O NASCIMENTO DE UM SUPER-HOMEM - LINGUAGEM E SUBJETIVIDADE EM "MEU AMIGO NIETZSCHE"[1]

THE BIRTH OF A SUPERMAN - LANGUAGE AND SUBJECTIVITY IN "MY FRIEND NIETZSCHE"

Cecília BARROS-CAIRO[*]

> Criar – essa é a grande redenção do sofrimento, é o que torna a vida mais leve. Mas, para que o criador exista, são deveras necessários o sofrimento e muitas transformações (NIETZSCHE, 2008, p. 101).

Resumo: Na produção textual que então apresentamos, a proposta é fazer convergir os entendimentos sobre linguagem e subjetividade nos pensamentos de Michel Foucault e Friedrich Nietzsche a partir da análise do curta-metragem "Meu amigo Nietzsche", dirigido pelo cineasta Fáuston da Silva em 2012. Nesse encontro das teorias foucaultiana e nietzschiana, considerando a descontinuidade da história e a composição dos sujeitos no seu interior, nos pomos a problematizar as formas de linguagem e subjetividade que são evidenciadas na produção fílmica que roteiriza o insucesso escolar de um menino da periferia de Brasília que conhece Zaratrustra, quase fortuitamente, no lixão, e transmuta o seu fracasso em vontade de potência. O encontro com a linguagem do livro de Nietzsche em meio às práticas discursivas e sociais que regimentam sua vida faz com que o menino Lucas passe a produzir invenções de si mesmo, desembocando novas formas de subjetividade, fazendo nascer um Super-Homem em uma relação propriamente ética de cuidado e de governo de si. É importante acrescentar que, partindo das reflexões em torno das obras de Foucault e de Nietzsche e pensando os atravessamentos discursivos da materialidade fílmica que também nos constitui, este texto se torna agenciador do conhecimento de nós mesmos e dos nossos posicionamentos na (e com a) vida, todo dia.

Palavras-chave: Linguagem; Subjetividade; História; Super-homem.

---

[1] Dedico este texto, com os meus agradecimentos mais sinceros, ao cineasta e produtor de "Meu amigo Nietzsche", Fáuston da Silva, em primeiro lugar pela brilhante produção que afeta com potência e alegria a todos que com ele se encontram e, em seguida, por ter cedido a mim os direitos para utilização das imagens provenientes do curta-metragem nesta presente publicação.

[*] Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia. Pesquisadora do LABEDISCO/CNPq/UESB – Laboratório de Estudos do Discurso e do Corpo. Bolsista da CAPES. Contato: ceciliabarroscairo@gmail.com.

Abstract: In the present text our proposal is to converge the understandings about language and subjectivity in the theories of Michel Foucault and Friedrich Nietzsche, from the analysis of the short film "My friend Nietzsche", directed by Fáuston da Silva, in 2012. At this meeting the nietzschean and foucaultian theories, considering the discontinuity of history and composition of the subjects, put in to question the forms of language and subjectivity that are evidenced in the film that tells about the school failure of a boy on Brasilia's outskirts who knows Zaratrustra, almost fortuitously, at the trash, and transmutes his misery to potency. The encounter with the language of the book of Nietzsche among the discursive practices and social regimentam your life makes the boy Lucas pass to produce inventions of himself, producing new forms of subjectivity, making birth a superman in a relationship properly ethic of care and the government itself. It's important to tell, based on the reflections on the Foucault and Nietzsche's works and thinking the filmic materiality and their discourses which also constitutes us, this text becomes a reflex of ourselves knowledge and our emplacements in (and with) life, every day.

Keywords: Language; Subjectivity; History; Superman.

Nosso amigo Nietzsche. Nosso amigo Foucault.

Com inspiração no suporte sobre o qual me debruço para a presente análise - o curta metragem "Meu amigo Nietzsche"[2] - gostaria de já iniciar minha escrita descrevendo essa produção textual como resultado de duas grandes amizades que cultivo e que fazem tanto a sustentação teórica e metodológica do trabalho, quanto me fortalecem as invenções e os posicionamentos diante da vida: são elas provenientes dos meus encontros com Michel Foucault e Friedrich Nietzsche. Neste sentido, recorro a ambos, em uma atitude de torná-los contemporâneos entre si e a mim, não somente para pensar a análise da produção cinematográfica em questão, mas, sobretudo, para pensar-me a partir dela. A proposta de entender o agenciamento dos dois autores como contemporâneos entre si e entre nós emerge ao emprestarmos do próprio Nietzsche a sua pretensão de *atualidade* em relação ao presente em uma desconexão, em uma defasagem (NIETZSCHE, 2003). Uma

