

# ENSAIOS SOBRE CINEMA E LITERATURA:

O PRAZER DO FOGO E A SEDUÇÃO DO ESTRANHO



JASON DE LIMA E SILVA





---

**ENSAIOS SOBRE CINEMA E LITERATURA:**  
O PRAZER DO FOGO E A SEDUÇÃO DO ESTRANHO

---

APOLODORO VIRTUAL EDIÇÕES

Direção editorial: Evandro Oliveira de Brito (UNICENTRO/Brasil)

SÉRIE “FILOSOFIA, ARTE E EDUCAÇÃO”

Editor da série: Evandro Oliveira de Brito (UNICENTRO/Brasil)

#### Comitê Editorial

- Aline Medeiros Ramos (UQAM e UQTR/Canadá)
- Alexandre Lima (IFC/Brasil)
- Arthur Meucci (UFV/Brasil)
- Caroline Izidoro Marim (PUC-RS/Brasil)
- Charles Feldhaus (UEL/Brasil)
- Cleber Duarte Coelho (UFSC/Brasil)
- Elizia Cristina Ferreira (UNILAB/Brasil)
- Ernesto Maria Giusti (UNICENTRO/Brasil)
- Fernando Mauricio da Silva (FMP/Brasil)
- Flávio Miguel de Oliveira Zimmermann (UFFS/Brasil)
- Gilmar Evandro Szczepanik (UNICENTRO/Brasil)
- Gislene Vale dos Santos (UFBA/Brasil)
- Gilson Luís Voloski (UFFS/Brasil)
- Halina Macedo Leal (FSL-FURB/Brasil)
- Héctor Oscar Arrese Igor (CONICET/ Argentina)
- Jean Rodrigues Siqueira (UNIFAI/Brasil)
- Joedson Marcos Silva (UFMA/Brasil)
- Joelma Marques de Carvalho (UFC/Brasil)
- José Cláudio Morelli Matos (UDESC/Brasil)
- Leandro Marcelo Cisneros (UNIFEBE/Brasil)
- Lucio Lourenço Prado (UNESP/Brasil)
- Luís Felipe Bellintani Ribeiro (UFF/Brasil)
- Maicon Reus Engler (UFPR/Brasil)
- Marciano Adílio Spica (UNICENTRO/Brasil)
- Marília Mello Pisani (UFABC/Brasil)
- Paulo Roberto Monteiro de Araujo (Mackenzie/Brasil)
- Renato Duarte Fonseca (UFRGS/Brasil)
- Renzo Llorente (Saint Louis University/Espanha)
- Rogério Fabianne Saucedo Corrêa (UFPE/Brasil)
- Vanessa Furtado Fontana (UNIOESTE/Brasil)

JASON DE LIMA E SILVA

---

**ENSAIOS SOBRE CINEMA E LITERATURA:**  
O PRAZER DO FOGO E A SEDUÇÃO DO ESTRANHO

---

APOLODORO VIRTUAL EDIÇÕES  
2023

# **APOLODORO VIRTUAL EDIÇÕES**

**Coordenadora Administrativa**

Simone Gonçalves

## **Capa**

Zuraide M. Silveira

The Devil Speaks de Paul Gauguin (French 1893–94)

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/337843>

## **Revisão**

Kamila Ferreira Caldas

## **Revisão técnica**

Os ensaios foram aprovados e publicados como artigos nas revistas acadêmicas (devidamente mencionadas, neste livro), por cuja equipe técnica também receberam, criteriosamente, revisão ortográfica, gramatical e semântica.

## **Concepção da Obra e da Série**

Grupo de Pesquisa Filosofia, Arte e Educação (UFSC/CNPq)

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com o ISBD

S586e Ensaaios sobre Cinema e Literatura: o prazer do fogo e a sedução do estranho / Jason de Lima e Silva - Guarapuava: Apolodoro Virtual Edições, 2023.  
129 p.

ISBN: 978-65-88619-38-4 (Físico - capa dura)

ISBN: 978-65-88619-38-4 (Físico - capa comum).

ISBN: 978-65-88619-39-1 (Digital).

1. Filosofia - cinema; 2. Arte; 3. Educação I. Silva; Jason de Lima e.; II. Título.

CDD: 100

Marcio Carvalho Fernandes - Bibliotecário - CRB 9/1815

Atribuição: Uso Não-Comercial

Vedada a Criação de Obras Derivadas

**APOLODORO VIRTUAL EDIÇÕES**

[editora@apolodorovirtual.com.br](mailto:editora@apolodorovirtual.com.br)

[www.apolodorovirtual.com.br](http://www.apolodorovirtual.com.br)

“Reivindico, pois, filmes fantasmagóricos, *poéticos*, no sentido denso, filosófico da palavra (...). O cinema reclama os temas excessivos e a psicologia minuciosa. Exige a rapidez, mas, sobretudo, a repetição, a insistência, a volta sobre o mesmo. A alma humana sob todos seus aspectos”.

Antonin Artaud





## SUMÁRIO

PREFÁCIO DO AUTOR ..... 11

### ABERTURA

*Fahrenheit 451* de François Truffaut: o prazer do fogo e a  
criminalização dos livros ..... 15

### SEGUNDO ENSAIO

Autonomia da mulher duplicada e sedução do estranho no  
*Solaris*, de Tarkovsky ..... 59

### ÚLTIMA SESSÃO

*XXY* de Lucía Puenzo: o corpo seccionado ou o duplo proibido  
no cinema latino-americano

EMBLEMAS..... 127

SOBRE O AUTOR..... 129



## PREFÁCIO DO AUTOR

Muitas são sempre as razões para se publicar um livro. A maior parte dessas razões, por sinal, não interessa ao leitor, contando haver ainda quem leia e quem, dentre os leitores, não se contente com pouco, sobretudo com as razões idiossincráticas do autor de publicar um livro. Como leitor, portanto, esperamos ser apenas conduzidos pelo que o livro desperta na sucessão de seus signos, mesmo quando a leitura nos enreda, e às vezes nos exige voltar alguns passos. A bem dizer, este livro já estava escrito, mas só agora junto seus membros e concebo um corpo para vê-lo como fica de pé, e se permanece de pé. Durante um ano, em 2020, pude escrevê-lo não como livro, mas como um ensaio por vez. Foi o ano de minha licença para pós-doutorado pela Universidade Federal de Santa Catarina. Eu havia me preparado para trabalhar e morar em Madri um ano, cidade na qual já havia vivido três meses em 2017 para os estudos de Goya. Mas, na iminência da partida em março de 2020, a Espanha decreta estado de emergência por uma epidemia que rapidamente virou pandemia. Prossegui minha viagem de escrever e tirei proveito da licença para fazê-lo, sem sair de casa. Agradeço meu supervisor, muito alegremente, o professor Renzo Llorente da Saint-Louis University, de Madri, pela interlocução mantida neste período que nos reclamou, mais do que tudo, *humanidade*, já que as correspondências mantiveram algo mais do que a prova da produção acadêmica dos escritos, senão, antes, o intercâmbio da experiência de exílio na própria terra e a lembrança de algo comum: cuidar, cuidar-se, e seguir estudando e escrevendo.

Os três ensaios aqui produzidos foram, ao longo dos dois últimos anos aprovados e publicados como artigos em revistas acadêmicas brasileiras, revistas reconhecidas pela

pesquisa e circulação, cuja referência aparece na primeira nota de rodapé de cada ensaio. Os ensaios versam sobre cinema e literatura e estão direcionados ao estudo de problemas filosóficos bem específicos, com base, fundamentalmente, em quatro filmes: *Fahrenheit 451* de François Truffaut (1966), *Solaris* de Andrei Tarkovsky (1972), *XXY* de Lucía Puenzo (2007) e *Hermafrodita* de Albert Xavier (2009). Tentei dar ao título uma unidade provisória, mas não gratuita, sem esconder o roubo teórico do conceito de Louis Vax, conceito que, aliás, dá título a seu livro, *La séduction de l'étrange: étude sur la littérature fantastique* (1987), mas que me serve sobretudo como uma das chaves de interpretação para *Solaris* (não a única chave, porque nesse ensaio — *Autonomia da mulher duplicada e sedução do estranho no Solaris*, de Tarkovsky — é essencial o conceito de *subjetividade inautêntica* de Simone de Beauvoir, para compreendermos a situação e a condição da mulher). *Fahrenheit 451 de François Truffaut: o prazer do fogo e a criminalização dos livros*: é o ensaio que abre este livro, pelo qual, por sua vez, o leitor talvez possa encontrar algumas pistas para tecer com as suas próprias mãos uma fisionomia das complexas relações entre cinema e literatura, nessa singular distopia da *Nouvelle vague*. Procuro sempre situar os problemas filosóficos no interior da história do cinema e no vigor capturado pela fruição e interpretação do longa-metragem em análise, o que me exige recontar o drama, em razão sobretudo do leitor ou da leitora que não tenha assistido os filmes.

*XXY de Lucía Puenzo: o corpo seccionado ou o duplo proibido no cinema latino-americano*. É o último ensaio dessa trilogia do estranho. Uma ocasião para experimentar a força do cinema latino-americano, mas uma ocasião, antes, para pensar o drama do intersexual, na protagonista de *XXY*, de Lúcia Puenzo, diretora argentina, e na personagem Maria de Albert Xavier, diretor dominicano, com base no seu intrigante filme *Hermafrodita*. Se o livro ficar de pé, isso não o garante ainda andar com as próprias pernas. Justamente porque depende do encontro com seus leitores. Que seja de bom proveito, assim portanto o desejo,

Jason de Lima e Silva

àqueles que encontram na estante essa trilogia de estudo filosófico do cinema e da literatura.

Jason de Lima e Silva  
São José da Terra Firme, maio de 2023



## ABERTURA

### *Fahrenheit 451* de François Truffaut: o prazer do fogo e a criminalização dos livros<sup>1</sup>

“E assim continuaram vivendo numa realidade escorregadia, momentaneamente capturada pelas palavras, mas que fugiria sem remédio quando fosse esquecido o valor da letra escrita”.

Gabriel García Márquez,  
*Cem anos de solidão*, 1967

“Sonho e escrevo em letras grandes de novo  
Pelos muros do país”.

Belchior,  
*Comentário a respeito de John*, 1999

---

<sup>1</sup> Este ensaio foi originalmente publicado como artigo na *Revista Fundamento* da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP/MG), n.20 (jan-jun de 2020).



Julie Christie como Linda, esposa de Montag:  
cena do filme *Fahrenheit 451* de François Truffaut

## Introdução

Se a literatura se converte em crítica das sociedades totalitárias, pode o cinema, em contrapartida, reencontrar a potência da literatura para a humanização do mundo? O ponto central desta análise é o livro no interior de uma ficção distópica. O livro como objeto de perigo e suspeita, mas também como meio de conhecimento, prática de liberdade e resistência política. O filme *Fahrenheit 451*, dirigido por François Truffaut (1966), como adaptação do livro homônimo de Ray Bradbury (1953), serve de ponto de partida para esse estudo. Alguns tópicos o conduzem com base nos problemas que se repetem na



estrutura dos romances distópicos: a criminalização do pensamento, a ação do suicídio, o amor como ato político, a supressão das palavras e de seus sentidos como forma de dominação social, o uso dos sedativos como método de controle dos corpos, o predomínio das máquinas e dos autômatos, a ameaça da guerra para a manutenção do inimigo, o medo como princípio de submissão, e claro, a proibição dos livros, sobretudo, dos livros de literatura e filosofia. Livros que não são propriamente arquivos de uma verdade a ser descoberta pelos iniciados, contemporâneos ou pósteros, mas campos férteis de dúvidas e prazeres urgentes, rastros de antepassados, artefatos herdados pela sabedoria dos mortos, chaves para a interpretação do presente, objetos de uma tradição reinventada permanentemente pela crítica e pela leitura, como versão ou contravenção de sua época.

### **Utopias, distopias: encruzilhadas conceituais**

A ficção pode servir de crítica do presente, ainda que na forma de uma imaginação do futuro? Stuart Mill é quem cunhou pela primeira vez o termo *dystopia*, em 1868, durante sua fala no Parlamento britânico, como denúncia à política fundiária do Reino Unido contra a Irlanda, e como antítese ao termo *utopia*: “Talvez seja demasiadamente polido chamá-los utópicos; eles deveriam antes ser chamados dis-tópicos. O que é comumente chamado utópico é bom demais para ser praticável; mas o que eles parecem defender é mau demais para ser praticável” (MILL, 1868, *tradução nossa*)<sup>2</sup>. O prefixo grego *dys* acusa

---

<sup>2</sup> Mill, J.S. 1868. *Hansard's Parliamentary Debates*. Third series, vol. 190, no. 1517, Cornelius Buck, Paternoster Row, London, 12 March. Segue a citação em inglês, mais completa do que o trecho traduzido: “Does the noble Lord really think it possible that the people of England will

contrariedade, dificuldade, desgraça, em relação ao *topos*, ao lugar, à cidade conhecida. Mill também usa o prefixo *kakos*: caco-topia, para designar o lugar mau, deplorável, feio. Embora utopia não signifique necessariamente um bom lugar, mas apenas um “lugar não existente”, como lembra George Orwell (ORWELL, 2017, p.),<sup>3</sup> o prefixo de contrariedade (*dys*) marca um aspecto fundamental para o que, por metonímia, circunscreve o domínio de um gênero tanto literário quanto cinematográfico, este derivado daquele, como recriação inclusive. Se a utopia corresponde a uma comunidade cuja distância (ou irrealidade, ou impossibilidade) serve de medida à sociedade para a qual as noções de justiça e de liberdade garantem a convivência humana, a distopia é um lugar no qual vinga a coação ou a incitação sistemática através dos sentimentos de medo, ódio e idolatria. A regulação do medo gera o terror, a direção do ódio mantém a guerra, a fidelidade ao líder sustenta o Estado.

A *Utopia* de Thomas Morus, publicada em 1516, é o marco de nascimento de um gênero discursivo: a história de

---

submit to this? I may be permitted, as one who, in common with many of my betters, have been subjected to the charge of being Utopian, to congratulate the Government on having joined that goodly company. It is, perhaps, too complimentary to call them Utopians, they ought rather to be called dys-topians, or cacotopians. What is commonly called Utopian is something too good to be practicable; but what they appear to favour is too bad to be practicable. Not only would England and Scotland never submit to it, but the Roman Catholic clergy of Ireland refuse it”. [https://api.parliament.uk/historic-hansard/commons/1868/mar/12/adjourned-debate#S3V0190P0\\_18680312\\_HOC\\_54](https://api.parliament.uk/historic-hansard/commons/1868/mar/12/adjourned-debate#S3V0190P0_18680312_HOC_54). Consultado em 04/09/2020.

<sup>3</sup> ORWELL, George. “Socialistas podem ser felizes”. In: *O Que é o fascismo? e outros ensaios*. Trad. Paulo Geiger. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

Rafael Hitlodeu sobre uma ilha do Novo mundo, fundada pelo rei Utopos, que tem a forma de lua crescente e cinquenta e quatro cidades, prescinde de propriedade privada, vive uma pluralidade de crenças religiosas, mas tolera a certo custo os ateus. A concepção de uma cidade idealizada, e da justiça como princípio do Estado, é bom lembrar, já se encontra formulada na *República* de Platão, livro que não deixa de ser reverenciado por Thomas Morus.<sup>4</sup> A utopia, nesses termos literários, é uma narrativa ficcional a respeito de um lugar não conhecido (pela Europa), mas que pode ser desejado como futuro ou servir de inspiração para o presente. A distopia, contrariamente, corresponde à ficção de um futuro cuja desgraça, em algum aspecto, é possível reconhecer na atualidade. O sentimento estético de estranheza se produz nessa familiaridade. O futuro é desconhecido, o mal-estar não necessariamente. Para dizer novamente: se a utopia se fundamenta na ideia comunitária frente a qual o estado contemporâneo pode ser criticado ou reformado, a distopia é o artifício narrativo de um futuro cuja condição não parece suportável, não pela probabilidade, mas pela realidade já enfrentada. Se uma abre o horizonte de um mundo não vivido, e, portanto, ainda possível, a outra é fechada pelo signo do horror já evidente: e por isso associada ao totalitarismo e às

---

<sup>4</sup> “Não são, disse ele (Rafael Hitlodeu), assim tão egoístas os filósofos. Pois o fariam de boa vontade, e muitos livros já publicados o fizeram, se os poderosos estivessem preparados para eles e para bem receber seus conselhos. Porém, sem dúvida, Platão anteviu que, exceto se os reis se tornarem filósofos, isso nunca aconteceria, pois aqueles que são encharcados e infeccionados desde a infância com perversas opiniões não aceitam os conselhos dos filósofos – o que o próprio Platão experimentou na corte de Dionísio” (MORUS, 2017, p.65).

tecnologias políticas de controle.<sup>5</sup> Isso não se resolve tão facilmente, claro. O próprio Orwell não nomeia distopias as narrativas que inspiraram seu *1984*: ele as chama de utopias, tais como *O tacão de ferro* (1907) de Jack London, *Quando o adormecido despertar* (1899) de H.G. Wells, *Admirável mundo novo* (1932), de Huxley (ORWELL, 2017, pp.31-35). Orwell também chama o romance *Nós* (1921) de utopia: a “utopia de Zamiátin”, na resenha que escreve sobre a obra, publicada originalmente na revista *Tribune* de Londres, em 1946. Orwell fala dessa sociedade do século XXVI na qual alguns seres humanos “sofrem de uma doença chamada imaginação”, onde se permite uma “apropriação intuitiva do lado irracional do totalitarismo – o sacrifício

---

<sup>5</sup> De acordo com Hannah Arendt, em *As origens do totalitarismo* (1951): “Até hoje conhecemos apenas duas formas autênticas de domínio totalitário: a ditadura do nacional-socialismo, a partir de 1938, e a ditadura bolchevista, a partir de 1930 (...) O sistema é “total” somente no sentido negativo, isto é, o partido governante não tolera outros partidos nem oposição, nem admite a liberdade de opinião pública. (...) o poder do partido reside num monopólio garantido pelo Estado, e o partido já não possui um centro de poder próprio” (ARENDDT, 1989, p.469). Outra coisa fundamental é o fenômeno de massificação da sociedade como condição para o totalitarismo: “Os movimentos totalitários são organizações maciças de indivíduos atomizados e isolados” (p.373). “A atomização social e a individualização extrema precederam os movimentos de massa (...) A principal característica do homem de massa não é a brutalidade nem a rudeza, mas o seu isolamento e a sua falta de relações sociais normais” (ARENDDT, 1989, pp.366, 367). Disso decorre o desinteresse pelos assuntos públicos e pela esfera pública: “A indiferença em relação aos negócios públicos e a neutralidade em questões de política não são, por si, causas suficientes para o surgimento de movimentos totalitários. A sociedade competitiva de consumo criada pela burguesia gerou apatia, e até mesmo hostilidade, em relação à vida pública (...)”. ARENDDT, 1989, p.363.

humano, crueldade como um fim em si, idolatria de um Líder” (ORWELL, 2017, pp.320-321). A cidade ideal para uns, o tormento para a maioria. Tudo funciona, embora a população trabalhe como escrava, ou tenha medo, ou sinta fome. A utopia se converte em distopia quando a felicidade é monopolizada por corporações econômicas e militares para servir uma minoria. Não haveria nessa palavra, *utopia*, uma ambiguidade originária? O lugar-nenhum poderia ser ocupado pela cidade sonhada, como um bem do qual cada um pertence de acordo com suas faculdades. Mas poderia também significar o estado de normalização ativa das forças e dos afetos, a prisão subjetivamente internalizada pela obediência ou pela competência como regra de conduta. O não-lugar utópico, para ser redundante, na semente de sua constituição, é tanto o lugar do poeta, como metáfora da liberdade, quanto o lugar do tirano, como princípio da servidão. Mas ambos não se cruzam nessa negatividade topográfica, tirano e poeta, ao contrário, se excluem. O lugar do tirano é o vazio da lei ocupado pelas paixões de autoridade e domínio sobre a massa. O lugar do poeta é a cidade aberta onde as diferenças se cruzam e convivem colaborativa e criativamente. “Poeta, nenhum-lugar é o melhor lugar de um poeta chegar” (BARROS, 1990, p.67).

Em todo o caso, se se trata de uma utopia em termos de um mundo não conhecido, mas encerrado em si mesmo, é porque a ação humana jaz previsivelmente conduzida, o que produz a contrariedade nos personagens de uma história, a sensação de deslocamento da ordem gregária, o medo de não pensar como se deveria, em uma palavra, a *distopia*. Vinga a lógica de suspeita de todos contra todos, é quase sempre impossível fugir, a maioria se sente resignada, os olhos delatores não dormem, policial ou vizinho. Isso sem dúvida é o oposto da disposição pela qual Aristóteles supunha não apenas fundar a cidade, mas mantê-la viva em sua finalidade, na *Ética a Nicômaco*: a experiência da amizade política, a *homonoia*, o sentimento de concórdia, a troca entre as profissões e produtos para as diferentes

necessidades, a capacidade de deliberar e agir em comum.<sup>6</sup> Por isso também, o mal-estar gerado nas distopias convive, paradoxalmente, com o desejo utópico de ruptura dos laços de vigilância, a vontade de evasão aguda nas personagens centrais desse gênero narrativo, a vontade de evasão para um lugar sobre o qual apenas teriam ouvido falar, às vezes por gerações de antepassados. Talvez sequer exista esse lugar, com o qual, no entanto, o protagonista precisa contar para agir, e antes se possível, sobreviver psíquica e humanamente. É o caso da Confraria em 1984, e o da Floresta além do muro verde, em *Nós*, ou o do exílio dos humanos-livros, ou pessoas-livros, em *Fahrenheit 451*. Uma passagem do narrador de 1984 pode ilustrar isso que chamo de *desejo utópico*. É um trecho sobre a duplicidade do pensamento de Júlia, companheira ilegal de Winston, decisiva para o romance de Orwell: “De certa maneira, Júlia percebia que ela própria estava condenada, que mais cedo ou mais tarde a Polícia das ideias haveria de apanhá-la e matá-la, mas com outra parte de sua mente acreditava que havia algum jeito de construir um mundo secreto onde fosse possível viver do jeito que se quisesse” (ORWELL, 2009, pp.163-164). Eis a razão pela qual Júlia se arrisca, sente o perigo da prisão e a iminência da morte: viver do jeito que mais quisesse, em um mundo secreto, construído por si mesma, sem guerra ou tortura.

Mas a distopia, é bom lembrar, não se reduz a guerras ou torturas. A obrigação de estar saudável e a obrigação de medicar a angústia também caracteriza o Estado distópico. Em *Nós*, de Zamiátin, a angústia é chamada de V-1, aquilo que está fora da *ratio*. “Eu me lembro que comecei a chorar”, diz o narrador de *Nós*: “bati com os punhos na mesa e gritei: ‘Eu não

---

<sup>6</sup> Cf. ARISTÓTELES. *Ética a Nicômacos*. Trad. br. Mário Gama Kury. 3ª Edição, Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2001.

quero V-1! Tire de mim V-1!". E ainda: "Aquela raiz irracional crescia dentro de mim como algo estranho, alheio e terrível que me devorava, eu não podia compreendê-la ou reduzi-la porque estava fora de *ratio*" (ZAMIÁTIN, 2017, p.65). Pouco antes, esse personagem narrador, D-503, recebe a advertência de sua concidadã O-90: "Você precisa ir ao médico agora mesmo. Pois você sabe muito bem que tem a obrigação de estar saudável" (ZAMIÁTIN, 2017, p.62). Funcionaria uma forma de poder não apenas coercitiva e imperativa, mas ao contrário, produtiva e estimulante. Michel Foucault, na história dos castigos em *Vigiar e punir*, descreve esse tipo de poder como disciplinar, na gênese da modernidade: "a disciplina não é mais simplesmente uma arte de repartir os corpos, de extrair e acumular o tempo deles, mas de compor forças para obter um aparelho eficiente" (FOUCAULT, 1987, p.147), segundo uma "arte do corpo humano", que "no mesmo mecanismo o torna tanto mais obediente quanto é mais útil, e inversamente" (FOUCAULT, 1987, p.127). A angústia de existir no mundo, entre outros, é substituída, na literatura distópica, pela necessidade de cumprir com eficiências e condecorações o que exige o Estado ou o Mercado: "felizmente os tempos de Shakespeare e Dostoiévski passaram (...)", diz o narrador de *Nós*: "somos a média aritmética mais feliz", a "felicidade taylorizada" (ZAMIÁTIN, 2017, 70). Livres de Shakespeare e Dostoiévski, vinga nessa sociedade futurista a ilusão de que não há mais tragédias, políticas ou aristocráticas, nem crimes e castigos entre os miseráveis, por mais superiores de espírito que se julguem, como Raskólnikov de Dostoiévski. Há apenas uma felicidade, aritmeticamente garantida, rumo ao progresso das máquinas e habilitações, mantido pela simultaneidade de múltiplos serviços que não exigem necessariamente talentos. Os infundáveis lazeres ocupam os corpos no esgotamento de seus trabalhos, sem intervalo para ideias de ação ou revoltas do pensamento. "Ah, mas já temos muitas horas de folga", diz Montag ao professor Faber de Bradbury. Ao que o

professor lhe responde: “Horas de folga, sim. Mas e tempo para pensar?” (BRADBURY, 2014, p.109).<sup>7</sup>

### François Truffaut e o prazer do fogo

*Fahrenheit 451* é publicado por Ray Bradbury em 1953. Bradbury diz ter lhe custado o livro nove dólares e oitenta centavos, porque ele alugava uma antiga máquina de escrever Remington, por 10 centavos a cada meia hora, no porão da Biblioteca da Universidade da Califórnia (BRADBURY, 1981, *posfácio*). A inspiração lhe chegou de lugares distintos, coisas já escritas, comenta Bradbury, pela ordem cronológica: o conto *O pedestre*, primeiramente, depois o conto *Os exilados* – “sobre os maiores autores de fantasia sendo exilados em Marte enquanto seus livros eram queimados na Terra”, – o conto *Usher II*, e ainda uma novela, *Pilar de fogo*, “na qual um homem morto levanta de sua tumba para encenar as estranhas vidas de Drácula e do monstro de Frankenstein” (HAMILTON, 2019, p.7). O filme *Fahrenheit 451* é dirigido por François Truffaut, lançado em 1966. É o quinto longa-metragem de Truffaut. A ideia lhe surgiu por acaso numa conversa com o produtor, Raoul Lévy,

---

<sup>7</sup> O professor Faber ainda opõe o tempo que o livro exige para o pensamento à passividade produzida pela televisão: “O televisor é ‘real’. É imediato, tem dimensão. Diz o que você deve pensar e o bombardeia com isso. Ele *tem* razão. Ele parece ter muita razão. Ele o leva tão depressa às conclusões que sua cabeça não tem tempo para protestar: ‘Isso é bobagem’.” O tempo do livro é um tempo de prazer, de lazer, segundo o professor, e essa, se pudesse ser enumerada, é a segunda virtude do livro defendida por Faber, entre a textura da informação, como primeira virtude, e a ação efetiva, como terceira, articulada entre o aprendizado e o prazer colhidos do livro.



quem lhe citou o livro de Bradbury, como uma adaptação possível para o cinema.<sup>8</sup> Truffaut não gostava de ficção-científica, mas ficou entusiasmado com a possibilidade de pensar os próprios livros como protagonistas de uma história, além de ter percebido, é provável, não estar o romance submetido à mera ficção-científica, mas ser o sinal alusivamente inevitável da supressão dos livros pelas telas, do gosto literário pela imagem, supressão para a qual, fatalmente, o cinema colaborava, entre a criação artística e o fenômeno de entretenimento de massa. A *Nouvelle vague*, que fique claro, jamais pactuaria com a ideia de abolição da literatura, ou a ideia de que a literatura fosse superável. Seus diretores e diretoras eram leitores compulsivos, suas fontes e inspirações eram literárias por excelência, seus roteiros também, assim como seus personagens se cercam de poesia, citam trechos, trocam exemplares.<sup>9</sup> Sem falar da dedicação à

---

<sup>8</sup> “Mais à l'époque je détestais la science-fiction. Je trouvais que faire de la science-fiction, c'était manquer d'imagination. Alors il m'a raconté l'histoire en trois phrases : une société où il est interdit de lire, où l'on brûle les livres quand on les découvre, et le final de l'œuvre avec les hommes-livres, des intellectuels qui ont décidé de sauver la culture en apprenant les livres par cœur. Dès cet instant, j'étais décidé : je ferais *Fahrenheit 451*”. TRUFFAUT, François. *Truffaut par Truffaut, Fahrenheit 451, un tournage difficile*. Extraído de Dominique Rabourdin, *Truffaut par Truffaut*. Éditions du Chêne, 1985.

