amarras da doença histórica e assim ultrapassar os limites impostos por sua

sociedade. Esses limites se espelham na forma teológica das várias perspectivas do historicismo moderno alemão, principalmente no seu maior representante, o historicismo hegeliano e seu determinismo e também na sua objetividade.

Para valorizar a vida, buscando no presente elementos constitutivos para a formação de uma cultura mais fortalecida, Nietzsche lembra os gregos antigos, que não tinham uma visão historicista do mundo.

Houve séculos em que os gregos se encontravam ameaçados por um perigo semelhante a este que nos espreita atualmente, o perigo de serem afogados pelo estrangeiro e pelo passado, o perigo de morrer por causa da “história”. Eles jamais viveram num isolamento orgulhoso: ao contrário, a sua “cultura” foi durante muito tempo um caos de formas e de ideias estrangeiras, semitas, babilônicas, lídias e egípcias; a sua religião era um verdadeiro combate travado entre os deuses de todo o Oriente: mais ou menos da mesma maneira como a “cultura” e a religião alemãs são hoje um caos onde se enfrentam todos os países e todas as épocas. (NIETZSCHE, 2005, p. 176)

Nietzsche percebia que os gregos antigos tinham uma forma diferenciada de se relacionar com o mundo e a história, forma essa que se aproximava muito do que ele defendia. Para o filósofo, os gregos não se ocupavam com necessidades secundárias.

Os gregos aprenderam pouco a pouco a organizar o caos, voltando-se para si próprios, conforme o ensinamento délfico, dando ouvidos às suas autênticas necessidades e deixando morrer as suas necessidades artificiais. (NIETZSCHE, 2005, p. 176)

Portanto, era essa dimensão de valor que ele atribuía à história. Não era a busca pela redenção, mas pela aceitação da vida e do “caos”.

Nesse ponto de vista, a tragédia grega é fundamental para estabelecer ligação da história com a vida e o presente como ponto inicial para se buscar a história. O valor da história para a vida vai depender da relação que for estabelecida entre essas duas conjunções. A história que Nietzsche defende é baseada na abordagem do valor e não valor da história, ou seja, é preciso dos elementos a-histórico e supra-histórico. O esquecimento e a aceitação do devir são fundamentais para a construção do conhecimento histórico, somente assim, pode-se estabelecer importância da história para a vida.

1.3 A NEGAÇÃO DA VIDA OU O NIILISMO

Após esta obra inaugural e, principalmente depois de, *Assim falou Zaratustra*, Nietzsche critica a trajetória da filosofia e do Ocidente, que, segundo ele, teria sido um grande erro, pois o pensamento (ancorado em Sócrates) sobrepôs-se à vida.

Se se põe o centro de gravidade da vida, não na vida, mas no “além” - no nada -, tirou-se da vida toda gravidade. A grande mentira da imortalidade pessoal destrói toda razão, toda natureza que há no instinto - tudo o que é benéfico nos instintos, que propicia a vida, que garante futuro, desperta agora desconfiança (NIETZSCHE, 1999, p. 399).

Nietzsche denunciava que o modelo de pensamento socrático formou o mundo medieval, apoiado na negação da vida, como no caso do cristianismo, que se tornou a base das sociedades ocidentais.

Nietzsche deu seu próprio sentido ao conceito de niilismo, do latim *nihil* (nada), que vinha sendo usado pelos russos, na literatura.

Esse conceito, para o filósofo, tinha como característica a negação da vida em troca de valores considerados superiores, como no mundo cristão medieval, nega-se a vida mundana e se espera pela vida além-mundo.

Segundo Nietzsche, a sociedade moderna ocidental nega a vida criando uma ilusão, inventando uma idealização de si mesma, bastante ancorada em valores considerados superiores.

No caso do cristianismo o filósofo alemão entende que o valor primordial era a vida além-túmulo, ou seja, a sociedade do mundo cristão negava a vida presente para viver de fato a vida real para além desse mundo terrestre, em que a ideia de culpa estava bastante presente. Acreditava-se que a vida mundana presente era para o sofrimento, como uma forma de dívida para com Deus.

O castigo teria o valor de despertar no culpado o sentimento da culpa, nele se vê o verdadeiro *instumentum* dessa reação psíquica chamada “má consciência”, “remorso”. (NIETZSCHE, 2009, p. 64). O “castigo” serve então

para que o culpado se lembre sempre da condição pecadora e errática que é a condição da vida neste mundo. Sendo assim, o sofrimento no mundo presente era justificado, mas de certa forma a compensação viria na vida pós-morte.

No período moderno e contemporâneo, ele observava que o niilismo continuou vigorando sob novo formato. Com o advento das técnicas de produção e, conseqüentemente com o desenvolvimento da ciência moderna, os valores considerados superiores da época transformaram-se na busca pelo progresso. Progresso esse que se espelhava na ciência, como forma de se atingir a evolução humana. Para Nietzsche, sua época tinha uma crença exacerbada de que no futuro haveria um progresso, a tal ponto de mudar positivamente a vida. Isso se refletia nas constantes descobertas científicas e tecnológicas próprias do século XIX. Nietzsche via nesta esperança de progresso contínuo e crescente, uma continuidade da metafísica otimista de Sócrates. Nesse sentido, as perspectivas de Nietzsche sobre o niilismo podem ser agrupadas em diferentes categorias: o niilismo reativo, passivo e ativo.

1.3.1 O Niilismo Reativo

O niilismo reativo marca a modernidade quando os valores judaico-cristãos não dão mais sentido relevante para a sociedade, sobretudo a partir do Iluminismo. Esse tipo de niilismo desacredita nos valores cristãos e tenta superá-los mediante o pensamento racional e científico. No entanto, o racionalismo seria uma continuação disfarçada do niilismo cristão, pois deposita um valor exacerbado na ideia de que a ciência conseguiria resolver os problemas humanos por meio do progresso.

Essa percepção foi caracterizada no livro *A gaia ciência*, cuja publicação foi em 1882 e ampliada na segunda edição em 1887. Nietzsche constrói brilhantemente uma parábola que simboliza o niilismo reativo.

Nele o filósofo fala de um homem louco que vai ao mercado gritando intensamente: "Procuro Deus! Procuro Deus!" (NIETZSCHE, 2012, p.137). O

louco acaba por provocar a atenção e risadas nos homens que estavam ali e não acreditavam em Deus.

O homem louco se lançou para o meio deles e trespassou-os com seu olhar. “Para onde foi Deus?”, gritou ele, “Já lhes direi!” *Nós o matamos* – vocês e eu. Somos todos seus assassinos! (NIETZSCHE, 2012, p. 137).

A ciência “matou deus”, esse é o significado da parábola criada por Nietzsche. É em *A gaia ciência* que aparece pela primeira vez essa denominação da morte de deus, em que os valores científicos se sobrepõem aos antigos valores negativos da cristandade. O homem científico é aquele que não nega mais a vida presente pelo além-mundo, mas nega a vida em nome da ciência, do progresso e dos delírios da comoção científicista tão característico da sua época.

1.3.2 O Niilismo Passivo

O niilismo passivo é aquele em que não existe nenhuma reação, nenhum referencial valorativo. Nele o pessimismo atinge o seu mais alto patamar, muito parecido com a concepção do filósofo alemão Arthur Schopenhauer acerca do conceito de vontade.

Para Schopenhauer, Vontade é a diretriz desorientada da existência niilista, aqui não existe deus nem ciência, apenas uma Vontade que se alimenta dela mesma sem qualquer perspectiva de vida e de potência, apenas uma força existencial que permite uma sobrevida imersa aos desgostos e dores do mundo sensível.

Nietzsche se baseou inicialmente na filosofia de Schopenhauer, mas logo se desvinculou ao vislumbrar uma nova perspectiva de vontade que caracteriza o niilismo ativo. Acerca do niilismo passivo, podemos tomar como exemplo a seguinte argumentação:

Nós nos aguçamos e tornamo-nos frios e duros com a percepção de que nada que sucede no mundo é divino, ou mesmo racional, misericordioso e justo pelos padrões humanos: sabemos que o mundo que habitamos é imoral, inumano e “indivino”. (NIETZSCHE, 2012, p. 212).

Portanto a passividade é a morte do homem, pois quando os referenciais inexistem a força da vida também deixa de existir. A metafísica e a ciência não são mais capazes de transvalorizar nenhum aspecto do mundo humano. O niilismo passivo matou o homem quando deus e a ciência morreram, a partir daí o homem vive sob a sombra da morte desses antigos referenciais.

1.3.3 O Niilismo Ativo

Ao contrário do niilismo passivo, o ativo assume um caráter de vontade de poder, é a afirmação da vida independente de qualquer obstáculo. A percepção da nulidade da vida (niilismo) faz com que o homem se supere criando novos valores que afirmem a vida.

Quando Nietzsche elabora criativamente a concepção de um demônio que argumenta sobre a repetição de certos períodos da vida, cria a ideia da superação do homem.

“Esta vida, como você a está vivendo e já viveu, você terá de viver mais uma vez e por incontáveis vezes; e nada haverá de novo nela, mas cada dor e cada prazer e cada suspiro e pensamento, e tudo o que é infelizmente grande e pequeno em sua vida, terão de lhe suceder novamente, tudo na mesma sequência e ordem (...)” (NIETZSCHE, 2012, p. 205)

Essa introspecção de Nietzsche cria a ideia do “eterno retorno” em que a vida em todas as suas configurações, circunstâncias e acontecimentos se alternam no constante devir. É quando surge o homem que se supera e afirma a vida.

Você não se prostraria e rangeria os dentes e amaldiçoaria o demônio que assim falou? Ou você já experimentou um instante imenso, no qual lhe responderia: “Você é um deus e jamais ouvi coisa tão divina!” (NIETZSCHE, 2012, p. 205).

O que considera o demônio como deus está afirmando a vida. Ele percebe o nada (niilismo) e a partir dele caminha para a transvaloração dos valores, que é o contrário do pessimismo schopenhaueriano.

A vontade de potência é a vontade ativa de seguir adiante em meio às contradições e das consequências da realidade vivida. Não se trata de uma idealização do indivíduo nem do mundo, mas da sua resignificação para os novos valores referenciais que não negam, mas afirmam a vida.

Segundo Nietzsche, a sociedade moderna ocidental nega a vida criando uma ilusão, inventando uma idealização de si mesma, bastante ancorada em valores considerados superiores.

1.4 A ARTE COMO ANTÍDOTO AO NIILISMO

O pessimismo em relação à modernidade em que o filósofo expõe a sua análise, ou seja, toda a compreensão em que Nietzsche estabelece sobre a cultura, o pensamento, os valores, as perspectivas históricas da sociedade moderna, segundo o filósofo, estão em decadência.

Sob esse aspecto, poder-se-ia pensar que a análise que Nietzsche faz do mundo ocidental é totalmente pessimista. No entanto, ele levanta algumas considerações sobre a arte como uma possibilidade de “triunfo” da vida, ou melhor, como algo libertador e regenerador da sociedade.

A arte nada mais que a arte! Ela é a grande possibilitadora da vida, a grande aliciadora da vida, o grande estimulante da vida. A arte como única força superior contraposta a toda vontade de negação da vida, como o anticristão, antibudista, antiniilista *par excellence*. A arte como a redenção do que conhece – daquele que vê o caráter terrível e problemático da existência, que quer vê-lo, do conhecedor trágico. A arte como a redenção do que age – daquele que não somente vê o caráter terrível e problemático da existência, mas o vive, quer vivê-lo, do guerreiro trágico, do herói. A arte como a redenção do que sofre – como via de acesso a estados onde o sofrimento é querido, transfigurado, divinizado, onde o sofrimento é uma forma de grande delícia. (NIETZSCHE, 1999, p. 50).

Na coleção *Os Pensadores*, há uma parte dedicada aos escritos incompletos, como o trecho acima, em que o filósofo discorre sobre o valor da

arte. De forma muito clara o autor reconhece a arte como o elemento que pode transformar essa realidade decadente da modernidade em algo para além da doença moderna, além do niilismo passivo que impede qualquer reação diante da vida.

Nesse sentido, a arte possui um lugar fundamental na filosofia de Nietzsche. Não é possível analisar seu pensamento sem essa instância, pois, o indivíduo apenas se supera sendo um artista. Segundo ele, apenas o artista consegue estabelecer a conexão entre a vida e o devir.

Nietzsche acreditava que a superação desse niilismo, essa doença histórica em que a sociedade se encontrava, podia estar dentro da arte. Enquanto a sociedade racional buscava respostas empíricas e científicas para todos os aspectos da humanidade e do mundo. A arte se revela como contrária a essa ideia de verdade absoluta impregnada no mundo moderno.

Para Nietzsche, a arte pode ser a conexão do indivíduo com o mundo real e das contradições. Por meio da crença no progresso a sociedade ocidental tenta avistar e configurar um mundo em que as contradições e o caos da vida não existam mais, ou que essas contradições sejam menos impactantes, não interrompendo o progresso natural da sociedade, como o filósofo observava na mentalidade de sua época. A arte, portanto, é a reconciliadora do indivíduo com a vida, ou sinteticamente falando, é a aceitação da vida com todos os pesos e dores que a realidade impõe.

1.5 O INDIVÍDUO CONTEMPORÂNEO

Pensar o indivíduo contemporâneo sob a ótica nietzschiana perpassa necessariamente toda a abordagem até aqui levantada. A filosofia de Nietzsche não se encerra apenas em suas condenações de seu tempo e do passado, ou seja, de seu julgamento da história do pensamento.

Parece existir uma tendência de simplificação da filosofia nietzschiana, quando encontramos publicações em sites da internet que

abordam a sua filosofia como autoajuda. Tais perspectivas não se dão conta da complexidade e não tem o cuidado necessário com as ideias do filósofo alemão. Trabalhos com abordagens pouco científicas tendem a simplificar a riqueza de sua filosofia.

A união entre as instâncias dionisíaca e apolínea permitem ao filósofo, e ao leitor dele, abstrair a realidade percebida dotando-a de novos significados. Esses novos significados são possíveis quando se faz uma leitura proveitosa de seus textos, a partir de suas experiências se apropriar de ideias de superação do indivíduo. Superação que é o ápice de sua filosofia.

Tais experiências de pensamento podem ser compreendidas, na medida em que são partilhadas. As experiências do leitor são seu instrumental prévio de compreensão do texto. O que era apenas experiência vivida pode ser guindada, pela leitura do filósofo, à condição de experiência refletida (SUGIZAKI, 1999, p. 1341).

A leitura conjugada com a percepção da realidade leva o indivíduo a novas experiências de relação com o mundo, trazendo possibilidades que superam as limitações da moral constituída, que configurou historicamente a contemporaneidade.

As experiências da leitura dos textos de Nietzsche podem ser bastante significativas para o indivíduo contemporâneo. Dentro da perspectiva criativa de seus textos, podemos apreender e reagir de forma autônoma às adversidades daquilo que o mundo ocidental negou em sua trajetória moral.

No entanto, as dificuldades de se compreender sua filosofia na atualidade, muito tem a ver com a própria lógica construída ao redor da nossa história do pensamento. Essa construção maniqueísta não consegue expandir os horizontes da observação empírica da realidade.

Nos mais variados setores da produção artístico-intelectual, prevalecem o olhar negativo da existência. Essa percepção pode ser analisada, por exemplo, nas discussões filosóficas e políticas que ainda ensejam o caráter da decadente moral, levando adiante os mesmos modelos e configurações de pensamento que Nietzsche tanto condenou.

O professor da USP Ismail Xavier, analisa o melodrama presente no cinema desde as suas primeiras décadas. O melodrama é um exemplo da continuidade do pensamento ancorado em Sócrates e Platão.

A título de esquema é comum dizer que o realismo moderno e a tragédia clássica são formas históricas de uma imaginação esclarecida que se confronta com a verdade, organizando o mundo como uma rede complexa de contradições apta a definir os limites do poder dos homens sobre seu destino, ao mesmo tempo que os obriga a reconhecerem a própria responsabilidade sobre ações que terminam por produzir efeitos contrários aos desejados. Em contrapartida, ao melodrama estaria reservada a organização de um mundo mais simples em que os projetos humanos parecem ter a vocação de chegar a termo, em que o fracasso resulta de uma conspiração exterior que isenta o sujeito de culpa e transforma-o em vítima radical (XAVIER, 2003, p. 85).

O cinema hollywoodiano é o exemplo claro dessa trajetória do pensamento, o melodrama efetiva o caráter negador e expõe a construção de um mundo em que as contradições e dores são superadas por idealizações que subtraem a vida.

Em contraposição à tragicidade clássica do mundo heleno, o melodrama tenta facilitar a vida do indivíduo, livrando-o das responsabilidades decorrentes do mundo empírico e o transforma em vítima das circunstâncias.

Logo após a quebra da bolsa de valores de Nova Iorque em 1929, o mundo entrou em uma grave crise em que as pessoas estavam bastante pessimistas em relação ao seu presente e incertos quanto ao futuro. É interessante observar que em meio a essa grande crise, Hollywood tenha lançado em 1932, nos cinemas, o filme *Tarzan, o filho das selvas* (*Tarzan the ape man*). O ator Johnny Weissmuller, que interpretava Tarzan, representava o máximo da masculinidade moderna, com seu forte físico e o característico grito que entoava na película, lutava contra todas as adversidades que vinha da selva.