[2] *Link* para acesso ao vídeo: <https://docs.google.com/file/d/0B9U-AbmzV7Faelh1cEh5VUs0OGs/edit>. O vídeo está disponibilizado em meu arquivo digital pessoal em virtude de o diretor tê-lo retirado do *You Tube* porque o curta-metragem ainda concorre em festivais e premiações, o que impossibilita, durante esse período, a sua circulação ampla e pública segundo as diretrizes burocráticas das organizações fomentadoras dos eventos.

resposta para a amarração contemporânea a que então propomos foi sintetizada por Roland Barthes tomando as "Considerações Intempestivas" nietzschianas em um apontamento dos seus cursos no *Collège de France*, cuja afirmação "o contemporâneo é o intempestivo" (BARTHES *apud* AGAMBEN, 2009, p. 58) nos incita a tomar uma posição em relação ao presente, pertencendo verdadeiramente ao nosso tempo porque não coincidimos com ele nem nos adequamos às suas pretensões, mas nos pomos inatuais, anacrônicos, desviantes e, por isso, podemos perceber e apreender o nosso próprio tempo (AGAMBEN, 2009) em sua mobilidade e em sua descontinuidade. Ao pensarmos essa descontinuidade, essa intempestividade que nos compõe como sujeitos, notamos que a história

> [...] genealogicamente dirigida, não tem por fim reencontrar as raízes de nossa identidade, mas ao contrário, obstina-se em dissipa-la; não pretende demarcar o território único de onde viemos, a primeira pátria à qual os metafísicos nos prometem o retorno, ao contrário, ela pretende fazer aparecer todas as descontinuidades que nos atravessam (FOUCAULT, 2012, p. 76).

Dessa maneira, considerando as nossas composições como sujeitos circulantes e moventes no interior da história, por vezes saltando seus esburacamentos, por outras seguindo suas formas de recorrência, é que propomos a análise dos modos como o cinema, em sua materialidade verbal e não verbal, também opera produções de verdades sobre os sujeitos que põe em foco e, no mesmo nível, diz sobre quem somos nós.

O curta-metragem "Meu amigo Nietzsche" data de 2012 e foi dirigido por Fáuston da Silva. No roteiro versa a história de um menino da periferia de Brasília que encontra um livro de Nietzche no lixão e produz, a partir dessa leitura, intensas transformações em sua vida. Os percursos do menino Lucas são marcados no filme por alguns aspectos que julgamos relevante pontuar desde o início dessa escrita: 1. A construção discursiva do sujeito menino pobre, de família nuclear tradicional e pertencimento religioso cristão; 2. O insucesso na escola *versus* as novas condições de possibilidade de existência a partir do encontro com "Assim falava Zaratustra"; 3. O embate entre a emergência de uma subjetividade *além-do-homem* e os discursos de

uma microfísica histórica e espacial dos aparelhos ideológicos a que o menino pertence; 4. O nascimento de um super-homem por meio do cuidado de si e das (re)invenções de si.

Não gostaríamos de desenvolver esses pontos que visualizamos em "Meu amigo Nietzsche" de maneira individual, e, exatamente por isso, nós os tratamos aqui em um entrecruzamento de proposições cujos liames serão movimentados em torno do entendimento da produção da subjetividade e da linguagem do menino super-homem que (re)inventa a si e, na conjuntura do dispositivo audiovisual que, atravessado por outros discursos constituintes dos sujeitos, nos ajuda na (re)invenção de nós mesmos. Para tanto, cruzaremos os dois aspectos conceituais - subjetividade e linguagem - em Foucault e Nietzche, trazendo à tona seus pontos de convergência na tarefa de compreender o encontro contemporâneo do menino brasiliense que ouve, vê e sente Zaratustra numa biblioteca cujas prateleiras, inicialmente compostas de desordem e dejetos, se transmuta em aurora.

Linguagem e subjetividade na amizade Nietzsche-Foucault

O trabalho de Foucault retoma a genealogia nietzscheana e, através dela, o estudo da história e das práticas discursivas em que as descontinuidades históricas e o jogo de forças e de poderes que se entrecruzam tornam-se acontecimentos, inventam conhecimentos, fabricam sujeitos. Situamos, assim, o modo como estamos tratando o sujeito, constituido no interior mesmo da história e atravessado por discursos de toda ordem. Nesta seara, a proposta de Foucault é verificar de que maneira o sujeito do conhecimento, que é também o sujeito da linguagem, se constitui a partir de sua posição no interior dessa história e de como a verdade é fixada, tendo como foco um sujeito que se movimenta no tempo. Assim,

> seria interessante tentar ver como se dá, através da história, a constituição de um sujeito que não é dado definitivamente, que não é aquilo que a partir do que a verdade se dá na história, mas de um sujeito que se constitui no interior mesmo da história, e que é a cada instante fundado e refundado pela história (FOUCAULT, 2001a, p. 9).