<sup>9</sup> De tal vínculo com a literatura por parte da *Nouvelle vague* não se deduz, é bom dizer, um cinema subsequentemente “literário”, tal como o traço de seus antecessores, que pertencem ao que Truffaut chama de “tradição da qualidade”. Em 1954, Truffaut já critica o esforço de equivalência entre as cenas literárias e as encenações cinematográficas (*Une certaine tendance du cinéma français*). E em 1958, ao tratar especificamente da adaptação literária para o cinema (*L'adaptation littéraire au cinéma*), Truffaut supõe não haver regra para o êxito de fazê-la, dada a particularidade dos casos, entre a obra escolhida e o estilo

escrita daqueles jovens membros de um movimento cuja novidade estava tanto no exercício de crítica cinematográfica quanto na marca de um cinema dito autoral, no ímpeto do qual a ficção seduzia a vida e a biografia servia de material para a ficção.<sup>10</sup> O

---

do diretor. No entanto, quando menciona Jean Aurenche e Pierre Bost, como célebres adaptadores franceses, Truffaut aproveita para marcar sua diferença em relação a eles: “leur crime est simplement de transformer les romans adaptés en pièces de théâtre par le jeu adroit des situations ‘équivalentes’, du resserrement de la construction dramatique et de la simplification abusive”. E, logo adiante, reforça: “Le cinéma est autre chose: mise en scène”. O cinema é outra coisa que não literatura; é encenação, atuação, todo um conjunto de técnicas reunidas pela arte da direção para o efeito estético de um plano, a duração de uma cena ou sequência, com seus cortes e intervalos não obrigatoriamente lineares e uma câmera nem sempre estática. Arte que, no caso das adaptações, permite a reconversão à cena “de ideias literárias”, como diz Truffaut: “Le seul type d’adaptation valable est l’adaptation de metteur en scène, c’est-à-dire basée sur la reconversion en terme de mise en scène d’idées littéraires” (TRUFFAUT, 1987, p.257).

<sup>10</sup> Em alguns de seus escritos Truffaut trata sobre o que foi (ou o que não foi) o fenômeno da *Nouvelle vague*, em toda a sua amplitude e suas contradições, a exemplo desse trecho no livro *Os filmes de minha vida*, de 1975: “Ocorre que a *nouvelle vague*, que nunca fue una escuela ni un club, fue un importante movimiento espontáneo que se extendió rápidamente más allá de nuestras fronteras y del que me siento solidario en la medida en que había deseado intensamente su llegada a través de mis artículos, al punto de redactar en 1957 esta suerte de profesión de fe ingenua pero en la que creía: ‘Imagino la película del mañana más personal aún que una novela autobiográfica, una especie de confesión o un diario íntimo. Los jóvenes cineastas se expresarán en primera persona y nos contarán lo que les há sucedido: podrá ser a historia de su primer amor o del más reciente, su toma de conciencia política, un relato de viaje, una enfermedad, el servicio militar, sus

amor à literatura de Truffaut, no entanto, não castrou o gozo incendiário do cineasta. Ele próprio confessa o prazer da incineração, o amor ao fogo, especialmente quando, no caso dos livros, “se pode ler as linhas ao mesmo tempo em que elas queimam e, de acordo com essas linhas, saber de que livro se trata” (TRUFFAUT, 1985). Por isso a necessidade de gravar em cores o filme, sem concessão. Aliás, é o primeiro filme em cores (e o único em inglês) de Truffaut, tudo para não perder as escalas cromáticas entre o vermelho e o amarelo, o laranja e o azul, e as manchas sobre as folhas e capas contorcidas até a pulverização das cinzas. “Meu trabalho consistia tentar comover com esses incêndios de livros como se tratasse de animais martirizados ou mesmo de pessoas. Então todo o trabalho era o de animar o máximo possível, de tornar vivos esses livros antes de fazê-los morrer” (TRUFFAUT, 1985). Truffaut percebe de imediato o quão trabalhoso era queimar os livros, resistentes ao fogo. A obstinação de vê-los consumidos inteiramente pelas chamas não colocaria o diretor próximo do prazer de Montag, o bombeiro, tal como descrito logo no início da história de Bradbury?

Era um prazer especial ver as coisas serem devoradas, ver as coisas serem enegrecidas e *alteradas*. Empunhando o bocal de bronze, a grande víbora cuspidando seu querosene peçonhento sobre o mundo, o sangue latejava em sua cabeça e suas mãos eram a

---

últimas vacaciones y eso gustará casi necesariamente porque será verdadero y nuevo.... La película de mañana será un acto de amor'." Truffaut cita três filmes que poderiam ter inaugurado a *Nouvelle vague*: *E Deus criou a mulher* (Roger Vadim, 1956), *As más relações/Les mauvaises rencontres*, (Alexandre Astruc, 1955), como bom exemplo do *filme de autor*, e por sua própria eleição, *Noite e neblina* (Alain Resnais, 1955). TRUFFAUT, 2015, pp.33-34.

de um prodigioso maestro regendo todas as sinfonias de chamas e labaredas para derrubar os farrapos e as ruínas carbonizadas da história” (BRADBURY, 2012, p.21).

O deleite de contemplação do fogo não deixou de ser bastante explorado na história do cinema. Após garantida a sobrevivência dos neandertais, como em *A guerra do fogo*, de Jean-Jacques Annaud, ou para desfazer a prova de um crime, pela destruição do carro em chamas, como em *Depressa, depressa*, de Carlos Saura. Dois filmes aliás lançados no mesmo ano, 1981. Apesar de Truffaut compartilhar esse prazer do fogo (sobre livros) quase sádico para um amante da literatura, ainda que nutrido pela estética do cineasta, foi o seu filme mais difícil de realizar, e por várias razões. Uma delas, a indisposição vivida com o ator austríaco Oskar Werner, com quem já tinha feito *Jules et Jim* (*Uma mulher para dois*, 1962),<sup>11</sup> e nessa ocasião tudo seguiu em paz. Uma das diferenças determinantes em *Fahrenheit* foi, para Truffaut, a interpretação inflexível de Werner sobre próprio personagem: o ator o colocava no lugar de herói, ao passo que para o diretor, Montag era um homem “dissimulado e inseguro, eventualmente infantil” (TRUFFAUT, 1985, *tradução nossa*).<sup>12</sup> Uma diferença de interpretação que pode cruzar e mesmo colidir representações na imagem encenada em algum momento de uma gravação, o que faz do cinema uma arte

---

<sup>11</sup> *Jules et Jim* (1962), aliás, como *Fahrenheit 451*, é uma adaptação de um romance (1953), cujo autor, Henri-Pierre Rouché, também escreveu *Leus deux anglaises et le continent* (1956), que serviu de roteiro para um longa-metragem dirigido por Truffaut em 1971.

<sup>12</sup> Cf. TRUFFAUT, François. *Truffaut par Truffaut, Fahrenheit 451, un tournage difficile*. Extraído de Dominique Rabourdin, *Truffaut par Truffaut*. Éditions du Chêne, 1985.

complexa, desde a interpretação de um romance, quando o tem por base o roteiro. Não me parece que tenha acontecido essa colisão hermenêutica, no caso de *Fahrenheit 451*, ou ela, em outras palavras, não comprometeu o filme pela atuação de Werner. Embora Truffaut tenha razão sobre o Montag de Bradbury, a pretensão de Oskar Werner de heroificar seu personagem parece, ao menos, ter dado um pouco de vida ao seu olhar apaticamente adormecido quando, na primeira parte do filme, atuou como o agente servil e executor da lei, antes propriamente de se rebelar contra o Estado e contra aquele modelo de sociedade.

*Fahrenheit 451* de Bradbury é uma literatura mais direta, de ação e diálogo, ainda que seu enredo gire em torno de um elemento suficientemente perturbador: os bombeiros deste futuro não agem para salvar bichos ou pessoas, nem muito menos para apagar incêndios. Isso faziam em um passado remoto.<sup>13</sup> Agora estão detidos em outra missão: a de queimar livros. 451 graus, na escala de temperatura Fahrenheit (°F), proposta por Daniel G. Fahrenheit em 1724, é a medida exata para que o fogo consuma o papel. Nessa sociedade, os livros são rigorosamente proibidos, de serem lidos ou guardados. Guy Montag é o personagem principal, um dos bombeiros. E por duas ocasiões Guy Montag irá se perguntar sobre a razão daquilo que faz: o encontro com uma jovem, Clarisse, e a morte de uma senhora (tia de Clarisse). Isso não acontece sem uma crise que lhe desestrutura

---

<sup>13</sup> No livro há em um diálogo fundamental entre Clarisse McClellan e Guy Montag. A jovem pergunta se antigamente os “bombeiros apagavam incêndios em vez de começá-los”, ao que Montag nega, respondendo que as casas sempre foram à prova de fogo. Truffaut aproveita essa passagem para o filme: “Estranho”, comenta a Clarisse de Bradbury: “Uma vez me disseram que, muito tempo atrás, as casas pegavam fogo por acidente e as pessoas precisavam dos bombeiros para deter a chama”. (BRADBURY, 2012, p.26).

a vida pessoal e profissional, pela qual ele assume um grande risco. Montag passa a ler livros. Ao fim, ele encontrará uma comunidade de pessoas-livros, uma comunidade distante e à margem da cidade, na qual velhos e crianças memorizam os clássicos, destroem as obras depois de memorizadas (sem o risco da criminalização) e sonham um dia, após a guerra, reimprimi-las para as próximas gerações. Mas a utopia de *Fahrenheit 451* não está bem nesse exílio, nessa comunidade de refugiados recitadores, cuja prática de memorização dos tratados filosóficos e tomos de romances não deixa de causar certo desconforto, já que são pessoas fadadas ao mimetismo da tradição, cada qual em seu mundo privado de longas narrativas ou meditações. A utopia, nesta história, está na esperança de que os clássicos venham a ser novamente publicados, um dia, em algum lugar depois da guerra, a guerra que serve recorrentemente de fundo para esse gênero narrativo, a exemplo de 1984: “A Oceânia estava em guerra com a Lestásia. A Eurásia era uma aliada” (ORWELL, p.215). “O ato essencial da guerra é a destruição, não necessariamente das vidas humanas, mas dos produtos do trabalho humano” (ORWELL, p.226). Os livros são produtos do trabalho humano, entre sua concepção e sua confecção. E no caso de *Fahrenheit*, se os livros são os personagens principais da história, como intuiu Truffaut, é justamente porque se tornam o inimigo não apenas do sistema estatal, mas da própria sociedade, uma sociedade regularmente feliz, ou seja, infeliz: branca, asséptica, dominada por remédios, telas e programas interativos de televisão.

Uma conversa entre Jean Lebrun e Roger Chartier se converte em obra: *A aventura do livro*, 1998: sobre as práticas de leitura, a cultura do impresso e do manuscrito, o nascimento do editor, a invenção do autor, entre outros tópicos. Ambos, Lebrun e Chartier, citam a expressão utilizada por Foucault, *apropriação penal dos discursos*, para se pensar como o aparecimento do autor na modernidade se deve à proibição daquilo que se

escreve e publica, o que justificou “por muito tempo”, como diz Lebrun:

a destruição dos livros e a condenação de seus autores, editores ou leitores (...) As fogueiras em que são lançados os maus livros constitui a figura invertida da biblioteca encarregada de proteger e preservar o patrimônio textual. Dos autos-de-fé da Inquisição às obras queimadas pelos nazis, a pulsão de destruição obcecou por muito tempo os poderes opressores que, destruindo os livros e, com frequência, seus autores, pensavam erradicar para sempre suas ideias (CHARTIER, 1998, p.23).

A pulsão de destruição dos livros e pensadores corresponde ao sonho de apagar o último vestígio de suas ideias no mundo. O autor surge então primeiramente como fomentador (*fauteur*) de textos, citações, discursos, sugere Chartier, motivo pelo qual na gênese do autor se encontra um crime de pensamento escrito.

Ele evocava, por exemplo, esses textos no início da era moderna que, por transgredirem a ortodoxia política ou religiosa, eram censurados ou perseguidos. Para identificar e condenar aqueles que eram seus responsáveis, era necessário designá-los como autores. As primeiras ocorrências sistemáticas e ordenadas alfabeticamente de nomes de autores encontram-se nos Índices dos livros e autores proibidos, estabelecidos no século XVI pelas diferentes faculdades de teologia e pelo papado, e depois nas condenações dos Parlamentos e nas censuras dos Estados. É isso que Foucault chama de “apropriação penal dos discursos” - o fato de poder ser

perseguido e condenado por um texto considerado transgressor.

Quando se lança à fogueira o livro, ou mesmo o autor, o que se pretende destruir não é apenas a obra encadernada, nem prioritariamente o corpo de seu responsável, mas as ideias impensáveis para um regime totalitário. Mais do que isso, o objeto da incineração se dirige às coisas que essas ideias incitam ou mesmo produzam: blasfêmia, insubordinação ou revolução. Se no teatro de Pirandello são os personagens que buscam o autor, o autor já foi antes, na história, encontrado pelo delito de sua obra. Mas a censura não se dirige apenas ao autor ou ao editor, seja seu livro manuscrito ou tipografado. Os leitores também sofrem condenação. Lucien Febvre e Henri-Jean Martin, em um obra fundamental para se entender este fenômeno histórico e cultural que chamamos livro (*O aparecimento do livro*, de 1958), não deixam de tratar do problema da censura: “Foi para isso que em 1475 a Universidade de Colônia recebeu do papa um privilégio autorizando-a a censurar os impressores, os editores, os autores e até mesmo os leitores de livros perniciosos” (FEBRE, MARTIN, 2017, p.342). “Maus livros”, “livros proibidos e perniciosos”: são os termos usados por ambos os historiadores para definir essa prática persecutória, que é anterior ao surgimento da imprensa e reclama, muitas vezes, a associação entre a igreja e o príncipe, na medida em que reversamente induz a impressão e o comércio clandestinos das obras. Entre a história crítica e a literatura distópica há, por trás dos livros, em todo o caso, três grandes perigos que se constituem como ameaça, decadência e traição para o poder: 1. O pensamento e o conhecimento; 2. O gosto e a imaginação; 3. O amor e as relações afetivas. O campo da filosofia e das ciências, o domínio da estética e das artes, e por fim, o campo da ética e da política. O que implica, e para ficarmos por ora apenas no primeiro tópico, o desprezo ao intelectual, o amante dos livros. Para que então serviria a escola, nesta sociedade? E os livros, o que são, de que



valeriam? O capitão Beatty, chefe de Montag, diz para o seu subordinado em tom de lição:

Com a escola formando mais corredores, saltadores, fundistas, remendadores, agarradores, detetives, aviadores e nadadores em lugar de examinadores, críticos, conhecedores e criadores imaginativos, a palavra “intelectual”, é claro, tornou-se o palavão que merecia ser. Sempre se teme o que não é familiar (...) Todos devemos ser iguais. Nem todos nasceram livres e iguais, como diz a Constituição, mas todos se *fizeram* iguais. Cada homem é a imagem de seu semelhante e, com isso, todos ficam contentes, pois não há nenhuma montanha que os diminua, contra a qual se avaliar. Isso mesmo! Um livro é uma arma carregada na casa vizinha. Queime-o. Descarregue a arma. Façamos uma brecha no espírito do homem. Quem sabe quem poderia ser alvo do homem lido? Eu? Eu não tenho estômago para eles, nem por um minuto (BRADBURY, 2014, pp.81-82).

O nivelamento igualitário garante a paz entre os humanos, a paz da mediocridade: ninguém é melhor que ninguém, portanto é necessário que cada qual continue o mesmo, seja no máximo útil e resoluto, para uma boa educação de fundistas e remendadores, gente de ação. Para o capitão Beatty o livro não passa de “uma arma carregada”, um perigo, um crime. Mas que pavor se oculta atrás da penalização dos discursos e dos autores e que terror o sustenta? *Fahrenheit 451* levanta essa questão, em Bradbury ou Truffaut, e talvez atualmente ela esteja no centro de uma suspeita contra as mais variadas formas de fascismo de nossa sociedade. O fascismo corresponde, sem dúvida, a um fenômeno complexo, antes ainda, ideologicamente confuso na sua origem, “colagem de diversas ideias”, como diz Umberto

Eco, “uma colmeia de contradições” (ECO, 1995). É histórico e político seu acontecimento, e em razão disso, seu objeto de seu estudo é temporalmente delimitado: entre 1919 e 1945.<sup>14</sup> Mas seu método de funcionamento, sua estratégia de poder e de propaganda, seu efeito de massa e difusão entre as diferentes classes sociais, não necessariamente se reduzem ao passado, seja a Mussolini ou a Hitler, Franco ou Salazar. Por isso Umberto Eco elabora o conceito de *fascismo eterno*, para o qual atribui alguns traços, dentre os quais está a guerra, ou a iminência da guerra, contra o pacifismo, o menosprezo ao mundo intelectual, a não aceitação do desacordo, o medo da diferença, a frustração individual ou social.<sup>15</sup> O pensador brasileiro Florestan Fernandes,

---

<sup>14</sup> Dada a variedade dos regimes que possam se assemelhar ao chamado fascismo histórico, e a conseqüente indefinição do termo, vem-se acentuando cada vez mais, como diz Edda Saccomani na edição de 1983, “a tendência de restringir seu uso apenas ao Fascismo histórico, cuja história se desenrola na Europa entre os anos 1919 e 1945 e que está essencial e especificamente representado no Fascismo italiano e no nacional-socialismo alemão”. Saccomani, no verbete *fascismo*, do *Dicionário de política* organizado em torno de Norberto Bobbio, lista algumas de suas características fundamentais: um “sistema de dominação”, segundo a representação de “um partido único de massa, hierarquicamente organizado”; “uma ideologia fundada no culto ao chefe, na exaltação da coletividade nacional”; o “aniquilamento das oposições, mediante o uso da violência e do terror”; “um aparelho de propaganda baseado no controle das informações e nos meios de comunicação de massa” (BOBBIO *et al.* 1997, p.466).

<sup>15</sup> Umberto Eco fez uma preciosa conferência na Universidade Columbia, em abril de 1995, sobre o que chamou o *fascismo eterno* ou *Ur-Fascismo*. Em sua formação, o “fascismo não era uma ideologia monolítica, mas antes uma colagem de diversas ideais políticas e filosóficas, uma colmeia de contradições. É possível conceber um movimento totalitário que consiga juntar monarquia e revolução, exército real e

em seu estudo e interpretação sobre o fascismo na América Latina, de 1981, precisamente o diz: “O fascismo não perdeu, como realidade histórica, nem seu significado político nem sua influência ativa. Tendo-se em vista a evolução das ‘democracias ocidentais’, pode-se dizer que Hitler e Mussolini, com seus regimes satélites, foram derrotados no campo de batalha. O fascismo, porém, como ideologia e utopia, persistiu até hoje, tanto de modo difuso, quanto como uma poderosa força política organizada”. Florestan Fernandes cita a existência de regimes

---

milícia pessoal de Mussolini, os privilégios concedidos à Igreja e uma educação estatal que exaltava a violência e o livre mercado?”. Eco lista quatorze características do fascismo eterno. Aqui apenas nomeio os tópicos sem sua descrição ou explicação: 1. O culto à tradição; 2. A recusa da modernidade, seguida de uma tendência ao irracionalismo; 3. O culto da ação pela ação e a suspeita com relação ao mundo intelectual; 4. A não aceitação do desacordo e da crítica; 5. O medo da diferença; 6. A frustração individual ou social; 7. O privilégio banal de ter nascido no mesmo país, do que se segue o nacionalismo e a xenofobia; 8. O desconhecimento a respeito daqueles que julgam seus inimigos; 9. O pacifismo é um mal e necessária é a guerra; 10. Elitismo aristocrático, desprezo pelos “fracos”, sem excluir um elitismo popular; 11. A educação para o heroísmo e o culto da morte (renúncia de si e disposição para o assassinato); 12. A vontade de poder é transferida às questões sexuais, por isso o machismo e a condenação aos hábitos sexuais não conformistas”. 13. Populismo qualitativo, sem direitos de cidadão, ao contrário, o dever de assumir o papel de povo, cuja vontade é interpretada pelo líder; 14. A instauração da novilíngua (1984 de Orwell): “léxico pobre e sintaxe elementar”. ECO, 1995. Consultado em:

<http://operamundi.uol.com.br/conteudo/samuel/43281/umberto+eco+14+licoes+para+identificar+o+neo-fascismo+e+o+fascismo+eterno.shtml>.

ainda “explicitamente fascistas” em vários países do mundo, porém, mais sutil e rigorosamente, ele analisa uma “versão industrialista ‘forte’ da democracia” que “contém estruturas e dinâmismos fascistas” (FERNANDES, 2015, p.34). Não reduzido ao passado, a política fascista sedimenta um terreno de estudo para a própria compreensão do presente. É o que faz Jason Stanley em seu livro *Como funciona o fascismo: a política do “nós” e “eles”*, de 2018. Stanley também explora, histórica e conceitualmente, as formas pelas quais o fascismo se exerce em nossas sociedades contemporâneas, no centro das quais se encontra o anti-intelectualismo, como atividade coletiva contra a fábula da “doutrinação marxista” ou contra estudos acadêmicos tais como os de gênero: “A política fascista procura minar o discurso público atacando e desvalorizando a educação, a especialização e a linguagem (...) Quando a educação, a especialização e as distinções linguísticas são solapadas, restam somente poder e identidade tribal” (STANLEY, 2020, p.48). *Fahrenheit 451* de Truffaut vivifica no cinema o mal-estar de nosso tempo como parábola de um futuro não apenas provável, mas já presente, ao menos em alguma medida: por representar o medo da crítica e do saber em nome da lei e da ordem. A proibição dos livros, o trabalho e o prazer de vertê-los a cinza e pó, não é senão a imagem de um método militar, autorizado pela sociedade e mantido pelo Estado, para a redução da linguagem e a neutralização do pensamento.

### **O que pode haver nos livros?**

Os créditos iniciais da distopia cinematográfica de Truffaut são propositalmente falados, não escritos, com aproximações rápidas de enquadramento, em close-up, nas mais variadas imagens de antenas metálicas, cada qual em uma única matiz de cor (verde, lilás, amarelo queimado...), como espécie de negativos de uma fotografia e símbolo quase profético de uma

sociedade interconectada por redes de comunicação. O roteiro é de François Truffaut e Jean-Louis Richard. Aparecem em cena os bombeiros, todos trajados de preto, com luvas e capacete com o número estampado 451, o carro vermelho longo e aberto, futurista, com giroflex, e na parte frontal o emblema da salamandra, símbolo da própria corporação, viatura sobre a qual montam e saem do quartel para cruzar a cidade sob a música de Bernard Herrmann, responsável por boa parte das trilhas de Hitchcock, com quem, aliás, Truffaut tem um dos mais belos livros de conversação sobre cinema.<sup>16</sup> “As coisas de ficção-científica são muito difíceis de realizar e correm frequentemente o risco de ficarem ridículas (...) É por isso que eu pedi a Bernard Herrmann uma música dramática de tipo tradicional sem nenhum caráter futurista”, diz Truffaut (TRUFFAUT, 1985, *tradução nossa*). Os bombeiros têm uma diligência: encontrar livros em uma habitação. O primeiro que aparece é Dom Quixote, dentro de um lustre. Curiosamente, o mesmo livro que é citado, poucos anos mais tarde, na biblioteca da estação de Solaris, no filme de Tarkovsky. Não falta técnica aos bombeiros para, no interior do apartamento, encontrar as mais diferentes edições, mesmo dentro, por exemplo, de um aparelho de televisão: imagem que por si só já ganha uma potência crítica. Os livros são recolhidos, embrulhados e lançados à rua do alto de um prédio, empilhados sobre uma grelha rapidamente montada, banhados pelo querosene e, aos olhos de algumas pessoas, consumidos por uma só labareda cuspidada de uma réplica de fuzil, o lança-chamas empunhado por Montag (Oskar Werner), ao fim de uma extensa mangueira. Terminada essa sequência, com o sorriso de orgulho do capitão Beatty (Cyril Cusak), que alude a uma provável

---

<sup>16</sup> Cf. Truffaut, François. *Hitchcock/Truffaut: entrevistas, edição definitiva*. Trad. Rosa Freire d’ Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

promoção a Montag, abre-se o plano de uma paisagem pela qual corta a linha de um metrô suspenso por uma estrutura de aço, em arcos, pela qual o trem desliza. É a primeira vez, dentro do metrô, que Clarisse (Julie Christie) se dirige ao bombeiro, e com ele conversa. A conversa é uma experiência muitas vezes perigosa nessas distopias, inevitavelmente clandestina, no mínimo incomum, sobretudo entre estranhos. Mas Clarisse tem o alibi e a curiosidade da juventude (no filme tem 21 anos, no livro quase 17), e ainda a desculpa de já reconhecer Montag como o seu vizinho. Sua profissão ela deduz: pelo cheiro de querosene, pergunta Montag, sorrindo, sem levar em conta a farda, sobre a qual Clarisse já havia comentado: “por que queimar livros?”, ela pergunta rapidamente. “É um trabalho como qualquer outro”, responde o bombeiro: “trabalho com alguma variedade. Segunda, queimamos Miller. Terça, Tolstói. Quarta, Walt Whitman. Sexta, Faulkner. Sábado e domingo, Schopenhauer e Sartre” (TRUFFAUT, 1966).<sup>17</sup> Clarisse pergunta se Montag não gosta de livros, ao que de imediato o bombeiro responde serem apenas lixo. “Então, por que há ainda pessoas que os lêem sendo tão perigosos?”. Montag supõe inicialmente ser pela proibição, depois pelo fato de que os livros perturbam as pessoas, fazem-nas anti-sociais (TRUFFAUT, 1966). Neste encontro, Clarisse faz mais duas perguntas a Montag, espontaneamente diretas, e existencialmente decisivas: se ele lia os livros antes de queimá-los e se era feliz. A primeira questão Montag responde negativamente. Para a segunda, a jovem sequer espera resposta. Corre para sua casa.

Clarisse é substancial para Truffaut. Está no filme a um passo de se tornar professora, faz o estágio de formação.

---

<sup>17</sup> As citações do filme são retiradas do texto legendado em português, do DVD Vídeo, distribuição da *Universal pictures*, conforme referência completa ao fim do ensaio na Filmografia.

Clarisse, e sua família, desaparecem da vizinhança em um dado momento do romance. Clarisse é, aliás, dita morta em Bradbury, informação que capitão Beatty confirma, sem dizer objetivamente a razão deste acontecimento. A conversa do capitão é, de fato, sempre cheia de evasivas, inflada de princípios morais sem premissas, desvios tolerados pela autoridade do cargo, certezas que revelam o medo da interlocução e da dúvida, preceitos de um fascismo estratégico e naturalizado, por isso ele fala, precisa falar, e quer ensinar esses seus preceitos, como se também pudesse e quisesse ser professor. Gosta de Montag porque fala pouco, como diz no filme. Por que, afinal, capitão Beatty se importaria com a moça?