O momento histórico da grande depressão, não apenas econômico, mas também de autoestima, ganhava nas salas de cinema uma voz que vociferava aquilo que o espectador buscava, ou seja, o grito de Tarzan funcionava como uma espécie de alívio ao peso do momento presente. Ele era o símbolo da força que o indivíduo não tinha, sendo assim, ele tentava se espelhar nessa idealização que possivelmente salvaria sua vida.

Na crise econômica de 2008 que também se espalhou pelo mundo, o cinema de Hollywood também faturou milhões de dólares com o relançamento de vários super-heróis que há muito tempo não aparecia nas telas de cinema. Ao analisar as relações existentes entre a dinâmica crise/cinema fica perceptível que essa relação vai muito além do acaso. Talvez a própria psicanálise possa trazer respostas que traduzem melhor essa possível relação, pois compreender as interferências da situação político-econômica na psique humana tem sido nas ciências modernas um ponto fundamental para entender as atuais crises do ser humano.

As crises do indivíduo contemporâneo e as ações que ele promove para superá-las colidem com um pensamento teleológico da vida. O cinema traduziu isso por meio do melodrama, simplificando a vida mediante as suas complexidades.

A trajetória da produção cinematográfica de Hollywood encontrou no melodrama sua mais autêntica configuração. A dualidade entre o bem e o mal também caracteriza todo o campo que constituiu esse tipo de cinema. O mal no cinema sempre foi visto como algo a ser superado, ao não perceber pertencente de uma dinâmica complexa de relações que configuram a realidade, o indivíduo se vê como um ser isolado de todos os conceitos que possam desmoralizá-lo diante de um pensamento vicioso que vê na fraqueza, sua mais alta identidade.

O oposto à fraqueza, no cinema, seria o bom, a crença na ideia de que o humano é um ser naturalmente bondoso (no caso do cinema norte americano, o símbolo do homem bondoso é ele próprio, o norte americano) e que todo tipo de maldade está fora de seu ser, remonta a essa moral idealizada de si mesmo. Porém, na necessidade de usar a maldade é necessário legitimá-la quando, por exemplo, existe alguma invasão estrangeira ou até mesmo de seres vindos de outro planeta.

A ideia de culpa alimentou substancialmente o melodrama, a fraqueza tornou-se o modelo inspirador de construção dos personagens das produções cinematográficas. Na tradição hollywoodiana o indivíduo bom é aquele patriota que cuida de sua família, bem como de seu país. A superação dos problemas é

encontrada na submissão da vida e na não aceitação e afirmação das contradições.

A impossibilidade do indivíduo contemporâneo de reinventar-se como os pré-socráticos, talvez, explique as dificuldades do atual momento em relacionar-se de forma positiva com a vida. Novos sistemas de valores são possíveis quando se consegue superar os antigos, o que na atualidade não acontece, ao contrário, reproduzimos um sistema de valores que penetram nas mais diversificadas instâncias da produção humana, seja ela intelectual ou artística.

2 O NILISMO EM SCORSESE

2.1 CINEMA-HISTÓRIA UMA RAZÃO POÉTICA²

A presente abordagem pretende explicitar a motivação principal pela escolha do cinema como objeto de análise. Essa escolha também está relacionada intimamente à minha forte interação com essa arte, já que constantemente a utilizo como entretenimento, reflexão e também profissional.

Os fatos do historiador são moldados segundo sua interpretação, em que está em jogo a sua própria subjetividade. Isso também acontece com o ofício do artista, no caso do diretor de cinema por exemplo, a sua história pessoal, concepção de mundo e os efeitos das relações sociais não estão desassociados da sua produção artística.

Portanto, o cinema e a história podem ser úteis para impulsionar não apenas a análise da sociedade, mas que a partir disso, novas possibilidades de interação com a realidade seja possível dentro de uma perspectiva artística, como no conceito de arte elaborado por Nietzsche.

Ainda no período de graduação, participei no ano de 2008 em Goiânia, entre os dias 13 a 17 de outubro como monitor, integrando a equipe de organização e apoio do IV Simpósio Nacional de História Cultural, promovido pelo GT Nacional de História Cultural. Nesse evento pude perceber que existiam várias pesquisas da história sendo realizadas acerca do cinema. No minissimpósio intitulado: Cinema-História Como Laboratório da Razão Poética, tinham pesquisas tanto de filmes da antiga União Soviética quanto análises do cinema na sala de aula.

Portanto, percebi nesse evento a grande relevância que o cinema pode proporcionar à análise histórica da sociedade. Como demonstrado nos anais do evento:

² Cinema-história uma razão poética: tema de um dos minissimpósios do IV Simpósio Nacional de História Cultural, realizado em Goiânia-GO nos dias 13 a 17 de outubro de 2008.

As novas tecnologias áudio-imagéticas, em especial as de suporte digital, abriram um imenso potencial para criação de novas representações do real e do imaginário sócio-histórico e novos caminhos para a construção de novas possibilidades de narrativas para a história. As imagens e os sons da história provocam uma razão contaminada de emoção, quer no processo ensino/aprendizagem, quer no da produção do conhecimento. Prognosticamos que não pode existir separação absoluta entre razão e emoção. O laboratório da relação cinema-história pela própria natureza é o mais fecundo para ajudar à razão assumir os sentimentos que já são seus e é o que podemos chamar de razão-poética (NÓVOA, SILVA, 2008, p. 99).

É sobre essa perspectiva que orienta a minha pesquisa. A constatação no campo historiográfico de que a compreensão da história perpassa os riscos da própria subjetividade do historiador, é fundamental para uma criticidade ampla da disciplina. Não que isso diminua a relevância da história, muito pelo contrário, essa constatação traz novos elementos que podem enriquecer a pesquisa.

No caso do cinema, vários elementos estão em jogo. O cineasta, o roteirista, o fotógrafo, entre outros participantes da produção, estão inseridos em uma temporalidade e em um determinado espaço. A narrativa utilizada tenta chamar a atenção para certos aspectos que são considerados pelo diretor, mas que são reelaborados pelo espectador. Isso pode ser notado tanto pela fotografia cinematográfica quanto na utilização específica de determinadas cores.

A constituição de um filme está inserida em uma gama de relações, não apenas artísticas, mas também históricas.

É evidente que as preocupações do artista cineasta correspondem aos anseios de seu tempo, portanto, torna-se preponderante aqui, fazer um recorte temporal. Esse recorte está fundamentado na necessidade de estabelecer alguns diretores e algumas de suas obras na análise do presente trabalho.

2.2 VIVENDO NO LIMITE

Martin Scorsese nasceu em novembro de 1942, em Nova Iorque, desde cedo sempre foi um grande admirador do cinema. Começou produzindo pequenos filmes, até finalmente ser reconhecido como um grande e reconhecido diretor. De formação católica, em grande parte de seus filmes é possível perceber imagens com temas religiosos, que o diretor expõe explicitamente em importantes cenas.

A finalidade da escolha do referido diretor, se trata de uma curiosidade minha pelos personagens criados por Scorsese. Personagens mergulhados em crises que evidentemente parecem não conseguir se salvar da situação vivida, geralmente situações de grande tensão e desespero psicológico.

Tendo já conhecido algumas de suas principais obras, como, *Touro indomável (Raging Bull)* e *Taxi Driver*, no entanto, foi com o filme, *Vivendo no Limite (Bringing out the Dead)* que foi despertado essa percepção da crise vivida pelos personagens de Scorsese. Isso foi reforçado pela leitura do livro *Crime e Castigo*, de Fiódor Dostoiévski, onde claramente encontramos personagens totalmente perturbados pelo excesso de modernidade em que Nietzsche perfeitamente definiu. Encontramos isso não apenas em Dostoiévski, mas em boa parte da literatura russa.

O conteúdo do filme e a prazerosa leitura do livro foram determinantes e totalmente inspiradores para a elaboração do presente trabalho. Através da análise do filme e a constatação da similaridade dos personagens da literatura e cinematográfica. Considero importante expor essa experiência, pois, no trabalho do historiador é bastante importante a busca da objetividade, mas quando estamos cientes de nossas subjetividades e as várias forças e situações ao qual estamos submetidos, ou seja, quando estamos cientes de nossas próprias limitações, o trabalho pode se tornar mais frutífero e relevante.

Filme pouco conhecido do diretor Martin Scorsese, porém, muito representativo em sua obra cinematográfica, *Vivendo no limite (Bringing Out*

The Dead) ou na tradução livre do original: *Ressuscitando os mortos*, merece toda atenção para uma análise mais profunda da sociedade contemporânea.

Trata-se de uma abordagem complexa e nada simplista dessa situação que retrata de forma artística as crises e perturbações de uma sociedade que não compreende as suas limitações. De forma geral, podemos dizer que o diretor não levanta questões com abordagens e conclusões fechadas, muito pelo contrário, vai além disso.

A riqueza da obra permite a análise, que parte de uma situação local, mas que na contemplação ela invade outros lugares do mundo e da vida.

2.2.1 Os Fantasmas de Frank

Logo nas cenas iniciais nos deparamos com uma trilha sonora que traduz o espírito do filme, ao som de “T.B. Sheets”, de Van Morrison, música presente em quase toda extensão do filme, reflete de forma genial toda a essência do que vai ser apresentado na tela.

Ao mesmo tempo em que a música ecoa nas cenas iniciais, o barulho da sirene de uma ambulância é intercalada com a excelente trilha musical. Nesse mesmo instante a lente da câmera foca os olhos do personagem principal Frank (Nicolas Cage), a mistura de luz e sombra nessa cena demonstra a inquietação e agonia do seu personagem.



Figura 1: Frank nas cenas iniciais dentro da ambulância.

Existe uma clara intenção do diretor em focar os olhos do personagem nas primeiras cenas, para evidenciar o caráter desesperador e de cansaço em que orbita a vida de Frank. Toda a temática do filme ressalta essa tensão, tanto no olhar quanto nas atitudes dos personagens.

Frank é um paramédico que trabalha em uma ambulância na noite de Nova Iorque. Estressado com seu trabalho, faz de tudo para ser demitido, pois vive presenciando situações de extrema tensão, tentando salvar vidas de indivíduos que estão à margem da sociedade, como no caso de imigrantes ilegais. A cidade é retratada quase sempre na madrugada, onde prostitutas e religiosos dividem o mesmo espaço, o segundo tentando “salvar” os primeiros.

Nessa dinâmica somos mergulhados no mundo de Frank, toda a descrição acima é extremamente necessária para situar a visão e o lugar que o paramédico ocupa.

No primeiro atendimento em um dos dias de trabalho, Frank atende um senhor com parada cardíaca, tentando salvar a vida do seu paciente, propõe à filha do enfermo (Patricia Arquette) que coloque no aparelho de som uma música que ele goste. Assim que uma música do Frank Sinatra é tocada, o paciente é reanimado e levado para o hospital. O interessante nessa cena é a insistência do diretor em privilegiar a música como algo reavivador, parece que a música é o que dá vida aos personagens e ao próprio filme.

O espaço geográfico abordado impressiona pela falta de vida, pela escuridão úmida de uma noite fria e caótica. Caos que é representado pelo hospital onde os pacientes são levados, o lugar onde era para ser tranquilo e pacífico mais parece um hospício ou um campo de concentração nazista. A dor nem sempre é física, mas principalmente psicológica.

No entanto, o paramédico também não está preparado para atender, pois também sofre psicologicamente, permeado de pessoas drogadas e da consciência de que toda a existência parece não fazer mais sentido. O personagem muito se assemelha a uma dinamite pronta para estourar. Mistura-se a tudo isso o sentimento de culpa de Frank, pela frustração de não

conseguir salvar a vida de seus pacientes. O diretor aborda o sofrimento do personagem como uma espécie de castigo pelas frustrações de seu cotidiano.

O castigo de Frank seria então o martírio pelo qual o personagem passa pelo fato de não conseguir “ressuscitar” os enfermos e doentes de uma civilização decadente.

As pessoas representadas na madrugada da cidade, na verdade, não estão vivas, mas mergulhadas no mais profundo abismo da falta de um referencial que norteie e dê sentido para a existência.

Frank também faz parte dessa morte em vida, já que nem mesmo as drogas podem salvar a consciência do peso da existência e suas contradições.

A sensação que o filme provoca remete sempre ao discurso que a vida humana não tem solução, que toda e qualquer tentativa de controle da natureza está fadado ao fracasso. Mas, voltando para a cena do primeiro atendimento ao senhor com parada cardíaca, quando o paciente é reanimado quando a música do Frank Sinatra é colocada, parece que o diretor propõe uma provável alternativa. A música, enquanto arte, pode ser uma força que media a vida com a existência, ou seja, a morte em vida e a falta de referenciais que impulsionem o homem no mundo desolador e caótico, pode estar na arte, parte de uma ligação do indivíduo com a realidade.

Analisando mais profundamente o personagem de Nicolas Cage, podemos compreender melhor o que Nietzsche constatou na investigação genealógica da moral.

E precisamente nisso está o destino fatal da Europa – junto com o temor do homem, perdemos também o amor a ele, a reverência por ele, a esperança em torno dele, e mesmo a vontade de que exista ele. A visão do homem agora cansa – o que é hoje o niilismo, se não isto?... Estamos cansados do homem... (NIETZSCHE, 2009, p. 32).

Portanto, é neste personagem que encontramos o ápice do niilismo radical, ou seja, somos envolvidos pela sensação da insustentabilidade da existência.



Figura 2: Frank em cena de grande desespero decorrente do uso de drogas.

O olhar cansado no homem moderno, representado por Frank, misturado com toda a melancolia e escuridão proveniente da construção das cenas e na seleção musical, acaba por construir aquilo que tento buscar na minha investigação. O “estamos cansados do homem” dito por Nietzsche, essa sensação projeta em nós mesmos aquilo que realmente somos. Seres em busca do nada, valores que não possuem valores, a noção e consciência do não sentido da vida, do mundo, de tudo o que nos rodeia.

Nesse sentido, Frank acaba por desenhar o homem moderno, configura-se em sua imagem aquilo que Nietzsche chamou de doença moderna. Na película isso é reforçado pela própria aparência do personagem, a cada evolução do filme seu rosto está debilitado e seu olhar cada vez mais cansado.



Figura 3: Personagem em mais um dia de trabalho.

A sociedade pós Revolução Industrial inaugurou uma crise de valores, diferente daqueles clássicos, (moral cristã) em que o mundo supassensível era

o valor primordial. Na modernidade, a falta de novos valores se torna um grande problema, para Nietzsche essa é uma sociedade decadente.

No filme, tanto o mundo supracosmético, quanto o mundo sensível não tem qualquer sentido. Os indivíduos em cena estão doentes, na perspectiva nietzschiana. A falta de valores acaba por configurar em um niilismo ativo, em que a morte de Deus chega ao seu intenso significado, e nem a promessa do progresso científico não ilude mais a vontade de sentido da vida.

Aqueles que passam por frequentes mudanças espirituais conservam algumas ideias e hábitos dos estados anteriores, que então, como fragmentos de inexplicável antiguidade, como cinzentas muralhas, afloram em seu novo modo de pensar e agir: muitas vezes adornando toda a região. (NIETZSCHE, 2005, p. 256).

O niilismo moderno mantém algumas nuances da antiga moral, mas se apresenta na modernidade como a total falta de referenciais, como é demonstrada no filme.

Não existe Deus nem ciência. Não haverá nenhum momento arrebatador e nenhuma salvação. A grande característica da modernidade é o nada, como bem carrega o sentido do termo niilismo.

2.3 TAXI DRIVER

Filme de Scorsese de 1976 que causou grande repercussão em sua carreira, *Taxi Driver* ainda continua sendo um grande clássico da história cinematográfica. Com grandes interpretações, sobretudo a de Robert De Niro, vivenciando o personagem motorista de táxi em Nova York, nos traz novamente a constante característica dos personagens de Scorsese.

Como uma constante na alma de vários de seus personagens, o niilismo rodeia a vida e as ações, não apenas dos protagonistas, mas também dos personagens coadjuvantes. Nessa película temos o personagem principal Travis Bickle (Robert De Niro), um ex-combatente da Guerra do Vietnã dirigindo seu táxi na noite escura da grande metrópole.

Logo na cena inicial o carro do personagem surge em meio a uma fumaça, esta que continua durante a apresentação dos créditos iniciais. Em seguida surgem na tela os olhos de Travis Bickle, numa composição aparentemente barroca em que se alternam tons de claro e escuro, na mesma sequência em que os olhos do personagem aparecem.