O trabalho histórico feito por Foucault compreende as instâncias do saber, do poder e da subjetividade que são desvendadas mediante uma arqueologia, uma genealogia e um estudo das práticas de si na forma pela qual são fabricados os sujeitos de conhecimento. Em "Meu amigo Nietzsche", já as primeiras cenas dão a ver como os saberes e os poderes institucionais da escola agem sobre a constituição do sujeito Lucas. Tendo sido advertido pela professora, sendo criticado pelos colegas e temendo a reação da família diante das suas notas baixas e do insucesso com a leitura, o menino percorre as ruas de volta para casa soletrando o que vê pelos muros, tentando entrar na ordem discursiva dos saberes institucionais que prescrevem como regra o êxito na vida escolar nos moldes normativos sobre os quais ela se fundamenta.

Uma questão presente nos escritos de Foucault é referente à possibilidade da formação dos domínios de saber a partir de práticas sociais. Para responder a essa pergunta, Foucault refletiu sobre o equívoco de admitir a pré-existência de um sujeito de conhecimento no qual as condições econômicas, sociais e políticas de existência se mostram coladas nele. As práticas sociais, para Foucault, não só produzem domínios de saber como também fazem nascer sujeitos de conhecimento, e tanto a relação deste sujeito com o objeto do saber, como a própria verdade, possuem uma história. O entendimento da história que constitui o sujeito Lucas em "Meu amigo Nietzsche" não reside em localizá-lo como sujeito do conhecimento no interior de uma filosofia do tipo cartesiana, mas em admiti-lo como um sujeito que fabrica o mundo e que, portanto, é também sujeito e objeto da linguagem.

Aqui tomamos a linguagem como uma experiência do ser-no-mundo, como uma verdade eticamente constituída na relação do sujeito consigo mesmo, em reinterpretações de todo o seu percurso intelectual, perspectiva que nos permite entender a linguagem em sua relação com o poder e com a subjetividade. A pergunta que Foucault nos faz em "As Palavras e as coisas" sobre "que relação existe entre a linguagem e o ser do homem?" (FOUCAULT, 2007, p. 468) nos conduz a uma reflexão central em torno dos saberes e dos poderes na constituição dos sujeitos. No mesmo sentido, afirma Nietzsche ser a linguagem um instrumento de valoração moral, em cujo solo, não isento, se constitui o conhecimento. Como o conhecimento é decorrente da linguagem, é

patente que não pode ser questionado além dos limites circunscritos por ela. Já a própria linguagem, uma vez anterior ao conhecimento, é impassível de ser apreendida pelo próprio conhecimento. Neste momento, eclode um outro problema - o aspecto da moral. Nietzsche, em seu projeto de problematização da moral, transforma em problema também a linguagem, uma vez demonstrado que ela é alicerce da moral enquanto formadora de subjetividade (NIETZSCHE, 1992). Assim, retornando a Foucault, a linguagem é um ato que "deve ser utilizado pelo sujeito enunciante e no interior da qual ele se define, onde parece sempre povoada pelo outro, pelo ausente, pelo distante, pelo longínquo; ela é atormentada pela ausência" (FOUCAULT, 2009, p. 126).

A proposta agora é, a partir deste entendimento, interrogar a linguagem produzida pelo curta metragem "Meu amigo Nietzsche" em suas porções da materialidade verbal e da imagética em movimento, não somente na direção a que elas remetem, mas na dimensão que a produz, como nos ensina Foucault. A proposta não é somente do nível da descrição, da nomeação, mas no âmbito da suspensão, "do exame da linguagem, não apenas o ponto de vista do significado, mas também o do significante, para fazer surgir o fato de que em ambos existe linguagem, de acordo com domínios de objetos e sujeitos possíveis" (FOUCAULT, 2009, p. 128) - de onde articulamos que o personagem também se mostra em nós e agora nos atravessa. Agenciando o encontro Nietzsche-Foucault, entendemos, assim, que a linguagem como representação feita pelo homem do mundo só pode ser entendida como uma representação não fixada, em permanente devir (NIETZSCHE, 2001), assim como o ser da linguagem, o sujeito que representa o mundo, é fabricado a partir da realidade móvel do mundo, inscrita nas instituições e nas práticas sociais (FOUCAULT, 2009).

O que nos dá os contornos das subjetividades pertence ao domíno da descrição "arqueológica da constituição de um certo número de saberes sobre o sujeito", como nos aponta Judith Revel (2010, p. 226). A subjetividade aparece em um momento da descontinuidade do sujeito em relação à linearidade de sua ordem. Ao mostrar-se autor de sua obra, o sujeito reinventa-se a si para deixar emergir, no interior da história e do discurso, a sua subjetividade e poder fazer dobrar o pensamento sobre o pensamento, a linguagem sobre a linguagem, as marcas que imprime no próprio corpo sobre as

suas produções como sujeito histórico-discursivo.