Clarisse McClellan? Temos um dossiê sobre sua família. Nós os observamos cuidadosamente (...) Nunca encontramos um livro. O tio tinha antecedentes vagos: anti-social. A garota? Era uma bomba-relógio. A família vinha alimentando seu subconsciente (...) A coitada da garota está morta, e foi melhor para ela (...). Se não quiser um homem politicamente infeliz, não lhe dê os dois lados de uma questão para resolver; dê-lhe apenas um. Melhor ainda, não lhe dê nenhum (...) Encha as pessoas com dados incombustíveis, entupa-as tanto como os "fatos" que elas se sintam empanzinadas, mas absolutamente "brilhantes" quanto a informações. Assim, elas imaginarão que estão pensando, terão uma sensação de movimento sem sair do lugar (...) Não as coloque em terreno movediço, como filosofia ou sociologia, com que comparar suas experiências. Aí reside a melancolia (BRADBURY, 2012, p.84)

Essa forma primária e despótica de compreender o mundo não é um fenômeno isolado, no caso do capitão Beatty:

entupir de fatos e dados as pessoas para que se julguem brilhantemente informadas, e nunca lhes dar mais do que um lado de uma questão, se possível, nenhum lado, para a própria felicidade. Essa forma de compreensão traduz algo a respeito do que está convencida boa parte das pessoas nas cidades distópicas: o risco de se pisar em terrenos movediços como a filosofia e a sociologia e o perigo de se guardar e ler livros dessa natureza. Os bombeiros invadem casas, mas atuam também nas ruas, calçadas, nos parques, interceptam crianças, velhos, abrem mochilas, bolsas, tocam a barriga de uma gestante, cenas que Truffaut inventa com muita perspicácia, porque, como ele próprio admite: este filme, “como todos os filmes tirados de um bom livro, pertence pela metade a seu autor, Ray Bradbury” (TRUFFAUT, 1985, *tradução nossa*). A outra metade está nas mãos do cineasta. Ou nos seus olhos. A razão autoritária é, em todo o caso, a coisa mais bem distribuída nos regimes fascistas, como o bom-senso o é entre os humanos para Descartes. Capitão Beatty reúne em si a simplificação de um mundo no qual é melhor que não haja lugar para a hesitação, para que a dúvida não dê lugar à investigação, a investigação às ideias, e as ideias não afastem as pessoas das coisas banais, ou crie condições para a melancolia, a depressão, o suicídio. O mais contraditório é que é justamente este tipo de sociedade que permite, por exemplo, a normalização do suicídio, como acontece em *Fahrenheit*. A primeira vez na história que Montag entra em sua casa é para flagrar a companheira no chão do banheiro, já quase sem vida, depois de ingerir um frasco de pílulas para dormir (no filme, estimulantes com sedativos). Os agentes da emergência resolvem o problema como uma ocorrência habitual, dez casos por noite (romance), cinquenta por dia (filme): duas máquinas bastavam, uma para sugar o veneno do estômago, a outra para drenar “todo o sangue do corpo” e substituí-lo por sangue e linfa frescos” (BRADBURY, 2012, p.33). A percepção confusa e temerosa da realidade das coisas do capitão Beatty encontra apoio e ressonância em Linda (Milred no romance), companheira de



Montag. É ela quem, ao fim da história, o denuncia, ao depositar o envelope na caixa de delações do quartel. Por quê? É insuportável ter um marido leitor, quando até então era um homem da lei, e agora não parava de trazer e esconder livros em casa, livros que são lixo, como dizem as amigas. Montag também deixa de se ocupar com a companheira, simplesmente porque, como diz a ela, não pode perder tempo: precisa de seus livros para “absorver as recordações do passado” (TRUFFAUT, 1966). Quando Montag desliga a tela da sala e lê em voz alta o trecho de um romance para as amigas de Linda (Julie Christie), já bastante assustadas com a audácia do proibido, uma delas chora compulsivamente: “não aguento mais esses sentimentos. Esqueci-me desses sentimentos” (TRUFFAUT, 1966). Apenas a poesia, a obra de arte, pode articular a voz muda de um sentimento, reinventá-lo para ser lembrado, ou percebido pela primeira vez, como se algo desconhecido emergisse de dentro do corpo. Esquecer é a regra em *Fahrenheit*: até mesmo de fatos inesquecíveis (Linda não lembra como conheceu Montag), ou mesmo de coisas que não são somente fatos, nem apenas coisas, mas sensações. Para Linda, que passa a maior parte do tempo em casa, bastava a Família fictícia dos personagens de programas interativos das telas. Programas nos quais por vezes atuava, à maneira de uma atriz, com um roteiro previsto, sob a ilusão de que respondia sincronicamente às perguntas, ou apenas os assistia, sozinha, ou na companhia de suas amigas. Todas as pessoas estavam sempre conectadas. Os moradores daquela cidade eram chamados de *primos* e *primas*, como se pertencem à mesma família. Perder essas amigas, como acontece quando Montag lê o trecho de um romance, significa para Linda deixar “de ser popular” e de pertencer à Família (TRUFFAUT, 1966). O valor do social, ainda que a família seja virtual, é superior ao valor da cultura, para a qual os livros ainda são um dos suportes materiais possíveis de nossa tradição, impresso ou digital. No filme, é a mesma atriz que interpreta ambas as personagens, Linda e Clarisse: Julie Christie, a quem Truffaut julga

excepcional como companheira das gravações. Clarisse, de cabelo curto, aparece nas cenas de frente, Linda, de cabelos longos, predominantemente de perfil, um perfil “muito bonito, à maneira de um desenho de Cocteau; o nariz reto e o lábio superior bem marcado” (TRUFFAUT, 1985, *tradução nossa*).

Clarisse é mais valiosa para Truffaut do que para Bradbury: ela reúne, em uma só figura, o papel da moça do romance ao papel do professor Faber, que orienta Montag tanto para a rebelião quanto para a fuga da cidade. O personagem do professor Faber é, portanto, suprimido no filme. Assim como o cão autômato do romance, criatura de aço, bronze e cobre de oito pernas, Truffaut o descarta: seus olhos prescrutadores na direção de Montag, na obra de Bradbury, são substituídos pelo olhar de um colega bombeiro, Fabian (Anton Diffring), que o repara sistematicamente, como se pudesse apanhá-lo desprevenido, por algum vacilo de caráter, sempre tão metódico e eficiente. Em torno de Clarisse também está sua tia, com quem mora, a senhora que morre cremada na imensa fogueira formada pelos livros de sua biblioteca, durante a ação dos bombeiros. Uma sequência bela e terrivelmente dramática na história do cinema. Depois de os bombeiros terem espirrado querosene nos livros e contado o tempo para que a senhora abandonasse a casa, ela mesma acende o fósforo, os bombeiros recuam, é o último gesto de sua liberdade, privada já do que lhe dava sentido. Pouco antes, capitão Beatty lhe pergunta: o que quer, o martírio? Ao que a tia (Bee Duffell) de Clarisse responde: “Não, quero apenas morrer como vivi” (TRUFFAUT, 1966). Quando o capitão Beatty encontra essa biblioteca, na parte superior da casa, em uma espécie de sótão, imediatamente chama Montag (que em Truffaut já havia começado a ler), e com uma fisionomia radiante o capitão comenta ter visto uma igual assim apenas muito jovem, nem possuía ainda o direito de portar e usar o lança-chamas. Capitão Beatty aproveita a ocasião para expor o seu desprezo à literatura e à filosofia, às novelas e aos sistemas de pensamento, por tudo aquilo que desconhece, ou porque

nada existe do que contam, ou porque é a disputa e a vaidade que conduzem os raciocínios. Fabian, o colega bombeiro, flagra, entre os livros de uma prateleira, Montag escondendo em sua bolsa um dos exemplares. Em uma sequência anterior a essa, quando Clarisse liga para a central dos bombeiros, de uma cabine bem ao lado do quartel, e se passa pela mulher de Montag para avisá-lo doente, é Fabian quem vê seu colega com uma desconhecida. Fabian, o olhar do cão autômato do romance. Clarisse, nessa ocasião, convence Montag a acompanhá-la até a escola de onde recém havia sido dispensada como professora, sem saber o motivo. A cena do corredor da escola retorna em um pesadelo de Montag, com uma técnica onírica hitchcockiana: a imagem do corredor da perspectiva de quem por ele caminha, as paredes instáveis, imagem sobre a qual aparece o trilho suspenso, da perspectiva agora do trem em movimento, a música de Bernard Herrmann, depois a casa da tia, o amontoado de livros ao chão, e a imagem de Clarisse, que saca dos bolsos os fósforos, como presa de um destino semelhante ao da tia, sorri, disposta também a morrer por algo além de si mesma. Em Bradbury, Montag, antes de seu primeiro contato com a leitura, desabafa: “Deve haver alguma coisa nos livros, coisas que não podemos imaginar, para levar uma mulher a ficar numa casa em chamas; tem de haver alguma coisa. Ninguém se mata a troco de nada” (BRADBURY, 2012, p.73).

### **O exílio das pessoas-livros e a memória como resistência**

Mas, afinal, o que pode haver nos livros? Se permanecem fechados, nada. “O que é um livro que não se lê?”, pergunta Maurice Blanchot: “Algo ainda que não está escrito. Ler seria, pois, não escrever de novo o livro, mas fazer com que o livro se escreva ou seja escrito – desta vez sem a intermediação do escritor, sem ninguém que o escreva” (BLANCHOT, 1987, p.193). Sem dúvida, há livros que poderiam permanecer fechados ou,

antes, dispensados de existir. Nietzsche, com aquela ironia muitas vezes cruel, sugere uma lei draconiana para escritores: “Deveríamos considerar o escritor como um malfeitor que apenas em raríssimos casos merece a absolvição ou a graça: isto seria um remédio contra a proliferação dos livros”. (NIETZSCHE, 2000, p.135). Mas, também não é tão simples assim: evitar tanto a proliferação de autores quanto o alcance de seus textos, cuja banalidade e narcisismo ofendem o juízo minimamente treinado nas letras. A beleza, o rigor, a fluência e a generosidade de quem escreve não deixa de ser medida pelos mesmos critérios e virtudes de quem lê. Se houvesse tal lei, quem a aplicaria? O malfeitor de Nietzsche, em um regime de opressão, não poderia ser o escritor mais lucidamente feroz e perspicaz? A tradição, em todo o caso, não oferece poucas obras cuja potência literária e pertinência filosófica são indiscutíveis, por aquilo que se firmou justamente como tradição na história do Ocidente, pela imbricação da leitura, da escritura e da crítica, e que como tal surgiu e permaneceu, ou melhor, prosseguiu. Ítalo Calvino colocou um problema importante no título de uma de suas obras: *por que ler os clássicos*. Quem hoje se presta a abrir livros para lê-los e aprendê-los, rastreá-los com o máximo de atenção, relê-los com espanto, sobretudo se exigem calma para sua descoberta, tempo para sua interpretação, contra o que não bastaria dizer “isso não combina comigo, portanto não me serve”? As obras de arte não existem para nos servir, apenas servem para nos lembrar, já que o devir da história é coberto pelo furor natural do esquecimento. A cultura, nesse sentido, é uma contra-natureza. “Os livros servem para nos lembrar quanto somos estúpidos e tolos”, diz o professor Faber de Bradbury: “São o guarda pretoriano de César, cochichando enquanto o desfile ruge pela avenida: “Lembre-se, César, tu és mortal” (BRADBURY, 2012, 111). Os livros talvez nos dissessem: “Lembra-te do que ignoras”.

Faber, aliás, é um nome nada casual para o personagem de um professor que, como tal, não é apenas o protetor dos

livros, como suporte das mais variados gêneros de discursos e estilos de escrita, entre crônicas e epístolas, teses e sermões, mas o hermeneuta de uma cultura que fez da escrita um meio privilegiado de circulação de algo para além de seus autores, de Safo de Lesbos a César Vallejo. O termo *faber* tem origem no latim e indica artesão, artífice, e pode especificá-lo ainda mais, como o carpinteiro ou escultor. É possível reconhecer muitas correspondências entre o professor e o escultor, já que uma parte da educação é modelar o caráter, de si mesmo e do outro. E se o professor é aquele que tem por profissão proferir (*profiteor, profiteri*), ou seja, declarar publicamente, ele o declara com base naquilo que já foi dito, na maior parte das vezes, escrito, já que o dito se perde na voz que articula o som a quem ouve, entre a palavra e o mundo, a frase e o diálogo. Em contrapartida, os livros são objetos fabricados, em dois sentidos. Como objetos físicos passam por um processo de impressão gráfica, corte, costura, capa, contracapa etc. Como frutos do pensamento, o livro existe por uma manufatura das ideias. Em um sentido amplo, como escreve Hannah Arendt:

As obras de arte são frutos do pensamento, mas nem por isto deixam de ser coisas. O processo de pensar, em si, não é capaz de produzir e fabricar coisas tangíveis como livros, pinturas, esculturas ou partituras musicais (...) Naturalmente, a reificação que ocorre quando se escreve algo, quando se pinta uma imagem ou se modela uma figura ou se compõe uma melodia tem a ver com o pensamento que a precede; mas o que realmente transforma o pensamento em realidade e fabrica as coisas do pensamento é o mesmo artesanato que, com a ajuda do instrumento primordial – a mão (...) – constrói as coisas duráveis do artifício humano (ARENDDT, 2004, 182).

Na comunidade de pessoas-livros de *Fahrenheit* acontece uma inversão desse processo de reificação do labor do pensamento, labor transfigurado pelo gesto de uma mão que escreve a grafia justaposta das palavras, em verso, prosa ou conceito. As pessoas-livros fazem o contrário: da leitura repetida de um artefato em mãos, o livro, memorizam o seu conteúdo e depois o queimam. Sonham republicar os clássicos depois de superarem o que chamam a *idade das trevas*, como um fenômeno cíclico da história. Mas quem eram essas pessoas? É Clarisse quem fala delas pela primeira vez a Montag. Truffaut cria uma cena no porão da casa de sua tia, aonde Clarisse conduz Montag para encontrar e queimar um pergaminho com o paradeiro de cada um dos amigos de seu tio, um intelectual, que não conseguiu, como Clarisse, fugir da polícia. São pessoas “que desapareceram”, explica Clarisse: “Algumas foram presas mas conseguiram fugir. Outras foram libertadas. Algumas não esperaram ser presas. Apenas se esconderam. Nos campos, nas florestas, nos montes. Elas vivem em pequenos grupos. A lei não pode tocá-las”. Clarisse revela o caminho a Montag, “rio acima até a antiga estrada de ferro” (TRUFFAUT, 1966). Ambos pressentem a separação definitiva, como se veriam ainda? Montag retorna ao quartel, declara a capitão Beatty o desejo de sair da corporação, mas se vê obrigado à última diligência, sob o apelo amigável do capitão. Com a tropa de bombeiros montados na salamandra, a viatura, Montag chega ao endereço mais do que conhecido: a sua própria casa. À sua surpresa, Fabian responde com um riso cínico. Montag cruza com Linda, que está partindo, com malas em mãos e poucas palavras. A casa é rapidamente ocupada pelos bombeiros. Montag recebe a arma de chamas em mãos e a ordem de encontrar e queimar os próprios livros: ele põe fogo na cama de casal, no quarto, depois, aos gritos do capitão, nos livros. Avisado por Fabian, capitão Beatty se aproxima de Montag para arrancá-lo da farda mais um livro para ser destruído. Montag o toma de volta, se afasta. Capitão Beatty lhe aponta uma pistola. Montag não vacila e lança o fogo contra o capitão.

Assim como a tia de Clarisse havia se suicidado com seus muitos livros, Montag foi capaz de matar seu comandante por um único exemplar. O que há em um livro senão a promessa de tantos outros, o caminho de ideias e palavras que produzem prazer à imaginação e entusiasmo ao pensamento, mais do que isso, atravessam e transformam quem conhece por amor ao saber? Michel de Montaigne busca nos livros “o prazer de um honesto passatempo”, e nesse estudo, continua ele, “não me prendo senão ao que possa desenvolver em mim o conhecimento de mim mesmo e me auxilie a viver bem e morrer bem (...)”. Mais adiante, Montaigne declara sua preferência literária: “Quero pensamentos que desde o início ataquem o ponto principal do problema” (MONTAIGNE, 1972, p.199).

É o prazer de encontrar algo nos livros que dá coragem à revolta de Montag. Nem sempre é um prazer de fruição, fácil, mas ao contrário, é lento, sopesado, introspectivo. Em bem poucas palavras muita coisa se diz na boa literatura, mas é preciso ganhar vocabulário, reler a sentença, firmar o ritmo, deixar-se levar, recuar também, e contrapor o gosto que a moda já não mais convence. “Todo mundo pode testemunhar que o prazer do texto não é seguro: nada nos diz que esse mesmo texto nos agrada uma segunda vez; é um prazer friável, cortado pelo humor, pelo hábito, pela circunstância, é um prazer precário” (BARTHES, 2008, p.62). A reação de Montag, para voltarmos ao filme, e a consequente morte do capitão, não lhe dá escolha senão a fuga. Uma fuga da polícia que o persegue por helicópteros, mas antes por uma milícia de soldados voadores, com duas turbinas sob os braços, único efeito especial futurista usado por Truffaut (fora o poste de emergência dos bombeiros, pelo qual se podia não apenas descer, mas também subir, de um piso a outro do quartel). “As coisas de ficção científica são muito difíceis de realizar e arriscam frequentemente se tornarem ridículas” (TRUFFAUT, 1985, *tradução nossa*). É uma suspeita sobre a qual escreve Jean-Claude Carrière alguns anos mais tarde, em *A linguagem secreta do cinema* (1994): “a ficção científica no

cinema envelhece ainda mais rapidamente que nos livros, pois tem que dar forma e substância visível ao futuro” (Jean-Claude CARRIÈRE, 2015, p.110). Não por menos, Tarkovsky, para o seu *Solaris*, pede para sua figurinista não usar nos personagens roupas espaciais: “daqui a trinta anos as pessoas irão rir de nós”, conta a própria figurinista, Nelli Fomina (Joana Amaral CARDOSO, 2016). Truffaut teve esse cuidado de não parecer ridículo. Evitou também incendiar a cidade inteira, como em Bradbury. Quando a polícia perde de vista Montag, o jornal cria um duplo do bombeiro: um ator é posto no seu lugar, visto nas telas das casas correr desesperadamente da polícia, até sofrer rajadas de um helicóptero. Morte ficcional, arquitetada pelo governo para abrandar o pânico dos primos e primas e honrar a eficiência da polícia (próximo ao que chamaríamos hoje de *fake news*, preservando toda a complexidade do termo). Montag de verdade assiste toda a cena em um antigo televisor, já acolhido pela comunidade de pessoas-livros, ciceroneado por um homem chamado *A vida de Henry Brulard* de Stendhal (Alex Scott). “Bem-vindo de volta da terra dos mortos”, ouve Montag no romance de Bradbury, quando recebido nessa comunidade (BRADBURY, 2012, p.182). É apresentado aos marginais amantes da literatura e da filosofia, cujos nomes eram assim substituídos pelos títulos de livros memorizados, e o sobrenome, seus autores: a *República* de Platão, o *Príncipe* de Maquiavel, as *Crônicas marcianas* de Bradbury, *A questão judaica* de Sartre, *O morro dos ventos uivantes*, de Emily Brontë. Lá onde reencontra Clarisse e onde ele, Montag, recebe a missão de decorar as *Histórias de mistério e imaginação* de Edgar Allan Poe, o exemplar pelo qual havia lutado contra capitão Beatty. Não deixa de ser estranho vermos no único lugar de alguma liberdade, no exílio de uma floresta, esses amantes de livros submetidos à condição de ventríloquos da tradição. Em contrapartida, não haveria uma postura socrática por trás dessa aparente mimética? Primeiro, por não se confiar na escrita o remédio para a memória, por ser



justamente a causa do esquecimento, como aparece em *Fedro*<sup>18</sup>; segundo, se as obras filosóficas e literárias são cópias das ideias da beleza, memorizá-las não serviria de método para a lembrança das próprias ideias, conquanto tenham os clássicos o lugar de modelo em uma cultura? De tudo o que foi escrito, o que afinal valeria guardar para ser transmitido a outras gerações, entre a linguagem artística de uma época e o sonambulismo poético de outra, sobretudo se entre uma e outra se persegue o trabalho do pensamento ou se condena a leitura? Que critérios haveria para julgar o memorável de uma obra de arte literária e filosófica, o memorável não apenas do que ganhou na história divulgação e reconhecimento quando publicado, mas também do que ficou soterrado, selecionado como proibido, marcado como transgressor, ou mesmo desaparecido nas cinzas de uma ordem, religiosa ou política, e vivo apenas nos fragmentos e na glosa de seus discípulos? Hoje podemos guardar bibliotecas

---

<sup>18</sup> Em *Fedro*, Sócrates narra o encontro entre o demônio Tot e o rei Tamus do Egito. Tot foi quem descobriu “os números e o cálculo, a geometria e a astronomia, o jogo do gamão e dos dados, e também os caracteres da escrita”. Tot vai ao encontro de Tamus para apresentar suas artes, “com a sugestão de serem ensinadas aos egípcios”. À medida que Tot as descrevia, o rei fazia suas ponderações. Quando Tot apresenta a escrita como remédio (*phármakon*) contra o esquecimento e a ignorância. Pela afeição que dedica à escritura, replica o rei, “atribuis-lhe ação exatamente oposta à que lhe é própria, pois é bastante idônea para levar o esquecimento à alma de quem aprende, pelo fato de não obrigá-lo ao exercício de memória. Confiantes na escrita, será por meios externos, com a ajuda de caracteres estranhos, não no seu próprio íntimo e graças a eles mesmos que passarão a despertar suas reminiscências. Não descobriste o remédio para a memória (*mnémes*), mas apenas para a lembrança (*hypomnéseos*). O que ofereces aos que estudam é simples aparência de saber (*mathetais dóxan*), não a própria realidade (*alétheian*)” (FEDRO, 2011, 275A-B, p.183).

inteiras em um único dispositivo do tamanho de um dedo, mas parecemos mais interessados na capacidade de armazenamento de dados do dispositivo do que na experiência de ler e reler os livros que sempre nos devolvem mais do que somos. Há, afinal, ainda quem queira se ocupar de leituras para além dos *posts*, fatos, falsos, editados, reproduzidos, curtidos, polêmicos, terrivelmente verdadeiros, substituídos, e finalmente esquecidos? Como em 1984: “Tudo se esvanecia na névoa. O passado fora anulado, o ato da anulação fora esquecido, a mentira se tornara verdade” (ORWELL, 2009, p.94). Há um momento do *Fahrenheit* de Truffaut simbolicamente muito rico: Montag vai à casa de Clarisse procurá-la após a morte da tia, e não a encontra. Ao perguntar à vizinha se ela sabia de seu destino, a mulher responde não, simplesmente a levaram, não fazem isso agora? Essas pessoas eram diferentes de nós, ela comenta, e sem dizer mais nada, faz um gesto com a cabeça em direção às antenas sobre as casas da redondeza, e depois outro gesto em direção à casa dos tios de Clarisse: não vemos antenas, é a única casa sem antenas. Não estavam interconectados como todos os outros, todos, sem exceção, partes de uma grande Família virtual de sua cidade. Em contrapartida, Clarisse e o seus tios traziam consigo, bem guardados, uma legião de poetas, dramaturgos, pensadores e romancistas que os ligava não ao mundo privado e fictício dos primos, mas ao mundo público das ideias, ainda e sempre por ser conhecido, a própria cultura, cujas obras literárias, produzidas por mãos humanas, precisam de educação e tempo para serem penetradas e percorridas, como um corpo que sensualmente nos desperta a cada toque, e aos poucos é decifrado, caso não nos baste uma sociedade de autômatos, estimulados para ação e adormecidos para o pensamento.

### **Despertar a humanidade**

O cinema já foi muito pensado no século XX e continua a ser uma potência em termos de estética e de massificação,

embora as séries de TV em casa tenham envolvido mais as pessoas nos últimos tempos do que a experiência dos longa-metragens em salas de cinema, já predominantemente comercializadas. O movimento da *Nouvelle vague* jamais deixou de pensar o que significa fazer cinema, de tal modo que os bastidores da montagem se tornam também a razão para se rodar um filme, a exemplo de *O desprezo* (*Le mépris*) de Godard, em 1962, e de *A noite americana* (*La nuit américaine*) de Truffaut, 1973. Mas a guerra e o pós-guerra também colocou o movimento cinematográfico diante dos totalitarismos, razão pela qual Godard não deixou de fazer sua distopia, *Alphaville* de 1965, que como tal, comparativamente a *Fahrenheit 451*, parece uma exceção à estética predominante de um cinema autoral das pequenas coisas e grandes amores, sem os quais faltaria à vida a pulsação da beleza. A narrativa distópica, seja a que projeta um futuro próximo ou a que o imagina distante a ponto de ser perder a noção do tempo, coloca diretamente o problema de nosso presente, no curso do qual as ruínas e catástrofes do passado são apagadas por uma estratégia política de esquecimento dia após dia, nas redes sociais, nos discursos: a condenação da história crítica, a negação dos fatos e das ciências, a perversão do sentido das coisas e dos nomes, o progresso à custa de nossos minérios, matas e povos originários. A ficção representaria algo de nossa realidade ou, inversamente, a nossa realidade já seria distópica o bastante para não mais a crermos? Em que medida a privação do livro, literário ou filosófico, não apenas nos rouba o prazer profano do desconhecido, do ainda não pensado, mas desfaz os vestígios de revolta e consolo gravados pelas palavras, daquelas vozes que ainda falam de seus túmulos, que são os livros fechados? Se *Fahrenheit 451* abusa do fogo para a destruição das ideias subversivas, o archote de Prometeu, no mito trágico do Ocidente, é também a metáfora necessária à razão viva dos mortais, como princípio de domínio das artes e dos ofícios no mundo, entre os quais está a invenção do alfabeto e da escrita. A máxima latina relida como divisa do iluminismo, *sapere aude*

(*ousa saber*), ainda perturba o estratégico obscurantismo de Estado. É preciso reativá-la a cada manhã, com as dúvidas e a coragem de nossos antepassados, não poucas vezes queimados ou fuzilados pelo que melhor de si, e de sua língua, puderam nos deixar. Em uma de suas anotações, em *O escritor e seus fantasmas* (1963), Ernesto Sabato lembra a que se destina a literatura:

Dizia Donne que ninguém dorme na carreta que o conduz do cárcere ao patíbulo, e que, no entanto, todos dormimos desde o útero até a sepultura, ou não estamos inteiramente despertados. Uma das missões da grande literatura: despertar o humano que viaja até o patíbulo. (SABATO, *tradução nossa*, 2007, p.272).

### Referências

- ARENDDT, Hannah. *Origens do totalitarismo*. Trad. Roberto Raposo. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- \_\_\_\_\_. *A condição humana*. Trad. Roberto Raposo. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.
- ARISTÓTELES. *Ética a Nicômacos*. Trad. br. Mário Gama Kury. 3ª Edição, Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2001.
- AUMONT, Jacques (et alli). *A estética do filme*. 9.ed. trad. Maria Appenzeller. Campinas: Papirus, 2012.
- BABY, Yvonne. « Entretien avec François Truffaut à propos de "Fahrenheit 451" », *Le Monde*, 18 septembre 1966.
- BARROS, Manoel de. *Gramática expositiva do chão: poesia quase toda*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990.
- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- \_\_\_\_\_. *O prazer do texto*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2008.