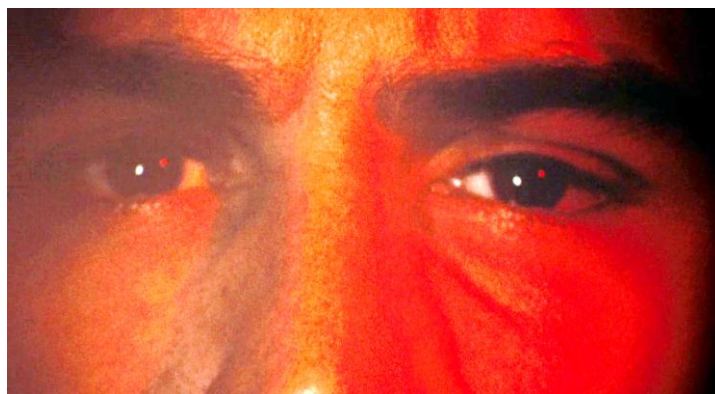


Figura 4: Câmera focando os olhos de Bickle de dentro do táxi.

Essa sequência parece propor o tom da temática do filme, a referência ao Barroco feito por mim tem como objetivo expor uma possível interpretação. Sabe-se que na arte barroca do início do século XVII na península itálica, houve o rompimento entre sentimento e razão, sendo predominante nessa arte a emoção sobrepondo o racionalismo. A atenção dada a esse detalhe sublinha também a temática de grande parte da obra de Scorsese. Os personagens mergulhados no niilismo parecem cansados dessa falta de pulsão, ou seja, os personagens estão à procura de uma potencialização de suas vidas. A ciência que foi capaz de trazer grandes avanços técnico-científicos, racionalizando a vida, também foi capaz de tirar as emoções que regiam a vida do mundo pré-industrializado.

A trilha musical bastante presente, ajuda na construção do clima que o diretor quer elaborar. Com um instrumento de sopro em ritmo lento e melancólico é alternado para um ritmo um pouco mais frenético e conturbado. Reafirmo aqui a importância de destacar os detalhes artísticos de uma obra cinematográfica, que também assim é possível compreender melhor a proposta

do diretor, se ignorarmos esses detalhes podemos cair em uma interpretação simplificada e incompleta.

A música presente nesse filme tenta criar uma ambientação em que o mundo do personagem seja criado por todos os sentidos do espectador. Portanto, a música ajuda a construir a vida do personagem na medida em que o tom melancólico acaba por demonstrar a solidão. O tom posterior pode ser entendido como o desespero do protagonista em procura do sentido e potencialização da vida.

2.3.1 O Início da Decadência

Travis Bickle apresenta-se para uma cooperativa de táxi com a intenção de trabalhar, argumentando que tem falta de sono e por isso deseja trabalhar na noite guiando o carro. Assim como o personagem do filme *Vivendo no Limite*, Frank (Nicolas Cage) que trabalha em uma ambulância na cidade noturna, Bickle parece um homem infeliz sem qualquer motivação ou ambição. O trabalho noturno reforça a sensação de um homem sem vida em um mundo povoado por pessoas que acaba por refletir a mesma essência do personagem taxista.

A trajetória de Bickle no filme nos demonstra a dificuldade de seu personagem em se relacionar socialmente, nos aspectos mais comuns da vida social, como por exemplo, quando ele se interessa pela personagem Betsy (Cybill Shepherd). A falta de noção de Bickle que tenta conquistar a mulher levando-a logo de início a um cinema de filmes pornográficos acaba por configurar o universo psicológico do personagem.

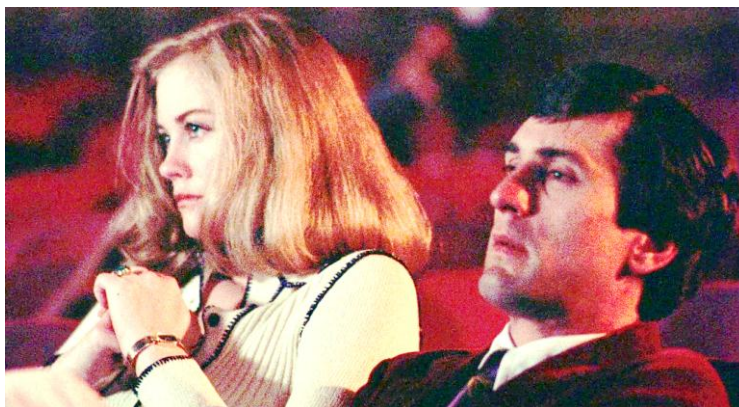


Figura 5: Bickle e Betsy no cinema.

Scorsese aborda nesta cena a complexidade da moral cristã ocidental e o embate com a modernidade vazia niilista. Enquanto o personagem de Robert De Niro encara a situação como completamente normal, a personagem de Cybill Shepherd fica escandalizada com tal atitude de seu admirador.

Portanto, temos aqui uma figura que diferente do protagonista de *Vivendo no Limite*, apresenta-se mais ainda sem valores. Com o desenrolar da história verifica-se que Bickle vai ficando incomodado com certas situações, em que se confirma a total falta de valores referenciais.

2.3.2 O Nojo de Bickle

Em uma das cenas do filme, o taxista leva em seu carro um dos candidatos a presidente do país. Nessa cena o político pergunta a Bickle o que mais o deixa chateado em seu país. Logo em seguida Bickle responde:

“[...] Seja ele quem for, (o político eleito) devia limpar esta cidade... porque isto é como um esgoto aberto, cheio de lixo e porcaria. Às vezes, quase não aguento. Seja quem for que venha a ser presidente... devia limpar tudo isso. Entende? Às vezes quando saio, sinto o cheiro. Fico com dores de cabeça horríveis [...]. Acho que o presidente devia limpar essa bagunça [...]” (TAXI DRIVER. Sony Pictures, 1976.).

A partir dessa cena o protagonista começa a se transformar. Observando a violência, prostituição e a miséria característica das grandes metrópoles, Bickle começa a se indignar com toda essa situação degradante.



Figura 6: O político à direita conversando com Bickle.

Essa transformação vai desenvolvendo em Bickle uma aparente indignação, mas no decorrer do filme fica perceptível que não é apenas isso. Bickle está visivelmente confuso. Essa confusão aparece a partir do momento em que ele começa na nova profissão de taxista.

Como no livro de Joseph Conrad, *O Coração das Trevas*, - que inclusive serviu de inspiração para o diretor Francis Ford Coppola no excelente filme *Apocalypse Now* – o personagem literário Kurtz observa os efeitos da violência do colonialismo europeu na África. Os efeitos dessa situação histórica acabam por transformar o personagem em algo fantasmagórico. Fazendo uma analogia entre o filme *Taxi Driver* e a obra literária do fim do século XIX, pode-se perceber melhor o caminho traçado por Bickle.

Bickle nada mais é do que esse homem fantasmagórico criado pelo diretor para configurar e criar poeticamente o universo niilista e degenerativo da sociedade ocidental. Ao invés de um barco, temos em *Taxi Driver* um homem em seu carro adentrando o “coração das trevas”.

O universo circundado por Bickle cria uma nova configuração psicológica, não apenas orientada pela indignação, mas pela doença histórica da contemporaneidade, tratada por Nietzsche.

Deve a vida dominar o conhecimento, isto é, a ciência, ou antes deve o conhecimento reinar sobre a vida? Qual desses dois saberes é superior ao outro, qual deles deve vencer? Ninguém duvidará de que é a vida, pois um saber que destrísse a vida se destruiria também a si próprio (NIETZSCHE, 2005, p. 173).

Quando o filósofo questiona qual das duas instâncias deve se sobrepor, o conhecimento ou a vida, Nietzsche traça um panorama do mundo moderno em que o conhecimento se sobrepôs à vida. Nesse sentido, a crise vivida por Bickle se trata não apenas dos problemas sociais personificados na prostituição e miséria vista da janela do seu táxi. Mas, trata-se dos desdobramentos de uma sociedade que extirpou a vida em nome de valores considerados superiores, como a ciência.

A crença na política faz parte do conjunto de valores considerados superiores da sociedade ocidental. A política idealizada no mundo contemporâneo não parte da ideia elaborada por Maquiavel entre os séculos XV e XVI, considerado o fundador da ciência política. O mundo contemporâneo internalizou outro conceito de política, em que ela deve suprir todos os males e contradições da vida.

Nessa perspectiva o filme levanta a questão do pessimismo niilista do personagem, inclusive em relação à política. Bickle sabe que nem essa instância supervalorizada por sua sociedade será capaz de devolver a vida na concepção nietzschiana, ou seja, a falta de novos referenciais ou de novos valores inevitavelmente sepultou de vez o verdadeiro impulso da vida.

Frequentemente os homens se relacionam com seus príncipes como fazem com seu deus, o príncipe tendo sido muitas vezes o representante do deus, seu sumo sacerdote, pelo menos. Tal sentimento, quase inquietante, de reverência, medo e vergonha, já se tornou e continua se tornando mais fraco, mas ocasionalmente se inflama e se liga a pessoas poderosas. O culto ao gênio é um eco dessa veneração a príncipes e deuses. Em todo lugar onde se busca elevar indivíduos a um plano sobre-humano, surge também a tendência a imaginar camadas inteiras do povo como sendo mais baixas e grosseiras do que são na realidade (NIETZSCHE, 2005, p. 224).

O culto ao gênio descrito por Nietzsche pode ser entendido, no mundo atual, como o lugar que a política ocupa na mentalidade das pessoas. É uma espécie de necessidade da elevação da política como uma instância arrebatadora. Os efeitos irreversíveis dos acontecimentos da vida, que nem

sempre podemos escapar, acabou por criar na figura institucional da política, um universo mental em que essa instância é a responsável por garantir a normalidade (na concepção da mentalidade do povo) e harmonização da vida.

Sendo assim, desenvolveu-se uma sociedade “baixa” e “grosseira” que a partir de uma idealização da realidade não consegue enxergar a complexidade, estruturação e a função da política para qualquer sociedade. Portanto, consegue apenas atribuir à política todos os deveres da elevação de seus desejos e prazeres, tirando de campo tudo o que pode ser considerado como risco aos tais desejos.

Mas Bickle se atentou para essa realidade de covardia e limitada relação entre os indivíduos e a política. É perceptível como o diretor constrói no personagem uma espécie de anti-herói. Com a constante indignação do personagem, Bickle quer limpar a sociedade, – como descrito no diálogo entre ele e o político dentro do táxi – ele não confia que a política serve como uma instância arrebatadora capaz de articular os desejos para normatizar a vida, muito pelo contrário, o personagem toma uma série de atitudes para tentar limpar toda essa situação de mediocridade vivida pela sociedade, mediocridade retratado e simbolizado no filme na imagem das prostitutas e violência urbana.



Figura 7: Personagem Iris, prostituta de 12 anos de idade.

Quando o taxista recebe em seu carro, Iris Steensma (Jodie Foster), uma prostituta de 12 anos de idade, começa a se intensificar no personagem a angústia e desconforto em relação a sua ocupação e interação com a vida. Cresce no personagem uma necessidade de reação a tudo que está exposto, ou seja, parece ser uma tentativa de trazer vida ao que está morto.

O caráter demagógico e a intenção de influir sobre as massas são comuns a todos os partidos políticos atuais: por causa dessa intenção, todos são obrigados a transformar seus princípios em grandes afrescos de estupidez, pintando-os nas paredes. (NIETZSCHE, 2005, p. 214).

Na concepção de Nietzsche, a política nas expectativas da massa da sociedade, teria a função de garantir o mínimo de harmonia possível para tornar a vida ao menos suportável. Bickle se percebe fora desse contexto, e é nesse sentido que a vida começa a ficar insuportável para ele. Diante de tal situação, o personagem adquire uma arma de fogo na tentativa de realizar a organização daquilo que está fora de controle.

Para tal jornada, Bickle se transforma radicalmente, não apenas no âmbito psicológico, o que acontece paulatinamente no decorrer do filme, mas também no visual. Esse impacto visual reforça o estado emocional do personagem, em que se mistura uma estética radical com elementos de transgressão. O visual faz uma referência ao punk, que na época da produção do filme estava no auge, em países como Inglaterra e Estados Unidos. Essa transgressão, portanto, dialoga com o próprio momento histórico do diretor, na medida em que o visual impacta e sugere uma violência estética.



Figura 8: Cena em que demonstra a mudança radical de Bickle.

A transformação de Bickle também fica evidenciada em sua reflexão descrita na metade do filme: “A solidão tem me seguido por toda a parte, toda a minha vida. Em bares, nos carros... nos passeios, nas lojas, por toda a parte. Não consigo fugir. Sou o solitário de Deus”. (TAXI DRIVER. Sony Pictures, 1976).

A solidão do personagem contrasta com a conscientização da realidade que o cerca. Em sua percepção, o ajustamento da desordem perpassa necessariamente na condição da peregrinação que ele deverá fazer. A complexidade psicológica de Bickle mergulhada no niilismo, não traz respostas concretas sobre o perfil do personagem. Ela se mistura na figura do anti-herói, numa análise mais racional, como também a de uma vítima da doença histórica.

Sob a luz de uma análise mais detalhada, levando em consideração as características artísticas e o norteamento da narrativa de Scorsese, tanto no presente filme, quanto em outras obras do referido diretor, pode-se entender que em nenhum momento ele tenta construir um personagem vitimizado pelas circunstâncias, nem também acredito que ele seja um anti-herói que tantas vezes o cinema reproduziu. A imagem do personagem principal construída na tela vai além dos clichês disseminados desde as primeiras décadas da história do cinema.

Em *Taxi Driver* não existem personagens esperançosos que são motivados por um referencial moral, existem sim, personagens decadentes numa civilização que vive em uma espécie de sombra de deus e da ciência. A única referencia existente está concentrada no imaginário idealizado, tanto da política como foi tratado aqui, mas também das outras instâncias da sociedade ocidental.

Como na obra do tcheco Franz Kafka *A Metamorfose*, publicada em 1915, em que o personagem principal Gregor Samsa acorda transfigurado em um inseto. Bickle se vê também metamorfoseado em algo que ele não entende o que é, mas que sente um incômodo incontrolável.

Nota-se a contínua transformação quando Bickle inicia um diálogo com ele mesmo em frente o espelho, dando a impressão de que ele já não se reconhece mais. Quando no filme o personagem aparece mais constantemente com a arma, somos levados ao único estímulo simbólico que o taxista começa a vislumbrar. Sua única tentativa desesperada de fazer algo nem que seja pela última vez.



Figura 9: Bickle quando adquire a arma de fogo.

A arma de fogo transforma-se no único referencial para Bickle, já não existe religião, ciência ou política. Portanto, todo o desenrolar final do filme é constituído a partir da limpeza para se livrar do mau cheiro, desse incômodo que tanto perturba e incomoda o taxista.

Começa então sua odisseia em busca da ordem, iniciando pela tentativa frustrada de matar o candidato a presidente que ele havia atendido anteriormente em seu táxi, como também no assassinato do aliciador da jovem prostituta Iris.

A busca pela ordem do personagem evidencia mais uma vez o caráter pessimista do diretor, pois o mesmo não acredita nessa possibilidade arrebatadora do ser humano. Toda a narrativa e estética do filme são constituídos dentro de uma ambientação perversa e niilista da modernidade tardia.

2.4 CONSIDERAÇÕES SOBRE A FILMOGRAFIA DE SCORSESE

Compreender as características dos personagens de Scorsese vai além da dimensão artística, pois a maior parte de sua produção cinematográfica concentram-se indivíduos que dialogam com o mundo real contemporâneo.

Seja a partir de seus primeiros filmes de quando ele havia acabado de sair da Universidade de Nova Iorque, como por exemplo, *Quem Bate à Minha*

Porta? (Who's that knocking at my door) filme de 1967, temos a apresentação do mundo da juventude norte-americana, na verdade, fica evidenciado o vazio da juventude na falta de novos referenciais, já que os antigos foram sepultados na década de 1960. O personagem J.R. (Harvey Keitel) vive uma espécie de infantilidade na idade adulta, o entrelaçamento da moral religiosa como os novos comportamentos da revolução sexual entra em conflito na personalidade do jovem J.R.



Figura 10: Personagem de Harvey Keitel no filme *Quem bate à minha porta?*

Na década de 1970 o diretor já é considerado um dos grandes diretores da indústria cinematográfica, sobretudo com o filme *Taxi Driver* que lhe trouxe grande repercussão e reconhecimento. Aprofundando o esboço introduzido no *Quem Bate à Minha Porta?* Scorsese amplia a confusão e complexidade do universo de seus personagens, construindo cada vez mais as características e identidade de seu trabalho.

Tratando quase sempre de temas como violência urbana, drogas e sexo, o diretor acaba por constituir em sua filmografia todo um desenho da sociedade pós-revolução industrial. As perturbações de seus personagens caracteriza também essa sociedade que parece não se entender, que ainda não se descobriu e vive essa confusão procurando sentido em suas ações e principalmente um sentido na vida.

No filme de 1973, *Caminhos Perigosos (Mean Streets)* o diretor expõe a confluência dos temas característicos de seu trabalho, quando logo no início

aparece a fala de seu personagem principal Charlie (Harvey Keitel): “Você não paga seus pecados na igreja. Você os paga nas ruas. Em casa. O resto é besteira, e você sabe” (CAMINHOS perigosos. Warner Bros. Pictures, 1973). Temos nesse filme a definição dos espaços e as funções de cada um.