Estamos entendendo, dessa maneira, a subjetividade como um modo marcado de existir que é formal, discursivo, moral e, ao mesmo tempo, ético, que emerge do desejo do sujeito em contradição, em consequente complementaridade com as condições de produção com o mundo, com as relações que o compuseram e que foram ao longo do tempo por ele reunidas como verdadeiras. É neste sentido que afirmamos ser possível, em meio às marcas de existência enredadas em suas relações de saber-poder, "o sujeito ser quem ele é, ser autor de sua própria invenção" (REVEL, 2010, p. 228). Neste sentido e tomando os modos de produção do filme a que então olhamos, notamos que, ao inventar-se em meio às normas da escola, da família e da igreja, o menino super-homem parece encontrar, naquele exercício com Zaratustra, um caminho (mais) possível e potente para a própria vida. Nessa microfísica de suas relações sociais, o campo de manifestação do sujeito e o que grita na subjetividade, é a vontade de poder do menino Lucas, vontade esta que não está numa interioridade do sujeito - como afirma Nietzsche, mas que o constitui enquanto tal (NIETZSCHE, 1992). É esse modo de subjetividade que se torna prática de referência para o cuidado de si. No entanto, fazemos, apressadamente, a ressalva de que, ao dizer que o sujeito cuidando de si subjetiva-se, não estamos afirmando que alguma identidade se torne definitiva e acabada. Ao contrário, o sujeito encontra-se em uma constante e infinita movência, oscilando entre regularidades e dispersões históricas e discursivas, e, é, nesta pauta que se pode pensar em luta e em insurreição, em Zaratustra e em "Meu amigo Nietzsche".

É nesse mesmo aspecto que, trazendo o dialogismo apresentado por Nietzsche em "Assim falava Zaratustra", os encontros com os sujeitos-outros compõem subjetividades singulares com o intuito de restaurar e legitimar outras relações que se formam entre saberes e poderes de modo que ao recortarmos os dizeres do sujeito Lucas no curta-metragem percebemos vários outros discursos que se entrecruzam. Assim, notamos um sujeito como "produto histórico de práticas discursivas [...] que é reportado a posições possíveis de subjetividade, não importanto o que fala, mas o que diz" (GREGOLIN, 2007, p. 7). Estamos pensando as emergências subjetivas do menino amigo de Nietzsche através do seu exercício, enredado em seus nós históricos-discursivos, do cuidado de si, inscrevendo-se em uma dada

posição de subjetividade, determinando, para si, uma identidade, e delimitando, por consequência, o que pode e deve ser feito e enunciado. O que vemos aí é que a noção de um sujeito de conhecimento não é anterior às práticas que o enredam – há que cuidar-se para melhor conhecer-se e há que conhecer-se para melhor cuidar-se (FOUCAULT, 2006). Assim, as práticas de cuidado de si delineiam uma ética em que a existência se desenvolve como *obra*, como trabalho de um sujeito sobre si mesmo, como uma conversão a si mesmo. A consequência ética dessa perspectiva, finalmente, é considerar ao mesmo tempo o sujeito livre e determinado. Livre para criar, para reinventar-se, para fazer de sua vida uma *obra de arte*. Estamos tratando, nietzschianamente, de um homem que é criação de si próprio através da transvaloração de todos os seus valores, através da sede de poder - vontade de potência -, manifestando-se criativamente para superar o niilismo e reavaliar ideais velhos ou criar novos, em um processo contínuo de superação (NIETZSCHE, 2008).

Pois passemos a vislumbrar, a partir de então, de que formas a prática do cuidar de si na emergência de uma subjetividade do menino que reinventa sua própria existência instaura novas maneiras de pensar, de sentir, de dizer e de agir nas práticas sociais. Vejamos a emergência, então, de um menino super-homem que encontrou Zaratustra e, junto com ele, novas condições de possibilidade para a própria vida.

O super-homem enunciado em "Meu amigo Nietzsche"

A fim de descrever o nascimento do super-homem em "Meu amigo Nietzsche", emprestamos de Foucault em sua "Arqueologia do Saber" a recomendação de que

> para que a linguagem possa ser tomada como objeto, decomposta em níveis distintos, descrita e analisada, é preciso que haja um "dado enunciativo" que será sempre determinado e não infinito: a análise de uma língua se efetua sempre a partir de um *corpus* de discursos e textos; a interpretação e a revelação das significações implícitas repousam sempre em um grupo delimitado de frases; a análise lógica de um sistema implica a reescrita, em uma linguagem formal, de um conjunto dado de proposições (FOUCAULT, 2009, p. 127, destaque do autor).