- BAZIN, André. *O que é o cinema?* Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- BRADBURY, Ray. *Fahrenheit 451*. Trad. Cid Knipel. 2. Ed. São Paulo: Globo, 2014.
- \_\_\_\_\_. *As crônicas marcianas*. RJ: Livraria Francisco Alves Editora, 1980.
- BOBBIO, Norberto; MATTEUCCI, Nicola; PASQUINO, Gianfranco. *Dicionário de política*. Trad. Carmen C, Varriale et al. 9ª. ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1997.
- CALVINO, Ítalo. *Por que ler os clássicos*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- CARDOSO, Joana Amaral. *No cinema de Tarkovsky a camisa do actor é feita do mesmo material que a cara dele*. Entrevista com Nelli Fomina. Lisboa: Ípsilon, 2016.
- CARRIÈRE, Jean-Claude. *A linguagem secreta do cinema*. Trad. Fernando Albagli, Benjamin Albagli. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- CLAEYS, Gregory. *Dystopia: a natural history*. New York: Oxford University Press, 2017.
- CHARTIER, Roger. *A aventura do livro: do leitor ao navegador*. Trad. Reginaldo Carmello Corrêa de Moraes. São Paulo: Fundação Editora UNESP, 1998.
- \_\_\_\_\_. "Escutar os mortos com os olhos". In: *Estudos Avançados*. São Paulo: USP, 2010.
- DELEUZE, Gilles. *Cinema 1: A imagem-movimento*. Trad. Stela Senra. São Paulo: Editora 34, 2018.
- \_\_\_\_\_. *Cinema 2: A imagem-tempo*. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Editora 34, 2018.
- DÜLMMANN, Eva. *François Truffaut, Fahrenheit 451: quand les livres brûlent*. Grin, 2007.
- ECO, Umberto Eco. "O Fascismo Eterno", in: *Cinco Escritos Moraes*. Tradução: Eliana Aguiar, Editora Record, Rio de Janeiro, 2002. Disponível em:

- <http://operamundi.uol.com.br/conteudo/samuel/43281/umberto+eco+14+lico+e+para+identificar+o+neo-fascismo+e+o+fascismo+eterno.shtml>
- FEBVRE, Lucien; MARTIN, Henri-Jean. *O aparecimento do livro*. Trad. Fulvia M. L. Moretto & Guacira Marcondes Machado. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2017.
- FERNANDES, Florestan. “Notas sobre o fascismo na América Latina”. In: \_\_\_\_\_ *Poder e contrapoder na América Latina*. São Paulo: Expressão Popular, 2015.
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Tradução de Raquel Ramalhte. Petrópolis, Vozes, 1987.
- GIL, Luis García. *François Truffaut*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2009.
- HAMILTON, Tim. *Fahrenheit 451*. A adaptação autorizada. Trad. Felipe Vieira. São Paulo: Excelsior, Book one, 2019.
- HUXLEY, Aldous. *Admirável Mundo Novo*. Trad. Lino Vallandro, Vidal Serrano. São Paulo, 2011.
- \_\_\_\_\_. *A situação humana*. Trad. Lya Luft. Rio de Janeiro: Biblioteca Azul (Globo Livros), 2013.
- LEM, Stanislaw. *Solaris*. trad. Eneida Frave. São Paulo: Aleph, 2017.
- MILL, John Stuart. *Hansard’s Parliamentary Debates*. Third series, vol. 190, no. 1517, Cornelius Buck, Paternoster Row, London, 12 March, 1868.
- MILNER, Andrew. *Changing the climate: The politics of dystopia*. Continuum: Journal of Media & Cultural Studies Vol. 23, No. 6, December 2009, 827–838.
- MONTAIGNE, Michel de. *Ensaio*. v.XI (Os pensadores). Trad. Sérgio Millet. São Paulo: Abril Cultural, 1972.
- MORUS, Thomas. *Utopia*. Trad. Márcio Meirelles Gouvêia Júnior. São Paulo: Autêntica, 2017.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Humano, demasiado humano. Um livro para espíritos livres*. Trad. Paulo César de Souza. 4.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

- ORWELL, George. 1984. Trad. Alexandre Hubner; Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- \_\_\_\_\_. *O que é o fascismo?* Trad. Paulo Geiger. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- \_\_\_\_\_. *Literatura e política. Jornalismo em tempos de guerra.* trad. Sérgio Lopes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.
- PLATÃO. *Fedro*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Belém: ed.ufpa, 2011.
- POSPÍŠIL, Jan. *The Historical Development of Dystopian Literature*. UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUC, 2016.
- Disponível: [https://theses.cz/id/dlhyhf/Dystopia\\_Pospisil.pdf](https://theses.cz/id/dlhyhf/Dystopia_Pospisil.pdf)
- RABOURDIN, Dominique. *Truffaut par Truffaut*. Paris: Éditions du Chêne, 1985.
- RANCIÈRE, Jacques. *As distâncias do cinema*. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 2002.
- ROSSET, Clément. *Reflexiones sobre cine*. Traducción de Ariel Dillon. Buenos Aires: El cuenco de plata, 2010.
- SABATO, Ernesto. *Obra completa. Ensaíos*. 4ª.ed. Buenos Aires: Seix Barral, 2007.
- STANLEY, Jason. *Como funciona o fascismo: a política do "nós" e "eles"*. Trad. Bruno Alexander. Porto Alegre: L&PM, 2020.
- STOCK, Adam. *Mid Twentieth-Century Dystopian Fiction and Political Thought*. Doctoral thesis, Durham University. Available at Durham E-Theses, 2011.
- Disponível: <http://etheses.dur.ac>
- TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. trad. Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2017.
- TRUFFAUT, François. *Le plaisir des yeux*. Paris: Champs arts, 1987.
- \_\_\_\_\_. *Las películas de mi vida*. Trad. Nicolás Gómez y Guadalupe Marando. Buenos Aires: El cuenco de plata, 2015.
- \_\_\_\_\_. *Hitchcock/Truffaut: entrevistas*, edição definitiva. Trad. Rosa Freire d' Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

- WELLS, H.G. *A Modern Utopia*, ed. Mark R. Hillegas. Lincoln: University of Nebraska Press, 1967.
- ZAMIÁTIN, Ievguêni. *Nós*. Trad. Gabriela Soares. São Paulo: Aleph, 2017.

## Filmografia

- A arte de François Truffaut. A noite americana* (1973, 115 min.). *De repente, num domingo* (1983, 111 min.). *Atirem no pianista* (1960, 82 min.). DVD Vídeo. Versátil Home Vídeo (colorido e preto e branco). Idioma: Francês. Legendas: português.
- As duas inglesas e o amor*, 1971. Dir. François Truffaut. Roteiro: François Truffaut e Jean Gruault. Baseado no romance homônimo de Henri-Pierre Roché. mk2. Versátil Home vídeo (129 min.). Colorido. dolby digital 2.0. Idioma: Francês. Legendas: português.
- Coleção Jean-Luc Godard. *Para sempre Mozart* (81 min.). *Alphaville* (95 min.). *Tempo de guerra* (77 min.). DVD Vídeo. Europa Filmes. Idioma: Francês. Legendas: português.
- Fahrenheit 451*, 1966 (longa-metragem). Dir. François Truffaut. Roteiro: François Truffaut e Jean-Louis Richard. Baseado no romance de Ray Bradbury. Produção: Lewis Allen. Distribuição: Universal Pictures. DVD Vídeo (111 min.). widescreen anamórfico. Cor. dolby digital 2.0, em, em inglês. Legendas: inglês e português.
- Louis Malle (coleção). *Pretty baby – Menina bonita* (1978, 105 min.). *Lua negra* (1975, 100 min.). *Amantes* (1958, 90 min.). *Zazie no metrô* (1960, 92 min.). DVD Vídeo. Cor/PB. Dolby digital 2.0. Idioma: Francês. Legendas: português.
- Nouvelle vague* (1). *O ano passado em Marienbad* (1961, 93 min.), de Alain Resnais. *Os libertinos* (1959, 78 min.), de Jean-Pierre Mocky. *Um só pecado* (1964, 95 min.), de François Truffaut. *Banda à parte* (1965, 95 min.), de Jean-Luc Godard. *A baía dos anjos* (1963, 84 min.), de Jacques Demy. *Paris nos pertence* (1960,



- 136 min.), de Jacques Rivette. DVD Vídeo. Versátil Home vídeo. Preto e branco. Idioma: Francês. Legendas: português.
- Nouvelle vague (2). Uma mulher casada* (1964, 95 min.) de Jean-Luc Godard. *Educação sentimental* (1962, 92 min.), de Alexandre Astruc. *Ascensor para o cadafalso* (1958, 91 min.) de Louis Malle. *O silêncio do mar* (1949, 87 min.), de Jean-Pierre Melville. *Céline e Julie vão de barco* (1974, 194 min.). P&B e colorido. DVD Vídeo. Versátil Home vídeo. Preto e branco. Idioma: Francês. Legendas: português.
- Nouvelle vague britânica. Tudo começou num sábado* (1960, 89 min.), de Karel Reisz. *Um gosto de mel* (1961, 100 min.), de Tony Richardson. *Vida de solteiro* (1960, 104 min.), de Tony Richardson. *Ainda resta esperança* (1962, 112 min.), de John Schlesinger. DVD Vídeo. Versátil Home vídeo. Preto e branco. Idioma: Francês. Legendas: português.
- Nouvelle vague Tcheca. Trens estreitamente vigiados* (1966, 93 min.), de Jiří Menzel. *A virgem milagrosa* (1967, 96 min.), de Štefan Uher. *Diamantes da noite* (1964, 67 min.), de Jan Němec. *Iluminação íntima* (1965, 73 min.), de Ivan Passer. DVD Vídeo. Versátil Home vídeo. Preto e branco. Idioma: Francês. Legendas: português.
- O desprezo*, 1963 (longa-metragem). Dir. e roteiro Jean-Luc Godard. Baseado na obra de Alberto Moravia. Prod. Georges Beauregard, Carlo Ponti. DVD Vídeo (103 min.). Legendas: português. Idioma: Francês.
- O último metrô*, 1980. Dir. François Truffaut. DVD. Versátil Home vídeo (127 min.). Colorido. Legendas: português. Idioma: Francês.
- Solaris*, 1972 (longa-metragem). Dir. Andrei Tarkovski. Roteiro: Andrei Tarkovski, Friedrich Gorenstein. Produção: Mosfilm. Continental Home Video: DVD (166 min.) dual layer, 16:9 widescreen anamórfico, cor/pb, NTSC, dolby digital 2.0, em russo. Legendas: português, inglês e espanhol. Continental Home Video: DVD (166 min.) dual layer, 16:9 widescreen

Abertura

anamórfico, cor/pb, NTSC, dolby digital 2.0, em russo. Legendas: português, inglês e espanhol.



## SEGUNDO ENSAIO

### Autonomia da mulher duplicada e sedução do estranho no *Solaris*, de Tarkovsky<sup>19</sup>



Natalya Bondarchuk como Hary:  
cena de *Solaris*, de Andrei Tarkovsky, 1972

---

<sup>19</sup> Este ensaio foi originalmente publicado como artigo, na *Revista Estudos Feministas*, da Universidade Federal de Santa Catarina, v.30, n.2, no dia 14/09/2022. O artigo conta com uma versão em inglês, disponível em PDF no mesmo volume e número acima mencionados, com tradução de Tony O'Sullivan.

## Introdução

*Solaris*, de Andrei Tarkovsky, é uma obra de arte cinematográfica que corresponde a outra da literatura, *Solaris*, de Stanislaw Lem. O título homônimo designa o planeta em torno do qual a história se passa, um planeta cuja superfície “não chega a se equiparar à área da Europa”, que gira em torno de dois sóis, um vermelho e um azul, com uma composição atmosférica “desprovida de oxigênio” (LEM, 2017, p. 35). *Solaris* recebeu o Grande Prêmio do Júri e o Prêmio da Crítica Internacional no Festival de Cannes, em 1972. Como obra de arte, seu cinema tem a virtude e o perigo de não responder senão aos dilemas e desafios que coloca, e como os coloca, sensível e estruturalmente, para o seu espectador. Assim, o filme também se torna organismo autônomo em relação à fonte que o inspirou, como um satélite de cuja órbita pôde se destacar, por duas razões: primeiro, porque o valor do texto originário, ao ser oportunamente aproveitado na adaptação, ganha voz, cenário, atuação; mas também por aquilo que o roteiro subverteu em relação à sua fonte — especialmente, o que mais interessa para este estudo, a inclusão do discurso de uma personagem, Hary, que no filme é representada por Natalya Bondarchuk, um discurso sobre sua condição e sua existência, direcionado aos cientistas homens da estação, que pode, como pretendo demonstrar, traduzir o drama de uma subjetividade inautêntica (drama vivido no corpo duplicado de Hary), mas um discurso que também responde criticamente à condição imposta às mulheres, histórica e ontologicamente, segundo o argumento de Simone de Beauvoir, como veremos adiante. O romance polonês *Solaris* é de 1961 e o longa russo (soviético), de Tarkovsky, 1972. Este último converte a ficção científica de Lem em um drama trágico: um problema da consciência, mas um dilema também da ação. Se há um anti-herói dramático, há também uma heroína trágica, e ambos são formas antagônicas e complementares de uma mesma consciência, que não pode negar aquilo que acontece: a

aparição da réplica de uma companheira do passado e a ilusão de reviver o romance interrompido, sem a culpa da separação e o subsequente suicídio da companheira. Alguns efeitos se desdobram de tal hipótese, na ordem sucessiva da experiência do estranho: o pavor, a sedução e a familiaridade na relação com o duplo da mulher que o amou. Mas há um grau superior no caráter fantástico dessa história: a autonomia da mulher duplicada, seu discurso e sua decisão no desfecho, atitudes a partir das quais é possível fazer uma interpretação feminista do filme. Por fim, o retorno de Kelvin à Terra e a reconciliação com o universo familiar.

Não pretendo fazer um estudo comparativo entre Lem e Tarkovsky, mas pensar a situação em razão da qual a vontade cosmológica de saber é interdita, e no limite escarnejada, pela materialização rigorosa e involuntária a seus tripulantes do objeto de desejo e de angústia, um drama psíquico e moral ao mesmo tempo: o improvável, na ordem causal da consciência, reaparece no espaço não apenas como o fantasma de um dilema não superado, mas também como forma humanizada de um corpo vivo, com o qual é preciso conviver. Sobretudo o caso entre Kris Kelvin (Donatas Banionis) e Hary (Natalya Bondarchuk). Kris Kelvin é o epicentro da narrativa, embora seja Hary a sua reviravolta. O discurso de Hary no filme produz uma guinada feminista, ainda que Tarkovsky não exponha nesses termos o conteúdo de seu trabalho. Hary não é apenas o eco de uma voz feminina reproduzida por uma consciência masculina, mas o lugar expressivo de articulação crítica, radicalmente feminista, sobre a condição histórica e existencial da mulher. Com base n' *O segundo sexo*, de Simone de Beauvoir (2016a, 2016b), a questão pode ser formulada assim: como se fazer humano dentro da condição feminina? Ou inversamente, como se tornar mulher, subjugada a uma condição não humana? Hary é o duplo impossível, mas real, reencontrada no espaço, dez anos após sua morte na Terra. No romance, Kris Kelvin é o narrador, o psicólogo cujo propósito de viagem é a recuperação do contato

com a estação de Solaris: seu relato sobre a condição dos tripulantes implicaria seguir ou encerrar de vez a pesquisa sobre o planeta.

### **Viagens de aventura e vontade de saber**

Uma indagação pode parecer ordinária para começar a análise de *Solaris*, embora tenha, à guisa de questão, seu efeito extraordinário: o que move alguém a viajar sem se opor aos desvios de seu percurso, sem saber se volta ou não à terra natal, e se voltar, sem saber se permanecerá o mesmo? O caso de Gulliver, o clássico personagem de Jonathan Swift, que se perde no caminho das Índias, padece na mão das pequeninas criaturas de Lilipute, vence o caminho de regresso à casa, mas não permanece mais do que dois meses com sua família: “o insaciável desejo de conhecer países estranhos não me permitia continuar lá [Londres] por mais tempo” (SWIFT, 1979, p. 69). Esse ímpeto, claro, não se encontra aos montes. Nossas viagens são, via de regra, programadas. Mas a ficção pode nos dar uma parte do gosto das explorações. Gosto incitado não raramente pela vontade de saber e pela curiosidade do desconhecido. Mas não haveria também uma vontade de poder na obstinação dos aventureiros ou aventureiras, tripulantes do espaço ou viajantes do tempo? Tal como no romance *Nós*, de Ievguêni Zamiátin, nas palavras do protagonista D-503, engenheiro construtor da Integral, nave que projeta para lançar ao espaço, em pleno esplendor tecnocrata e otimista do século XXVI:

Espera-se submeter ao jugo benéfico da razão os seres desconhecidos, habitantes de outros planetas [...]. Se não compreenderem que levamos a eles a felicidade matematicamente infalível, o nosso dever é obrigá-los a serem felizes. Mas antes de recorreremos às armas, empregaremos a palavra (ZAMIÁTIN, 2017, p. 16).

Obrigá-los a serem felizes, pela astúcia retórica primeiramente, antes do convencimento bélico. Não é dada a escolha para os estrangeiros ou bárbaros do espaço: são submetidos “ao jugo benéfico da razão”, porque não é dada a escolha à própria sociedade terráquea que canta o Hino do Estado, Estado para a qual os corpos são como “células no ritmo da felicidade taylorizada” (ZAMIÁTIN, 2017, p. 70). No ano de publicação de *Solaris*, o livro de Stanislaw Lem, 1961, o presidente estadunidense John F. Kennedy anuncia para o seu Congresso o audacioso empreendimento de uma viagem à lua. A União Soviética já havia lançado em 1957 o primeiro satélite artificial do mundo. Ambos, Estados Unidos e União Soviética, viviam no auge da Guerra Fria, uma guerra efetiva em termos militares e geopolíticos, e efetiva também em termos tecnológicos e espaciais. Kennedy fala com aquela convicção que os estadunidenses têm de sobra:

Mas por que, alguns perguntam, a lua? Por que escolher esse como o nosso objetivo? Podem também perguntar por que escalar a maior montanha? Por que, há trinta e cinco anos, voar sobre o Atlântico? [...] Nós escolhemos ir à lua! Nós escolhemos ir à lua nesta década e fazer outras coisas, não porque elas são fáceis, mas porque são difíceis, porque esse objetivo servirá para organizar e medir o melhor de nossas energias e nossas habilidades (KENNEDY, 1962, *tradução nossa*).

A soberba natural dos imperialistas: consagram-se a fins que possam medir os próprios meios, porque não são fáceis, mas difíceis. Qual a lógica? Os fins importam à medida que põem à prova os meios, as condições técnicas, a potência de um recurso, o sucesso de uma explosão. Se recorrermos a *Da terra à lua*, de Júlio Verne (2018), o projeto de lançar um foguete à lua em 1865 é concebido dentro de um clube de homens

armamentistas da cidade de Baltimore, nos Estados Unidos, profundamente decepcionados pelo fato de não haver mais guerra, temerosos por verem sem lucro e sem efeito os seus preciosos conhecimentos de artilharia e balística. Se não há mais guerra, inventemos os foguetes! Para onde apontam esses foguetes, o que buscam, tudo isso é secundário para o clube dos belicistas de Baltimore, no tédio sofrido pela obrigação de viver em paz.

### Ficção científica e drama trágico

Somente a literatura fantástica reúne gêneros tão distintos quanto entrecruzáveis, tais como a ficção científica, o drama trágico e as crônicas de viagem. *Solaris*, de Tarkovsky, está nesse cruzamento. O filme russo (soviético), baseado no romance polonês de Stanislaw Lem (publicado na era da disputa armamentista e espacial), não é exatamente uma ficção científica. A ficção científica é um dos elementos de *Solaris*, um elemento que, para Tarkovsky, era o menos importante, ainda que tenha gostado de construir foguetes e bases espaciais, como ele próprio admite (TARKOVSKY, 1998). Quando seu amigo Tonino Guerra lê a carta de uma jovem que lhe pergunta se a ficção científica é para ele um mundo pelo qual se apaixona ou é um modo de fugir da realidade, Tarkovsky, no documentário *Tempo de viagem* (1983),<sup>20</sup> produzido pela TV RAI, responde de sua poltrona:

---

<sup>20</sup> O documentário *Tempo de viagem* trata da viagem de Tarkovsky, com sua companheira Larisa Tarkovskaya, à Itália, onde são recebidos pelo poeta e roteirista Tonino Guerra para o estudo das locações do próximo filme de Tarkovsky, *Nostalgia*, de 1983. É fundamental o olhar e as intervenções de Larisa Tarkovskaya, como assistente de direção, para a escolha dos lugares do filme, dirigida aos menos turísticos e previsíveis da paisagem italiana, arquitetônica ou natural, de uma beleza e profundidade distintas, se comparadas àquelas que se tornaram



“Nem uma coisa, nem outra.” Tarkovsky coloca dois problemas à pergunta, com base nos quais confessa não se sentir à vontade com a ideia de que seus filmes sejam puramente ficção científica: primeiro, porque não gosta de escapar da vida; segundo, porque se recusa a ver um filme seu reduzido a um gênero, sobretudo por um apelo de ordem comercial. “Por isso, quando fiz filmes de ficção científica não os considereirei como tal” (TEMPO DE VIAGEM, 1983). *Solaris* o colocou nesse risco, já que não pôde “evitar certos detalhes fantasiosos” (TEMPO DE VIAGEM, 1983). Ao passo que, sobre o filme *Stalker* (1979), diz ele, “tirado de um romance de ficção científica [*Piquenique na estrada*, de Arkádi e Boris Strugátski] parece que consegui superar o gênero e destruir qualquer sinal de ficção científica” (TEMPO DE VIAGEM, 1983). Mas do que, afinal de contas, tratava *Solaris*? Tarkovsky responde no seu livro *Esculpir o tempo*, originalmente publicado em 1986: “*Solaris* tratava de pessoas perdidas no Cosmo e obrigadas, querendo ou não, a adquirir e dominar mais uma porção de conhecimento” (TARKOVSKY, 1998, p. 239). A ânsia infinita por conhecimento, “dada gratuitamente”, complementa, “é uma fonte de grande tensão, pois traz consigo ansiedade constante, sofrimento, pesar e desilusão, já que a verdade última nunca pode ser conhecida (TARKOVSKY, 1998, p. 239).

Tarkovsky ainda fala de uma consciência que provém do fato de o ser humano ter ultrapassado a lei moral, uma consciência que o atormenta: “até mesmo a consciência envolve um elemento da tragédia” (TARKOVSKY, 1998, p. 239). Essa me parece uma premissa central para o argumento estético de *Solaris*. Poderia ser chamada de ‘consciência trágica’. A poesia grega não inventou o conceito de consciência, ao menos no sentido

---

mais repetidamente vistas na propaganda das agências de viagem ou no próprio cinema.

moderno de consciência de um sujeito, em razão da qual seria capaz de pensar, decidir e se sentir culpado. Muito embora Eurípedes já tivesse feito a relação entre consciência e sofrimento no seu *Orestes*, representado em 408 a.C.: “Que doença (*nósos*) te destrói?”, pergunta Menelau. E Orestes responde no verso 396: “A consciência (*sýnesis*), porque pratiquei uma ação terrível” (EURÍPEDES, 1999, p. 47). Agamêmnon sacrifica Ifigênia, sua filha, irmã de Orestes e Electra: exigência dos deuses para a viagem de Agamêmnon a Troia, cuja frota ganha ventos favoráveis para cruzar o mar. Clitemnestra, para vingar a filha, mata Agamêmnon no retorno de Troia ao palácio de Argos. Orestes vinga a morte do pai: cumpre o ciclo de violência umbilical das culpas e dos resgates, pelo matricídio. A noção de *hybris* é também fundamental para a tragédia grega. *Hybris* é a desmedida, a ruptura com alguma ordem, a ideia de que uma fronteira foi ultrapassada, a fronteira que separa o divino do humano, por uma armadilha do divino, mas também por uma pretensão do humano, um querer a mais, um poder sem freios, uma audácia cujo efeito não se poderia calcular: o castigo inexoravelmente cai sobre o mortal, rei ou escravo, homem ou mulher. Édipo sabe que mata um homem pelo caminho, decifra o enigma da esfinge à porta de Tebas, sabe que se casa com uma rainha viúva, mas não sabe o quanto sua história já pertencia àquela cidade. Édipo se sente enganado pelo deus Apolo. Apolo que, por sua vez, é o nome da nave que leva os primeiros homens à lua: Neil Armstrong e Buzz Aldrin.

O argumento de *Solaris*, mais do que a exploração científica de um planeta, tem a ver com a imposição do passado na destinação humana. “Quando eu li o romance de Lem, o que me tocou, sobretudo, foram os problemas morais evidentes entre Kelvin e sua consciência, como manifestado na forma de Hary” (TARKOVSKY, 1994, p. 362, tradução nossa). Tarkovsky supõe padecer Kelvin de “uma consciência pesada, porque se sente culpado por um crime, e tenta mudar interiormente em relação a Hary” (TARKOVSKY, 1994, p. 363, tradução nossa). Essa

perspectiva foi, aliás, uma das frustrações de Lem em relação ao filme: Tarkovsky não fez *Solaris*, mas *Crime e castigo* (LEM, 1987). “O que vemos no filme é apenas como o abominável Kelvin levou a pobre Hary ao suicídio e por isso tem dores de consciência que são agravadas por sua aparição: uma estranha e incompreensível aparição” (LEM, 1987, tradução nossa). Coincidência ou não, Tarkovsky inaugura seu diário de 1970 com uma anotação bastante reveladora: “Por ora eu devo ler. Tudo o que Dostoievsky escreveu [...] ‘Dostoievsky’ poderia se tornar o mote principal de tudo o que eu quero fazer no cinema” (TARKOVSKY, 1994, p. 3, tradução nossa). E cita em seguida a urgência de *Solaris* e suas tensões com a produtora russa: “Agora *Solaris*. Por ora, o progresso é agonizantemente lento porque as coisas chegaram a um ponto de crise com a Mosfilm” (TARKOVSKY, 1994, p. 3, tradução nossa).

Talvez Kris Kelvin não tente, nem queira, “mudar interiormente” algo em relação ao que foi vivido com Hary, como supôs Tarkovsky, mas apenas sinta ser menos humanamente cruel a resignação diante do absurdo de reencontrar sua amante na órbita de outro planeta. Resignação que se torna cumplicidade recíproca, forma de vida a dois. Lem, em contrapartida, não poderia negar a condenação de seu personagem, imposta sobre si mesmo, em razão da memória de uma mulher por cuja morte, desde sempre, de alguma maneira, sente-se culpado; e o narrador confessa isso, no romance, ao ser flagrado pela primeira vez por Hary: “olhando-me atentamente, como se não soubesse que eu a havia matado” (LEM, 2017, p. 93). Por isso, não se trata apenas de um drama psíquico, mas também moral. Esse encontro de Kelvin com o duplo de um passado não totalmente sublimado é uma chave à mão para se abrir as primeiras portas da percepção da trama de *Solaris*. O passado do qual Kris não pôde se desviar, não pôde se proteger, nem pela psicologia, com toda a sua racionalidade, nem no espaço, com toda a sua imensidão. O passado nem sempre bem-vindo, na ruptura do qual muitas vezes está a surpresa de sua volta. É um argumento

antigo se pensarmos em *Édipo Rei*, de Sófocles, c. 429 b.C., mas também em *O passado não perdoa* (1960), de John Huston. O retorno do passado pode ser traduzido, em termos freudianos, como a reativação do reprimido, cuja emergência produz o sentimento do estranho. Ele pode se dar em uma experiência banal, mas suficientemente inquietante para retirar o que subjaz do sujeito e irromper de outro lugar o que se julgava vencido. O inquietante (*unheimlich*), ou o estranho, para Sigmund Freud (2010b, p. 365), “é, também neste caso, o que foi outrora familiar (*heimlich*), velho conhecido. O sufixo *un*, nessa palavra, é a marca da repressão”. Não há sentimento do estranho sem a pressuposta normalidade, a despeito da qual atuam as engrenagens do inconsciente, embora o inconsciente não se reduza ao que foi reprimido, já que o reprimido, como diz Freud, “é uma parte do inconsciente” (FREUD, 2010a, p. 100).<sup>21</sup> O inquietante estava ali, apenas não o víamos, e não poderíamos tê-lo visto, porque foi neutralizado pela consciência.

O drama de Kris Kelvin é antecipado no filme pela narrativa de um colega de profissão, Burton (Vladislav Dvorzhetsky), a um conselho de cientistas dedicados à investigação do universo: um depoimento gravado em videocassete há uma década ou mais, e revisto agora no aconchego da casa dos pais de Kelvin, um dia antes de sua partida. O anfitrião recebe

---

<sup>21</sup> No ensaio *O inconsciente*, de 1915, Freud adverte: “Aprendemos, com a psicanálise, que a essência do processo de repressão não consiste em eliminar, anular a ideia que representa o ‘instinto’, mas em impedir que ela se torne consciente. Dizemos então que se acha em estado de ‘inconsciente’, e podemos oferecer boas provas de que também inconscientemente ela pode produzir efeitos, inclusive aqueles que afinal atingem a consciência. Tudo o que é reprimido tem de permanecer inconsciente, mas constatemos logo de início que o reprimido não cobre o que é inconsciente. O inconsciente tem o âmbito maior; o reprimido é uma parte do inconsciente” (FREUD, 2010a, p. 100).

Burton com amizade, brinca sobre Kelvin, seu filho: “Trabalha muito, noites a fio. Essa ciência solarística, um contador contando suas contas” (SOLARIS, 1972).<sup>22</sup> A ironia tautológica traduz o círculo ocioso dentro do qual giram os estudos sobre o planeta há um século. O psicólogo, durante a sessão familiar, fala na degeneração da solarística. Terminado o vídeo, Kelvin tem uma conversa a sós com Burton, não sem antes perder o olhar na fotografia de uma jovem, emoldurada na parede, sua mãe, como vimos a saber mais tarde, figura de uma potência e de um significado exclusivo para Tarkovsky. O segundo signo, determinante para o drama, é também a fotografia de uma mulher: ela toma a atenção de Kelvin entre seus velhos papéis lançados à fogueira, depois da querela com Burton. Essa mulher, como descobrimos quando ele já está na estação, era sua companheira, Hary. A primeira mulher, sua mãe, ele perde durante a mocidade, sem que Tarkovsky esclareça suas razões. A segunda, sua companheira, põe fim à própria vida durante a juventude. A ausência de ambas as mulheres ocupa o imaginário de Kris Kelvin no espaço, e não por acaso: o trauma do desaparecimento da figura materna quando moço, o impacto de uma separação e um suicídio na juventude.