Figura 11: Harvey Keitel dentro de uma igreja, no filme, *Caminhos Perigosos*.

A rua tem um lugar essencial em algumas obras de Scorsese, como é o caso de *Taxi Driver* e *Vivendo no Limite*, abordados na minha análise. É na rua que conseguimos observar os desdobramentos da civilização ocidental dentro da perspectiva de Nietzsche. A decadência dessa civilização pode ser observada principalmente nas ruas, lugar de constante conflito e contradições resultantes da sociedade industrial e científica. A promessa do século XIX de progresso e evolução social transformou-se dentro da perspectiva estética de Scorsese, naquilo que é demonstrado nas ruas de seus filmes, ou seja, a prostituição e violência são simbolicamente representadas como o resultado devastador da experiência que se iniciou com a crença na ciência como um novo referencial possível para a constituição de uma sociedade aperfeiçoada. Portanto, a rua pode ser entendida como o lugar em que “pagamos os nossos pecados”. O lugar da promessa frustrada e símbolo do indivíduo decadente.

Nas cenas iniciais de *Quem Bate à Minha Porta?* o lugar da casa também possui sentido simbólico. Temos nessa cena uma senhora amassando uma massa de pão envolta de crianças, o filme não tem a intenção de explicar,

pelo menos de início, quem são os personagens da cena. O interessante é a ênfase da câmera nas imagens religiosas que compõe o espaço, dá-se a entender que existe inclusive uma intenção de relacionar a senhora com as imagens da santa católica existente na cena.

Sabe-se que o diretor teve uma educação bastante católica, tendo frequentado na adolescência um convento com a intenção de virar seminarista. No entanto, os caminhos traçados por ele foram outros mais identificados com o cinema. Entender em que grau uma obra de arte acaba por confundir com a vida pessoal do artista é algo muito complexo e difícil, mas é notória essa correlação existente se levarmos em consideração a própria origem do diretor.

Scorsese é descendente de sicilianos, muitos de seus filmes são localizados em bairros predominantemente de imigrantes ou descendentes de italianos, como é o caso do personagem Charlie do filme *Caminhos Perigosos*. A própria cena descrita acima de *Quem Bate à Minha Porta?* remete às tradições da cultura italiana, tanto na gastronomia quanto na religião.

Então, verifica-se na cena da senhora fazendo a massa de pão, as influências do passado e da trajetória do diretor. O lugar ocupado da religião em seus filmes é extremamente importante para compreender os conflitos e contradições de sua própria existência que são reelaborados nas imagens das cenas que compõe a sua obra.

Esses conflitos são abordados nos filmes como a distância de uma salvação do ser humano, não existe possibilidade de fuga, nem na ciência, muito menos na religião. Como o filósofo alemão também entende:

Em nossos tempos, a religião cristã é certamente uma antiguidade que irrompe de um passado remoto, e o fato de crermos nessa afirmação – quando normalmente somos tão rigorosos no exame de qualquer pretensão – é talvez a parte mais antiga dessa herança. Um deus que gera filhos com uma mortal; um sábio que exorta a que não se trabalhe, que não mais se julgue, mas que se atente aos sinais do iminente fim do mundo; uma justiça que aceita o inocente como vítima substituta; alguém que manda seus discípulos beberem seu sangue; preces por intervenções miraculosas; pecados cometidos contra um deus expiados por um deus; medo de um Além cuja porta de entrada é a morte; a forma da cruz como símbolo, num tempo que já não conhece a destinação e a ignomínia da cruz – que estremecimento nos causa tudo isso, como o odor vindo de um sepulcro antiquíssimo! Deveríamos crer que ainda se crê nessas coisas? (NIETZSCHE, 2005, p. 87).

Nietzsche, o filósofo que declarou a “morte de deus” parte da definição de que o mundo ocidental não é mais sustentado pela visão tradicional da moral cristã. Essa moral que foi base para a Europa do período medieval acabou sendo reestruturado em uma nova concepção a partir do mundo científico, o período em que encontrou no Iluminismo a porta de entrada para uma nova crença que vai encontrar no século XIX o seu maior apogeu, a ciência.

Nós, os novos, sem nome, de difícil compreensão, nós rebentos prematuros de um futuro ainda não provado, nós necessitamos, para um novo fim, também de um novo meio, ou seja, de uma nova saúde, mais forte alerta alegre firme audaz que todas as saúdes até agora (NIETZSCHE, 2012, p. 258).

É esse o ponto que Martin Scorsese captura em muitas imagens de seus filmes. A consciência de que todos os antigos referenciais (cristãos e científicos) não mais correspondem às expectativas e necessidades da sociedade moderna, que por sua vez permitiu que essa sociedade vivesse sobre a sombra desses referenciais que não mais existem, e que essa mesma sociedade não consegue construir e elaborar novos referenciais que possam novamente reorientar os rumos na construção de novos valores.

Fica evidente de que existe uma forte necessidade de novos parâmetros de reorientação da vida, mas para o diretor essa possibilidade está distante de seus personagens. Por mais que eles busquem novos caminhos, a falta de referenciais adequados para o momento presente não são compatíveis para a relação do indivíduo com o devir histórico.

Nesse sentido, o niilismo passivo atinge seu apogeu na filmografia de Scorsese, quando o nada é o que orienta o destino de seus personagens, a falta de vida, cor e sensações mataram a relação do humano com a natureza, criando assim a morte em vida. Esse pessimismo atinge não apenas os personagens fictícios, mas também o espectador diante da tela, que em certa medida pode se reconhecer enquanto participante desse mundo que caracteriza a sociedade moderna.

Nietzsche foi um grande exemplo dessa consciência niilista, não apenas consciente, mas que também sistematizou e caracterizou

filosoficamente essa experiência no século XIX. Scorsese jogou na tela todo esse pensamento e criou artisticamente o desenho da sociedade caracterizada pela falta de algo e pela presença do nada.

No início da década de 1980 Scorsese criou um de seus maiores sucessos, *Touro Indomável (Raging Bull)* trazendo para a película a trajetória decadente do pugilista Jake La Motta (Robert De Niro), baseado no livro de Jake La Motta, Joseph Carter e Peter Savage, trata-se, portanto, de um filme biográfico. Filmado em preto e branco, o filme retrata a ascensão de La Motta em sua carreira de pugilista e o sucesso considerável que o personagem conquista em sua profissão. O que não acontece com a sua vida pessoal, pelo seu temperamento extremamente violento e possessivo.

La Motta pode ser considerado um personagem tipicamente caracterizado dentro do universo de Scorsese, pois encontramos na película alguém que não consegue estabelecer harmonia entre a sua vida pessoal e o mundo que o ronda. O seu temperamento é o grande responsável pela consequente e constante decadência que arruína sua trajetória. O termo decadência é utilizado exaustivamente no presente trabalho, isso é proveniente da deficiência encontrada pelo autor de compreender outro termo que melhor caracterize o universo dos personagens de Scorsese.



Figura 12: La Motta tendo ataque de ciúmes.

O excessivo ciúme do personagem por sua esposa, Vickie (Cathy Moriarty) demonstra a dificuldade dele de se socializar dentro de um padrão considerado aceitável de convivência, não apenas isso, todas as atitudes de La Motta interferem na vida de todos os indivíduos que o circundam. Os

acontecimentos recorrentes no filme desnudam os aspectos do personagem. Na verdade, o que acaba sendo desnudado é o vazio do protagonista, o vazio da vida e o empobrecimento da existência que não tem mais sentido.

Como podemos observar, Scorsese vai criando o universo dos personagens sempre partindo do ponto de vista da relação conflituosa com a vida. A necessidade desesperada de afirmação da existência quase sempre termina em uma tentativa frustrada. O conceito de afirmação da existência também é uma constante na filosofia de Nietzsche.

Se considerarmos o ideal ascético, o homem, o animal homem, não teve até agora sentido algum. Sua existência sobre a terra não possuía finalidade; “para que o homem?” – Era uma pergunta sem resposta; faltava a vontade de homem e terra; por trás de cada grande destino humano soava, como um refrão, um ainda maior “Em vão!”. O ideal ascético significa precisamente isto: que algo faltava, que uma monstruosa lacuna circundava o homem – ele não sabia justificar, explicar, afirmar a si mesmo, ele sofria do problema do seu sentido (NIETZSCHE, 2009, p. 139).

No caso da civilização ocidental, o indivíduo abriu mão dos prazeres terrestres em busca de algo mais elevado, como percebemos no cristianismo. Depois da “morte de deus” o indivíduo buscava na ciência o otimismo no futuro. A partir do desencantamento do momento presente e o pessimismo no futuro, o indivíduo entra em um novo patamar do niilismo, que é a total falta de motivação da vida, a falta de sentido da existência do niilismo passivo. Essa lacuna não é mais preenchida por nenhum referencial.

La Motta perde-se no seu instante, não controla os sentimentos e o caos se coloca como o único referencial de sua vida. Não é a aceitação do caos como parte do devir, mas a submissão dele em relação aos rumos de sua história e ações.

Esse niilismo completo predominante no mundo contemporâneo está presente na maioria dos filmes de Scorsese. A afirmação da vida não é bem sucedida pelos personagens de seus filmes. O diretor enfatiza o caráter doentio desses personagens, que pode ser tanto na vida amorosa, quanto na questão profissional ou mesmo no mundo do crime.

Em 1988 era lançado o filme *A Última Tentação de Cristo* (*The Last Temptation of Christ*) causando grande polêmica entre alguns grupos

religiosos. Nesse mesmo ano de lançamento, um grupo fundamentalista cristão francês lançou coquetéis molotov no teatro Saint Michel, lugar em que estava sendo reproduzido o filme. Também foi proibida a reprodução do filme em alguns países como a Turquia e o México.

A grande polêmica estava relacionada ao tratamento do diretor dada à figura de Jesus, personagem fundamental para o mundo cristão. No filme Jesus vive um conflito existencial em que o personagem caminha entre o universo divino propagado pelo evangelho, mas também levanta a discussão do seu caráter humano, como por exemplo, o possível relacionamento com Maria Madalena. Essa película é baseada no romance homônimo do grego Nikos Kazantzákis, que entre outras coisas mostra um Jesus que tem medo da responsabilidade de ser o grande messias.

O filme toca em temas caros para o mundo cristão, que na falta de novos referências vivem idealizando na figura de Jesus, a ideia de culpa. A culpa no mundo ocidental propaga a ideia que também está representada na imagem de cristo crucificado. Jesus foi o homem que morreu na cruz para assumir toda a culpa das ações da humanidade. Nesse sentido a imagem do cristo crucificado ainda possui grande valor simbólico, mesmo para o mundo contemporâneo que matou Deus, mas ainda vive sob a sua sombra.

Esses genealogistas da moral teriam sequer sonhado, por exemplo, que o grande conceito moral de “culpa” teve origem no conceito muito material de “dívida”? Ou que o castigo, sendo reparação, desenvolveu-se completamente à margem de qualquer suposição acerca da liberdade ou não-liberdade da vontade? (NIETZSCHE, 2009, p. 48).

Em relação ao filme, o diretor propõe que historicamente o indivíduo se reconhece como parte da culpa e possuidor de uma dívida. O castigo imposto se traduz na conformação das limitações do corpo e sentidos. O prazer se torna pecado, portanto, nega-se os sentidos e a vida. O corpo de cristo se torna símbolo da duvidosa dualidade entre o divino e humano.



Figura 13: Cena de Jesus crucificado.

A partir dessa constatação pode-se perceber a desqualificação e desautorização do corpo. Não importa o corpo físico, mas a ideia deve se sobrepor aos instintos naturais e os desejos.

Essa conformação encontrou lugar no mundo moderno, pois os desejos devem sempre ser refreados em busca de algo superior. Em detrimento do momento presente colocamos em xeque a vida, para recompensarmos no futuro um ideal de mundo.

Quando o filme traz a imagem do filho de Deus com medo e grandes dúvidas sobre qual caminho traçar a sua vida, vemos um personagem totalmente humano. A pessoa que acompanha o desenrolar do roteiro se projeta na imagem de Jesus, pois este está vivendo um dilema que também configura o mundo e a condição humana.

Talvez a razão para tanta polêmica esteja nessa relação conflituosa que o filme estabelece e que entra em contradição com o imaginário ocidental. Imaginário que está habituado à idealização do messias, e que olhando a sua imagem crucificada alimenta o sentimento de culpa e conseqüentemente nos responsabiliza do trágico destino de Jesus.

Os anos 90 podem ser considerados como o período em que Scorsese intensificou o caráter conflituoso de seus personagens. Em obras como *Os Bons Companheiros (Goodfellas)*, *Cassino (Casino)* e o filme aqui analisado *Vivendo no Limite (Bringing out the Dead)* nos trazem personagens quase

sempre identificados com a característica vazia e livre de qualquer sentido valorativo.

A temática de filmes que abordam o mundo mafioso dos gângsteres também foi presente nessa década com os filmes de Scorsese, temática que fez bastante sucesso em Hollywood e também muito explorado pela indústria cinematográfica.

Novamente Scorsese traz à tona a excessiva violência e as prostitutas que simbolizam em suas obras o mundo decadente e a doença de seus personagens. Esses temas constantemente presentes em seus filmes mostram como o cinema é capaz de denunciar, mesmo que não intencionalmente, os elementos constitutivos da sociedade contemporânea.

O filme de 1995, *Cassino*, mostra a ascensão gradativa do mundo dos jogos de Las Vegas, controlada por mafiosos nos anos de 1970. Temos nesse filme uma atenuante caracterização do universo perturbante da vida dos principais personagens.

Sam 'Ace' Rothstein (Robert De Niro) é um diretor de cassino mergulhado no mundo do crime, que se envolve com a prostituta Ginger (Sharon Stone) e tem um protetor gângster Nicky Santoro (Joe Pesci). É dentro do foco da trajetória desses personagens que o espectador é levado não apenas ao mundo do crime recheados com violência e drogas, mas como a constância desses temas renovam a rede simbólica no tratamento artístico implementado pelo diretor no filme.

Na cena inicial temos o personagem Ace entrando em um carro, o qual explode com ele dentro, logo temos o tom do que vai ser o filme nas quase três horas de duração. Em seguida nos créditos iniciais é apresentado uma espécie de sombra do personagem que a todo momento parece estar caindo. E é justamente nessa cena que percebemos novamente o argumento do diretor em quase todas as suas produções, a decaída do indivíduo moderno.

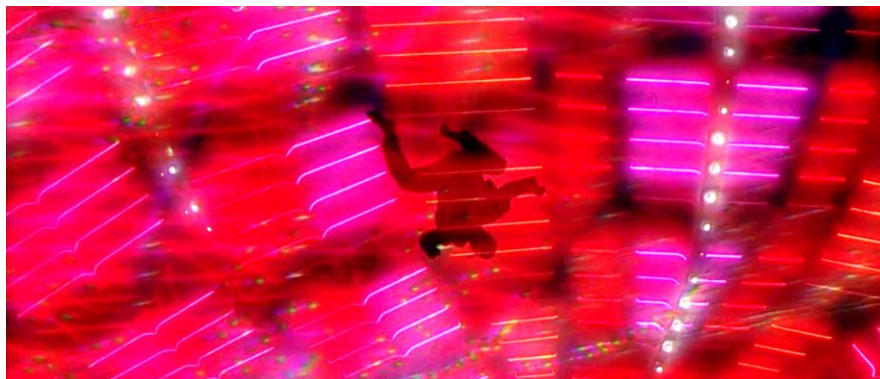


Figura 14: Cena dos créditos iniciais em que aparece a sombra de Ace caindo.

Ace é um homem aparentemente equilibrado no mundo dos negócios em que ele atua, sendo muito valorizado pela experiência adquirida. No entanto, à medida que o filme vai ampliando a sua rede de relacionamentos, como no caso de seu protetor e da prostituta com a qual ele se relaciona cada vez mais a vida começa a se complicar.

Como frequentemente em sua filmografia, as drogas, prostitutas e a violência assume papel fundamental para visualizar o que é demonstrado no início do filme. A decadência de Ace, apesar do patamar ascendente que ele conseguiu atingir, não lhe permite superar as dificuldades que o seu universo psicológico lhe impõe.

Como o personagem La Motta em *Touro Indomável*, Ace não consegue controlar o ciúme doentio por sua mulher Ginger, esse ciúme tende a atrapalhar o seu relacionamento, tanto com ela quanto com o seu protetor Nicky. Além disso, seu protetor acaba por simbolizar uma espécie de proteção contra os possíveis problemas que podem interferir em seus negócios, digo simbólico, pois, o que na verdade o que Ace quer é fugir do caos que se transformou a sua vida. Portanto, Nicky é como uma arma nas mãos de Ace, que a qualquer momento pode disparar para tentar controlar o caos.

O abuso das drogas no filme, sobretudo pela personagem de Sharon Stone, parece significar o vazio. O nada niilista encontra forma na imagem da personagem que mesmo com as joias caras e roupas de alto padrão, não conseguem diminuir os efeitos desse vazio destruidor que emerge nas cenas.