Assim, entendemos que a linguagem, na instância de seu aparecimento e de seu modo de ser, é *o próprio enunciado* (FOUCAULT, 2009, p. 128, grifo nosso) e, como tal, se apoia em uma descrição que não é nem transcendental, nem antropológica. A questão que nos fazemos diante da emergência do enunciado diz respeito a como o sujeito da linguagem que se dá a ver se constitui a partir de sua posição no interior da história e como a sua verdade é fixada, considerando que esse é um sujeito que se movimenta no tempo.

Ao olhar para o enunciado no dispositivo audiovisual, estamos aludindo tanto para seus recursos e estratégias de elaboração de imagem em movimento e som quanto para os discursos e práticas que eles produzem (MILANEZ; CAIRO; BRAZ, 2013). Estamos, desse modo, entendendo tal dispositivo a partir das nossas leituras foucaultianas como um conjunto de táticas, leis e estratégias que fazem ver, dizer e institucionalizar os sujeitos (FOUCAULT, 1988). Dessa forma, em meio ao cenário histórico e social que enredam o filme, as condições de produção se compõem como linhas que fazem ver e falar o menino super-homem e seu amigo Nietzsche. Ao encontrar "Assim falava Zaratustra" no lixão, o personagem central de "Meu amigo Nietzsche" começa uma busca, inicialmente gramatical, para compreender os significados constituintes daquela materialidade verbal e garantir a ela os seus sentidos. Passando pelas pessoas nas ruas e interpelando-as – "*o que é aurora, moça?*", em meio ao seu cotidiano, passa ao nível da experimentação da linguagem do livro, compondo agora, no interior mesmo de sua história como sujeito, outras formas de subjetividade. Depois de ler o livro "três vezes" - como afirma à professora, Lucas inicia uma nova trajetória em sua formação escolar: as notas nas avaliações se elevam e algum êxito nas propostas de exigência do discurso deste aparelho - a escola - começa a acontecer. Mas junto a esse ponto, o amigo de Nietzsche reinventa a si mesmo como um super-homem - aliás, esse foi um dos requisitos que atraiu o menino à leitura de Zaratustra. Ao ser perguntado pela professora sobre o seu projeto de vida, a resposta imediata do menino revela: "Eu quero ser um Super-Homem!". A cena que sequencia a resposta de Lucas na sala de aula à professora traz à tona os conflitos entremeados por essa nova maneira de existência que o menino experimenta: a família e a igreja são convocadas com o fim de justificarem e normatizarem o comportamento entendido agora como desviante –

"depois desse livro, ele ficou louco!", afirma a professora. No grande salão de lazer da escola, Lucas convida os colegas a pensarem sobre suas condutas: "Eu quero falar é de superação, ser Super-Homem! Vocês querem voltar a ser animais ou vocês querem estar acima do homem? Ser Super-Homem?". A chamada é seguida de um grito de resposta coletivo e entusiasta dos demais meninos: "Ser Super-Homem! Ser Super-Homem!".

Notamos em Nietzsche que a superação de si, isto é, o ir *além*, depende da obrigação de varrer para longe toda forma de tirania, seja ela vinda do conhecimento, da moral escrava ou da fé metafísica (NIETZSCHE, 2008). O ir *além* significa a afirmação de uma vontade de criar, uma nova moral capaz de rejeitar a reatividade e o ressentimento, assumindo a tarefa de decretar a morte do Deus severo, punitivo e salvador, para celebrar a alegria, a expansão de si mesmo, assumindo a crença no corpo, no instinto, na liberdade, na transmutação do espírito.

Neste sentido, a produção fílmica em questão retoma em alguma equivalência o convite nietzschiano ao poder de agir, de afirmar e acrescer a vida, imperando não sobre uma carência de forças, mas na sua abundância. Retomando os modos como o dispositivo audiovisual promove, em sua linguagem, a composição do sujeito de que trata, observamos como o posicionamento da câmera (no *frame* 1), junto à materialidade verbal dos diálogos que anteriormente descrevemos, compõe discursivamente o corpo do menino super-homem. No momento em que incita os seus colegas a uma vida *além-do-homem*, não é exatamente o seu posicionamento corpóreo-espacial acima dos demais que aqui nos interessa, mas o que isso evoca discursivamente. A filmagem de baixo para cima situa o menino Lucas na já condição de superação das amarras institucionais do discurso da educação formal, da igreja e da família. O menino



***FRAME* 1**

Lucas está posicionado acima para nos lembrar não de uma hierarquia, mas para nos lembrar de grandes líderes e grandes revoluções de pensamento, para nos lembrar do processo de preparação para o enfrentamento do *destino*, para conectar-nos com a *tragicidade* em meio às práticas do *cuidado de si*.