Nesse longo preâmbulo do filme, portanto, Kelvin recusa o testemunho de Burton aos cientistas que, à época, já não lhe tinham dado crédito. Burton sobrevoou o oceano de Solaris para resgatar dois colegas desaparecidos em uma exploração aérea: ele descreve a neblina viscosa, a calmaria da superfície, a visão das árvores e, por fim, a enorme e repugnante criança no

---

<sup>22</sup> As citações do filme *Solaris* (1972), dirigido por Tarkovsky, foram retiradas diretamente da legenda em português produzida pela Mosfilm/Continental Home Vídeo (DVD). Os nomes próprios também foram mantidos segundo a indicação da legenda, cuja grafia se altera um pouco comparada àquela do romance.

planeta. A gravação em vídeo exibida no início do filme substitui o que vem só mais adiante no romance, no capítulo intitulado “O pequeno apócrifo”, uma coletânea de dissertações solarísticas: misticismos, comprovações e conjecturas, livro ao longo do qual, ocupando um lugar proeminente, Kelvin encontra o famoso relatório de Burton. A presença de Burton na *datcha* (casa de campo), seu depoimento assistido no vídeo com a família (através do qual já aparecem as primeiras imagens do oceano), em seguida a conversa pessoal entre ele e Kelvin: tudo isso é criado por Tarkovsky. Depois de partir, Burton faz uma chamada de vídeo a seu amigo, o pai de Kelvin, para ainda compartilhar a bizarra constatação de que a criança vista no planeta era a mesma que havia reconhecido no colo da mulher de Fechner, um dos companheiros mortos na explosão, quando esteve em sua casa para levar as condolências. Burton está em seu carro, atravessa longos túneis e viadutos, entre outros veículos que se cruzam no plano mais aberto da imagem de uma cidade cujas máquinas sobrevoam como pontos de luz no contraste da noite com os faróis acesos: Tarkovsky escolhe Tóquio como locação para essa sequência. Semelhantemente ao que acontece nas tragédias gregas, a inaceitável veracidade dos fatos é razão suficiente para que Burton seja neutralizado pelo diagnóstico de loucura. Édipo constrange Tirésias, o cego adivinho, a dizer a verdade, mas ao ouvi-la, Édipo recusa-se a entendê-la, e suspeita de um complô para usurpar seu trono (SÓFOCLES, 2017). Para Kris Kelvin, o problema é simples: ou ele determina a interrupção da pesquisa sobre Solaris, que já se arrasta, ou propõe bombardear o planeta. Burton pergunta então a Kelvin: “Você quer destruir aquilo que não é capaz de compreender?”, e diz mais: “Não, eu não defendo o conhecimento a qualquer preço. Conhecimento só vale se reside em fundamentos de moralidade” (SOLARIS, 1972).

Embora a ficção científica não se sobreponha à dimensão existencial da trama cosmológica, com a qual decisivamente Tarkovsky se preocupa, a discussão sobre ética e ciência está

colocada, a exemplo desse diálogo, criado pelo diretor. No livro, há uma conversa entre Kelvin e Snout muito significativa também nesse sentido. Dr. Snout (Jüri Järvet), estudioso da cibernética, é quem recebe Kelvin na estação de Solaris, e o recebe muito confusamente, está assustado. No dia anterior havia se suicidado um companheiro de ambos, o fisiologista Guibarian (Sos Sargsyan). O suicídio é recorrente nessa história. Mais ao fim do livro, Snout fala a Kelvin: “Estou lhe avisando pela segunda vez: aqui existe uma situação além da moral” (LEM, 2017, p. 233). Se a ciência só tem validade caso ela se sustente em fundamentos morais, como agir humanamente quando a vontade de saber (em prol do contato com seres de outros mundos) produz uma situação para além da moralidade possível? Esse me parece o problema ético tanto do livro quanto do filme. O que, portanto, não interessa a Tarkovsky na ficção científica é o vício futurista que possa ocultar o problema da condição humana: ou na relação com o desconhecido, ou na intriga com o conhecido. A ideia de um longínquo planeta cujo oceano era uma espécie de gigantesco cérebro já era, como ideia, fantástica o bastante para Tarkovsky não perder o que parecia mais dramaticamente decisivo nessa história: a existência humana, o absurdo de vivê-la, o amor como ilusão rompida, sua reincidência, um castigo, mas um aprendizado também. Jean-Claude Carrière (2015, p. 110) tem razão ao dizer que “a ficção científica no cinema envelhece ainda mais rapidamente que nos livros, pois tem que dar forma e substância visível ao futuro”. Não por menos, Tarkovsky aconselha sua figurinista a não usar nos personagens roupas espaciais: “daqui a trinta anos as pessoas irão rir de nós”, conta a própria figurinista, Nelli Fomina (2016). A ficção cosmonáutica de *Solaris* serve então de pretexto para Tarkovsky pôr em cena um problema real em jogo, o da própria consciência: entre a cognição dos fenômenos e o sofrimento moral causado por seus significados. No caso de Kelvin, a constatação do fantasma vivo no presente e a lembrança de um passado que, como tal, não pode ser modificado. Mas, além

desse par amoroso, Kris Kelvin e o (duplo de) Hary, Tarkovsky insere outro, problemático o suficiente para render boa parte da história da psicanálise: o par Kelvin e sua mãe (Olga Barnet).

O cinema tem uma potência semelhante à literatura: perscrutar a alma humana sob todos os aspectos. Antonin Artaud reivindica “filmes fantasmagóricos, *poéticos*, no sentido denso da palavra”. Mas o que significa isso? “O cinema reclama os temas excessivos e a psicologia minuciosa. Exige a rapidez, mas, sobretudo, a repetição, a insistência, a volta sobre o mesmo. A alma humana sob todos seus aspectos” (ARTAUD, 2010, p. 10, grifo do autor). *Solaris* é uma espécie de vivisseção da alma de um psicólogo no espaço, fadado à exposição de um desejo impossível pela forma materializada do duplo de uma mulher, Hary. Mas de um duplo, e isso me parece extraordinário, que alcança rapidamente a autonomia de seu feminino, e se inclina à humanização, por dois atributos: o sentimento de amor e o reconhecimento de ser mulher naquele lugar, cujas condições, por mais desumanas que sejam, não a impedem de supor alguma independência em relação a seus próprios sentimentos, pelos quais ela luta e em razão dos quais ocupa o lugar de fala diante dos homens da ciência.

### **A sedução do estranho e o átomo mais doloroso**

O filme tem quase três horas de duração. É o terceiro longa-metragem de Tarkovsky, depois de *A infância de Ivan* (1962) e *Andrey Rublev* (1966). O *Prelúdio em fá menor*, de Bach, abre os créditos iniciais, imagens de longas algas, muitas árvores, um lago, e os primeiros quarenta minutos nos aproximam da paisagem familiar em torno de Kelvin. A casa de campo de seu pai e sua companheira, a chegada de um amigo, crianças brincando, muita chuva repentinamente e um cavalo solitário na cena, como não raro em Tarkovsky. Não apenas cenário de uma despedida, mas prenúncio do incógnito, com as tensões



em razão das quais a presença de Burton não alivia. Mas o que existe de mais estranho nesse planeta tão estudado e ainda tão pouco conhecido? Só lá Kelvin e nós, espectadores, saberemos. São os hóspedes: a resposta do oceano aos raios enviados pela estação. No livro de Lem há um capítulo, inclusive, intitulado “Os hóspedes”. Em polonês é a palavra *goście*, que no protoindo-europeu corresponde a *g<sup>h</sup>osti* (estranho ou inimigo). No latim *hospes* designa o que recebe hospitalidade, o estrangeiro, e *hospis*, por sua vez, o forasteiro, o inimigo. Cada tripulante acolhe o seu ‘hóspede’: uma criatura que retorna a suas cabines, que acompanha seus hábitos e necessidades, que aprende a comer e tem forma humana. Como isso acontece? Esse é o enigma no qual estão postos os personagens: Sartorius, Snout e Kelvin. O modo de lidar com esse enigma é que varia de um tripulante para outro. O fenômeno levou o fisiologista Guibarian ao suicídio, um dia antes de Kelvin chegar à estação. Na ocasião, Snout alerta o psicólogo: “Caso você veja algo fora do comum, que não seja eu ou Sartorius, tente não perder a cabeça”. “O que eu veria?”, pergunta Kelvin. “Depende de você”, responde Snout (SOLARIS, 1972). A resposta é quase um oráculo. Aconteça o que acontecer, lembra o novo tripulante de que os três não estão na Terra. Antes de sair da cabine de Snout, no filme, praticamente empurrado pelo cientista, Kelvin olha para o interior do aposento e flagra uma orelha desnuda, aproximada pelo enquadramento de câmara. A porta é fechada, Kelvin toma o corredor, encontra a cabine de Guibarian e uma fita de videocassete que lhe é destinada. Assiste na tela o próprio Guibarian, que se dirige a Kelvin e lhe aconselha a não tomar o fenômeno, nem suas consequências, por loucura: pode acontecer a qualquer um naquele lugar. Como Sartorius, Guibarian defende o bombardeio do oceano como única forma possível de contato com o monstro. O oceano é chamado em alguns momentos de ‘monstro’ no romance: “monstro pensante”, incompreensível e

incomensurável.<sup>23</sup> Monstruosas são também suas formações orgânicas. No livro, aliás, há um capítulo, “Os monstros”, com a descrição dos imponentes fenômenos da criatura marítima, analisadas na monografia de Geise, com a qual Kris se depara na biblioteca: ondas, erupções, cataclismos, segundo nomes científicos, longuinos, mimoides, simetriádes, e suas variadas formas, ilhas, montanhas, construções gregas e romanas.

Na sequência do filme, Kelvin se afasta da cabine de Guibarían e parte em busca de Sartorius (Anatoly Solonitsyn), que demora a atendê-lo, não o permite entrar. Sartorius sai de sua cabine e segura com força a porta contra a qual batem pelo lado de dentro, mas não evita que um pequenino homem escape de seu interior, faça muito barulho e o puxe para dentro da cabine novamente. Primeira hora já transcorrida, o olhar de Kelvin atravessa a escotilha circular e vemos a imagem do oceano. Tarkovsky explora os efeitos plásticos de uma superfície coloidal em contrastes de verdes claros e escuros, com pontos cintilantes e movimentos circulares. Uma jovem ruiva caminha pelo corredor, às costas de Kelvin. Espantado, ele a segue, e chega ao refrigerador onde encontra o corpo de seu amigo, dr. Guibarían. Volta para seu aposento, assiste de onde parou a gravação do companheiro, quando vislumbra de relance em cena a jovem que viu pelas galerias da estação. Exausto, se estende na cama e dorme. Sentimos o intervalo do tempo, desde

---

<sup>23</sup> Quando, por exemplo, ao fim, Kelvin é submetido ao encefalograma: “Meu encefalograma. Um registro completo de todos os meus processos cerebrais transformados em oscilações de uma penca de raios que será enviada lá para baixo. Para o interior daquele incompreensível e incomensurável monstro [...] O encefalograma é o registro completo. Até dos processos inconscientes” (LEM, 2017, p. 237). Mas já no início do livro o oceano é chamado de “monstro pensante” pelo narrador, diante do qual julgavam estar os cientistas, como se fosse um “mar-cérebro protoplasmático” (LEM, 2017, p. 42).

o seu conturbado pouso, quando uma parte do rosto de uma moça surge sob a luz de fogo das escotilhas. O enquadramento abre aos poucos: ela está sentada na poltrona diante de Kelvin, que desperta. Faz dez anos que Hary se foi, teria vinte e nove agora, mas parecia a mesma: “os mortos permanecem jovens”, pensa Kelvin no livro de Stanislaw Lem (LEM, 2017, p. 88). Ela se aproxima, sobe à cama, eles se beijam. Kelvin se senta, está impactado. Hary encontra um retrato, olha-se no espelho e se reconhece como a jovem da fotografia. Tem a sensação de que esqueceu alguma coisa. Pergunta se ele a ama. É insuportável, para ela, ficar longe de Kris. Kris, assim ela o chama, sempre pelo primeiro nome. O psicólogo não aceita essa realidade, está suado, muito suado desde que chegou à órbita de Solaris. Convence sua visitante a vestir uma roupa astronáutica. Na plataforma de lançamentos, Kris a conduz ao interior do foguete e rapidamente o ejeta: manda Hary para o espaço. Snout, um pouco mais tarde, faz graça do colega, mas também o acalma, vem a saber do suicídio de Hary. Snout lhe conta sobre a aparição dos hóspedes, fenômeno que começa logo após a experiência de bombardeio radioativo sobre o oceano, sem, no entanto, haver explicação até então de como o organismo protoplasmático extrai as informações de nossa memória, muito menos de como as visitas entram pela blindagem da estação. Snout diz a Kelvin ter tido sorte: “Esta mulher é apenas teu passado. E se tivesse aparecido algo que nunca viste na realidade, só em imaginação?” (SOLARIS, 1972). Se Kelvin sentiu medo, como diz a Snout para se desculpar, logo sente angústia, por não saber se pode ou não evitar o regresso de Hary. “Voltará?”, pergunta. Snout responde: “Sim e não”. “Uma segunda Hary?”, pergunta ainda Kelvin. “Podem ser muitas”, responde Snout (SOLARIS, 1972). Clément Rosset cita os casos de desdobramento da personalidade do outro nas histórias de terror, no livro *O real e seu duplo*, publicado em 1976. Não era o original que aparecia ao narrador ou protagonista, mas o seu duplo perverso. Apenas ao fim da trama surge “de súbito o original em pessoa, que zomba

e se revela ao mesmo tempo como o outro e o verdadeiro” (ROSSET, 2008, p. 92). O que causa pavor. No caso de *Solaris*, o horror é inverso: a original é desde o início negada na estação, dela só havia restado a memória, não poderia estar ali, sua personalidade se desdobrou em uma criatura extraterrena, que tem corpo, palavra e emoção. Rosset suspeita sobre qual seja a origem da angústia sofrida no engodo entre o visível e o real, no trato com o outro: “Talvez o fundamento da angústia, aparentemente ligado aqui à simples descoberta que o outro visível não era o outro real, deva ser procurado num terror mais profundo: de o eu mesmo não ser aquele que pensava ser” (ROSSET, 2008, p. 92). No romance de Lem, Kelvin sonha com Guibarían, mas no próprio sonho ele o nega como o verdadeiro Guibarían e o espectro do companheiro lhe pergunta: “E como é que você sabe quem é você?” (LEM, 2017, p. 206). A pergunta reconduz o sujeito ao impacto do primeiro espanto, no abismo reencontrado entre o que se imaginava ser e o que já não se sabe mais quem seja. A existência duplicada do outro gera a desconfiança sobre quem se é: afinal, o que constitui a nossa humanidade e quais as suas fronteiras?

A cabine de Kelvin agora está envolta por uma coloração de cobre reluzente em contrastes mais escuros. “Kris, onde você está?”. Hary retorna entre as sombras, retira o seu xale de crochê e o coloca sobre a cadeira, ao lado do outro, idêntico àquele do qual se despiu antes de ser lançada às estrelas. No romance, Kris desabafa: “Esses dois [xales] idênticos eram a coisa mais terrível que eu já tinha presenciado até então” (LEM, 2017, p. 146). O duplo de um duplo perdido no espaço, mas antes, mimese de uma mesma mulher desaparecida na Terra. Impossível deixá-la sozinha. Em uma cena de angústia, fechada dentro da cabine, para alcançar seu amante, Hary se bate contra a porta metalizada até rasgá-la e se corta toda ao longo do corpo. Tem a vantagem de se regenerar rapidamente, mesmo do ácido, como logo depois Kelvin pode tirar a prova na análise química de seu sangue. Quando os três cientistas finalmente se

encontram, Hary acompanha Kris, e ele a apresenta. Sartorius e Snout explicam que as criaturas são feitas de neutrinos, e não de átomos como nós, e que sua estabilidade depende do campo de força gerado pelo oceano. Sartorius, reparando Hary, elogia Kelvin por possuir “um belo exemplar”. Kelvin não gosta: “É minha mulher!” (SOLARIS, 1972). Quando Sartorius lhe propõe uma autópsia na sua parceira, o psicólogo lhe fala que isso seria o mesmo que amputarem a sua própria perna, afinal, ela sentiu dor quando se cortou na porta. A dor se torna o critério a partir do qual Kelvin protege sua hóspede de qualquer experimento ofensivo. Snout diz que o oceano captura dos sonhos as informações para a criação de suas visitas e propõe dois métodos para a sua desintegração: a emissão de raios na direção do oceano para a desestabilização dos neutrinos ou o encefalograma de Kelvin. A ideia do encefalograma é capturar seus pensamentos diurnos e enviá-los ao oceano para que seja bloqueada sua atividade noturna, quando justamente as visitas regressam.<sup>24</sup> O psicólogo se coloca mais uma vez na defesa de Hary, ou melhor, de seu simulacro. Teme agora seu fim. Não quer se submeter à operação. Passou a amá-la como talvez nunca tivesse amado, mesmo a Hary da Terra.

Ambos estão perplexos e confusos com a situação que vivem: Kelvin não é mais o mesmo que conheceu e amou Hary original; e a réplica de Hary é outra que sua matriz [...] A réplica de Hary é agora,

---

<sup>24</sup> “O Sartorius acha que, como o ‘hóspede’ sempre aparece só quando a gente acorda, aparentemente o oceano retira de nós a receita de sua produção durante o nosso sono. É por isso que ele age dessa forma. Então, o Sartorius quer mandar para ele o nosso estado de vigília, os pensamentos conscientes, entende?”, explica Snout a Kelvin no romance (LEM, 2017, p. 196).

para Kelvin, a única e verdadeira Hary: a Hary da Terra é que se tornou um fantasma de sua memória (Nazareno Eduardo de ALMEIDA, 2013, p. 167).

Inversão psíquica: o duplo passa a ser o único, ao passo que o real se torna a ilusão, e assim é novamente reprimido. Kris a ama, mas não pode amá-la senão na órbita de Solaris. Aqui há o que Louis Vax chama de “sedução do estranho”: “O sentimento do estranho torna o humano estranho a si mesmo. Ele o ‘aliena’.” (VAX, 1987, p. 13, *tradução nossa*). Há uma luta, mas diferente da batalha entre o senhor e o escravo. “A luta contra um obstáculo exterior se exalta e se fortifica pelo combate. O sentimento do estranho é uma tentação: face à sua ameaça, a coragem consiste na fuga e a covardia no confronto” (VAX, 1987, p. 13, *tradução nossa*). Livre do confronto com a verdade científica, Kelvin tem a coragem de se deixar atraído pela estranheza da situação. O psicólogo é quem, por isso mesmo, entra radicalmente em contato com o oceano: falam o mesmo idioma, pelo corpo e pela voz de uma mulher. Ele (o oceano) entrou em mim, diz o narrador de Stanislaw Lem, “nem sei como, para percorrer toda a minha memória e descobrir seu átomo mais doloroso” (LEM, 2017, p. 238).

### **Familiaridade do estranho e autonomia da mulher duplicada**

Por qual razão Tarkovsky teria evitado o cenário e o figurino futuristas da ficção científica? Para se manter próximo da literatura? A vantagem é que na literatura se pode mais facilmente abstrair a imagem futurista de uma ficção científica e por isso mesmo preservar o território da estranheza: pela aparência de normalização do absurdo. O leitor facilmente minimiza o primeiro choque e é absorvido pela expansão de um universo privado, nas longas conversas cúmplices de um casal, nos reencontros e carinhos casuais. No filme, Kelvin chega a

compartilhar com Hary um videocassete gravado pelo seu pai, mais jovem. Tarkovsky usa esses vídeos como camadas narrativas, telas dentro de telas: montanhas de neves cercadas de árvores, semelhante a Bruegel, enfatizado mais adiante. Aparece a mãe de Kris nessa gravação, em distintos momentos na paisagem, melancólica, esquiva, Kris ainda criança, depois mais moço. Ao fim, surge Hary, Hary que acena e se apoia em uma árvore. “Aquela mulher de casaco branco me odiou”, comenta a Hary do espaço sobre a mãe de Kelvin (SOLARIS, 1972). Ela morreu antes de se conhecerem, fala Kris. Jogo simbolicamente curioso de sobreposições entre uma e outra mulher, como se disputassem o lugar da falta de Kris, no luto estendido por amores não completamente vividos. Não à toa, nos delírios de Kris Kelvin durante seu encefalograma, já ao fim, a imagem materna volta: ele vê Hary em cores, vai ao seu encontro e abraça o corpo feminino, já em preto e branco, e o rosto que vemos em seguida, de outro plano, é o de sua mãe. Como foi sua viagem, ela pergunta. Ele se diz cansado, sente-se só, ao que sua mãe lhe responde com ternura: “Você leva uma vida estranha, está mal cuidado, sujo” (SOLARIS, 1972).

Pavor, sedução e familiaridade: esses três níveis do estranho são importantes para a interpretação de *Solaris*. A sensação de pânico e de pavor, na primeira aparição de Hary, conciliada pela sedução e pela naturalização do estranho, território propício para aceitar, subsequentemente, a familiaridade de uma vida a dois. Mas, para além desses três níveis, há outro fator que configura um grau superior e distinto do estranho em *Solaris*. À medida que o duplo de Hary ouve as conversas entre os homens e percebe o que está em jogo, sabe que a Hary de fato se envenenou e que ela, por sua vez, resulta de algo diferente da Hary original. Implora a palavra de Kris. Ele lhe conta a respeito de seu caso com Hary da Terra, a mudança para outra cidade, depois a repetição das brigas, o rompimento, a ameaça de suicídio por parte de sua companheira, a morte logo após deixá-la. “Talvez tenha compreendido que eu não a amava, mas agora

estou amando”, diz Kris, e pede para Hary dormir. “Não sei dormir”, ela responde, e fala de memórias longínquas, tem a consciência de não ser um sonho. “Isto é apenas um sonho”, afirma Kris (SOLARIS, 1972). No livro de Lem, Kelvin diz à companheira sideral: “fiz uma coisa horrível”. “Para ela?”, pergunta a Hary de Solaris. “Sim, quando estávamos...”. “Não diga nada”, ela o interrompe. “Por quê?”. “Porque quero que você saiba que não sou ela” (LEM, 2017, p. 223). A réplica se destaca de seu original para amar um homem ao qual já sentia pertencer, ao passo que Kelvin se dá conta de que ama outra mulher, porque o que julga ter feito no passado não o autoriza a amar a mesma mulher, a que está morta. Estranhada de si, o duplo de Hary repete a destinação de seu original, tenta o suicídio, toma oxigênio líquido, mas fracassa. A repetição do trauma para Kelvin é negada pela revivificação de Hary. “É horrível”, comenta Snout, “não consigo me habituar a essas ressurreições”, e se retira (SOLARIS, 1972). É uma cena terrivelmente dramática. Hary está deitada, morta e pálida de olhos abertos. Veste uma camisa azul, umedecida e transparente. Tem sangue seco nos lábios, sofre o primeiro espasmo, e o segundo, escorre sangue da boca. O plano se abre, vemos inteiramente seu corpo, a profundidade do corredor em forma de arcos, uma perna flexionada, os cotovelos apoiados no chão, a cabeça erguida. Ela se contorce e se deita, tem tremores e convulsões, luta pelo ar. Kris a recolhe sentada, cobre-a com um robe. Hary reconstitui a percepção das coisas, aos poucos, com olhos semiabertos, gelidamente suada. Ela põe em dúvida quem seja e sabe que está fatalmente impedida de ser a outra, a original, e assim se vê condenada a ser o outro, o outro da mesma, mas também daquela que ressuscita. Julga-se repugnante a Kelvin, mas ele nega, diz amá-la. Snout alerta Kelvin: “Quanto mais tempo fica aqui com você, mais se humaniza” (LEM, 2017, p. 230). Kelvin passa a ter crises, se recolhe com Hary, tem calafrios. Se o sentimento do estranho é gerado pelo horror ao desconhecido (ainda que retorne como o familiar), o alienígena ou replicante, ao



tomar alguma consciência existencial, estranha uma realidade da qual desde sempre esteve excluído.

É um lugar-comum na literatura. A interdição da humanidade transforma o ser no monstro. É o drama da criatura do dr. Victor Frankenstein. Escondido, no depósito de lenha de uma cabana, observa pelas frestas a vida de uma família. Aprende o amor pelas palavras, o prazer de ouvir um canto, encanta-se pelas pessoas daquele lar, mas logo percebe não fazer parte daquele mundo, nem de mundo algum: vê a impossibilidade de ser acolhido pelos outros em razão do terror que inspira sua imagem. Nasce o sentimento de vingança. A vontade de aterrorizar ocupa a impossibilidade de ser amado. Mas, em vez de matar as pessoas amadas próximas de seu criador, como fez a criatura de Frankenstein na história de Mary Shelley (2015), a Hary de Solaris se sacrifica: não necessariamente pelo amado, menos ainda pela 'humanidade', mas, antes, sacrifica-se pela impossibilidade de amar e de humanamente sentir. É ela quem pede o teste com base no encefalograma e o registro de pensamentos diurnos, conscientes, que são enviados ao oceano, antes da absorção dos sonhos noturnos: "uma explosão de luzes e o sopro do vento", como diz Snout ao fim do filme (SOLARIS, 1972). A operação foi um sucesso. Hary não volta. Snout mostra a Kelvin a carta escrita por ela: lamentou trair o parceiro, mas julgou ser melhor para os dois. Confessa ter sido ela quem solicitou aos cientistas a experiência de sua autodestruição.

Mas antes desse desfecho, há uma sequência no filme bastante significativa para se entender o fenômeno da humanização feminina do duplo: o aniversário de Snout na biblioteca. O cenário sustenta uma repetição de ícones de nossa cultura: um busto de Sócrates, a série dos *Meses* de Bruegel, uma Vênus de Milo ao fundo de Snout, castiçais e velas, muitos livros, claro, e um vitral atrás de Kelvin. Hary participa do encontro. Estão reunidos em silêncio, menos Snout, que chega mais tarde, bastante atrasado para o próprio aniversário. Parece bêbado, toma o livro da vista de Kelvin: "Nada disso presta", pega outro livro

e pede a Kelvin que leia determinada passagem. É uma fala de Sancho de *Dom Quixote*:

Só sei uma coisa, meu senhor, quando estou dormindo desconheço o medo, as esperanças, os trabalhos e a beatude. Agradeço a quem inventou o sono, esta única balança que iguala um pastor a um rei, um imbecil a um sábio. Mas também tem seu lado negativo, parece-se muito com a morte (SOLARIS, 1972).

O sono é a esquivia do real, o corte demiúrgico do cotidiano, e necessário. O real que é suportável, na maioria das vezes, mas não por todo o tempo, continuamente. Nem as esperanças nem os medos da vigília nos esgotam. É semelhante o sono a um intervalo cíclico entre as ansiedades e as decepções da vida diária, ativa e desperta. Só apresenta o inconveniente de ser próximo da morte, pela qual em contrapartida todos os problemas são resolvidos, ao menos para quem se vai. O encontro da biblioteca não representa uma comemoração muito agradável. As diferenças já estão bem claras entre os tripulantes, por isso também nada mais precisam esconder. Sartorius zomba de Kelvin por passar os dias deitado com sua namorada, não entende o que ele veio fazer em Solaris. Sartorius representa o pragmatismo do espírito científico, a verdade segura na sua forma de método, aplicação e resultado, e por isso julga ter Kelvin perdido totalmente a noção de realidade. Hary intervém em defesa de seu companheiro: “Kris parece mais consequente que vocês dois”, ela fala. “Continua a ser humano, apesar destas condições desumanas [...]. Para vocês, as visitas são uma coisa estranha, irritante. Mas as visitas são vocês mesmos, são a sua consciência” (SOLARIS, 1972). Não permite que Sartorius a interrompa. Hary se diz mulher – “eu ainda sou uma mulher” –, e se coloca firmemente no lugar da fala. Sartorius reage: “Mulher? Você nem mesmo é um ser humano [...] Você é uma

réplica mecânica, uma cópia, uma imitação” (SOLARIS, 1972). Dr. Sartorius desloca Hary para um lugar provisório, alheio, sem direitos ou razões que o valham para existir, sentir ou falar. A verdade dita perturba não apenas o cientista da humanidade, mas o homem da ciência. Hary se reconhece como mulher, antes mesmo de enfrentar o problema de ser ou não ser humana. O seu discurso feminino, para não dizer feminista, não portaria também um corpo de mulher? (Muito embora existente apenas neste encontro entre o inconsciente de Kris e a materialização do planeta Solaris). Simone de Beauvoir, *n’O segundo sexo*, escreve:

Ora, o que define de maneira singular a situação da mulher é que, sendo, como todo ser humano, uma liberdade autônoma, descobre-se e escolhe-se num mundo em que os homens lhe impõem a condição do Outro. Pretende-se torná-la objeto, votá-la à imanência, porquanto sua transcendência será perpetuamente transcendida por outra consciência essencial e soberana (BEAUVOIR, 2016a, p. 26).