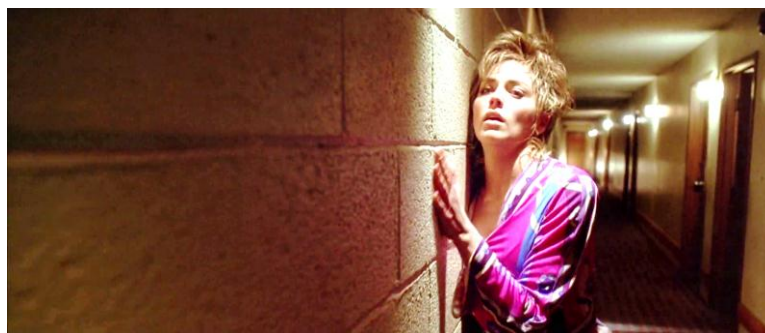


Figura 15: Ginger tendo uma overdose.

O momento em que Ginger aparece no corredor totalmente drogada, tendo um ataque de overdose, acompanhada da música *The house of the rising sun* sucesso nos anos de 1960, da banda inglesa *The animals*, mostra o poder do filme de expressar o destino da sociedade em que nada motiva e sustenta a vida e o tempo.

O interessante é como a música traduz o momento histórico dos anos 60, com a analogia da cena de overdose da personagem. Os idealismos dessa juventude que continuaram a reproduzir os mesmos ideais resignificados. O sexo, drogas e *rock'n'roll* formaram alguns possíveis parâmetros de enfrentamento com a vida, mas que não conseguiu construir novos valores que pudessem dar novos impulsos ou a construção de novos referenciais de afirmação. E isso é visualizado com a consequente morte de Ginger nas cenas intercaladas de sombra e luz.

Em 2013 foi lançado *O lobo de Wall Street (The wolf of Wall Street)*, filme que retrata o mercado da bolsa de valores de Nova Iorque e o submundo de um personagem que se submete aos mais variados interesses do mercado em busca de um futuro promissor.

Baseado na autobiografia de Jordan Belfort, talvez esse seja o filme em que mais se acentua o caráter explosivo e decadente de seus diversos personagens.

Depois da produção de 2011, *A invenção de Hugo Cabret (Hugo)*, filme em que Scorsese declarou ter feito para que sua filha adolescente pudesse ver, em *O lobo de Wall Street* vemos a unificação do mundo desorganizado e caótico de seus personagens. Nessa película a perpetuação da violência narrativa do diretor constrói o fim dos paradigmas do mundo contemporâneo.

Os paradigmas são aqueles que já foram quebrados em quase toda filmografia de Scorsese, pois ainda permanece em seus filmes todo o caráter de nulidade dos referenciais e a falta de um horizonte arrebatador.

Jordan Belfort (Leonardo DiCaprio) é um jovem ambicioso que tenta alcançar o auge profissional como todo norte-americano motivado pela ideia do *american way of life*. Quando ele entra em uma corretora de Wall Street aprende as artimanhas de como ganhar bastante dinheiro, mas para isso será necessário se desfazer de qualquer valor moral que comprometa seu objetivo maior de se enriquecer.

A cena em que Belfort almoça juntamente com o diretor da companhia Mark Hanna (Matthew McConaughey) é explicitada a porta de entrada do novato empregado no mundo dos grandes negócios. Não apenas dos negócios, mas também das drogas em que Belfort entrará. O diálogo conduzido pelos dois mostra como é importante estar relaxado na hora de fazer negócio, o uso das drogas teriam o efeito de neutralizar o corpo e mente no momento em que ganhar dinheiro se mostra como possibilidade.

Já foi discutido como as drogas são apresentadas no contexto de seus filmes. A falta dos valores morais no caráter de seus personagens é uma constante, pois não simbolizam apenas o simples desvirtuamento de um personagem, mas mostram o vácuo deixado pela falta de novas perspectivas reconstituidoras da vida.



Figura 16: Belfort sob forte efeito de drogas.

Belfort se sente mais forte e menos covarde à medida que seu abuso de drogas aumenta. Mesmo quando a empresa em que trabalhava entra em falência, consegue superar o problema demonstrando grande competência naquilo que faz, conseguindo enveredar em outras áreas de negócio. Mas essa competência sempre vai acompanhada de prostitutas e drogas, pois não basta a vida considerada moralmente correta pelo ocidente, o vazio do niilismo sempre pede algo que dê sentido para a vida.

Quando finalmente Belfort consegue montar sua própria empresa com a ajuda de seus amigos e conseqüentemente se enriquece, o mergulho na crise existencial se intensifica. O filme aborda em etapas a entrada do personagem principal na rota dos conflitos da modernidade. Antes de ter entrado na grande empresa de Wall Street, a moral que caracteriza a burguesia, como se casar, ter filhos e ganhar dinheiro era o norteamento do personagem. Na medida em que foi emergindo economicamente, o abuso das drogas e do sexo, parece ser uma resposta ao vazio existente não apenas em Belfort, mas também nas pessoas que fazem parte de seu universo.

Martin Scorsese não simplifica o seu olhar com argumentação de que o dinheiro corrompe as pessoas. Analisando em geral os vários personagens criados por ele no conjunto de seus filmes, podemos perceber que independentemente do lugar social ocupado por eles, todos são indivíduos marcados por uma crise que destrói suas vidas, são indivíduos que estão acima do bem e do mal.

Belfort é um personagem que sintetiza todo o conjunto de conflitos e crises característicos dos personagens de Scorsese. Mistura-se a tudo isso muita violência, sexo, drogas, e no caso, mais nesse filme, muitos palavrões, temos de forma mais intensificada o que o diretor apreende do mundo atual.

A chegada do ser humano nesse patamar de falta de referenciais, o fim da valorização da vida na acepção nietzschiana da modernidade, movimentam os rumos do mundo ocidental. Levando em consideração as peculiaridades de cada lugar do mundo ocidental, o diretor acaba por nos mostrar personagens universais, que podem caracterizar tanto os indivíduos da América do Sul, quanto aos de países gelados do norte da Europa.

As dificuldades dos personagens de Scorsese de superar a decadência da vida podem ser entendidas mediante a filosofia de Nietzsche, por meio da sua compreensão sobre a antiga cultura grega.

Ao falarmos dos gregos, involuntariamente falamos de hoje e de ontem ao mesmo tempo: sua história, por todos conhecida, é um reluzente espelho, que sempre reflete o que não se acha nele próprio. Usamos a liberdade de falar deles para poder silenciar a respeito de outros – a fim de que eles mesmos falem algo no ouvido do leitor meditativo. Assim os gregos facilitam ao homem moderno a comunicação de várias coisas dificilmente comunicáveis e que podem refletir (NIETZSCHE, 2008, p. 98).

O ser humano moderno não consegue espelhar no que Nietzsche chamou de a grande cultura grega pré-socrática. A salvação de seus personagens poderia estar na ligação que os gregos estabeleciam com a vida. Na forma em que os antigos gregos encaravam o mundo e entendiam as contradições existentes, para Nietzsche, nenhum indivíduo desejaria ser salvo, mas aceitariam e desejariam os conflitos como parte do devir.

Nesse sentido, podemos entender os personagens do diretor como indivíduos que não aceitam a realidade que se impõe, e devido a isso transformam suas vidas em um abismo complexo em que a negação da vida estabelece nessas pessoas a confluência da falta de referenciais e nulidade de perspectiva otimista em relação ao próprio futuro.

Para Nietzsche, nenhuma pessoa deveria se apoiar em ideias falsas de libertação, seja religiosa ou científica. O que vemos nos filmes de Scorsese são

seus personagens vivendo sobre a sombra dessas duas instâncias. As frustrações dessas crenças impedem que eles enxerguem outras possibilidades de encarar a realidade.

Analisar a obra cinematográfica desse diretor sob a luz da filosofia nietzschiana pode servir como ferramenta complementar para o historiador que quer ir além das pretensões das ciências humanas. Reconhecendo os espaços de pesquisa como um terreno frágil e também limitado, mas cheios de possibilidades.

Os personagens de Scorsese são elementos riquíssimos de sentido e simbologia para a compreensão do mundo contemporâneo que desafiam o trabalho do historiador. Pois se a história é feita pelas ações das pessoas, entender as motivações dessas ações se torna bastante necessário e fundamental para uma análise mais refinada.

Scorsese conseguiu criar em seus filmes personagens que não seguem a mesma lógica da tradição hollywoodiana, que é aquela em que prevalece o maniqueísmo da ideia do bem contra o mal. Em seus filmes os personagens não são heróis, nem seus comportamentos são pautados por uma ideia de valores. Eles tentam uma busca pela afirmação da vida, no entanto essa busca quase sempre é concluída pela afirmação do nada, ou seja, um completo niilismo tirando qualquer possibilidade de salvação.

3 WOODY ALLEN E O TRÁGICO

Woody Allen, diretor e ator de cinema nascido em 1935 na cidade de Nova Iorque. Na década de 1950 escreveu vários roteiros de comédia para a televisão, na década de 1960 já atuava nos chamados *stand-up*, uma espécie de apresentação humorística caracterizada pela presença de monólogos. Já nesse período também escrevia e dirigia filmes.

Criou vários filmes que o consagrou como um dos melhores diretores de cinema de Hollywood, sucessos como *Noivo Neurótico, Noiva Nervosa (Annie Hall)* e *A Rosa Púrpura do Cairo (The Purple Rose of Cairo)* trouxeram para o diretor um grande reconhecimento por parte da crítica e público.

Uma das grandes marcas do diretor são seus personagens neuróticos e inseguros característicos da sociedade moderna. A construção do roteiro da maioria de seus filmes segue um estilo de tragicomédia, marcado por personagens que não conseguem estabelecer contato com a vida real, ou esse contato quando é estabelecido nem sempre consegue conciliar a pretensa harmonização com a vida.

O aspecto trágico em Allen se apresenta de forma variada, se em alguns personagens os conflitos servem para impulsionar uma nova relação com a vida, em outros a inexistência de uma força criativa capaz de dar novos rumos e caminhos que tenta solucionar parte dos problemas e conflitos existenciais, enfraquecem qualquer possibilidade de superação. No caso dos filmes aqui abordados do diretor, são expostas duas obras de diferentes épocas que sugerem uma reconciliação dos protagonistas com a vida.

Partindo dessa concepção, a relação existente entre o universo vivido por alguns de seus personagens e a visão de Nietzsche sobre a afirmação da vida e o pensamento trágico, serve como uma possível visualização e interpretação da cultura ocidental. Não apenas da cultura, mas também a construção da visão de mundo e suas consequências diretas na vida dos indivíduos.

Woody Allen apresenta os conflitos da vida moderna, e ao mesmo tempo, demonstra possíveis relações de interação do indivíduo com a vida. Não que seus personagens sejam bem sucedidos nessas investidas, mas o diretor induz o observador (espectador) do espetáculo (cena) para uma reflexão artística e afirmativa da vida, na medida em que apresenta a própria arte como uma possibilidade de superação.

Embora o diretor seja um homem sem grandes esperanças com o mundo e as pessoas (isso fica evidente em algumas de suas entrevistas para a imprensa), muito chama a atenção de sua relação com a arte, não apenas cinematográfica mas também musical, onde toca clarinete num bar de Nova Iorque. Muito influenciado pelo jazz, gênero sempre presente em suas obras, a música ocupa um lugar de destaque na profissão e na sua relação com a vida.

A partir dessa visualização geral das características do referido autor, podemos analisar melhor algumas de suas obras abordadas. É muito importante entender a multiplicidade de ações em que Woody Allen se envolve tanto na direção, no roteiro e também na sua atuação em seus próprios filmes.

Essas peculiaridades são determinantes para a compreensão da abordagem que aqui se deseja. Pois como já foi abordado no capítulo 2, dedicado ao Martin Scorsese, é muito complexo e difícil perceber a interação entre o indivíduo (subjetividade) e a sua arte. No entanto, essa possível compreensão pode ser bastante prolífica para o entendimento das complexas interações e condição humana retratadas nas obras aqui compreendidas.

3.1 A ROSA PÚRPURA DO CAIRO

Filme de 1985 com roteiro elaborado pelo próprio diretor, essa obra pode ser considerada como uma das mais representativas de sua carreira. *A Rosa Púrpura do Cairo (The Purple Rose of Cairo)* expressa aquilo que mais configura o perfil artístico do diretor, mesclando elementos de humor com uma visão trágica do mundo.

É rotineiro nos filmes do Woody Allen os créditos iniciais serem acompanhados de músicas em ritmo de jazz. No caso aqui, a música *Cheek to Cheek* com letra de Irving Berlin e vocalizada por Fred Astaire (que aparece nas cenas finais cantando e dançando essa mesma música) dá o tom melancólico do filme.

Logo após é apresentado em cena a personagem Cecília (Mia Farrow) - brilhantemente representada pela atriz -, observando um cartaz de cinema do filme *A Rosa Púrpura do Cairo*, que recebe o mesmo nome do filme de Allen. A câmera foca o rosto da personagem chamando a atenção para os olhos fixos dela no cartaz como num estágio de hipnose. Esse primeiro momento é uma introdução temática do que se vê no restante da película.

3.1.1 Cecília e a Ilusão

Cecília é uma dona de casa que vive um relacionamento conturbado com o personagem Monk (Danny Aiello), desempregado, bêbado e violento. Vive em um bairro pobre de Nova Iorque, trabalhando como garçoneiro. O contexto histórico também não é dos mais favoráveis, pois os Estados Unidos está vivendo a Grande Depressão em que o número de desempregados e pobres no país aumentou consideravelmente.

Diante dessa situação é utilizado no filme tons acinzentados na fotografia para ressaltar o mundo de Cecília, trazendo uma sensação de melancolia tanto na imagem como na música em que se expressam as características da personagem. A falta de cores vivas também evidencia a tristeza de Cecília diante da realidade difícil.

Portanto, a única alternativa que ela consegue encontrar para escapar da realidade difícil é o cinema. Na sala escura de projeção a personagem consegue sonhar, fugir da consciência e da falta de afeto e companheirismo.



Figura 17: Cecilia observando o cartaz de estreia do filme.

A cena inicial mostrando Cecilia observando fixamente o cartaz do filme representa perfeitamente o lugar que o cinema ocupa em sua vida. As dores e angústias da personagem são transportados para outro lugar, longe da sua atenção que é única e exclusiva dos filmes que vê.

Trabalhando em uma lanchonete com a irmã, Cecilia vive falando sobre os filmes, atores e atrizes que ela vê na grande tela. Isso faz com que seja atrapalhada nos seus afazeres, pois não presta atenção e cuidados que a profissão exige. É justamente por esse motivo que Cecilia é despedida de seu emprego.

Esse contexto de vida da personagem mostra o mundo dramático e caótico que permeia seu universo. Allen demonstra ironicamente como Cecilia se relaciona com o mundo e a realidade. O cinema é o motivador de esperança na busca por momentos mais amenos.

A personagem criada por Allen acaba por desenhar a própria personalidade do diretor, e esse filme torna-se uma homenagem dele pelo cinema, essa arte que tem o poder de recriar o universo em volta, pois, Woody Allen não se mostra como um sujeito muito esperançoso e suas perspectivas em relação ao destino do ser humano não são otimistas.

Em 15 de maio de 2015 a página do El País Brasil, na internet, publicou uma entrevista de lançamento do filme *Homem Racional (Irrational Man)* e nessa entrevista Allen elabora a sua percepção em relação ao cinema e a condição humana.

“A vida passa, nós estamos acostumados a cavalgar em uma posição ruim... Devemos encará-la de forma positiva. Afinal, não há nenhum significado nem sentido ulterior. Tudo o que foi criado se desvanece. As grandes obras de Shakespeare, Beethoven... desaparecem. Para

mim, a única coisa que faz sentido na vida é distrair as pessoas. Quando faço cinema, primeiro distraio a mim mesmo, e depois distraio o público. Durante uma hora e meia se esquecem do mau humor, da morte... É gratificante ver as pessoas rirem com seu trabalho, e no meu caso é ótimo me manter ocupado e não encarar a realidade". (BELINCHÓN, 2015, P. 1).

A arte, para o diretor, assim como para Cecilia, apresenta-se como uma solução alternativa para o trágico da vida. Ela serve para tirar o peso da existência e suas contradições. É a afirmação da vida em um mundo marcado pela turbulência e rapidez da contemporaneidade.

A fala de Allen, encontra paralelo com a filosofia nietzschiana em relação às considerações sobre arte.

Apenas os artistas, especialmente os do teatro, dotaram os homens de olhos e ouvidos para ver e ouvir, com algum prazer, o que cada um é, o que cada um experimenta e o que quer; apenas eles nos ensinaram a estimar o herói escondido em todos os seres cotidianos, e também a arte de olhar a si mesmo como herói, à distância e como que simplificado e transfigurado – a arte de se “pôr em cena” para si mesmo. Somente assim podemos lidar com alguns vis detalhes em nós! Sem tal arte, seríamos tão só primeiro plano e viveríamos inteiramente sob o encanto da ótica que faz o mais próximo e mais vulgar parecer imensamente grande, a realidade mesma (NIETZSCHE, 2012, p. 99).