Ao levantar o problema da morte de Deus, o menino é conduzido pela mãe a uma igreja evangélica. A câmera captura, inicialmente, em ângulo amplo, fixo e também vertical, a faixada da igreja, evidenciando-a superior, distante, intocável (*Frame* 2). Em sequência, num corte brusco, o dispositivo conduz o espectador, em meio às vozes do pastor, ao interior do local que coincide com o rosto do pecador centralizado na tela tendo apenas como complemento a mão do intérprete de Deus como um adereço na cabeça do menino (*Frame* 3). O detalhe fora de campo, que aparece como uma metonímia, nos traz à memória a construção discursiva de um todo, do criador que, através das mãos, ilumina a sua criatura e a livra de todo o mal. Nesse sentido, Courtine, a partir de seus trabalhos acerca da *memória discursiva* (2009) nos fala das formas de discurso reportado, cuja materialização se dá por meio das (re)citações e das relações com o texto primeiro. O autor se refere à discussão foucaultiana na qual um texto diz "pela primeira vez aquilo que, entretanto, já havia sido dito, repetindo



***FRAME* 2**



***FRAME* 3**

incansavelmente aquilo que, entretanto, não havia jamais sido dito" (FOUCAULT, 2000, p. 25). A mão do pastor é a mão de Deus perdoando o menino que não somente leu o "livro do cão", mas passou a experimentá-lo em suas composições de vida.



***FRAME* 4**

O fechamento das sequências da cena no momento de purificação do menino transgressor, tal como observamos nos *frames* anteriores, se dá com o zoom invertido da câmera (*Frame* 4), com profundidade maior de campo, onde a mão do redentor e o rosto do pecador, ao lado da presença discursiva da mãe interditora, declinam em tamanho para que a conjuntura arquitetônica da igreja, e, consequentemente, seu aparato de funcionamento discursivo-ideológico, sejam, enfim, panoramicamente enfatizados. Ao sair da igreja com a mãe, Lucas prossegue afirmando sua amizade com Nietzsche, a quem atribui a transvaloração do conhecimento e cuidado de si. De fato, em nossa constituição como sujeitos, como refletiu Foucault (2000, p. 7), como não há como deixar de *fazer parte dessa ordem arriscada do discurso*, é preciso afirmarmo-nos na vida, tornando-se imprescindível recriar-se, a todo instante, diante dela.

É possível notar também que a câmera está posicionada de modo a colocar o espectador em meio aos fiéis que assistem, espiam e comungam o momento de purificação da alma 'nietzschianamente perdida', "*libertando-a de toda a escuridão e de todo mundanismo*" (tal como afirma o pastor), trazendo à tona uma política do olhar que fiscaliza e gere os corpos - inclusive os nossos, que, ao presenciar o que se passa na materialidade fílmica, também se atualizam e se observam. Entendemos, assim, que o olhar do dispositivo cinematográfico marca uma posição do sujeito em foco e o constrói histórica e socialmente a partir da captura das imagens dos corpos que

estão materializadas na película, que recebe cortes e edições, encadeamentos e montagens (MILANEZ, 2011), que por suas vezes, propiciam uma nova materialidade para se olhar, uma nova prática para se exercitar, um novo pensamento sobre o qual é possível (se) dobrar.

O *espaço-linguagem* de uma subjetividade ao infinito

Pensando na profundidade que pode ser encontrada na exterioridade, como "um bom escavador dos baixos fundos", em uma verticalidade pregada por Zaratustra para trazer à superfície elementos que estavam enterrados e que foram dobrados sobre si mesmos (NIETZSCHE, 2008), prosseguimos na tomada da materialidade fílmica, dessa vez para pensarmos a composição do espaço-(da)-linguagem e da linguagem-(do)-espaço. De certo, sabemos ser preciso atentar para a implacável trama de transformações em que as cenas vão se modificando, quadro a quadro, em favor de uma abordagem que redobra suas ações como pontos de problemáticas que, cada vez mais, se aprofundam, ao infinito. Por diversas vezes, esses quadros se esmiúçam, evidenciando a força dos movimentos que compõem as cenas das próprias "tragédias dos homens, em um jogo dos nossos olhares que, por nós mesmos, sem jamais depor o que é ou não verdadeiro, monta o espetáculo do mundo" (FOUCAULT, 2011, p. 571).

A partir de então trataremos, especialmente, de como o espaço da cidade é mostrado no curta-metragem atravessado pelas narrativas do menino Lucas ao trilhar, sonoramente, para o espectador, o seu encontro com Zaratustra. Para tanto, refletimos sobre esse espaço múltiplo como um espaço de "práticas microbianas", como afirma Michel de Certeau (2009, p. 65), um espaço das "microfísicas dos poderes", retomando Foucault (2012), dotadas de elementos que fundamentam a existência de 'espaços outros' no que se refere também a outros tipos de relações de poder espacializadas e outras dimensões dos saberes nas relações sociais onde podemos nos reinventar, espaços esses que podemos chamar de heterotopias. Essas heterotopias que compõem os espaços geográficos também compõem os espaços das linguagens. São espaços que não possuem uma forma padrão, mas plural e diversificada, são espaços contraditórios às formas

totalizadoras que equalizam ou à unicidade e transcendência que remetem a um "espaço sacralizado" dos dispositivos institucionais e da práxis social (FOUCAULT, 2001b).