A mulher é o outro do homem, mas o outro da mulher (o segundo sexo) não é o homem. Não há, nesse caso, reciprocidade, muito menos autêntica alteridade: “para um indivíduo do segundo sexo, o outro sexo não é o masculino, mas o feminino, ou seja, o seu mesmo. A mulher é o outro para si mesma. Ela não é o outro do Outro, ela é o outro do Um” (Izilda JOHANSON, 2020, p. 4). Como o outro do essencial, ela mesma, a mulher, é constituída histórica e ontologicamente como ser inessencial (ou inautêntico), em termos existencialistas. Se a questão, para Beauvoir (2016a), é como pode realizar-se um ser humano dentro da condição feminina, a questão, para Hary é: como se tornar mulher, subjugada a uma condição não humana? Tornar-se mulher não significa tornar-se algo de uma vez por todas, causa final da imanência de sua condição, já que

mulher, como escreve Judith Butler (2019, p. 69), “é um termo em processo, um devir, um construir de que não se pode dizer com acerto que tenha uma origem ou um fim. Como uma prática discursiva contínua, o termo está aberto a intervenções e ressignificações”.<sup>25</sup> Hary encarna, portanto, o drama de uma subjetividade inautêntica e é nesse sentido que cabe à obra de Tarkovsky uma interpretação feminista. Como tal, Hary representa um perigo, uma negatividade, maniqueísmo previsível de sua condição fantasmática, até é possível dizer. Mas antes, ameaça pressuposta na sua apresentação e posição de mulher. Para Beauvoir (2016a, p. 115-116):

No momento em que o homem se afirma como sujeito e liberdade, a ideia de Outro se mediatiza. A partir desse dia a relação com o Outro é um drama: a existência do Outro é uma ameaça, um perigo. A velha filosofia grega, que nesse ponto Platão não desmente, mostrou que a alteridade é a mesma coisa que a negação e, portanto, o Mal.

Logo após Sartorius anulá-la como mulher por negá-la como pessoa, para voltarmos ao filme, Hary lhe responde: “Você pode ter razão. Mas eu estou me tornando humana [...]. Eu já não preciso dele para viver. Eu sinto tanto quanto você [...]. Eu amo. Eu sou humana” (SOLARIS, 1972). Sentir e amar,

---

<sup>25</sup> Vale não apenas ler a citação completa, mas o que segue dela, que serve de fundamentação para o que Judith Butler chama de “genealogia da ontologia de gênero”, quando retorna a Simone de Beauvoir para o esclarecimento do termo mulher: “Para Beauvoir, nunca se pode tornar-se mulher em definitivo, como se houvesse um *telos* a governar o processo de aculturação e construção. O gênero é a estilização repetida do corpo” (BUTLER, 2019, p. 69).

sem necessariamente depender de outro, ou se ver fadada a ser ‘o Outro’, se converte nos princípios em razão dos quais é possível tornar-se humana, reconhecer-se humanamente. Ainda que o amor não seja para a mulher, predominantemente, uma experiência de mediação para si mesma: “na maioria dos casos”, argumenta Simone de Beauvoir (2016b, p. 489),

a mulher só se conhece como outro; seu ‘para-outrem’ confunde-se com seu próprio ser; o amor não é para ela um intermediário de si para si, porque ela não se encontra em sua existência subjetiva; permanece mergulhada nessa amante que o homem não somente revelou como criou; sua salvação depende dessa liberdade despótica que a fundou e pode em um instante aniquilá-la.

Hary chora visceralmente depois de declarar ódio àqueles homens. Kris se ajoelha à sua frente, Sartorius grita para impedi-lo, pois não aceita a subordinação de seu colega cientista ao que chamou antes de “belo exemplar”. Sartorius se retira. Snout comenta fazerem mal por brigar, perdiam assim a dignidade humana. “Não”, responde a Hary da estação. Vocês “são homens, cada qual à sua maneira. É por isso que brigam” (SOLARIS, 1972). Kelvin acompanha Snout à saída, mas logo volta à biblioteca: Hary está só, sentada sobre a mesa, fumando um cigarro, compenetrada na pintura d’*Os caçadores da neve*. Contemplamos com ela as distintas figuras da tela, duração que dilata também as emoções. Repentinamente, o castiçal levita, o lustre trepida. O oceano altera regularmente a órbita do planeta, a estação se readapta, perde internamente sua força gravitacional. É o que acontece nesse momento. Hary e Kris também são suspensos do chão, lentamente. Kris a toma pela cintura. Sobrevoa, no primeiro plano da cena, o livro de Cervantes, aberto, e vemos uma das ilustrações de Gustave Doré. Ao som de Sebastian Bach, o casal abraçado levita no salão, como se

fosse um sonho, tiramos proveito do cenário: uma das mais belas temporalidades de Tarkovsky.

No início de toda essa sequência, quando Snout chega à biblioteca para o encontro, Sartorius lhe propõe um brinde. Snout diz algo perspicaz o bastante para desbancar nossa vontade de saber ocidental, prisioneira não apenas das mais variadas formas de machismo, mas de um humanismo narcisista, na herança do qual o “último humano” (*der letzte Mensch*), nas palavras de Zaratustra (NIETZSCHE, 2011), sente a Terra ficar pequena demais para ele.<sup>26</sup> Por isso o conhecimento da Terra não lhe basta, em contrapartida, o que busca no universo não é outra coisa senão a expansão de si mesmo, de seu saber e de seu poder, e da própria Terra. O contato buscado no universo reforça o ímpeto imperialista de submeter o outro desconhecido. Mas como dominar o que não se conhece? A vontade de domínio do universo, e de suas espécies vivas, não acusaria uma das sintomáticas formas de machismo? O brinde de Sartorius é em homenagem a Snout e à ciência, ao que replica o aniversariante da nau de Solaris:

Ciência? Tolice! Na nossa situação, o gênio e o medíocre são igualmente impotentes. Dizemos que pretendemos conquistar o Cosmo. Na realidade, só queremos aproximar a Terra das fronteiras dele. Não nos importam outros mundos. Queremos é um espelho. Procuramos muito contato, mas nunca o encontraremos. Estamos na situação idiota de quem

---

<sup>26</sup> Em *Assim falou Zaratustra*, de Nietzsche, aparece a descrição do “último homem”: “Que é amor? Que é criação? Que é anseio? Que é estrela? — assim pergunta o último homem, e pisca o olho. A terra, então, se tornou pequena e nela saltita o último homem, que tudo pequena” (NIETZSCHE, 2011, p. 18).

aspira um objetivo que teme e do qual não necessita. O humano precisa apenas do humano (SOLARIS, 1972).

### Considerações finais

É possível pensar *Solaris*, de Tarkovsky, como um drama trágico. Se Kris Kelvin está mais próximo do anti-herói dramático, Hary, em contrapartida, pelo discurso e pela ação, é a heroína trágica por excelência. No desfecho do filme *Solaris*, Kelvin sonha com sua mãe na estação, volta à Terra e se ajoelha à soleira da porta diante do pai, que o acolhe na chuva. Essa foi uma das razões para Lem definitivamente não ter gostado do filme. O escritor esperava que Kelvin encontrasse “algo extraordinário no universo”, mas o cineasta criou, segundo o escritor, “a visão de um cosmo desagradável seguida pela conclusão de que se deveria voltar imediatamente para a Mãe Terra” (LEM, 2003). Mas, para Tarkovsky, suponho, o regresso encerra o ciclo dramático por uma peripécia também do espiritual: não se volta nunca mais o mesmo. Sobretudo quando a ‘mesma’ mulher, que se supunha conhecer, vem a ser ‘outra’, impensável, mas real, e não apenas ‘o outro do mesmo’. Sem ela, no entanto, o homem, o protagonista, passa a pressentir o terror de se ver novamente só e todo o ser do universo não é senão o reverso de seu nada, eco de seu vazio. Quando o espelho das convicções de Kelvin se quebram no espaço, é a Terra quem o acolhe, muito embora partido, dividido no interior de si mesmo. Uma conversa com Snout, na biblioteca da estação, reúne algumas belas questões filosóficas e existenciais para o tom final do filme: as razões da vida, as perguntas sem respostas, a vontade de saber: “as simples verdades humanas requerem mistérios. O mistério da felicidade, da morte, do amor”, diz Kelvin (SOLARIS, 1972). O sentimento de horror, sedução, familiaridade do estranho, por parte de Kris, e a autonomia da mulher duplicada, por parte de Hary, com relação ao outro e a seus

próprios sentimentos, configurada no ímpeto de um discurso e na soberania de sua decisão final, revela não somente a fragilidade da consciência, mas o perigo da ciência, quando atuam sob a ilusão de um domínio de seus meios e fins. Ambas, é bom lembrar, ciência e consciência, já são criações e reproduções de hierarquias de gênero na história do Ocidente, predominantemente masculinas no próprio filme.<sup>27</sup> Continuamos, em todo caso, estrangeiras e estrangeiros de um cosmo tão curioso quanto temível. O extraordinário talvez não provenha radicalmente senão das coisas mais familiares da Terra, algumas vezes reservadas ao sono, outras, aos segredos não sublimados do coração.

### Referências

ALMEIDA, Nazareno Eduardo de. “Considerações semióticas sobre a melancolia, em especial na literatura moderna e no cinema de Andrei Tarkovsky”. In: MOGRABI, Gabriel J. C.; REIS, Célia M. D. R. (Orgs.). *Cinema, literatura e filosofia: interfaces semióticas*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013. p. 113-170.

---

<sup>27</sup> Vale, sob esse aspecto, uma citação bastante esclarecedora de Judith Butler: “Na tradição filosófica que se inicia em Platão e continua em Descartes, Husserl e Sartre, a distinção ontológica entre corpo e alma (consciência, mente) sustenta, invariavelmente, relações de subordinação e hierarquia políticas e psíquicas [...] As associações culturais entre mente e masculinidade, por um lado, e corpo e feminilidade, são bem documentadas no campo da filosofia e do feminismo. Resulta que qualquer reprodução acrítica da distinção corpo/mente deve ser repensada em termos de hierarquia de gênero que essa distinção tem produzido, mantido e racionalizado” (BUTLER, 2019, p. 35-36).



- ARTAUD, Antonin. *El cine*. Traducción de Antonio Eceiza. Madrid: Alianza Editorial, 2010.
- BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo: fatos e mitos*. 3. ed. Tradução de Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 2016a. v. 1.
- BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo: a experiência vivida*. 3. ed. Tradução de Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 2016b. v. 2.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Tradução de Renato Aguiar. 17. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.
- CARRIÈRE, Jean-Claude. *A linguagem secreta do cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- EURÍPEDES. *Orestes*. Tradução de Augusta Fernanda de Oliveira e Silva. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1999.
- FOMINA, Nelli. *No cinema de Tarkovsky a camisa do actor é feita do mesmo material que a cara dele*. [Entrevista cedida a] Joana Amaral Cardoso. Lisboa: Ípsilon, 2016.
- FREUD, Sigmund. "O inconsciente". In: FREUD, Sigmund. *Introdução ao narcisismo e outros textos* Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010a [1915]. (Obras Completas, v. 12). p. 99-150.
- FREUD, Sigmund. *O inquietante*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010b [1919]. (Obras Completas, v. 14).
- KENNEDY, John F. *John F. Kennedy Moon Speech - Rice Stadium*. Sept. 12, 1962. National Aeronautic and Space and Administration (NASA), Software Robotics and Simulation Division, 1962. Disponível em <https://er.jsc.nasa.gov/seh/rice-talk.htm>. Acesso em 05/02/2019.
- JOHANSON, Izilda. "De objeto a sujeito: uma contribuição feminista à história e à filosofia". *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 28, n. 2, e59273, 2020.

- LEM, Stanislaw. “‘Meus livros irão desaparecer’, diz Stanislaw Lem”. [Entrevista cedida a] Ivan Finotti. *Folha de São Paulo*, “Ilustrada”, São Paulo, 2/2/2003.
- LEM, Stanislaw. “Solaris by Tarkovsky: Lem about the Tarkovsky’s adaptation”. *Stanislaw Lem: the official site*. 1987. Disponível em <https://english.lem.pl/around-lem/adaptations/solarisq-tarkovsky/176-lem-about-the-tarkovskys-adaptation>. Acesso em 07/04/2020.
- LEM, Stanislaw. *Solaris*. Tradução de Eneida Favre. São Paulo: Aleph, 2017.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falou Zaratustra*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- O PASSADO NÃO PERDOA. Direção: John Huston. Roteiro: Ben Maddow, Alan Le May. Classicline, 1960. DVD (121 min). Formato de tela: Letterbox. Legenda em português.
- ROSSET, Clément. *O real e seu duplo: ensaio sobre a ilusão*. 2. ed. Tradução de José Thomaz Brum. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.
- SHELLEY, Mary. *Frankenstein o el moderno Prometeo*. Traducción de Silvia Alemany. Barcelona: Penguin Clásicos, 2015.
- SÓFOCLES. *Édipo Rei*. Tradução de Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM Clássicos, 2017.
- SOLARIS. Direção: Andrei Tarkovski. Roteiro: Andrei Tarkovski, Friedrich Gorenstein. Produção: Mosfilm. Continental Home Video, 1972. DVD (166 min) dual layer, 16:9 widescreen anamórfico, cor/pb, NTSC, dolby digital 2.0, em russo. Legendas: português, inglês e espanhol.
- STALKER. Direção: Andrei Tarkovsky. Roteiro: Andrei Tarkovski, Arkadi e Boris Strugatski. Mosfilm. Continental Home Video, 1979. DVD (134 min) dual layer, 4:3 fullscreen, cor/pb, NTSC, dolby digital 2.0, em russo. Legendas: português, inglês e espanhol.
- SWIFT, Johnathan. *Viagens de Gulliver*. Tradução de Octavio Mendes Cajado. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

- TARKOVSKY, Andrei. *Esculpir o tempo*. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- TARKOVSKY, Andrei. *Time within time: the diaries (1970-1986)*. Translated by Kitty Hunter-Blair. London: Faber and Faber, 1994.
- TEMPO DE VIAGEM. Documentário com Tonino Guerra. Direção: Andrei Tarkovski. A arte de Andrei Tarkovski (coleção de 4 filmes selecionados). Versátil Home Vídeo, 1983. DVD (389 min). Formato de tela: Widescreen Anamórfico 1.66:1, Fullscreen 1.33:1. Legenda em português.
- VAX, Louis. *La séduction de l'étrange: étude sur la littérature fantastique*. 2. ed. Paris: Quadrige, 1987.
- VERNE, Júlio. *Da terra à lua*. Tradução de Gustavo de Azambuja Feix. Porto Alegre: L&PM, 2018.
- ZAMIÁTIN, Ievguêni Ivánovitch. *Nós*. Tradução de Gabriela Soares. São Paulo: Aleph, 2017.





## ÚLTIMA SESSÃO

### **XXY de Lucía Puenzo: o corpo seccionado ou o duplo proibido no cinema latino-americano<sup>28</sup>**

οὐκ οἶδ' ὅτι θεῶ· δίχα μοι τὰ νοήματα  
Não sei o que faço: duas mentes há em mim.

Safo de Lesbos  
(630-604 a.C. Lobel-Page 51).

“Não teria eu de lutar  
contra inimigos de todos os gêneros?  
E como sairia dessa luta?

Herculine Barbin  
(*Diário de um hermafrodita*, ca.1865-1868).

---

<sup>28</sup> Este ensaio foi originalmente publicado como artigo na *Revista Zero a seis*, v.24, n.46 (jul-dez de 2022), da Universidade Federal de Santa Catarina.



Martín Pirovansky e Inés Efron, como Alvaro e Alex:  
cena do filme *XXY* de Lucía Puenzo (2007)

### **O cinema como arte da captura**

Por certo é bom ver um filme para se distrair. Mas também é certo que assistir bons filmes distraídos é como não vê-los. Distrair-se talvez seja apenas uma via de deslocar o olhar para outra coisa, cujo sabor e desconhecido enlace ocupa nossas atenções durante algum tempo. Pode ser algo banal, lembrança percorrida sem nostalgia, que se despe de todas as roupas para nos deixar a nus com nossas fantasias desordenadas, quando sentimos instáveis as paredes mais cômodas de nossa existência. Isto produz a arte, a obra de arte. O cinema, entre as artes, tem um artifício que bem poderia pertencer ao gênero maior

das artes do sequestro, ou da captura:<sup>29</sup> em parte pela imersão em uma sala escura que nos instala entre a compenetração da tela e o som dos alto-falantes; em parte pela ilusão que a montagem favorece como narrativa, no ritmo de seus planos e seqüências. À margem das solicitações exteriores, somos capturados pelo jogo entre som e imagem, música e diálogo, ficção e afeto, imaginação e pensamento, no fôlego de um tempo determinado. Claro, o cinema não apenas reproduz coisas e ações potencialmente verossímeis segundo seu realismo audiovisual. Nem unicamente se sustenta por fantasias e efeitos especiais. Entre o realismo dramático e o enredo fantástico, o invisível ganha visibilidade, na temporalidade dos planos, na literatura do drama, no ritmo da montagem. O sequestro estético do cinema não passa, é certo, de um truque, tão perigoso quanto necessário. Armadilha própria da arte quando o seu caráter é genuinamente filosófico, ou radicalmente existencial, qual seja: *fazer ver o não visto*, ou ainda, deixar ver o que na sua radical diferença se mostra. Questões então para este ensaio: quais saberes e poderes sequestram o corpo intersexual, antes mesmo que experientemente seus prazeres ou reconheça as inclinações de seu desejo e de seu gênero? Como e por que o/a hermafrodita perturba a normatividade dos corpos e a normalização dos atos e comportamentos? Em XXY essas questões estão dadas em uma história, no encontro entre duas famílias, entre dois jovens mais centralmente, cujas intimidades enfrentam, por um lado, as próprias

---

<sup>29</sup> No *Sofista* de Platão, o personagem do Estrangeiro divide o conjunto das artes em arte aquisitiva ou arte produtiva; a arte aquisitiva, por sua vez, em aquisição por apropriação ou por troca; a apropriação divide em captura ou luta; a captura distingue em captura de seres vivos (caça) ou seres não vivos; a caça em caça de animais aquáticos (pesca) ou terrestres (cf. 218e-221c). Faz ainda a distinção entre a caça não violenta e a arte da persuasão, dentro da qual estaria a sofística.

dúvidas e descobertas, por outro, a proteção ou castração de seus pais.

### **Espécies em extinção ou o silenciamento do especial**

XXY é o primeiro filme de Lucía Puenzo como diretora, de 2007, embora ela já tivesse escrito uma série de roteiros para o cinema. O filme recebe dois prêmios no ano seguinte: Prêmio Goya e Prêmio Ariel de melhor filme Ibero-americano. A fonte de seu roteiro é literária, o conto *Cinismo* (2004) de Sérgio Bizzio, sobre o qual Lucía Puenzo fez alterações significativas, a começar pelo título. Conta a história de Alex (Inés Efron), 15 anos, cuja vida no interior litorâneo do Uruguai já significa algo: o exílio de uma família de Buenos Aires, a fuga para o anonimato, em razão de um acontecimento: a intersexualidade de Alex, reconhecida desde antes seu nascimento, a coexistência dos órgãos masculino e feminino.<sup>30</sup> Um dilema vivido pelos pais, mas sobretudo por Alex, a quem o tempo da escolha se volta, a escolha de seu destino sexual, em parte pelo amadurecimento de um corpo (já medicado por hormônios femininos), em parte

---

<sup>30</sup> É preferencialmente usado o termo *intersexual* no lugar de hermafrodita, nas discussões de gênero (Cf. AYUSO, Barbara. *Sou intersexual, não hermafrodita*. Madri: *El país*, 17 de setembro de 2016). A palavra *hermafrodita* retorna aqui, durante o ensaio, como historização do fenômeno e problematização do poder médico, mas também, em contraposição, como forma de interpretação da poética de Ovídio e segundo o uso convencional da palavra, a exemplo de como fala a diretora de XXY, Lúcia Puenzo, sobre o filme, e como aparece no conto de Sérgio Bizzio, *Cinismo*. E é esse termo, aliás, que dá título ao filme dominicano *Hermafrodita*, de 2009, de Albert Xavier, sobre o qual também versa este ensaio. Judith Butler também usa o termo em *Problemas de gênero* (1990), equiparado ao intersexuado, ou intersexual.



pelas circunstâncias à sua volta, a família, os hóspedes, o vilarejo, e toda a microfísica de seus poderes. Alex terá de decidir, ainda que indeciso o seu desejo. E decidir significa cindir, ou seja, separar-se de si mesma/o. Se há uma “solução” prevista é porque Alex sempre foi um “caso”: para os médicos e para seus conterrâneos.

Os pais de Alex a tratam pelo gênero feminino, muito embora seu nome, Alex, não se reduza a um único gênero. *Hembra* é a primeira palavra que se ouve no filme, *fêmea*. Dita pelo biólogo marinho à mesa de trabalho, logo depois que seu parceiro abre o corpo de uma tartaruga. No limiar da porta surge uma mulher, ela anuncia: “Eles estão chegando”.<sup>31</sup> Esses primeiros personagens, como viremos saber, são os pais de Alex, o biólogo, Kakren (Ricardo Darín) e sua companheira, Suli (Valeria Bertuccelli). O casal espera uma família de Buenos Aires: Érika (Carolina Peleritti), Ramiro (Germán Palácios) e o filho Álvaro (Martín Piroyansky), de 16 anos. Na sequência seguinte vemos, no interior do carro, essa família. Aguardam a movimentação da balsa, e Ramiro tem um livro em mãos: *As origens do sexo*. Viemos a saber ser Ramiro um cirurgião que, pela mediação entre as duas amigas, mas também por interesse próprio, dispõe-se a cooperar com a escolha de Alex, com a competência técnica que lhe é reputada para fazê-lo. Ele tem, portanto, um interesse específico, um interesse no caso. (Mas Suli, mãe de Alex, não comenta com seu companheiro a articulação e os interesses em jogo, só adiante Kakren vem a sabê-lo).

Alex está no porão da casa quando, acompanhados por sua mãe, chegam os hóspedes. Consegue vê-los e ouvi-los pelas

---

<sup>31</sup> As frases e os diálogos estão legendados em português conforme plataforma indicada, ao fim do trabalho, na *Filmografia*, consultada em 2019. Mantenho o espanhol apenas em algumas expressões ou palavras para ressaltar a ênfase ou ideia dadas no idioma original do filme.

frestas de madeira, como uma tela de cinema retangularmente alongada, estratégia de observadores. A primeira conversa entre os adolescentes, Álvaro e Alex, é na praia, aos fundos da casa. Sem meias palavras, Alex lhe fala: *te hiciste la paja*, “te masturbaste!” (...) “em teu quarto” (12:10), o que desconcerta imediatamente Álvaro, que pergunta se Alex também o faz: “Todos os dias”, responde. Alex tem quinze anos, revela nunca ter feito sexo e pergunta se Álvaro faria (*acostarse* é o verbo que Alex usa: *ir para a cama/transar*). Com quem, pergunta Alvaro? comigo, responde Alex.

No conto *Cinismo* a personagem se chama Rocío e tem doze anos. O narrador, aliás, não a perdoa. Rocío tem “um defeito físico geral, muito perturbador, se a gente está sóbrio quando a olha: é bela por partes e horrível em seu conjunto. Dir-se-ia que dá a impressão de ter sido embaralhada mais do que concebida”. Em seguida ainda diz: “Rocío era uma menina totalmente normal (todavia virgem e caprichosa), ainda que com uma particularidade: era a menina mais cínica que havia conhecido. Até seus próprios pais haviam aceitado em alguma ocasião que Rocío era ‘um pouco azeda’” (BIZZIO, 2004, *tradução nossa*). O temperamento de Alex, no filme, parece menos azedo do que mórbido é seu humor. Aos poucos sua graça se expressa, e o que aparentava cínico e impenetrável, dá lugar à perspicácia e a uma profunda e frágil sensibilidade. Outra diferença entre o conto e o filme tem a ver com as profissões atribuídas aos personagens. O pai de Alex é um biólogo (e não sociólogo), e o pai de Álvaro, Ramiro, um cirurgião (e não músico de cinema). O roteiro produz com isso uma tensão dramaticamente concêntrica em torno de Alex, entre sua herança biológica e a destinação cirúrgica. A visita, pela mesma razão, deixa de ser no filme uma casualidade de veraneio, e é articulada pelas mulheres como estratégia para uma aproximação do *caso*, sem que desta maneira pensem ou olhem necessariamente as amigas para Alex, sobretudo sua mãe.

Em uma cena aparecem todos juntos na varanda, as amigas trocam lembranças, riem. Alex chega, e ao ser perguntada pelos estudos, fala sobre sua provável expulsão da escola: por ter brigado com Vando e quebrado (*rompido*) seu nariz. Questionada pelo pai sobre a razão da briga, Alex se retira em direção à praia. Quem é Vando, pergunta Érica, o melhor amigo dela, responde Suli. “Amigo ou namorado? Ninguém fica assim por um amigo”, comenta Érica (14:31). Em uma sequência adiante, com a vista de seu quarto aberta para o mar, Alex põe um de seus comprimidos sobre o peito e dele se livra com um piparote certo janela afora. Sabemos, depois, serem hormônios femininos. Se não tomados, Alex viriliza: “muda tudo, o corpo, os cílios, vai parar de desenvolver-se como mulher”, diz Ramiro mais adiante (34:35).

Kakren é chamado a uma emergência para tratar das tartarugas encontradas em alto-mar pelos pescadores. Alex e Álvaro o acompanham. Entre as embarcações estão Esteban e Vando, pai e filho, trabalhadores do mar. “Devias pedir desculpas ao invés de bancar o prepotente”, diz Esteban a Kakren, quando solicitado pelo biólogo (22:24). “Meu filho vomitou sangue, está com o nariz quebrado. Minha mulher queria fazer a denúncia. É melhor que não apareça mais por aqui” (22:24-35), impõe-se Esteban. Vando chama pela amiga, se reaproxima como gesto de reconciliação, mas Alex avança determinada a agredi-lo. Kakren os afasta e ouve de Esteban a ressentida sentença: “É melhor levá-la. Há demasiadas espécies em extinção aqui” (23:00). No retorno para casa, Kakren pergunta a Alex: “A quem contou?”. “A Vando e ninguém mais”, responde Alex (23:50). E após algum silêncio Alex questiona: “Se sou tão especial, por que não posso falar com ninguém?” (24:01). Alex não apenas faz afirmações muito diretas (diante das quais seus interlocutores, frequentemente, não encontram saídas): suas perguntas também são impactantes. Contar ou não contar? Por que afinal é um segredo, e tem de ser um segredo? Uma vez compartilhado, é possível guardá-lo, sobretudo entre jovens? A

quem se diria seu sexo sem que o fato virasse caso, sem que o caso virasse intriga, a intriga um problema de justiça, a justiça uma solução médica? Por que, antes de mais nada, é necessário dizer seu *verdadeiro sexo*?