Para Nietzsche, a arte potencializa a existência na medida em que o niilismo trouxe para o ocidente toda a desmotivação e pessimismo proveniente da falta de referenciais. O “herói escondido” do filósofo é uma metáfora do homem que se supera e mata toda idealização de si mesmo.

A crise existencial de Cecilia é aprofundada pelas circunstâncias históricas e pessoais. No filme, o esposo da personagem simboliza o peso das escolhas e os reflexos disso em sua vida pessoal. O “herói escondido” de Cecília se transfigura na cena em que numa de suas idas ao cinema, vendo o filme do cartaz que a deixou atônita, o personagem coadjuvante aventureiro sai da tela do cinema e entra no mundo real.

3.1.2 A Jornada do Herói

Utilizando-se da metalinguagem, o diretor expõe ao público o que talvez pudesse ser a superação de Cecilia. O herói que sai da tela é o estereótipo do homem ideal, educado, bonito e corajoso. Mas não deixa de ser um personagem fictício da tradição cinematográfica norte-americana.



Figura 18: Momento em que o herói Tom Baxter sai da tela do cinema.

Allen não se preocupa em explicar como foi possível a saída do personagem Tom Baxter (Jeff Daniels) da tela do cinema, mas é evidente a crítica que ele opera a respeito da idealização do homem contemporâneo. O estereótipo visualizado na tela simboliza a fuga de Cecilia das dificuldades e intempéries da vida. O herói de Cecilia se transforma em alvo de uma alternativa para o sentido da vida.

Portanto, Cecilia representa muito bem aquilo que caracteriza os personagens de Woody Allen. A fuga da realidade se torna um objetivo que deve ser alcançado, isso é possibilitado pela idealização de tudo o que permeia a vida desses personagens.

Um idealista é incorrigível: se é jogado fora do seu céu, faz do inferno um ideal. Decepçionem-no, e vejam! – ele abraçará a decepção não menos fervorosamente do que pouco antes abraçou a esperança. Na medida em que sua tendência está entre as grandes tendências incuráveis da natureza humana, ele pode acarretar destinos trágicos,

e depois tornar-se objeto de tragédias: as quais se ligam justamente ao que é incurável, inelutável, inescapável na sina e no caráter humanos (NIETZSCHE, 2008, p. 23).

A seção 23 do livro *Humano, demasiado humano II* do Nietzsche, traduz exatamente o universo incorrigível de Cecilia. A cena em que a personagem está assistindo atentamente pela quinta vez o seu filme preferido, quando de repente todos os espectadores se assustam quando o roteiro do filme muda por conta do diálogo em que o herói do filme estabelece com Cecilia, e conseqüentemente quando Baxter sai da tela deixando todos perplexos, é um clássico da história cinematográfica. Essa saída do herói da tela pode ser compreendida como uma metáfora do auge em que a fantasia de Cecilia se materializa na vida real, aliás, ela tenta substituir a realidade pela fantasia. É uma metáfora do idealismo da modernidade em que para fugir das complexidades existenciais, acaba por criar um mundo (ideal) onde não precisam encarar os temas caros para essa civilização, como por exemplo, a morte e as inconstâncias da vida.

Os limites entre a realidade e ficção são expostos de forma humorística nessa cena, a partir disso Cecilia entra no mundo idealizado onde não existem problemas nem contradições. O marido violento, o desemprego, a crise que assola o país deixam de existir na medida em que o desejo da personagem não se torna realidade, mas esse desejo idealizado se torna parte de sua vida para matar todos os inconvenientes que possam porventura surgir em seu caminho.

Dá-se início aos problemas decorrentes do mundo fantástico de Cecilia, pois é impossível harmonizar a vontade idealizada com as contradições que permeiam a realidade. Depois dos desencadeamentos ocorridos dentro da sala de cinema, os acontecimentos que norteiam o mundo real também entram em conflito, como nas cenas em que as pessoas que estavam vendo o filme e exigem a volta do personagem, herói fictício para o filme. Como também o conflito do diretor e dos produtores do filme quando percebem que podem ser arruinados pela fuga do personagem. Outro aspecto é quando o próprio ator que interpreta o herói é convocado para convencer o seu personagem a voltar para a ficção. Como também quando os personagens fictícios que estão na tela querem dar continuidade aos acontecimentos do filme. Toda essa situação

criada foi devido à entrada de Cecilia em sua fantasia, que acabou ocasionando o caos no mundo real. Esses são os desdobramentos da idealização, quando se pensa que pode ser a solução para os conflitos da vida, acabam por constituir problemas ainda maiores que se expandem para todos os rumos.

O interessante na abordagem de Allen é que, até mesmo Tom Baxter parece estar cansado da ficção, após sua saída da tela o personagem afirma que está saturado de interpretar as mesmas cenas milhares de vezes. Sendo assim, foge com Cecilia para se esconderem da realidade que quer devorá-los.

Como na canção de Caetano Veloso, *Oração ao tempo*, os dois personagens fugitivos querem manipular o tempo e os acontecimentos, mas não conseguem entrar em acordo com o devir, pois este surge como uma fera que independentemente da idealização, ela se impõe trazendo o trágico da vida. E quando a realidade se impõe na fantasia dos dois, ela se mostra imperdoável. Baxter tenta pagar o restaurante, mas assim como ele, seu dinheiro é uma criação fantasiosa. As contradições começam a interferir e impossibilitar os devaneios dos dois.

Pode-se afirmar que Cecilia nega a vida, na perspectiva da filosofia nietzschiana. A personagem é incapaz de aceitar o trágico que é o devir. A suposta materialização do seu ideal é a simbolização daquilo que ela deseja evitar e fugir. Mesmo quando Cecilia era apenas uma simples espectadora, o caráter negativo da vida já ficava evidente, pois ela não consegue sair do mundo ficcional, como quando nas primeiras partes do filme antes de ser despedida, ela comenta vigorosamente com sua irmã sobre a vida pessoal dos atores que fazem parte do universo difundido pelas revistas e noticiários de fofoca.

O *Nascimento da Tragédia*, primeiro livro do Nietzsche, aborda exatamente a relação entre os antigos gregos com o pensamento trágico. O pensamento trágico é a afirmação da vida que Cecilia não consegue estabelecer.

Também a arte dionisíaca quer nos convencer do eterno prazer da existência: só que não devemos procurar esse prazer nas aparências,

mas por trás delas. Cumpre-nos reconhecer que tudo quanto nasce precisa estar pronto para um doloroso ocaso; somos forçados a adentrar nosso olhar nos horrores da existência individual – e não devemos estarrecer-nos (NIETZSCHE, 2007, p. 100).

A unificação proposta por Nietzsche do dionisíaco com o apolíneo é o equilíbrio em que a vida deve se orientar. No caso de Cecilia, essas duas esferas de representação não estão conciliadas. A personagem está amparada apenas na esfera dionisíaca, em que o prazer da existência engana e gera conflito com a realidade.

O estarrecimento da personagem é a impossibilidade de superação diante dos acontecimentos inevitáveis do cotidiano e da vida vazia, fazendo aqui um paralelo com o niilismo. Portanto, diante do estarrecimento da vida, Cecilia aceita o convite de sua paixão idealizada e adentra o universo fictício do filme, começando a fazer parte do enredo de personagens da película que causa tanta polêmica.



Figura 19: Cecilia quando adentra no universo do filme.

No entanto, mesmo no universo ficcional, também vai haver alguns problemas, pois Cecilia não estava dentro dos planos do roteiro. As cenas foram planejadas dentro de um contexto pré-estabelecido, quando Cecilia invade esse espaço, outros conflitos surgem, mas a história prossegue.

A genialidade criativa de Woody Allen se expressa nessa dialética constitutiva dos conflitos existenciais da personagem decorrentes da negação

da vida. O trágico em *A Rosa Púrpura do Cairo*, não se limita em apenas demonstrar a felicidade otimista do provável equilíbrio entre os deuses Dionísio e Apolo, mas enriquece a abordagem quando revela ao público os efeitos doentios e decadentes de uma vida pautada no enganoso amparo das idealizações prazerosas.

A criatividade artística do diretor se mostra também evidente quando o ator real do filme Gil Shepherd (Jeff Daniels) tenta de todas as formas convencer Tom Baxter de voltar para o filme, com muito medo de que ele estrague a sua carreira, tendo a sua cria à solta e com toda liberdade.

Gil Shepherd é o contrário de seu personagem ficcional, apesar da aparência física, o ator é na verdade egocêntrico, infantil e medroso. Na tentativa de seduzir Cecilia para se aproximar de Baxter, a personagem vai ficar entre a suposta realidade e a confortável e prazerosa ilusão.

Quando Cecilia opta pelo mundo da ficção apesar do início conflituoso, ela começa a viver uma suposta felicidade. Indo aos bares e festas que fazem parte do universo do filme, Cecilia entra em um novo mundo em que seus problemas ficaram do outro lado da tela, que é a própria divisão entre realidade e ficção.

É impossível não destacar aqui a relação que Allen cria entre o trágico da vida e as possibilidades de afirmação do devir mediante a arte cinematográfica. O cinema possui um lugar muito importante no filme, ele é quase como um personagem que determina os rumos de todos os outros personagens.

Mas a arte aqui também pode ser sinônima de negação da vida, como foi o caso de Cecilia, que ao invés de estabelecer uma mediação entre vida e arte, escolheu o conforto da idealização. Afirmar a vida significa, para Cecilia, o mais temeroso rumo que ela não aceita seguir, seja por medo ou por covardia.

Fantasiemos a maior parte da vivência e dificilmente somos capazes de não contemplar como “inventores” algum evento. Tudo isso quer dizer que nós somos, até a medula e desde o começo – habituados a mentir (NIETZSCHE, 2005, p. 81).

Como na perspectiva de Nietzsche, Cecilia cria a mentira e dela é cada vez mais difícil de sair. Pois a sua realidade passou a ser a ilusão. Os efeitos catastróficos disso assombram sua vida, pois no inconsciente sabe-se que a ilusão não é capaz de transformar positivamente a realidade, muito pelo contrário, uma hora a realidade pode surgir impiedosamente. Portanto, a ilusão não é capaz de enfrentar a realidade, pois o mundo ideal é fraco e covarde, não consegue enxergar a realidade e se cega diante de tal presença.

A saída do herói da tela possibilitou a saída dos outros heróis das outras salas de cinema, de forma poética e irreverente, Allen expande o foco de Cecilia para as outras vidas, seja dos diretores de cinema, dos músicos, dos escultores ou até mesmo de nossas próprias vidas medíocres e insignificantes.

A incapacidade de lidarmos com as contradições são expostas nas cenas do filme. As dificuldades de lidar com as pessoas reais também fazem com que criemos tipos ideais de seres humanos que entrem em conflito com a burocrática vida contemporânea. Tudo isso está representado na pessoa de Cecilia, quando a sua fantasia não se encaixa com a inevitável e perversa realidade cotidiana. Sua total entrada na ficção simboliza a necessidade da modernidade ocidental da fuga e negação da vida.

A relação de Cecilia com o cinema ao invés de mediar a arte com a vida real, toda essa configuração significou na verdade a negação. No entanto, o diretor Woody Allen acredita na sétima arte como uma possibilidade de momentaneamente transportarmos para outro lugar em que o peso da vida se desvanece, mas isso não significa a negação. Muito pelo contrário, a arte para ele serve como mediação com a realidade, como pode ser percebido durante as cenas finais do filme.

3.1.3 A Possível Reconciliação

Cecilia decide sair da ficção, ou seja, ela sai do roteiro fílmico em que havia entrado com seu herói e volta para o mundo real. Sendo assim, ela vai à

procura do ator de carne e osso que interpreta Baxter, onde ele a havia seduzido. Mas como era um indivíduo totalmente egoísta, apenas preocupado com a sua possível subida na carreira, volta para seu mundo profissional quando fica sabendo que seu personagem voltou para a ficção.

Nesse momento Cecilia parece compreender a impossibilidade da aventureira e ilusória fuga, quando a câmera foca em seu rosto o semblante da tristeza e começa a perceber e sentir o trágico da vida.



Figura 20: Cena final em que aparece Cecilia na sala de cinema.

O ator e cantor Fred Astaire aparece na tela do cinema em preto e branco cantando e dançando a música, *Cheek to Cheek*, em um salão cheio de pessoas também dançando. Cecilia aparece na sala de cinema para voltar a rotina de seus filmes segurando uma espécie de um pequeno violão. Olhando hipnoticamente a cena na tela, volta aos poucos a sorrir.

3.2 MEIA NOITE EM PARIS

Lançado em 2011 e filmado na cidade de Paris, *Meia noite em Paris* (*Midnight in Paris*) apresenta um interessante roteiro abordando a negação dos personagens pelo momento presente. A idealização do passado e o vazio dos personagens decorrentes do desejo de se viver em períodos de épocas

passadas, constroem nesse filme uma bela narrativa a respeito da trágica condição humana.

Com roteiro elaborado pelo próprio diretor Woody Allen, os desdobramentos dessa história levam o espectador ao universo romântico que ronda a cidade de Paris. Allen faz questão de ressaltar o caráter romântico em que tantos artistas e escritores de todas as partes do mundo que se encantam pela cidade. É dentro desse contexto que é iniciado o filme, dando grande ênfase aos lugares tão amplamente conhecidos e romantizados da cidade-luz.

3.2.1 A Cidade-Luz

Estão presentes nas imagens iniciais a Torre Eiffel, o Museu do Louvre e o rio Sena, todos, símbolos da cidade. A fotografia do iraniano Darius Khondji mistura esses lugares comuns com a luz do dia para constituir a ideia central para o uso da cidade no filme, na tentativa de ressaltar aos olhos do espectador toda a idealização construída da cidade.

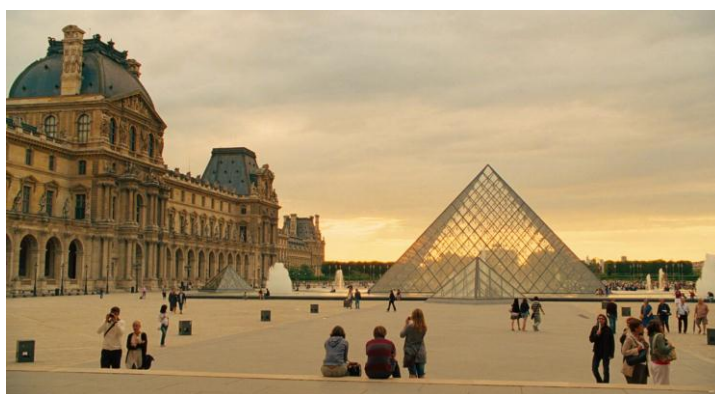


Figura 21: Uma das cenas iniciais em que aparece um dos cartões postais de Paris.

Woody Allen não escolheu Paris por acaso, acostumado a filmar seus filmes em Nova Iorque, no entanto, ultimamente tem filmado bastante em alguns lugares da Europa como a Espanha (*Vicky Cristina Barcelona*) e Itália

(*Para Roma com amor*). A cidade aparece não apenas como pano de fundo para a história, mas como uma espécie de personagem central da trama. Podemos perceber essa constância em suas obras como no filme *Manhattan* de 1979, em que a fotografia do filme abordando Nova Iorque, traz a cidade como peça fundamental para a construção narrativa.

O pôster internacional do filme *Meia Noite em Paris*, é a imagem do personagem principal da película andando ao redor do rio Sena, fazendo referência à clássica pintura do holandês Van Gogh.

Misturando elementos da pintura com uma cena do filme, o pôster também sintetiza muito bem a ideia central da película que é uma dialética entre o momento presente e o passado. O próprio pintor criou sua pintura não partindo da observação da paisagem no momento em que estava pintando, mas parte da sua memória para elaborar sua tão conhecida obra. Isso foi possível quando o artista esteve em um asilo e inspirou-se pelas paisagens de algumas localidades de Provença.

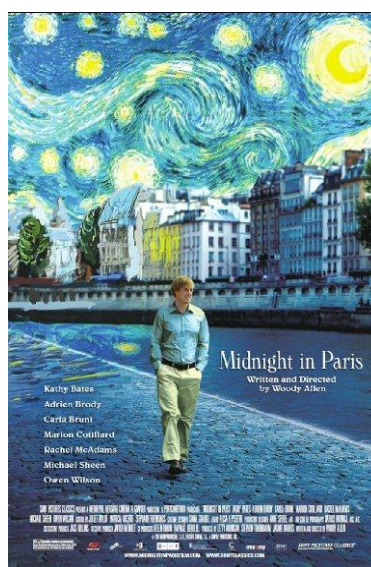


Figura 22: Pôster internacional do filme.³

³ Nesse pôster de divulgação do filme é contrastada a cena em que Gil caminha às margens do rio Sena com a famosa pintura de Van Gogh.

O pôster representa a ideia do mundo romântico que se criou em relação à Paris. O personagem principal do filme Gil (Owen Wilson), se encanta por uma cidade tal qual sempre foi representada tanto pela literatura quanto pelo cinema.