Em "Meu amigo Nietzsche", as heterotopias aparecem como lugares que incomodam porque são "superpostos, fragmentários, pluriformes" (GAMA-KHALIL, 2012, p. 74). Sentimos essa constatação nas imagens que se movimentam em *travelling* pelo lixão ou pelas ruas pobres da periferia da cidade mostradas no filme (*Frame* 5). Essa sensação incômoda que temos ao acompanhar as sequências é intensificada pela leitura em off do "Assim falava Zaratustra" pelo menino Lucas. A câmera percorre uma cidade escura, desordenada, vazia, enquanto o super-homem que nasce evoca as palavras de Nietzsche:



***FRAME* 5**

> Meu hálito livre sopra através das paredes penetrando nas prisões e nos espíritos presos e o grande dia será quando o homem estiver no meio do caminho entre o animal e o super homem porque será o caminho para uma nova manhã, o caminho para o super homem.

No dispositivo audiovisual, onde os suportes de produção da imagem em movimento servem à difusão e circulação de saberes sobre um determinado sujeito (AUMONT, 2002), observamos que as técnicas fílmicas utilizadas em "Meu amigo Nietzsche" estão enredadas de outros elementos discursivos também historicamente orientados. Em se tratando dos espaços-linguagem do curta-metragem em questão, entendemos os seus entremeios heterotópicos também nas constituições táticas de associação entre imagem, movimento e som. O lixão, mais uma vez, é o cenário. Em meio à correria de outras crianças, o amarrar do cadarço do sapato, uma pipa amarela estampada

no céu e um toque de celular, o menino Lucas encontra o "Assim falava Zaratustra" entre os dejetos do aterro. Essa possessão de espacialidades - os corpos, as falas, o lixo, os sons do ambiente - é enquadrada pela câmera, promovendo uma panorâmica circular e se fixando, por fim, em uma posição de trás para a frente, posicionando o olhar do espectador sobre o foco: o livro de Nietzsche nas mãos do menino aspirante a super-homem (*Frame* 6).



***FRAME* 6**

Há, nesta consideração última, mais um componente que instaura a antecipação do enredo, uma espécie de previsão que conduz o espectador aos próximos encadeamentos da materialidade fílmica. As vozes das crianças que corriam pelo campo, a conversa de Lucas com a mãe ao celular, os demais sons do ambiente, tudo isso é substituido pelo poema sinfônico do compositor alemão Richard Strauss, datado de 1896 e inspirado no tratado filosófico de Nietzsche, levando o mesmo título do "Assim falava Zaratustra". Entendendo nessa linguagem a existência de enunciados que trazem em sua margem outros enunciados e tomando em nossa memória discursiva o reportar a outros discursos, trazemos, por associação, no disparar da lembrança, outra produção cinematográfica que ocupou, por anos, o lugar de maior bilheteria do mundo e que traz como trilha sonora principal a mesma sinfonia de Strauss – "2001: Uma odisséia no espaço", dirigido e produzido pelo cineasta Stanley Kubrick em 1968. A odisseia narrada por Kubrick, em meio aos elementos temáticos da tecnologia, da vida extraterrestre e da inteligência artificial, marca também, como em "Meu amigo Nietzsche", a busca pela evolução humana e filosófica. O curta-metragem de Fáuston da Silva retoma o primata de Kubrick que descobre num osso uma ferramenta. Lucas, até se encontrar com Zaratustra, é dado a ver como o animal de Nietzsche que só depois de experienciar o cuidado de si e o desenrolar de novos modos de subjetividade, descobre a (vontade de) potência e a composição ética com a vida. Nesse batimento de análise, lembramo-nos de Foucault

(2012, p. 59) ao pontuar que "o homem começou pela careta daquilo que ele ia se tornar; Zaratustra mesmo terá seu macaco que saltará atrás dele e tirará o pano de sua vestimenta".