### **Alex, Alexina ou Herculine Barbin: o duplo proibido**

O problema filosófico sobre a necessidade do verdadeiro sexo é elaborado por Michel Foucault, no prefácio de *Herculine Barbin, o diário de um hermafrodita*. “Precisamos verdadeiramente de um verdadeiro sexo?” (FOUCAULT, 1982, p.1). Eis a questão pela qual Foucault abre as memórias de Herculine Barbin, cuja edição organiza Adelaide Herculine Barbin nasce na comuna francesa Saint-Jean-d'Angély, em 1838, e aos vinte e um anos de idade, passa a ser conhecida pelo nome masculino Abel Herculine Barbin. Morre em Paris, aos vinte e nove anos, por suicídio: derradeira ruptura de uma vida cuja condição se torna insuportável, não apenas por ter sido “incapaz de adaptar-se a uma nova identidade” (FOUCAULT, 1982, p.5), mas por terem violado sua intimidade, com exames e inspeções sem fim, e pela obrigação de migrar a Paris, no papel revertido de homem: “O presente explicava o passado, já tão equivocado”, escreve Herculine ao fim de seu diário (FOUCAULT, 1982, p.90). Dupla natureza descoberta, e explorada, em razão da qual ocupou lugares à margem das interdições, justamente onde o masculino era proibido, nos conventos: local de formação e trabalho de Herculine, como professora.<sup>32</sup> Muito cedo Herculine se

---

<sup>32</sup> “De minha chegada a Paris data uma nova fase de minha dupla e estranha existência. Criado durante vinte e um anos entre moças, fui primeiramente camareira. Aos dezesseis anos entrei na qualidade de aluna-professora para a escola normal de... Aos dezenove tirei meu diploma de professora; alguns meses depois dirigia um internato

encanta pela literatura e pela história, “antiga ou moderna, era o meu assunto predileto”. Na leitura “encontrava um alimento para aquela necessidade de conhecer que invadia todas as minhas aptidões” (FOUCAULT, 1982, p.18). Sim, sua escrita pode ostentar um “estilo gracioso”, como diz Foucault, “afetado, alusivo, um pouco pomposo e em desuso, que era para os internos daquela época não só um modo de escrever mas também uma maneira de viver” (FOUCAULT, 1982, p.5). Mas há um instinto filosófico que impulsiona desde criança seu espírito, pelo qual, no tempo da escrita do diário, chega a problematizações muito perspicazes a respeito de seu passado e de sua condição. Como não ser alusiva quando o estranhamento de Herculine está na evidência de sua diferença, ainda que socializada menina e logo moça e mulher? A transição forçada de gênero representa o rompimento de um passado quase feliz, se já não fossem suficientes os tormentos vividos, as fragilidades físicas, o mal-estar do próprio corpo, sobretudo em relação às outras jovens do convento, “envergonhada”, conta no diário, “da enorme distância que fisicamente nos separava” (FOUCAULT, 1982, p.33). O diário, comenta Foucault, “é um documento dessa estranha história do verdadeiro sexo”: reúne as “memórias deixadas por um desses indivíduos a quem a medicina e justiça do século XIX perguntavam obstinadamente qual era a verdadeira identidade sexual” (FOUCAULT, 1982, p.4). Foucault ainda anexa à edição as notícias da imprensa da época, cartas, certidões, um conto satírico italiano de Oscar Panizza, inspirado nas memórias de Herculine, uma análise fisiológica de E. Goujon, o relatório médico-legal de A. Tardieu, segundo o qual “as aparências do sexo feminino foram levadas às

---

renomado na área administrativa de...; saí de lá aos vinte e um anos, durante o mês de abril. No final desse mesmo ano eu estava em Paris na estrada de ferro...” (FOUCAULT, 1982, p.121).

últimas consequências, mas apesar disso, a ciência e a justiça foram obrigadas a reconhecer o erro e a devolver esse jovem rapaz a seu sexo verdadeiro” (FOUCAULT, 1982, p.114, *grifo nosso*). Abel, Adelaide, Herculine Barbin, Camille ou Alexina, como é chamada pelos mais próximos na sua narrativa. Alexina, Alex, nada casual essa associação, já bastante feita nos comentários e críticas sobre *XXY*. Em uma cena noturna do filme, Alex flagra Álvaro olhando os frascos na prateleira do banheiro e diz, envolta de sombra: “Cuidado com isso!”. “Que é?”, pergunta o moço. “Corticoide”, responde Alex: “Para que não me cresça a barba” (30h20). Herculine, de talhe “ridicularmente magro”, como a si se descreve no diário, sente esse drama dos pelos, aos dezessete anos: “Também meu corpo era literalmente coberto de pelos, o que me obrigava, mesmo durante o verão, a manter os braços escondidos” (FOUCAULT, 1982, p.33). Mas essas idiosincrasias não a tornam menos querida por suas companheiras e professoras, porque, assim como Antígona proclama na tragédia de Sófocles, Herculine revela: “Nasci para amar”. E acrescenta: “Todas as faculdades de minha alma estavam voltadas para o amor; um coração ardente escondia-se sob minha aparência fria e quase indiferente” (FOUCAULT, 1982, p.33). Para Judith Butler o corpo de Herculine é “signo de uma ambivalência insolúvel, produzido pelo discurso jurídico sobre o sexo unívoco”. Corpo intersexuado: “árdua a luta para separar conceitualmente a descrição de suas características sexuais primárias, de um lado, e de outro, sua identidade de gênero (...) e a direção e os objetos de seu desejo”. Padece, portanto, de uma “ambivalência fatal produzida pela lei proibitiva, e que apesar de todos os felizes efeitos dispersivos, culmina no suicídio de Herculine” (BUTLER, 2019, p.174). Felizes efeitos dispersivos como o proveito da paixão por Sara, cuja intimidade, conta Herculine, “era muito admirada, mas com o tempo passou a ser criticada (...), um pouco exagerada e por que não dizer suspeita”. Hospedada na casa da família de Sara, Herculine confessa: “não tive coragem de encarar a senhora P... Pobre mulher! Via em

mim apenas uma amiga de sua filha quando na verdade eu era seu amante!...” (FOUCAULT, 1982, p. 54-57). Nem jovem amiga, nem moço amante, entre uma e outro exercita seus prazeres no convento e se encanta efetivamente por Sara, o que não significa necessariamente evocar de seu passado, na expressão de Foucault, o “limbo feliz de sua não identidade”.<sup>33</sup> Indefinição anatômica, gênero indeciso, remorso pela audácia de seu desejo: faces de um espelho que não reflete senão a clareza e distinção de um único sexo por cuja obrigação a sociedade moderna espera. A própria categoria sexo obriga ao artifício de uma unidade, construída historicamente em torno das ações e fisiologias humanas, segundo suas inclinações e seus corpos. Michel Foucault tem uma nota a propósito de tal categoria no primeiro volume de sua *História da sexualidade*: a “noção do ‘sexo’ permitiu agrupar, de acordo com uma unidade fictícia,

---

<sup>33</sup> Aqui uma diferença na leitura de Judith Butler e Michel Foucault. Sem entrar na querela, cito Butler para se pensar a diferença de sua condição, reconhecida e contestada por Herculine, sem representar a reprodução do desejo homossexual necessariamente: “Foucault presume aqui que a semelhança desses corpos condiciona o limbo feliz de sua não identidade, uma formulação difícil de aceitar tanto lógica quanto historicamente, e também como descrição adequada de Herculine. É a consequência de sua semelhança que condiciona o jogo sexual das jovens do convento, ou será, antes, a presença erotizada da lei interditora do homossexualismo que produz esses prazeres transgressivos na modalidade compulsória de um confessionário? Herculine sustenta seu discurso de diferença sexual mesmo neste contexto ostensivamente homossexual: ela/ele nota e goza de sua diferença em relação às jovens que deseja, e contudo essa diferença não é uma simples reprodução da matriz homossexual do desejo. Ela/ele sabe que sua posição nessa troca é transgressiva, que ela é ‘usurpadora’ de uma prerrogativa masculina, como ela/ele diz, e que contesta tal privilégio até mesmo ao reproduzi-lo” (BUTLER, 2019, p.8).

elementos anatômicos, funções biológicas, condutas, sensações e prazeres e permitiu fazer funcionar esta *unidade fictícia* como princípio causal, sentido onipresente, segredo a descobrir em toda a parte” (FOUCAULT, 1999, p. 144-145). Entre a falta e o excesso, a interrupção ou o esgotamento, o instinto e a função, o desejo e a impotência, é o dispositivo da sexualidade que instaura a ideia de sexo (FOUCAULT, 1999, p. 145). Princípio causal porque tudo o que alguém faz ou deixa de fazer, recalca ou libera, guarda ou exhibe, teria a ver com a ordem de uma sexualidade segundo um conjunto de técnicas e discursos, da psicanálise à medicina, da biologia à estética dos corpos. O dispositivo é rapidamente ativado no caso dos hermafroditas, objeto de uma vontade de saber e poder médicos, fisiológico e anatômico, desde o século XVII, para que descubram seu único e verdadeiro sexo, o quanto antes, de modo que se libere o corpo de seus impasses e ambiguidades (uma liberação que custa o preço de muitas intervenções, vigilâncias e suicídios); para que, sobretudo, o hermafrodita não se torne um “erro”, e sua identidade de gênero seja o avesso do que se deveria ser (o caso de Herculine); ou, ainda, para que não se torne vítima de sua própria escolha, quando *ter de escolher* já é, por si, problemático, a exemplo de Alex. Alex, Alexina.

Nem sempre foi assim, comenta Foucault no seu prefácio. Embora tenha havido condenações na Idade Média, a mistura dos sexos no corpo não era necessariamente um problema para uma pessoa, nem para o registro civil de seu sexo. Uma vez nascida a criança, se justapusessem órgãos masculino e feminino, principalmente a partir do século XVII, o pai ou padrinho o nomeavam no batismo, segundo o que tivesse “maior vigor”, diz Foucault. Na vida adulta se poderia até mesmo trocar formalmente de sexo, mas, uma vez escolhido, teria de viver o resto dos dias com as posições e responsabilidades da



identidade assumida (FOUCAULT, 1982, p. 2).<sup>34</sup> “As teorias biológicas da sexualidade, as concepções jurídicas do indivíduo, as formas de controle administrativo nos Estados Modernos, acarretaram, pouco a pouco, a recusa da ideia de mistura dos dois sexos em um só corpo e, conseqüentemente, a restrição da livre escolha dos indivíduos incertos. A partir de então, um só sexo para cada um” (FOUCAULT, 1982, p. 2). A Herculine não é dada a escolha, porque o equívoco de sua condição já se arrastou no tempo, na avaliação de seus médicos.<sup>35</sup> Ao passo que para Alex, o drama está na obrigação de sua escolha, demasiadamente urgente para quem mal compreendeu seu corpo e tateia ainda o campo do erótico. É uma escolha que chega antes de uma vida propriamente adulta. Por isso, a necessidade de experimentar, a decisão de *acostarse*, quando conhece Álvaro. A

---

<sup>34</sup> No curso do Collège de France de 1975, Foucault complementa e cita o caso de Antide Collas como um dos últimos casos, a que se tem notícia, de se queimar vivo um hermafrodita: “en la Edad Media, y hasta el siglo XVI (y al menos también hasta principios del XVII), los hermafroditas, como tales, eran considerados como monstruos y ejecutados, quemados, y sus cenizas se lanzaban al viento (...) Antide Collas, que fue denunciado como hermafrodita. Vivía en Dôle y, tras visitarlo, los médicos concluyeran que, en efecto, ese individuo poseía los dos sexos, pero que sólo podía poseerlos había tenido relaciones con Satán (...) Sometido al tormento, el hermafrodita confesó efectivamente haber tenido relaciones con Satán y fue quemado vivo en Dôle en 1599” (FOUCAULT, 2007, p.73).

<sup>35</sup> O dr. H., “homem da ciência”, mais do que um médico, nas palavras de Herculine, na ocasião de seus primeiros exames, se coloca como confessor, e diz: “Me dê sua mão senhorita; em breve a chamaremos de outra forma, eu espero”, e para sua mãe, “cuja perplexidade chegara ao auge”, o médico diz: “A senhora perdeu uma filha, é verdade... mas ganhou um filho que não esperava” (FOUCAULT, 1982, p.77).

escolha chega cedo porque seu corpo sempre foi signo de uma ambivalência produzida pelo próprio dispositivo da sexualidade, cuja mistura acusa uma ameaça não apenas a uma ordem natural e divina, mas se insurge contra a norma das sociedades modernas, no interior das quais a cada qual um sexo deve bastar, tanto no âmbito da lei, quanto na ordem anatômica dos corpos, sob o risco de vingar aquilo contra o que a ciência promete vitória à medida que nomeia como condenação da natureza: sua “monstruosidade”.

### **O Hermafrodito de Ovídio: “Diga a todo mundo que sou um monstro”**

Kakren, em uma conversa com Suli, pergunta por que motivo ela não havia dito “ser esse cara um cirurgião?” Kakren aparece sempre nas cenas compenetrado, cenho dobrado, de suspeita ou inquietante preocupação. “É o melhor”, diz Suli. “Quem disse, ele?”, pergunta o marido. Suli contrapõe, com calma: “Eu não sou o inimigo” (18:29). E compartilha o fato de Alex não tomar mais os hormônios. Em outra cena mais adiante, Ramiro se propõe a ajudar Suli a falar com Kakren, “para que entenda bem do que se trata” (30:50). Suli não responde. Na sequência posterior, no carro com o casal de amigos, Suli pede para Ramiro parar: à vista uma costa de pedras avança sobre o mar, ali, ela lembra, teria ficado grávida de Alex, quando ainda moravam na Argentina. Grávida, ela comenta, já sobre as pedras com os amigos, o tempo inteiro perguntam se é homem ou mulher: “Lá na clínica é a primeira coisa que perguntam, se é menino ou menina” (34:03). Como se o verdadeiro sexo e sua moldura binária circunscrevesse a verdade dos gêneros. Claro, esses enunciados não passam de “invocações performativas”, esclarece Paul Beatriz Preciado, “expressões contratuais”, formas de investimentos sobre os corpos e, no limite, sanções cirúrgicas para corrigi-lo, sobretudo quando esses corpos “ameaçam a coerência do sistema sexo/gênero até o ponto de

submetê-los a processos cirúrgicos de ‘cosmética sexual’” (PRECIADO, pp.28-29).<sup>36</sup>

Quando Alex, na praia, pergunta novamente sobre a proposta de *acostarse* a Álvaro, o jovem recusa, por ela ser muito garota, por mal se conhecerem: “Você não é normal. É diferente, sabe disso” (35:25). Alex corre para o sótão de um depósito. Álvaro segue atrás e a encontra chorando. No conto de Sérgio Bizzio, o choro de Rocío (Alex) lhe chama “a atenção não por ser genuíno senão pelo fato de que Rocío era como o Frankenstein de um esteta perverso, um monstrinho (*monstruito*) facetado” (BIZZIO, 2010, *tradução nossa*). Dá meia volta para abandonar o sótão, Alex o chama, se tocam, se beijam, se desejam. Mas acontece algo que representa a reviravolta não apenas do enredo, mas das subjetividades do drama, a dos jovens primeiramente, e a dos familiares, em segundo plano, com suas expectativas em jogo: sobretudo a dos pais de Alex em relação à filha menina, ou à mulher em vista. Alex não deixa Álvaro lhe tocar a intimidade de seus órgãos, ao contrário, coloca seu parceiro, submisso, de costas, e o penetra. Kakren, o pai de Alex, testemunha

---

<sup>36</sup> Conforme Paul Beatriz Preciado: “as expressões aparentemente descritivas ‘é uma menina’ ou ‘é um menino’, pronunciadas no momento do nascimento (ou inclusive no momento da visualização ecográfica do feto), não passam de invocações performativas – mais semelhantes a expressões contratuais pronunciadas em rituais sociais tais como o ‘sim, aceito’ do casamento, que a enunciados descritivos tais como ‘este corpo tem duas pernas, dois braços e um rabo’. Esses performativos do gênero são fragmentos de linguagem carregados historicamente do poder de investir um corpo como masculino ou como feminino, bem como de sancionar os corpos que ameaçam a coerência do sistema sexo/gênero até a ponto de submetê-los a processos cirúrgicos de ‘cosmética sexual’ (diminuição do tamanho do clitóris, aumento do tamanho do pênis, fabricação de seios de silicone, refeminilização hormonal do rosto etc.). (PRECIADO, pp.28-29).

a cena por acaso e, como tal, é flagrado. Álvaro corre e Alex volta à solidão do sótão, chora. No conto, o narrador rumina como se fosse o próprio pai e deixa ao leitor uma pergunta:

Havia chegado a hora de ser covarde: jamais contaria a Suli, nem a ninguém, o que havia visto. Sempre sabia que isso ia acontecer, estava preparado e podia se virar sozinho. Depois de tudo, o que havia de inquietante se sua filha hermafrodita e menor de idade *tinha enrabado* (*le rompiera el culo*) o filho de seu convidado? (BIZZIO, 2004, *tradução nossa*).

No filme, aparece a mesma expressão, mas furiosamente posta por Kakren, numa conversa à noite com Suli, a respeito daquele flagrante. Na intimidade silenciosa do quarto à luz de velas, Kakren conta a Suli o que passou (46:40). “Ela estava em cima”. “Quê?”, Suli não compreende e Kakren é secamente enfático: estava “enrabando o filho de seus convidados. Entende ou devo demonstrar?” (46:55). Kakren ainda diz: “Sabíamos que isso ia acontecer. Não vai ser mulher toda vida” (47:27). Há um silêncio prolongado e Kakren repentinamente pergunta: “O que quer dizer com normal?”. “O quê?”, devolve Suli. “Disse normal”. “Não, não disse nada”, ela responde (47:34). O esforço de Kakren para compreender e respeitar Alex não o alivia da pressa de definir à filha um gênero, nem o livra do fantasma da norma de um sexo único, como o sopro de uma palavra sequer pronunciada: *normal*. O pai de Alex também se vê nessa transição, nesse impasse; por duas vezes, após o flagrante, vacila entre nomeá-la/o *filha* ou *filho*.

A cena representa uma peripécia na narrativa, embora não defina coisa alguma a propósito do *destino sexual* de Alex, nem muito menos a propósito da qualificação de seu gênero. É uma reviravolta psíquica na trama: para o pai em relação a *sua filha*, para Alex em relação ao seu desejo, para Álvaro, a

descoberta de um prazer.<sup>37</sup> Álvaro corre para o bosque, sem rumo, chora, se masturba. Chega à casa encharcado pela chuva. Alex está diante do espelho, ereta, sua nudez é parcialmente ocultada pelas sombras, iconográfica. Vê Álvaro à rua, pouco antes de entrar, sob uma luz verde, quase mórbida. Dentro da casa, estão todos prontos para o jantar. Alex corre para a casa de uma amiga, vizinha, filha do colega de trabalho de seu pai. O jantar entre os casais e Álvaro transcorre, mas com estranheza. Ramiro obriga seu filho a beber vinho: “Algo há de ter no sangue” (44:00), como para tirar a prova de sua virilidade. Kakren intervém, diz não suportar a prepotência: “Saímos de Buenos Aires para estar longe de certo tipo de gente”, fala para Suli: “E agora acontece de estarmos todos sentados na mesma mesa” (44:23).

Mas há uma sequência fundamental na virada da primeira hora do filme: a sequência do rio. O corpo de Alex, em uma tomada do alto, é iluminado parcialmente pelo sol, boiando plástica e serenamente de olhos fechados. Álvaro está à margem do rio. Ele se despe. Alex percebe. Nada até a outra margem e avança o passo. Álvaro a alcança. Teve de atravessar o rio. A imagem do rio me parece uma inserção não apenas oportuna, mas de uma potência simbólica central para a narrativa, não menos filosófica, contando ter havido no Ocidente um acontecimento em Éfeso, as sentenças de Heráclito, dentre as quais uma bastante conhecida: “Nos mesmos rios (*potamois tois*

---

<sup>37</sup> Nem ao fim da história o médico, Ramiro, saberá que Alvaro, seu filho, teve efetivamente uma relação com Alex. Ramiro, ao fim do filme, numa conversa mais próxima com seu filho ao relento, sem ideia alguma de seus desejos e de sua intimidade, diz que, apesar de tudo, lhe agrada vê-lo interessado em Alex, porque temia que o filho fosse homossexual. “Apesar dos pesares, fico feliz. Tinha medo que você fosse gay” (01:20:01).

*autois*) entramos e não entramos; somos e não somos” (HERÁCLITO, 1991, p.81). O rio que transcorre e nos faz passar, o rio que é eternamente trânsito, pelo qual deixamos de ser para nos tornarmos, onde o não-ser é, à medida que o ser se perde, fluxo que não nos permite entrar como somos, devir do qual saímos sem ser o mesmo, força d’água que transpõe, transforma e transcende. O rio, também, sugestivamente erótico, não à toa, entre gregos e latinos, correspondia a alguma divindade cercada por sátiros e ninfas. Ninfas como as Náíades, as que habitam os rios, chamadas Potâmides, ou as que habitam os lagos, chamadas Limnátides.

Nas *Metamorfoses* de Ovídio, *Hermafrodito* é filho de Mercúrio (Hermes para os gregos), “nascido da deusa de Citera” (Vênus ou Afrodite), deixa os montes paternos aos quinze anos, alegra-se “em errar por lugares desconhecidos e ver rios desconhecidos” (OVÍDIO, 2017, v. 292-294), até encontrar, perto da Lícia, “um tanque de águas claras até o fundo”, “fresca relva e ervas sempre verdejantes” (v.301). Lá onde habita uma ninfa, Salmácida, que “com frequência colhe flores”, e “por acaso também colhia quando viu o menino e quis ter a quem via” (v.315-316). Arde “de desejo pelo corpo nu” do jovem Hermafrodito (v.346-347). Há luta e beijos, a ninfa “enlaça o que resiste e quer escapar” (v.361). Hermafrodito luta até a exaustão para fugir, mas, unidos um ao outro, misturados os corpos, a ninfa ordena aos deuses não separá-los: “Assim, quando se uniram os corpos em tenaz enlace, não são dois, mas a forma é dupla, de modo que nem mulher nem jovem se pode dizer”: *forma duplex, nec femina dici nec puer ut possit.* (v.378-379). Hermafrodito amaldiçoa o lago, condena a se tornar meio-homem (*semivir*) quem àquelas fontes como homem chegar (*vir venerit*), nos versos 385-386. Em sua metamorfose física, subsiste gládio e revolta, o corpo a corpo em uma só jovem beleza. O duplo, é verdade, já estava no nome, como diz o início do poema: “também o nome tomou deles” (v.291), o nome dos genitores, Hermes e Afrodite, o deus mensageiro, a deusa do amor. Mas a revolta parece ser,

antes, em razão da força à qual o único (o masculino) se submeteu, pela duplicação inevitável com a posse amalgamada da ninfa. Violação articulada pelas forças da natureza, Eros na sua violência primordial, conforme a descrição poética de Safo de Lesbos: “Eros sacudiu o meu coração, como um vento que, descendo a montanha, se lança sobre os carvalhos” (PULQUÉRIO, 2001, p. 164, fr.50 D). Eros, “agridoce, incontrolável criatura” (fr.137 D). Hermafrodito era *um e biforme* se torna. A unidade trágica da *physis* se restabelece na fusão de dois, em guerra permanente, no interior de si mesmo, atração e repulsa, feminino e masculino, violência originária do amor e do desejo. Herculine, aliás, confessa ter ficado “particularmente *transtornada* com a leitura das metamorfoses de Ovídio”, aos dezessete anos: “Esse achado tinha para mim uma singularidade que a continuação da minha história provará” (FOUCAULT, 1982, p.26). Mais ao fim, Herculine faz outra referência à obra, quando pergunta: “O verdadeiro por mais exorbitante que seja não ultrapassa às vezes todas as concepções do ideal? As metamorfoses de Ovídio não estariam próximas disso?” (FOUCAULT, 1982, p.83).

“Alex, explica-me”, diz Álvaro na sequência do rio, “você não é...?” (1:02:08). “Sou as duas coisas”. Álvaro estranha. “Mas isso não pode ser”. Ao que Alex devolve o problema: “Vais me dizer agora o que posso ou não ser?”. Mas Álvaro quer saber mais: “Mas você gosta de homens ou de mulheres?”. “Não sei”, responde Alex. Álvaro é colocado em um drama que não compreende, para reconhecer um desejo que também é seu, vivido inesperada e extraordinariamente. Alex se afasta, mas se volta mais uma vez para o amigo, pede perdão pelo que fez. Ele diz que não lhe fez nada, o que fez, gostou. Alex diz que também gostou. Álvaro quer terminar o que começaram. Alex responde: não quero fazer com você. Por quê? ele pergunta. “Eu quero outra coisa” (1:02:14), diz Alex, ao que ele rebate: eu também quero outra coisa. “O que queres?”. “Você, o que quer?”. Álvaro não assume uma resposta, um desejo, um instinto, ainda que problemático, ainda que provisório. Alex dá as costas e se

vai. Ele a/o segura em forma de súplica: “Alex, esse será nosso segredo”. “Mentira”, Alex o empurra, e se enfurece “Diga a todo mundo que sou um monstro!” (1:03:33). E corre por entre as inúmeras árvores do bosque.

Essa associação entre o monstro e o hermafrodita é feita já em 1614, por médicos como Jean Riolan, na sua obra *Discurso sobre os hermafroditas* (*Discours sur les hermaphrodits*). Cito diretamente a obra: “Se alguém tem os dois sexos juntos, ele deve ser tido e reputado por monstro. Os antigos acreditavam que os hermafroditas eram monstros, que pressagiavam algo de sinistro” (RIOLAN, 1614, *tradução nossa*, pp.8-9). Jean Riolan, que foi também botânico, define a conformação anatômica do hermafrodita como coisa não natural, antes monstruosa, essa mistura dos sexos em um só corpo: “contra a ordem e a regra ordinária da natureza, que separou o gênero humano em dois, macho e fêmea” (RIOLAN, 1614, *tradução nossa*, p.8). Jean Riolan cita Aristóteles, mas também médicos como o bizantino Aetius de Amida (502-575) e o grego Paulus Aegineta (625-690). Julga ser o “vício hermafrodita” (*vice d' hermaphrodit*), na linguagem barroca, mais frequente nas mulheres que nos homens, pois as mulheres têm “acima das ninfas (...) uma certa parte glandular, grossa como o tubo de uma pena, longa como um dedo atravessado, a qual representa o pênis de um homem (...) composta de três ligamentos...” (RIOLAN, 1614, *tradução nossa*, p.73). Aetius explica “como é necessário cortar essa carne supérflua quando ela cresce excessivamente (RIOLAN, 1614, p.77). No classicismo, essa vontade de correção e definição da genitália se especializa. Primeiro, pela descrição física, interna e externa, dos órgãos sexuais e suas complexas funções. Aceitar a mistura dos sexos no corpo, sem defini-lo rigorosamente segundo os critérios científicos de certificação e análise das partes predominantes é, clinicamente falando, recusar a direção do próprio desejo ou tirar proveito de “crimes escandalosos”, nas palavras de Riolan. Por isso “é necessário saber a natureza que domina neles, para lhes dar a roupa de seu sexo e, se há um meio, deduzir



aquele que lhe pertence” (RIOLAN, 1614, p.5). É o momento em que a justiça se apoia na ciência e surge uma forma muito específica de poder e de saber, a perícia, a propósito do que trata a aula de Foucault no dia 15 de janeiro de 1975, no curso *Os anormais* do Collège de France.