Na imagem do pôster que faz referência à pintura, mostra o personagem caminhando mediante o caos que representa a obra do holandês. O céu que sugere uma noção de movimento parece estar sintonizado com a própria vida do pintor, que apenas teve reconhecimento após a sua morte em 1890. O céu caótico refletido sobre o chão e a água do rio parece perseguir o personagem, enquanto os prédios pintados representam a idealização da cidade.

Gil, é um bem sucedido roteirista de Hollywood, que está cansado de fazer sempre os mesmos roteiros que movimentam a indústria cinematográfica, o seu grande sonho é se tornar um escritor. Atrelado a isso está também a proximidade de seu casamento com a personagem Inez (Rachel McAdams), no entanto, Gil não está de todo certo que essa é realmente a sua vontade.

Portanto, Gil é mais um dos sujeitos criados por Allen em que a neurose constante persegue o pensamento desses personagens. A insatisfação com a vida acaba por criar no protagonista a busca por algo que motive a sua existência.

Sua futura esposa é o arquétipo do indivíduo norte-americano em que não vislumbra da mesma forma que o futuro marido a romântica percepção do mundo, a vontade de consumir é o que orienta as vontades de Inez. Somado a isso, os pais de Inez que também seguem a definição do arquétipo norte-americano conservador, são totalmente contrários ao casamento de sua filha, por considerar o noivo muito sonhador e pouco comprometido com os ideais de prosperidade da *american way of life*. Gil, que está acompanhando os três na romântica Paris, adentra o universo encantador da cidade, que modifica totalmente os rumos de sua vida.

Woody Allen contrasta muito bem os diferentes modelos de comportamento e concepção de mundo entre os personagens. Allen coloca seu

personagem principal isolado, pois todas as pessoas que estão nessa viagem, inclusive os amigos de Inez que eles encontraram na cidade, não compartilham das mesmas ideias e vontades, isso faz com que se constitua uma verdadeira aversão entre eles e o próprio distanciamento com sua futura esposa.

Gil é apaixonado pela Paris dos anos de 1920, toda a cena cultural que desenhou a cidade e a transformou em ícone de arte e cultura encantam o personagem. Não apenas encantam, mas também, claramente parece sentir um desejo de viver aquele passado, e isso é reforçado pelos passeios ao redor da cidade.

Nesse sentido, o diretor introduz a cidade como uma participante essencial do roteiro. Paris que tanto encanta Gil o leva para a mais elevada idealização da vida. É um êbrio prazer, para o sofredor, desviar o olhar do seu sofrer e perder a si próprio (NIETZSCHE, 2011, p.32). Gil é um sujeito que sofre e busca na cidade a fuga das contradições que marcam sua vida. Paris é a idealização do lugar em que supostamente encontrará o refúgio que modificará o seu destino.

3.2.2 O Mergulho no Passado

Uma noite em que o protagonista exagerou no consumo de vinho e começa a andar solitário pelas ruas da cidade, quando sentado numa escadaria, para um antigo carro à sua frente, os indivíduos que estão dentro dele convidam Gil para uma festa, confuso, aceita o convite e de forma inexplicável (como no caso do primeiro filme analisado do diretor, em que a personagem Cecília vê seu herói sair da tela do cinema) é levado para a Paris dos anos de 1920.



Figura 23: Gil sendo convidado para entrar no carro.

Começa a jornada de Gil pelo mundo idealizado, essa instância em que o personagem entra, encontra na cidade do passado sua busca irrefreável pelo prazer. Prazer que está configurado na tentativa de fuga das contradições.

A abordagem do diretor que apresenta a dualidade dia/noite mostra a cidade em diferentes perspectivas. Gil entra no passado apenas à meia noite, sugerindo que a escuridão noturna é uma representação onírica do seu mundo ideal. O dia, na maioria dos casos, traz uma angústia para o personagem, pois quase sempre está presente seu sogro John (Kurt Fuller) e Inez, pessoas das quais Gil parece querer fugir.

Louvaram para Zaratustra um sábio que falava muito bem do sono e da virtude: por isso era bastante reverenciado e recompensado, diziam, e todos os jovens se sentavam perante sua cátedra. Foi até ele Zaratustra, e com todos os jovens se sentou perante sua cátedra. E assim falou o sábio: Respeito e pudor ante o sono! Isso em primeiro lugar! E evitar todos os que dormem mal e passam a noite acordados! (NIETZSCHE, 2011, p. 29).

Nas andanças do personagem criado por Nietzsche, Zaratustra encontra um sábio em que fala da bem aventurança que é aquele que dorme. Fazendo uma referência com Gil, podemos destacar a entrada dele na Paris dos anos 20, como o sono que tranquiliza o caos da realidade. Paz com Deus e com o vizinho: assim pede o bom sono. E paz até mesmo com o demônio do vizinho! Senão rondará tua casa durante a noite (NIETZSCHE, 2011, p.30).

Portanto, o sono representado por Nietzsche se assemelha à noite onírica de Gil. A noite, para o personagem, se revela como uma instância

inebriante para se salvar dos percalços da vida. As decepções e angústias ficam trancadas no quarto de hotel em que ele retorna no período diurno.

A entrada do personagem para o passado revela-se como uma possibilidade de felicidade e também de conquista daquilo que é um dos seus maiores desejos, ser um criativo escritor. Temos novamente na filmografia de Allen a idealização da vida e a fuga da realidade incômoda. Para todos esses louvados sábios de cátedras, a sabedoria era o sono sem sonhos: eles não conheciam sentido melhor para a vida (NIETZSCHE, 2011, p.30).

Quando o antigo carro em que Gil havia entrado chega ao lugar de destino se depara dentro de um salão de festas, povoado por pessoas vestidas com roupas antigas. Para sua surpresa está presente um dos maiores escritores americanos do século XX, F. Scott Fitzgerald (Tom Hiddleston) e sua esposa Zelda (Alison Pill), com quem manteve uma relação conturbada. O que a princípio parece muito estranho para o personagem, começa a se criar um ambiente de relativa normalidade, aceitando muito bem a nova suposta realidade.



Figura 24: O casal Fitzgerald conversando com Gil.

O casal Fitzgerald convida Gil para outro passeio, vão a um bar onde está presente o seu grande referencial da literatura, Ernest Hemingway (Corey Stoll). O interessante nessa cena é a demonstração dos conflitos desses antigos personagens históricos, tanto a conflituosa relação entre o casal,

quanto a crise existencial de Hemingway quando este começa uma argumentação do seu pessimismo impresso na sua literatura. Com isso Allen quer demonstrar as contradições existentes em qualquer ser humano, independentemente de nossas idealizações.

Gil fica impressionado com a noite pela qual passara conversando com grandes personagens da história, à luz do dia quando a triste realidade volta a se impor, o protagonista parece um louco aos olhos de Inez. A aparente loucura de Gil não demonstra se essa situação é um sonho impulsionador da criatividade, na qual pode colaborar na sua vontade de se tornar escritor, ou se é apenas um sonho confortante para a fuga da realidade.

O personagem criado por Allen reflete de certa forma a contemporaneidade. O indivíduo contemporâneo não consegue superar as contradições do presente, ele busca uma nova realidade que nem sempre dialoga com o mundo real.

Quem se lembra das consequências imediatas desse espírito da ciência a avançar infatigavelmente há de perceber de imediato como, por seu intermédio, o mito foi aniquilado e como, por esse aniquilamento, a poesia veio a ser expulsa de seu colo natural ideal, tornando-se daí por diante apátrida (NIETZSCHE, 2007, p. 102).

O homem científico é representado no filme por todos os personagens que rondam a película. O aniquilamento do mito significa, no filme, a negação da intensidade da existência e as dificuldades de reconciliação com a vida. Em muitos momentos isso fica evidente nas cenas em que na volta ao passado, muitos dos personagens estão bebendo alegremente e dançando em festas de grande estilo, escritores e artistas de enorme reconhecimento surgem com toda a sua criatividade e inteligência, apesar de que também expõe seus problemas e dramas, devido às dificuldades de superar seus problemas existenciais. No entanto, Gil está encabulado com esse contexto, muito longe das inconveniências e tristezas que consomem sua vida, não pensa em sair tão cedo da sua realidade inventada.

A entrada do protagonista nesse mundo fantástico o leva ao encontro, mediado por Hemingway, de Gertrude Stein (Kathy Bates), uma das mais conhecidas escritoras estadunidenses do século XX. O encontro possibilitou

que a escritora pudesse criticar a obra do pretense escritor, mas também foi quando conheceu a personagem Adriana (Marion Cotillard), uma espécie de musa inspiradora de vários artistas, entre eles, Pablo Picasso (Marcial Di Fonzo Bo). Quando Gil conhece e se apaixona por Adriana, encontra nessa personagem um espelho que reflete a negação do momento presente.



Figura 25: Momento em que Gil vê Adriana pela primeira vez.

Adriana é uma desiludida com a vida e acredita que o momento ideal e rico da história foi a *Belle Époque*, momento em que houve grande difusão cultural e artística do começo do século XIX até a eclosão da Primeira Guerra Mundial em 1914 na Europa. Assim como Gil, Adriana sente um enorme desejo de voltar ao passado a fim de encontrar sentido para a existência, busca na vida cultural do passado uma perspectiva que oriente os rumos de sua vida.

Gil fica cada vez mais alucinado com os rumos dessa sua aventura, a partir do momento que conhece Adriana, ele se perde mais ainda na fantasia e o êxtase do seu ideal de vida.

Talvez você saiba de pessoas, à sua volta, que devem olhar para si mesmas apenas de alguma distância, a fim de se achar suportáveis, ou atraentes e animadoras. O autoconhecimento não lhes é aconselhável (NIETZSCHE, 2012, p. 65).

Quando Nietzsche expõe sua visão sobre o indivíduo moderno, em que a cegueira de si mesmo manipula a realidade para que a vida seja suportável, visualizamos Gil e Adriana. Os dois personagens não mantêm otimismo em

relação ao presente, dessa forma, os dois acabam por unificar um desejo de passado para compensar o vazio provocado pela negação da vida. O autoconhecimento expõe as mazelas da condição humana, portanto, faz-se necessário para o idealista, enxergar à distância o seu próprio eu, dessa forma consegue criar uma suposta proteção da violência e dores resultantes da realidade da vida.

Quanto mais Gil se envolve com o passado, mais começa a perceber as contradições de seu idealismo. Allen lança seu olhar aos conflitos que constituem a existência em qualquer período da história e em qualquer indivíduo, independentemente da posição social ocupada por seus personagens. Vimos em *A rosa púrpura do Cairo*, através da personagem da atriz Mia Farrow, as desilusões de uma mulher pobre que entra na ficção para fugir da triste realidade do seu cotidiano. No presente filme analisado, temos pessoas de classe média alta que buscam no passado um sentido para a existência. No entanto, em todos os personagens a realidade se impõe e destroem a fantasia idealizada.

Entre outros artistas que Gil conheceu, estão também os surrealistas, Salvador Dali (Adrien Brody) e o cineasta Luis Buñuel (Adrien de Van), ambos também influenciados pela mágica sedução parisiense. A relação que Allen estabelece à sua narrativa com o tempo, propõe que muitos desses artistas que o protagonista do filme se relaciona são de certa forma, influenciados artisticamente por esse envolvimento. Isso fica evidente no diálogo em que Salvador Dali estabelece com Gil, que o artista enxerga o olho triste de seu novo amigo em uma de suas obras futuras. O interessante do diálogo nessa cena, que também reúne o fotógrafo Man Ray (Tom Cordier) é a confusão criada na mente do protagonista quando ele fala da situação embaraçosa do seu casamento com data marcada, a dúvida se realmente ama Inez e de sua recente paixão por Adriana. Após o relato trágico de Gil, os três artistas presentes, tem diferentes perspectivas sobre a situação relatada. Man Ray diz que vê uma fotografia da situação, Luis Buñuel diz “vejo um filme”, Salvador Dali diz que vê um rinoceronte (animal recorrente em suas obras), já Gil diz “vejo um problema insuperável”. A situação relatada, encarada diferentemente pelos quatro, diz muito de suas relações com a própria vida.

Sem querer fazer uma interpretação das obras dos três artistas e levando em consideração que Gil ao mesmo tempo em que relata, também é o personagem que vivencia o problema, temos nesse diálogo as perspectivas de superação ou não das contradições da vida. Numa das falas de Zaratustra temos a seguinte abordagem:

Eu vos ensino o super-homem. O homem é algo que deve ser superado. Que fizestes para superá-lo? Todos os seres, até agora, criaram algo acima de si próprios: e vós quereis ser a vazante dessa grande maré, e antes retroceder ao animal do que superar o homem? Que é o macaco para o homem? Uma risada, ou dolorosa vergonha. Exatamente isso deve o homem ser para o super-homem: uma risada, ou dolorosa vergonha. (NIETZSCHE, 2011, p. 13).

Quando Zaratustra fez a apresentação do que chamou de super-homem, está declarando o nascimento do indivíduo que se supera. Portanto, como já fez em muito de seus livros, Nietzsche entende a arte como mediadora da existência e parte fundamental para a afirmação da vida. Vemos essa afirmação nos três artistas que conversaram com Gil, cada um deles encarou o relato trágico como fonte inspiradora de criatividade artística, enquanto o escritor niilista não consegue superar e nem se inspirar pela situação vivida.

Esse é um panorama construído por Allen mediante a interpretação de seu tempo e as pessoas que nele vivem. No entanto, não se pode acreditar que o diretor seja de todo pessimista em relação aos seus personagens protagonistas, pois nas partes finais de muitos de seus filmes tenta encontrar uma situação reconciliadora com a vida.

3.2.2.1 O segundo mergulho no passado

Quando Gil e Adriana estão sentados em frente uma rua, surge uma carruagem do fim do século XIX, as pessoas de dentro dela convidam os dois para um passeio noturno.



Figura 26: Pessoas da carruagem convidando Gil e Adriana para o passeio.

Acabam por viajar no tempo da *Belle Époque* e juntos entram em um salão de festas alimentando a fantasia de Adriana pelo que ela acredita ser a época de ouro. Com muita dança e alegria nesse ambiente acabam por descobrir pessoas influentes desse período, que inclusive inspiraram artistas dos anos 1920 (época de Adriana). Quando reconhecem e vão ao encontro do pintor e litógrafo francês Henri de Toulouse-Lautrec (Vincent Menjou Cortes), e junto a eles se reúnem outros artistas do século XIX, Gil percebe que a insatisfação com o tempo presente não é algo que aflige apenas a ele e sua amada Adriana. Esses artistas de outro tempo acreditam que o momento mais frutífero foi o período renascentista.

Nessa parte temos a consciência de Gil tomando outro rumo, e percebe que a insatisfação do momento presente é algo que fez parte de outros períodos históricos. Portanto, é o começo do protagonista em sua reconciliação com a vida.

Gil tenta convencer Adriana de que toda idealização criada com o passado nada mais é do que insatisfações e conflitos que fazem parte da vida. O protagonista compreende que a negação do momento presente fez com que ele criasse um ideal que não corresponde com a realidade da existência.

“Escutai o sonho que tive, ó amigos, e ajudai-me a decifrar seu sentido! É ainda um enigma para mim, este sonho; seu sentido está escondido nele e aprisionado, ainda não voa acima dele com asas desimpedidas. Sonhei que havia renunciado a toda a vida. Tornar-me um noturno guardião de túmulos, na solitária cidadela da morte (...)”. (NIETZSCHE, 2011, p. 128).

Assim como Zaratustra, Gil acorda de seu sonho e passa pela trajetória de afirmação da vida. Percebe que a existência, independente da época, sempre vai ser incompleta e composta de contradições e dores. É essa afirmação que Gil estabelece com o devir. No entanto, não consegue convencer Adriana, que está totalmente deslumbrada com o seu ideal do passado. Ela está assim como Gil estava quando entrou nos anos 20, em êxtase, com a possibilidade de viver a sua grande fantasia.

A partir da afirmação existencial de Gil, ele volta à sua realidade e tira proveito das experiências de sua aventura no passado. Consegue superar algumas contradições do momento presente, como quando descobre que era traído por Inez, e aceita a vida como quando Cecilia, no filme analisado anteriormente, sugere quando sorri na cena final.

3.3 MEIA NOITE EM PARIS E O DEVIR

A abordagem levantada pelo filme *Meia noite em Paris*, estabelece uma discussão acerca das considerações de Nietzsche sobre a história. Essa discussão leva em consideração o tratamento do filósofo sobre as conveniências e os inconvenientes da história.

O personagem principal do filme não consegue afirmar o seu momento presente, as suas insatisfações provenientes dos percalços da vida faz com que ele idealize um modo de vida, que no filme está na volta ao passado que ele acredita ser como a melhor época de todos os tempos, os anos de 1920.

(...) é preciso certamente que o passado pareça mais maligno do que o presente e que o homem de hoje não queira trocar este por aquele, mas que se apresente da mesma maneira de um para o outro um progresso, a fim de fortalecer os homens na crença de que a busca deste progresso pode levar à felicidade. (NIETZSCHE, 2005, p. 191).