Entendemos que também nessas memórias que se cruzam e movem espaços-linguagem heterotópicos interpenetráveis conseguimos elaborar novas composições de espaços-linguagem que, por suas vezes, compõem nossas espacialidades corporeo-discursivas enquanto sujeitos, tanto diante da tela de cinema quanto da realidade em que vivemos. O convite do menino à aurora não para por aí. As heterotopias da linguagem-espaço que se povoam mutuamente promovem a emergência de um mundo outro, tão belo quanto assustador, onde, da amplitude capturada por uma câmera em panorâmica (*Frame* 7), o menino super-homem aparece pequeno, solitário e livre, *voando* no lixão em busca de um outro Zaratustra (sua mãe havia interrompido as leituras nietzschianas e o livro tinha sido devolvido, como impureza, ao aterro). "Escuta! Que quero ouvir! Levanta-te!. Escuta-me também com os teus olhos! E quando chegares a acordar, acordado ficarás eternamente". O chamado de Lucas convoca o espectador "animal de rebanho" a olhar para si, a inclinar-se sobre si, a cuidar de si, ainda que a sua casa e a sua biblioteca estejam imundos. O chamado de Lucas é solitário e revela, no que poderia ser vista como uma "heterotopia de crise" ou "de desvio" nesse corpo infanto-juvenil notado como transgressor, uma "heterotopia de plenitude", por excelência, como um navio que se constitui em um lugar sem lugar, que figura como um instrumento que serve tanto às economias como ao escape da imaginação (FOUCAULT, 2001b), que flutua no espaço, aberto e fechado ao mesmo tempo, transitando por tantos outros lugares distintos, aqui e aí, onde agora é você, leitor deste texto, que agencia comigo e com o Lucas, mais um nó na rede de amizade



***FRAME* 7**

Nietzsche-Foucault.

O super-homem de "Meu amigo Nietzsche" nos aparece como aquele menino da música de Toquinho, *Aquarela*, que caminha até um muro onde encontra "uma astronave que chega sem tempo, nem piedade, sem pedir licença e convida a rir ou chorar". Pensemos, então, que essa astronave seja a própria vida que passa numa linda aquarela e que, um dia descolorirá... e recolorirá... descolorirá... e recolorirá... em uma abundância ligada à criação, à vontade de destruir para construir novamente, à acolhida do insensato, à produção de uma força grávida de super-homens em nós... elevada ao infinito.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo?* E outros ensaios. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.

AUMONT, Jacques. *A imagem*. Tradução de Estela dos Santos Abreu e Cláudio C. Santoro. Campinas, SP: Papirus, 2002.

CERTEAU, Michel De. *A invenção do cotidiano*. Artes de fazer. Tradução de Ephraim. Ferreira Alves. Vozes, Rio de Janeiro, 2009.

COURTINE, Jean-Jacques. *Análise do Discurso*: o discurso comunista endereçado aos cristãos. Tradução de Bacharéis em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. São Carlos: EdUFSCar, 2009.

FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade I*: A vontade de saber. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

_____. *A ordem do discurso*. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 2000.

_____. *A verdade e as formas jurídicas*. Tradução de Roberto Cabral de Meio Machado e Eduardo Jardim Morais. Rio de Janeiro: Nau, 2001a.

_____. Outros espaços. In: _____. *Estética*: Literatura e Pintura, Música e Cinema. Ditos e Escritos III. Tradução de Inês Autran

Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001b.

_____. *A hermenêutica do sujeito*. Tradução de Márcio Alves da Fonseca; Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. *As palavras e as coisas:* uma arqueologia das ciências humanas. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

_____. *A arqueologia do saber*. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

_____. *A microfísica do poder.* Tradução de Roberto Machado. São Paulo: Graal, 2012.

GAMA-KHALIL, Marisa. O corpo e outros espaços na construção do insólito do filme *O coronel e o lobisomem*. In: MILANEZ, Nilton; GAMA-KHALIL, Marisa. *REDISCO – Revista Eletrônica de Estudos do Discurso e do Corpo.* Vitória da Conquista: Edições UESB/Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, Laboratório de Estudos do Discurso e do Corpo. V.1, n.2, jul./dez. 2012, 2012.

GREGOLIN, Maria do Rosário. Identidade. Objeto ainda não identificado? *Estudos da Linguagem*. Vitória da Conquista: UESB, 2007.

MILANEZ, Nilton. *Discurso e imagem em movimento.* O corpo horrorífico do vampiro no trailler. São Carlos: Claraluz, 2011.

_____. BARROS-CAIRO, Cecília; BRAZ, Analyz Pessoa. O dispositivo audiovisual - Percursos de uma construção teórico-analítica. In: FERNANDES JUNIOR, Antônio; SOUSA, Kátia Menezes de (Org.). *Dispositivos de poder em Foucault*: práticas e discursos da atualidade. Goiânia: FUNAPE/DEPECAC, 2014 (No prelo).

NIETZSCHE, Friedrich. *Além do bem e do mal*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. *Gaia ciência*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. *Segunda Consideração Intempestiva*: da utilidade e desvantagem da história para a vida. Tradução de Marco Antonio

Casanova. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

_____. *Assim falava Zaratustra*. Tradução de Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Vozes, 2008.

REVEL, Judith. *Foucault, une pensée du discontinu*. Paris: Fayard, 2010.

Recebido em 31/08/2013
Aceito em 31/10/2013