Além de Riolan, no curso de 1975, Foucault menciona Jacques Duval,<sup>38</sup> médicos cujos textos são os primeiros da tradição a mencionar a organização anatômica do corpo humano, sob uma descrição detalhada: gênese de uma teoria da sexualidade. É Jacques Duval quem examina o *hermafrodita de Rouen*: Marie Lemarcis. Marie Lemarcis aos poucos se converte em homem, passa a se chamar Marin, casa-se com uma viúva mãe de três filhos. É denunciado. A perícia não encontra características masculinas. É condenado à morte. Apelação e nova perícia. Um médico encontra sinais de virilidade: esse médico é J. Duval. Marin Lemarcis é posto em liberdade, mas obrigado a viver e a se vestir como mulher, como Marie, proibido de se juntar a outra pessoa, do seu sexo ou de outro, sob pena de perder a vida (FOUCAULT, 2007, p. 75). Foucault ainda cita o médico Claude Champeaux, também perito de casos hermafroditas na justiça, para mostrar uma guinada no século seguinte, o século das Luzes, cuja vontade não é outra senão a de exorcizar o “monstro”.<sup>39</sup> O livro de Champeaux é de 1765 sobre o caso denunciado

---

<sup>38</sup> DUVAL, Jacques. *Des hermaphrodits, accouchemens des femmes, et traitement qui est requis pour les relever en santé, & bien élever leurs enfans*. Rouen: David Gevffoy, 1612. Fonte: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1513429f.image#>

<sup>39</sup> “On assiste alors à la volonté des Lumières d'exorciser le monstre en faveur d'un monde raisonné où la différence est expliquée par la science, le mythique est rapporté au réel, et la Loi devient superflue dans un discours médico-philosophique qui totalise lui-même les significations possibles du corps” (MCGUIRE, 1991, p. 119).

de Anne Grandjean, que se vestia como homem e se casou em Lyon com uma mulher. No lugar de mistura de sexos, o que há no hermafroditismo, conforme Champeaux, é uma “má conformação acompanhada por uma impotência”. Pode então alguém ter órgãos masculinos “e algumas aparências (o que chamaríamos caracteres secundários) das mulheres, que são – diz Champeaux – pouco numerosos” (FOUCAULT, 2007, p. 79). O hermafroditismo não é mais condenável por si, nem a mistura de sexos é necessariamente um problema. O problema é fazer uso dos atributos sexuais não dominantes, uma perversão do desejo, um desvio de conduta: assim vê Foucault a interpretação da medicina no século iluminista a respeito do hermafrodita. “É simplesmente o fato de que, apesar de ser mulher, tenha gostos perversos, goste das mulheres: essa monstruosidade, não de natureza senão de comportamento, é o que deve provocar a condenação” (FOUCAULT, 2007, p. 80). Foucault ainda acrescenta: “aparece a atribuição de uma monstruosidade que já não é jurídico natural senão jurídico moral; uma monstruosidade que é a da conduta, e não mais da natureza” (FOUCAULT, 2007, p. 80). Por isso, na sequência entre o rio e o bosque em *XXY*, não é à toa o grito de Alex: “Diga a todo mundo que sou um monstro!”. Ele é o eco de uma revolta histórica, na dinâmica da qual se prescudou o corpo intersexual, convertido em objeto de exames, descrições e ajustes, sob complexas relações entre a medicina e a justiça, seja em razão da mistura provocada pela natureza, seguida de uma inadaptação social do corpo e seu gênero, no século XVII, seja em razão do uso potencialmente perverso de sua sexualidade, segundo os estudos anatômicos e comportamentais do século XVIII em diante.

### **A dor e a violação do corpo intersexual: Alex e Maria Latino-americanas**

Após o flagrante do sótão, Kakren encontra, entre seus papéis, um antigo jornal cuja manchete dizia: *A los 18 años*

*Scherer empieza el camino de regreso: de mujer al hombre.* Durante o filme, há frequentemente um chiado de vento do mar ao fundo. É noite. Vemos a camionete de Kakren na estrada. Kakren para em um posto de gasolina e não consegue tirar seus olhos do frentista, que abastece o carro e lava seu para-brisa. O frentista pergunta se Kakren é médico, ou jornalista. Kakren vacila: “Tenho uma filha... um filho” (51:48). O frentista é Scherer, aquele que fez, anos atrás, “o caminho de regresso: de mulher a homem”, segundo a manchete. Na cena seguinte, ambos conversam dentro de uma pequena casa. Kakren nunca parece bem à vontade. Scherer mostra uma foto sua aos quinze anos, quando soube a idade de Alex, e pede para que o pai leve outra foto sua, com doze anos, como presente a Alex. “Você sempre soube?”, pergunta Kakren. “Que não era mulher?”, (53:48), pergunta de volta Scherer, e deixa uma incógnita: “Ainda me pergunto como seria minha vida se não me operassem” (53:55). “Como foi tua mudança de mulher a homem?”, pergunta Kakren (54:00). Testosterona aos 16, cirurgia e mudança de nome aos 17, logo depois conhece sua companheira, adotam um menino, a adoção em breve de uma menina, conta o rapaz. “A família típica” (52:41). E abre um sorriso de plenitude e ironia ao mesmo tempo. Kakren teme por ter deixado a Alex a escolha de seu próprio gênero: “e se me equivoquei?”, pergunta a Scherer. Scherer contrapõe, muito intimamente, com a delicada preocupação de aliviar as aflições de seu visitante, suas primeiras lembranças de vida, as mais sofridas: as consultas (*inspecciones*) médicas. “Eu achava que tinha nascido tão horrível... Tive que passar por cinco cirurgias antes de completar um ano. A isso chamam ‘normalização’. Não são operações, é uma castração” (55:00). E ainda diz: se Alex tivesse sido operada, teria “medo do próprio corpo” e isso “é o pior que se pode fazer a um filho” (55:10). A normalização pela qual as ações se ajustam à medida que os desejos se castram, porque sequer se é dado o tempo de cada qual singularmente reconhecê-los e decidi-los, e quiçá, aprimorá-los. A técnica normaliza o corpo, muitas vezes antes

de o corpo sentir-se corpo, ou melhor, constituir sua subjetividade e experiência de mundo. A técnica pode sempre ajustá-lo, embelezá-lo, virilizá-lo, mas é justamente esse poder de alteração que pode também converter o corpo em algo cada vez mais estranho a si mesmo, ou mesmo mais temível.

O hermafrodita está desde sempre à margem da norma, mas não necessariamente fora do processo de normalização, no interior do qual, desde o século XIX, o anormal ressuscita a figura do monstro, na encruzilhada entre “o impossível e o proibido”, o biológico e o jurídico (FOUCAULT, 2007, p.61). Herculine também passa por inspeções, a primeira com o doutor T..., por dores no colo e na virilha: “A mão do médico o percorria (o corpo) indecisa, trêmula, até o abdômen, onde estava sediado o meu mal. De tanto tocar acabou por descobrir o lugar exato, pois dei um grito agudo, empurrando com força sua mão”, conta Herculine (FOUCAULT, 1982, p.68). Depois o doutor H...: “E me desagradava ter que contar a ele meus mais caros segredos. Respondi, portanto, em termos moderados a algumas perguntas que me pareceram mais uma violação”, desabafa Herculine (FOUCAULT, 1982, p.75). O doutor G. também examina sua genitália. Aos vinte e dois anos de Herculine, já como Abel, dr. Chesnet constata o “pequeno membro, diferente por suas dimensões, tanto do clitóris quanto do pênis no estado normal”, o qual pode “inchar, endurecer e alongar-se. Entretanto, a ereção propriamente dita, deve ser bastante limitada, pois este pênis imperfeito encontra-se retido na parte inferior por uma espécie de freio que deixa livre apenas a glândula” (FOUCAULT, 1982, p.117). Seus exames seguem para além da morte: as autópsias. O reconhecimento sempre de um *erro*, na versão de seus médicos, vencido pelo rigor das perícias, que *devolve o verdadeiro sexo*. Ao/a hermafrodita, portanto, a obrigação histórica não apenas de saber seu verdadeiro sexo, mas de agir e se portar de acordo com ele, uma vez reconhecido qual seja, sob a supervisão e o parecer médico quando necessário. Se equivocada a sua vida pela ambivalência de sua condição, terá o quanto antes de

fazer o caminho de regresso, em direção ao *outro sexo*, para nele permanecer *o mesmo*. Condenação de um corpo solitário, já dilemático em sua intimidade. A obrigação de ser tornar o outro não esperado acentua o mal-estar de sua presença no mundo. “Sou só!”, escreve Herculine:

De minha chegada a Paris data uma nova fase de minha dupla e estranha existência (...) Vai maldito, cumpre o teu destino! O mundo que invocas não foi feito para ti. Não foste feito para ele também. Nesse vasto universo onde todas as dores têm lugar, tu procurarás em vão um canto para abrigar a tua. Mas a esse canto tua dor macularia. Ela inverte todas as leis da natureza e da humanidade (FOUCAULT, 1982, p.92).

Alexina, Alex, Maria. É preciso falar também de Maria, Maria da República Dominicana, personagem do filme *Hermafrodita* de Albert Xavier, baseado em fatos reais, lançado dois anos depois de *XXY*. Cinema cheio de paixão e vigor caribenhos. Maria (Mariluz Acosta) vive em San Jose de Ocoa, um vilarejo. Maria conhece Melaza (Garibaldi Reyes) quando ele vem da capital, Santo Domingo. Melaza, um homem de sua idade, que é acolhido por um tio na pequena cidade montanhosa, depois do assassinato do irmão. Maria é costureira, abandonada pela mãe quando criança, mas antes pelo pai, ainda bebê, o pai que expulsa ambas de casa: “Esta coisa não vai levar o meu nome!” (01:03:23).<sup>40</sup> Maria é criada pela avó (Olga Bucarelli),

---

<sup>40</sup> Traduzi os diálogos do espanhol dominicano com base no áudio do filme disponível publicamente, conforme Filmografia ao fim deste ensaio.

que não poupa à neta cruéis sentenças: “Tu tens de saber que assim como tu és nenhum homem vai se meter contigo. A menos que seja gay (*maricón*)”. (01:05:06). Maria, por uma graça latino-americana, e tanto quanto Antígona e Herculine, parece ter nascido para amar. Mas padece do juízo perverso da própria comunidade: *marimacho*. Assim a chamam os moços com os quais Maria pega carona em uma camionete: precisa sair, e ainda lutar e gritar para se livrar deles (31:08). Maria e Melaza se apaixonam, namoram. Maria nunca o deixa tocar no seu sexo, o que a angustia, cada vez mais. Wanda (Isabel Cristina Polanco) é a melhor amiga de Maria, mais do que isso, deseja Maria, cuja intimidade já conhece desde que são meninas. Quando a beija, com uma paixão inusitada, Maria recusa: “Não, Wanda, não sei se quero fazer isso”. “Por quê?”, pergunta Wanda. “Porque nós somos mulheres”, responde a amiga (34:35). Enciumada pelo namoro imprevisto de sua amiga, Wanda cria uma situação para Melaza e Maria se separarem, à custa de muita tristeza para o casal. Melaza, ao fim da história, embriagado, procura Maria. Quer se reconciliar, mas não se contém, segura e viola o corpo de Maria, que perde os sentidos. Espantado pelo que vê, Melaza corta-lhe o sexo com um facão. À saída do crime, Melaza encontra Wanda e faz questão de dizer a ela: “o teu namorado já não é mais homem” (1:12:40). Wanda não compreende o que diz Melaza, fica irada, que fizeste, ela pergunta, e grita com revolta: “Maria não é um homem. É uma mulher com dois sexos!” (1:12:50). Wanda se livra a socos e pontapés de Melaza para acudir Maria, no desfecho. O fim ainda surpreende, mas é interessante não perdermos de vista o dilema de Maria. Ainda no meio da história, ela pergunta ao padre: “por que tenho que sofrer tanto?”. O padre fala do sofrimento do filho de Deus que se sacrificou por todos nós. Maria insiste: se Ele tem tanto poder “por que não se pôs o que pôs a mim?” (36:43). “Que te pôs, Maria?”. “Sabes muito bem, padre, tu sabes que tenho dois sexos” (36:54). O padre diz que todos somos diferentes e como ela pode ser feliz, que Deus tem “um propósito para

cada um de seus filhos". "Padre, eu quero que Ele me tire esta *maldita maldição!*" (37:30, *grifo nosso*). As abstrações doutrinárias do pároco não acolhem a dor real de Maria, ao passo que as palavras de Maria profanam a casa de Deus, como julga o padre, que a retira da igreja: o criador, nesse caso, não pode se comprometer com a criatura.

Em XXY, Alex gostou do que fez com Álvaro, mas "quer outra coisa", como admite. Maria já sabe muito bem o que quer, mas não pode fazê-lo sozinha, e ninguém na comunidade tem condições de ajudá-la. O tempo de escolha cirúrgica de Alex não a livra dos perigos: Alex é cercada na praia por um grupo de rapazes de sua idade, que chegam de barco, correm para alcançá-la, dizem que não lhe farão mal, mas a seguram, derrubam, agredem-na fisicamente, baixam suas calças. "Vamos ver o que tem!" (1:06:31). "É uma pica!", diz um, "Não pode ser", diz o outro. "Tem as duas coisas!". "É um nojo". "É da hora!", retruca o primeiro (1:07:03) que passa a masturbar Alex para ver se "fica duro", se "funciona", quando chega Vando e expulsa o trio tão curioso quanto violento (1:07:20). Maria, sem escolha, é violada e castrada, no fim do filme. Esse corte cria a urgência de levá-la à capital, o que, por sua vez, permite a radical mudança de sua vida e, em um salto temporal de quinze anos, Maria mulher se tornou médica. Em XXY, depois do que houve com Alex, vemos as mulheres na cozinha. Suli se fere ao cortar os alimentos. Érica prontamente a ajuda e lhe diz, compadecida: "Precisam operá-la. Está em tempo. Não podem mantê-la a vida inteira escondida" (1:10:47). "Escondida?", revida Suli: você "a vê como uma aberração (*fenómeno*)?" (1:10:56). Escondido na sua anormalidade, ou mostrado na sua exceção, o monstro, permanece à espreita na representação do corpo hermafrodita: como o medo ao que pode acontecer ao diferente, no caso da mãe, como a urgência de uma operação, no caso da amiga, capaz de livrar do desvio o que aparenta ser maldito por natureza.

## Máquina, divisão ou duplicação

Causa ainda incômodo a ambiguidade de um corpo por muito tempo. Trânsito sem fim, desvio de gênero, inconsistência de caráter, dubiedade perversa. A tecnologia sempre está à disposição dos desejos, basta-lhe o capital. Mas o que desejamos? E o que pode e o que quer o corpo? E o quanto pode e o quanto ainda quer um corpo, a despeito de sua fisiologia e de seus limites, à parte seus impulsos e práticas sexuais, à parte sua performance? Em uma cena ao fim do filme, o pai está sentado diante de Alex, que acorda, com a vista e a vibração das ondas ao fundo. “O que está fazendo?”, pergunta ao pai. “Cuidando de você”, responde Kakren. “Não vai poder cuidar de mim para sempre”. “Até que possa escolher (*eligir*)”. “O quê?”, pergunta a filha. “O que vai querer (*Lo que quieras*)”, diz Kakren. Transcorre o silêncio e Alex questiona, silenciando seu pai: “E se não houver escolha?” (*¿Y si no hay nada que elegir?*). (01:21:18). Se o cuidado paterno está garantido até quando Alex puder escolher, o que bem queira, Alex, no exercício de seu antagonismo filosófico, põe em dúvida a existência do que possa ser escolhido. Alex sabe, presente, não haver saída, por isso suspende a decisão, ignorando o que possa escolher. Prefere não querer no lugar de escolher o que quer porque deveria fazê-lo. Tática semelhante à de *Bartleby*, o escrivão de Melville: *I prefer not to*. “Prefiro não”. Em outros termos: se eu tiver de fazê-lo, ainda que saiba ser minha a obrigação e o dever de meu posto, prefiro não. O escrevente não recusa cumprir, em algum momento, o que lhe manda o chefe, mas revela imediatamente não ser de sua preferência aceitar aquela ordem. Alex prefere não. Não porque esteja submetida ao imperativo de uma ordem imediata (como *Bartleby*), ou porque não queira algo (pode aliás querer muitas coisas, a seu tempo). Mas porque ainda *no hay nada que elegir*.

A história de Alex se insere, suponho, e muito provisoriamente neste ensaio, em três grandes domínios de corpos na



história do pensamento moderno ocidental: 1. o corpo-máquina (da metafísica cartesiana); 2. o corpo-partido das *práticas divisórias* de Foucault; 3. o corpo-duplicado, segundo sua *ambivalência insolúvel*, na expressão de Judith Butler. Não é a ocasião para desenvolver rigorosamente essa hipótese, que serve agora apenas para reforçar o que já foi dito. Mas é preciso lembrar que Descartes, no século dos primeiros anatomistas e fisiologistas do hermafrodita, separou ontologicamente, em suas *Meditações*, a *res cogitans* da *res extensa*, a ideia clara e distinta de si como “coisa pensante inextensa” e a “ideia distinta do corpo como apenas coisa extensa não pensante”, de tal modo que alma (e o pensamento) pode existir sem o corpo (DESCARTES, 2004, p.169). O corpo, *coisa extensa*, submetido às leis físicas e mecânicas, funciona, diz Descartes no *Discurso do método*, “como uma máquina que, tendo sido feita pelas mãos de Deus, é incomparavelmente melhor ordenada e contém movimentos mais admiráveis do que qualquer das que possam ser inventadas pelos homens (DESCARTES, 1973, p.68). O mecanicismo cartesiano autoriza a exploração e o conhecimento desta máquina que somos, “multidão de ossos, músculos, nervos, artérias, veias” (DESCARTES, 1973, p.68). A autonomia da alma em relação ao corpo é a base não apenas para a exaustiva descrição e análise da máquina humana na modernidade, mas é a disposição também, na contemporaneidade, por meio da técnica e do capital, para intervenção direta sobre a sua forma: ajuste, harmonização, correção do corpo.

Mas há também o que Foucault chama *práticas divisórias*, como forma histórica e moderna de dominação do corpo: “o sujeito é dividido no seu interior e em relação aos outros: o louco e o são, o doente e o sadio, o delinquente e o bom moço, o perverso e o normal” (FOUCAULT, 1995, p. 232). O corpo é internamente partido, e dividido em relação aos outros. O corpo hermafrodita é bifurcado entre o masculino e o feminino, justamente porque separado do único e verdadeiro sexo. Permanece situado à margem da norma, entre a anormalidade fundida e a

correção médica possível. Mas é cindido também no tempo, risco sempre iminente, caso submetido a mudanças dentro do sistema binário: o que foi como gênero já não mais pode ser em razão de seu sexo, o que ainda não é como identidade, compromete futuramente sua sexualidade.

E, por fim, o terceiro modelo na história de poder sobre os corpos, como proposta para se pensar a intersexualidade: o corpo duplicado, ambivalência radical, entre o gênero ao qual sente pertencer e o sexo que oculta. O corpo de Herculine se divide na instituição que a acolhe, à medida que se duplica nos amores proibidos, mas também duplamente se vê entre sua socialização feminina e a decisão da justiça: “dupla e estranha existência”. Ao passo que Alex de Lúcia Puenzo se encontra no impasse entre o que fez e o desejo de outra coisa. Sua verdade recusa a obrigação do único: “Sou as duas coisas”. Maria caribenha, distintamente, se sente rompida entre a interdição de seu sexo e o desejo de amar e ser amada inteiramente como mulher: quer se libertar da “maldita maldição”, não quer ser dois, mas ser *uma*, uma só mulher. Alexina, Herculine e Maria. Corpos históricos, antes de serem reais ou fictícios, existências em jogo. Corpos que acusam a normalidade vigente, cirúrgica e esteticista, como o desejo de correção sem fim de uma máquina eficiente, cuja perfeição não garante o erótico. Mas corpos, antes, que na estética de um drama cinematográfico, capturam nossa atenção para a radical alteridade de uma questão solitariamente enfrentada, sempre pela primeira vez, no confronto com as instituições sociais entre a medicina e o regime civil, como objeto de inquietações e intervenções na história da razão moderna, que reduziu a intersexualidade à categoria de distúrbio embrionário, anormalidade congênita, embora discriminada por

diferentes espécies cromossômicas.<sup>41</sup> “Estúpida cegueira das multidões”, desabafa Herculine, “que condena quando deveria absolver!” (FOUCAULT, 1982, p.87). Em uma cena do filme dominicano de Albert Xavier, Maria chega à tenda de um pai de santo, que logo percebe o seu sofrimento. Maria repete as perguntas que havia feito ao padre: “Por que Deus me fez assim?” (56:23). “Por que tenho o que os outros não têm?” (56:31). Ela está em transe. O sacerdote, de turbante verde, dá uma baforada com seu charuto: “És uma deusa”, fala a Maria: “Pessoas como tu, no tempo de Ramsés, Napoleão e dos imperadores haitianos, eram tratados como deuses, porque eram os únicos que podiam ter dois sexos ao mesmo tempo. Havia um grande respeito. Eram o que se chama... *Hermafrodita!*” (57:05).

---

<sup>41</sup> No *Dicionário de termos técnicos de medicina e saúde* (Prêmio Jabuti em 2000), de Luís Rey, parasitologista brasileiro, consta no verbete *hermafroditismo*: s.m. sexol. Distúrbio do desenvolvimento embrionário que leva à formação de ovários e testículos no mesmo indivíduo e/ou ao aparecimento de caracteres sexuais próprios de um ou outro sexo. No hermafroditismo verdadeiro (extremamente raro) estão presentes, no mesmo indivíduo, ambos os tipos de gônadas, podendo haver em cada lado do corpo um testículo e um ovário, ou um testículo de um lado e um ovário do outro. Pode haver dois ovários e um testículo ou o contrário. O cariótipo é 46XX em dois terços dos casos (possivelmente com translocação de um cromossomo Y), sendo a maioria dos outros mosaicos (p.ex. XX, XXY). No falso hermafroditismo (cujo sexto genético é sempre XX) as gônadas são de um só tipo, porém desenvolvem-se os órgãos sexuais externos masculinos e femininos e uma mistura de outros caracteres sexuais secundários” (REY, 2003).

## Referências

- ANAXIMANDRO. PARMÊNIDES. HERÁCLITO. *Os Pensadores Originários*. Trad. de Emmanuel Carneiro Leão e Sérgio Wrublewski. Petrópolis: Vozes, 1991.
- AYUSO, Barbara. “Sou intersexual, não hermafrodita”. *Madri: El pais*, 17 de setembro de 2016.
- AUMONT, Jacques. *A estética do filme* (Jacques Aumont e outros). Trad. Marina Appenzeller. 9.ed. Campinas/SP: Papirus, 2012.
- BEAUVOIR, Simone. *O segundo sexo*. volume 1. Tradução: Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1980.
- BIZZIO, Sergio. “Cinismo” (2004). *El cajón*. Disponível: <https://lomioesamateur.wordpress.com/el-cuento-del-mes/cinismo-de-sergio-bizzio/>
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero. Feminismo e subversão de identidade*. Trad. Renato Aguiar. 17ª.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.
- CARRIÈRE, Jean-Claude. *A linguagem secreta do cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- CARROL, Noël. *A filosofia do horror. Ou paradoxos do coração*. Trad. Roberto Leal Ferreira. Campinas: Papirus, 1999.
- DESCARTES, René. *Meditações sobre filosofia primeira*. Trad. Fausto Castillo. Ed. bilíngue, latim-português. Campinas: editora da UNICAMP, 2004.
- DESCARTES, René. *Discurso do método. Meditações. Objeções e respostas. As paixões da alma. Cartas*. Trad. J.Guinsburg e Bento Prado Júnior (Os pensadores). São Paulo: Abril Cultural, 1973.
- DUVAL, Jacques. *Des hermaphrodits, accouchemens des femmes, et traitement qui est requis pour les relever en santé, & bien élever leurs enfans*. Rouen: David Gevffroy, 1612.
- FOUCAULT, Michel. *Herculine Barbin: o diário de um hermafrodita*. Trad. Irley Franco. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1982.

- FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade I: A Vontade de Saber*. Rio de Janeiro, Edições Graal, 1977.
- FOUCAULT, Michel. *Los anormales*. Traducción de Horacio Pons. 4ª.ed. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007.
- FOUCAULT, Michel. “O sujeito e o poder”. In: DREYFUS, Hubert & RABINOW, Paul. *Michel Foucault. Uma trajetória filosófica: para além do estruturalismo e da hermenêutica*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995. p. 231-249.
- FREUD, Sigmund. *O inquietante* (1919). Trad. Paulo César de Souza. (Obras completas, v.14). São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- HERÁCLITO et alli. *Os pensadores originários: Anaximandro, Parmênides e Heráclito*. Trad. Emmanuel Carneiro Leão. Petrópolis: Vozes, 1991.
- MCGUIRE, James R. « La représentation du corps hermaphrodite dans les planches de l'Encyclopédie ». In: *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n°11, 1991. pp. 109-129.  
Acessível em: [https://www.persee.fr/doc/rde\\_0769-0886\\_1991\\_num\\_11\\_1\\_1125](https://www.persee.fr/doc/rde_0769-0886_1991_num_11_1_1125)
- MELVILLE, Herman. *Bartleby, o escrevente. Uma história de Wall Street*. Trad. Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.
- OVÍDIO. *As metamorfoses*. Organização, Mauri Furlan, Zilma Gesser Nunes. Tradução: Claudio Aquati... [et al.]. – Florianópolis: Editora da UFSC, 2017.
- PLATÃO. *Diálogos* (O Banquete, Fédon, Sofista, Político). Trad. José Cavalcante de Souza, Jorge Paleikat e João Cruz Costa. São Paulo, Abril Cultural, 1972 (Coleção Os Pensadores).
- PRECIADO, Paul Beatriz. *Manifesto contrassexual: práticas subversivas de identidade sexual*. Tradução Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: n-1 edições, 2014.
- PULQUÉRIO, Manuel. *A alma e o corpo em fragmentos de Safo*. Traduções e adaptações. Revista Máthesis 10, 2001.
- RIBEIRO, Ana Claudia Romano. *A ilha dos hermafroditas: viagem a França especular de Henrique III (Artus Thomas)*, 2005.

Dissertação (mestrado/tradução) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, SP. Disponível em: <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/269845>

REY, Luís. *Dicionário de termos técnicos de medicina e saúde*. 2ª ed. Rio de Janeiro, Guanabara Koogan, 2003.

RIOLAN, Jean. *Discours sur les hermaphrodits, où il est de-monstré contre la opinion comunne qu'il n'y a est point de vrays hermaphrodits (...)*, 1614. Source: [gallica.bnf.fr](http://gallica.bnf.fr). Bibliothèque nationale de France.

ROSSET, Clément. *Reflexiones sobre cine*. Trad. Ariel Dilón. Buenos Aires: el cuento de plata, 2010.

SÓFOCLES. *A trilogia tebana: Édipo Rei, Édipo em Colono, Antígona*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

### Filmografia

PUENZO, Lucía. *XXY* (2007). Hispano-franco-argentino. Wanda vision (91 min.). Tradução Pinguim SP. Disponível em: <https://youtu.be/X0E-u7p6jV8> (Acesso em junho de 2019).

XAVIER, Albert. *Hermafrodita* (2009). República Dominicana. Produção: Amarfi Peralta Dominguez (85 min.). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yeRC6g24zNY> (Acesso em janeiro de 2020).



**EMBLEMAS**  
**utilizados ao fim de cada ensaio**

ABERTURA

Ut Salamandra vivit igne sic lapis (Como a salamandra, a pedra vive no fogo). Emblema 29 de *Atalanta fugiens* by Michael Maier (1568-1622).

SEGUNDO ENSAIO

Émile-Antoine Bayard. *The Projectile Passing the Moon, From the Earth to the Moon* by Jules Verne, 1877.

ÚLTIMA SEÇÃO

Hermaphrodite sur le bûcher, Figure 33 de *L'Atalanta Fugiens*, Michael Maier (1617).





## SOBRE O AUTOR



**Jason de Lima e Silva** é professor do curso de Filosofia na Universidade Federal de Santa Catarina. Atua na área de Ensino de Filosofia pelo Departamento de Metodologia de Ensino do Centro de Ciências da Educação, com pesquisas em Estética e Filosofia da arte. Coordena o grupo *Filosofia, Arte e Educação* (CNPq) e a série homônima pela Apolodoro Virtual Edições (Guarapuava/PR).

Muitas são sempre as razões para se publicar um livro. A maior parte dessas razões, por sinal, não interessa ao leitor, contando haver ainda quem leia e quem, dentre os leitores, não se contente com pouco, sobretudo com as razões idiossincráticas do autor de publicar um livro. Como leitor, portanto, esperamos ser apenas conduzidos pelo que o livro desperta na sucessão de seus signos, mesmo quando a leitura nos enreda, e às vezes nos exige voltar alguns passos. Se o livro ficar de pé, isso não o garante ainda andar com as próprias pernas. Justamente porque depende do encontro com seus leitores. Que seja de bom proveito, assim portanto o desejo, àqueles que encontram na estante essa trilogia de estudo filosófico do cinema e da literatura.

Jason de Lima e Silva

CONCEPÇÃO  
Grupo de Pesquisa  
FILOSOFIA, ARTE E EDUCAÇÃO  
(GPFAE/UFSC)