O que o personagem Gil na verdade não consegue estabelecer é o uso da história como impulsionadora e fortalecedora do momento presente. Nesse sentido, o personagem busca no passado uma glória que nunca existiu, pois

todo momento histórico é composto de contradições e problemas decorrentes de seu próprio período.

A nostalgia de um tempo em que não se viveu, ou até mesmo que se tenha vivido, pode ser encontrada nas mais variadas culturas. Existem questões políticas que realçam essa idealização, como no caso do Brasil contemporâneo, em que alguns grupos pressupõem que a volta da ditadura militar pode ser uma alternativa para a superação de problemas políticos e econômicos.

A exaltação do passado pode ser a tentativa de obter respostas para os conflitos do momento presente. Os personagens Gil e Adriana são bastante representativos nesse sentido, apesar de na ficção a volta ao passado é permitido, na vida real é muito mais complicado, pois Gil consegue perceber somente retrocedendo no tempo as contradições também existentes nas épocas passadas.

Oh! Como não ansiaria eu ardentemente pela eternidade e pelo nupcial anel dos anéis – o anel do retorno! Jamais encontrei a mulher da qual desejaria filhos, a não ser esta mulher a quem amo: pois eu te amo, ó eternidade! Pois eu te amo, ó eternidade! (NIETZSCHE, 2011, p. 221).

A falta de vontade do presente, entre os personagens do filme, impedem a concretização daquilo que Nietzsche chamou de superação dos conflitos. Portanto, a reconciliação com a vida só é possível, segundo o filósofo, por meio do desejo do “eterno retorno”. Conceito criado por Nietzsche que caracteriza a aceitação da vida nas suas mais diversas contradições.

No entanto, como foi simbolicamente abordado no filme, a superação das contradições do mundo contemporâneo são prejudicadas pelo desejo do passado. A excessiva valorização do tempo que não existe mais, (passado) deturpa as reações que possibilitem transformações do presente. Toda lembrança é uma comparação, quer dizer, uma identificação (NIETZSCHE, 2005, p. 182). A excessiva identificação com o passado, como no caso de Gil, impede que o indivíduo moderno crie novas expectativas, novas formas de convivência e de relação com a vida.

A história pertence ao homem de ação. É um espetáculo repugnante ver micrologistas, egoístas e turistas cheios de curiosidade escalando

as pirâmides por todos os lados. Hoje, a história se encontra exposta tal como os quadros de uma galeria: para os ociosos. Antigamente, se buscava tirar dela as forças e os consolos, mas agora se exige dela certezas, diversões extraídas da realidade, assumindo uma posição hostil diante da arte e da grandeza. (NIETZSCHE, 2005, p. 185).

Gil e Adriana não conseguem utilizar o passado como um impulso para o momento presente, muito pelo contrário, querem viver no cômodo e confortável mundo idealizado. Não conseguem ser artistas de sua realidade. Essa comparação também serve para o mundo moderno, na medida em que somos postos a entender a história como compatível com o momento presente.

No caso das pessoas que entendem que a ditadura militar é compatível com a atual realidade brasileira, não levamos em conta as transformações decorridas do processo democrático. Portanto, as soluções para os problemas atuais devem ser mais complicadas de serem concretizadas, pois entramos na comodidade dos fantasmas do passado. Essa comodidade é derivada da falta de consciência histórica que impossibilita alternativas criativas para a superação de si e dos conflitos existentes.

A cidade de Paris é apresentada no filme como o desejo do passado dos personagens protagonistas. A abordagem de Woody Allen acerca da cidade vai muito além da beleza, mas da idealização criada sobre a capital francesa. Vários momentos históricos marcaram esse país, modelo de liberdade, igualdade e fraternidade, entre fins do século XVIII e começo do XIX. Símbolo de cultura e arte a partir da *Belle Époque*, todo esse simbolismo que se desenvolveu não apenas em Paris, mas em todo o país, serviram como arsenal para a criação de uma mentalidade romantizada desse lugar.

No filme podemos entender Paris como o espaço da fuga da realidade. A partir do momento em que ela não representa uma fonte inspiradora da criação e da ação, tudo o que poderia ser positivo para a vida se perde. Pois essa idealização sobre a cidade pode ser nociva na medida em que a vida real é colocada como algo negativo. Quando Gil observa que vivendo no passado não conseguiria resolver os seus problemas, mas criaria outros novos, ele aceita o devir, e dessa forma pode utilizar a cidade como fonte inspiradora da

sua ação, e assim, estabelecer autonomia nas suas decisões que passam diretamente pela constância da realidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esse estudo apresentou duas perspectivas nietzschianas acerca da compreensão da cultura ocidental, contrapondo com a produção cinematográfica dos diretores Martin Scorsese e Woody Allen. O niilismo pessimista nas obras de Scorsese e o trágico em Woody Allen revelaram não apenas uma interpretação das obras analisadas, mas convergiu para uma análise histórica e cultural dos comportamentos e formas de se relacionar no mundo contemporâneo. Portanto, a cultura é o objeto fundamental na proposta desse trabalho, pois quase toda a análise dos filmes aqui abordados parte do ponto de vista sempre lançando um olhar para a instância cultural, com isso, as contribuições da filosofia nietzschiana se apresentam aqui como possibilidades de um olhar que norteia o desenrolar da pesquisa, tratando a cultura como uma instância reveladora de sentidos e significados.

As dimensões abordadas da filosofia de Nietzsche ilustraram por meio da análise dos filmes hipóteses que revelam o caráter psicológico que sintetizam as vivências humanas no Ocidente. Não apenas isso, mas também o modo como na particularidade cada indivíduo se relaciona consigo mesmo e com o mundo. Os personagens, tanto de Scorsese quanto de Allen, estão dentro de uma perspectiva que ultrapassa as barreiras da tradição cinematográfica, pode-se entender com isso que os limites da moral que configurou o cinema desde as suas primeiras décadas, não estão presentes na vida dos personagens dos dois diretores.

Se por um lado a análise dos filmes contribuiu nos objetivos desse trabalho, também foi essencial o pensamento de Nietzsche como um guia que orientou toda perspectiva filosófica, histórica e cultural da sociedade. A riqueza de suas ideias está no fato de perceber criticamente a constituição do pensamento humano como algo negador da vida. Se o cinema traduz muito as características de uma sociedade, pois o realizador de um filme está mergulhado na realidade de seu tempo, a filosofia do pensador alemão destaca possibilidades de compreensão que investiga a contemporaneidade,

identificando o campo que movimenta as estruturas de relacionamento do indivíduo com a vida no mundo moderno.

Portanto, os objetivos desse estudo de compreender a cultura ocidental no mundo contemporâneo foram significativos, na medida em que o aprofundamento na análise do universo dos personagens protagonistas, dos diretores, ilustrou uma sociedade que ainda está sendo marcada pelo que Nietzsche identificou na nossa modernidade, como a questão do niilismo passivo. A falta de reação desse indivíduo por falta de novos referenciais que consigam superar as contradições do momento presente, desconsiderou e negou a vida como uma possibilidade de afirmação. Se nos personagens de Scorsese encontramos essa dimensão niilista, nos de Allen encontramos as dificuldades de viver a realidade e as dores que constitui as vivências humanas, sendo assim, a idealização se mostra como uma possibilidade necessária para simplificar a vida e uma tentativa desesperada de harmonizar as contradições existentes.

O que ficou evidente na análise desse trabalho foi a quase não presença da instância do pensamento trágico dos gregos antigos na sociedade contemporânea. Não como uma forma de imitação dessa instância, mas como um modelo referencial de se relacionar com o devir, inexistente na nossa modernidade, os sinais que demonstram uma nova forma de superar os limites que o devir impõe na realidade do momento presente. Esse momento presente deixa de ser vivido quando a própria história não fornece elementos que resignifiquem a existência, mas tentam buscar no passado elementos que possam dar sentido e significado ao presente.

O trabalho tentou compreender como a dinâmica entre o pensamento e a vida constitui formas de comportamento, e como isso influi na construção da história, demonstrando um indivíduo que além de histórico é também aquele que constrói significados para a sua realidade, portanto ele é um criador de sentidos que se traduzem em comportamentos carregados de uma moral que podem ser entendido como insignificantes, na medida em que a vida não é valorizada como uma parte principal da existência.

Sendo assim, por meio dessa análise, temos a hipótese de que a morte do indivíduo contemporâneo se anuncia quando entendemos que os outros referenciais que nortearam o pensamento também já estão mortos (religião e a ciência). Se não existem referenciais que dão novo sentido ao devir, e o pessimismo do niilismo passivo se sobrepõe no indivíduo moderno, o horizonte que se avista nessa sociedade corresponde ao que Nietzsche havia percebido na sua sociedade alemã do século XIX. Não se trata de uma simples comparação, isso seria um absurdo em se tratando de um trabalho de história, mas de uma percepção de que as crises da modernidade muito estão ligadas à instância cultural, e não apenas às questões econômicas e políticas.

A cultura foi analisada em toda extensão desse estudo e como isso configurou o mundo contemporâneo. A análise contemplou o olhar da filosofia nietzschiana para o entendimento de como o cinema absorveu as complexidades da vida atual e a trajetória da moralidade do pensamento nascida com Sócrates/Platão.

Se o cinema da tradição hollywoodiana apreendeu a moralidade desse pensamento, não podemos dizer que o mesmo acontece com Scorsese e Allen, muito pelo contrário, os referidos diretores ilustram essa moralidade que caracterizou a sociedade contemporânea. Em seus filmes não encontramos heróis nem vilões, a concepção do bem e o mal não são atribuídos como um sistema de valor, seus personagens estão além dessa órbita valorativa. Eles sobrevivem alimentados pela sombra dos antigos pilares que arquitetavam a sociedade, isso fica perceptível quando vemos os personagens de Scorsese perambulando pelas ruas vendo as prostitutas e a violência dos grandes centros urbanos, ou os personagens de Allen negando o presente e a realidade para viver uma vida que não passa de uma ilusão.

Considerando o ponto de vista dos diretores, temos um quadro representativo da modernidade que se conflui com os indivíduos, suas limitações e fraquezas. A confluência se apresenta como uma pintura artística que observa o tempo presente e transmite interpretações que não buscam uma resposta concreta e definitiva para os problemas da atualidade, mas denotam uma configuração de sociedade passível de transformação. Em que medida

essas transformações podem se apresentar é um questionamento que o autor do trabalho tenta compreender.

Sem querer limitar o assunto, nem ousar responder definitivamente a essa questão, tendo como objetivo nessa abordagem trazer à tona uma discussão e um olhar crítico da história, elementos que possam contribuir para uma melhor compreensão do mundo contemporâneo, período esse cercado de interrogações que devido o olhar do observador estar mergulhado no próprio tempo em que ele está analisando, ao invés de surgir dificuldades que impossibilitam uma analítica mais rígida e confiável, na verdade o que se sucedeu foi uma instigante investigação interpretativa, que ao tentar trazer respostas concretas sobre a sociedade e a história, identificou que as complexidades da vida humana ao contrário de ser um limitador da existência, são na verdade o princípio de qualquer transformação, ou seja, a afirmação da vida e do devir é o ponto de partida para a superação de qualquer conflito ou crise, como foi no mundo helenístico.

As contribuições desse trabalho extrapolam a mera crítica cinematográfica ou a simples acomodação do olhar nietzschiano no mundo moderno, mas pode ser compreendido como uma investigação que lê a contemporaneidade mediante um olhar que ciente do lugar em que o autor ocupa, tenta analisar o seu tempo e trazer discussões que possam orientar os rumos que as várias instituições da sociedade querem traçar no futuro, a partir de novos conceitos e de novos modos de se relacionar com o mundo empírico. Pensar os formatos de uma educação transformadora passa fundamentalmente pela necessidade de uma nova relação com o mundo e a realidade, o contrário disso é a reprodução e disseminação das sombras dos antigos referenciais em que nada contribuem com a vida. Essa é a grande preocupação do presente trabalho, e espero que a arte como foi pensada por Nietzsche possa ressoar em todas as esferas da sociedade como um modelo de superação e afirmação.

REFERÊNCIAS

BAZIN, André. *O cinema - Ensaios*. Tradução de Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

BELINCHÓN, Gregorio. *Festival de Cannes 2015. El País*. Cannes, 15 mai. 2015. Disponível em: <http://brasil.elpais.com/brasil/2015/05/15/cultura/1431699196_303173.html>. Acesso em: 10 jul. 2015. 11:30:06.

CONRAD, Joseph. *O coração das trevas*. Tradução de Celso M. Paciornik. São Paulo: Editora Abril, 2010. (Clássicos Abril Coleções; v. 25)

DOSTOIÉSKI, Fiódor. *Crime e castigo*. Tradução de Rosário Fusco. São Paulo: Editora Abril, 2010. (Clássicos Abril Coleções; v. 1 e 2)

GOMES, Paulo Emílio Sales. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1996.

MELVILLE, Herman. *Moby Dick*. Tradução de Berenice Xavier. São Paulo: Editora Abril, 2010. (Clássicos Abril Coleções; v. 1 e 2)

KAFKA, Franz. *A metamorfose*. Tradução de Lourival Holt Albuquerque. São Paulo: Editora Abril, 2010. (Clássicos Abril Coleções; v. 20)

MORAIS, Julierme; NEVES, Anderson. Teoria contemporânea do cinema: pós-estruturalismo e filosofia analítica, uma atualização teórica necessária. *Fênix - Revista de História e Estudos Culturais*, Uberlândia, v. 8, n. 2, p. 1-8, Maio/Junho/Julho/Agosto. 2011.

NIETZSCHE, Friedrich. *A gaia ciência*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2012. (Companhia de Bolso)

NIETZSCHE, Friedrich. *Além do bem e do mal: prelúdio a uma filosofia do futuro*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2005. (Companhia de Bolso)

NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2011.

NIETZSCHE, Friedrich. *Escritos sobre história*. Tradução de Noéli Correia de Melo Sobrinho. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2005.

NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da moral: uma polêmica*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2009. (Companhia de Bolso)

NIETZSCHE, Friedrich. *Humano, demasiado humano: um livro para espíritos livres*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2005. (Companhia de Bolso)

NIETZSCHE, Friedrich. *Humano, demasiado humano: um livro para espíritos livres volume II*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2008.

NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. (Companhia de Bolso)

NIETZSCHE, Friedrich. *Os pensadores*. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho; São Paulo: Editora Nova Cultural, 1999.

NÓVOA, Jorge Luiz Bezerra; SILVA, Marcos Antônio da. Cinema-história como laboratório da razão poética. In: IV SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA CULTURAL, 2008, Goiânia: Ed. da UCG, 2008. P. 99-100.

SUGIZAKI, Eduardo. Para uma leitura leiga de Nietzsche. *Fragments de Cultura*, Goiânia, v. 1, n. 1, p. 1335-1347, Nov./dez. 1999.

XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena – Melodrama, Hollywood, Cinema Novo*, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

XAVIER, Ismail. *Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

FONTES CINEMATOGRAFICAS

A INVENÇÃO de Hugo Cabret. Paramount Pictures, 2011. 1 DVD (126 min).
Direção de Martin Scorsese, color, son.

A ROSA púrpura do Cairo. Orion Filmes, 1985. 1 DVD (72 min). Direção de
Woody Allen, color, son.

A ÚLTIMA tentação de Cristo. Universal Pictures, 1988. 1 DVD (162 min).
Direção de Martin Scorsese, color, son.

APOCALYPSE now. Paramount Pictures, 1979. 1 DVD (153 min). Direção de
Francis Ford Coppola, color, son.

CAMINHOS perigosos. Warner Bros. Pictures, 1973. 1 DVD (110 min). Direção
de Martin Scorsese, color, son.

CASSINO. Universal Pictures, 1995. 1 DVD (178 min). Direção de Martin
Scorsese, color, son.

MEIA noite em Paris. Paris Filmes, 2011. 1 DVD (95 min). Direção de Woody
Allen, color, son.

NOIVO neurótico, noiva nervosa. Fox Filmes, 1977. 1 DVD (93 min). Direção
de Woody Allen, color, son.

O LOBO de Wall Street. Paris Filmes, 2013. 1 DVD (179 min). Direção de
Martin Scorsese, color, son.

OS BONS companheiros. Warner Home Vídeo, 1990. 1 DVD (145 min).
Direção de Martin Scorsese, color, son.

QUEM bate à minha porta? Warner Bros. Pictures, 1967. 1 DVD (90 min).
Direção de Martin Scorsese, P&B, son.

TARZAN, o filho das selvas. Classic Line, 1932. 1 DVD (100 min). Direção de
W. S. Van Dyke, P&B, son.

TAXI DRIVER. Sony Pictures, 1976. 1 DVD (114 min). Direção de Martin
Scorsese, color, son.

TOURO indomável. Fox Filmes, 1980. 1 DVD (129 min). Direção de Martin
Scorsese, P&B, son.

VIVENDO no limite. Touchstone Home Vídeo, 1999. 1 DVD (120 min). Direção
de Martin Scorsese, color, son.