

SIMONE KOFF BARBOSA

**SIMULACRO COMO SEDUÇÃO NO CINEMA:
Análise Fílmica em Antes do Amanhecer
e Antes do Pôr-do-Sol**

Tese apresentada como requisito para obtenção do grau de Doutora, pelo Programa de Pós-graduação da Faculdade de Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Prof. Dra. Cristiane Freitas Gutfreind

Porto Alegre

2008

SIMONE KOFF BARBOSA

**SIMULACRO COMO SEDUÇÃO NO CINEMA:
Análise Fílmica em Antes do Amanhecer
e Antes do Pôr-do-Sol**

Tese apresentada como requisito para obtenção do grau de Doutora, pelo Programa de Pós-graduação da Faculdade de Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Aprovada em 21 de outubro de 2008.

BANCA EXAMINADORA

Orientadora: Profa. Dra. Cristiane Freitas Gutfriend

Prof. Dr. Juremir Machado da Silva – PUCRS

Prof. Dr. Francisco Menezes Martins – FEEVALE

Profa. Dra. Ana Claudia Grunzinsky – UFRGS

Prof. Dr. João Luís de Araújo Maia – UERJ

Porto Alegre

2008

Para meus pais Elisabeth e Sergio,

Por serem pessoas extraordinárias,
Por terem tentado me entender na minha incompreensão,
Por terem me mostrado que o amor pode ser construído
apesar das incongruências, dos medos e do paradoxo da vida.

Agradecimentos

À minha irmã Silvia pelo apoio e amizade de uma vida;

Ao meu querido avô Willy, pela sabedoria e carinho, pessoa que deixou enorme saudade.

Para minha família que me apoiou em todos os momentos e na qual serei eternamente grata .

À Prof. Dra. Cristiane Freitas, pela excelente orientação no período do Doutorado.

À Prof. Genevieve Williams, da School of Visual Arts (SVA) que influenciou em toda a minha trajetória acadêmica, pela sensibilidade e criatividade na área do design gráfico.

À Prof. Mérli Leal, por ter acreditado em mim.



“O valor das coisas não está no tempo que elas duram, mas na intensidade com que elas acontecem. Por isso existem momentos inesquecíveis, coisas inexplicáveis e pessoas incomparáveis” (Fernando Pessoa).

Daydream, delusion, limousine, eyelash
 Oh baby with your pretty face
 Drop a tear in my wineglass
 Look at those big eyes
 See what you mean to me
 Sweet-cakes and milkshakes
 I'm delusion angel
 I'm fantasy parade
 I want you to know what I think
 Don't want you to guess anymore
 You have no idea where I came from
 We have no idea where we're going
 Latched in life
 Like branches in a river
 Flowing downstream
 Caught in the current
 I'll carry you
 You'll carry me
 That's how it could be
 Don't you know me?
 Don't you know me by now?

Ilusões a luz do dia
 Cílios de limusine
 Faça seu rostinho lindo,
 Derramar uma lágrima em meu vinho
 Olhe em meus olhos e veja
 O que você significa para mim
 Docinhos e milk-shakes
 Sou o anjo das ilusões
 Sou o desfile de fantasias
 Conheça os meus pensamentos
 Não mais os adivinhe
 Você não sabe de onde eu vim
 Você não sabe para onde vamos
 Estamos juntos na vida
 Como dois galhos num rio
 Sendo levados pela correnteza
 Eu te carrego, você me carrega
 Nossa vida pode ser assim
 Você não me conhece
 Você já não me conhece?

David Jewel (Poema - Antes do
 Amanhecer)

RESUMO

Esta pesquisa tem como objetivo analisar os significados do “simulacro” como sedução e amor no cinema do ponto de vista da filosofia da comunicação a partir da obra do filósofo francês Jean Baudrillard. Em um primeiro momento, a pesquisa se propõe a abordar o que é “simulacro” equivalente ao “hiper-real”, o que é cinema e o que é cinema como “simulacro” da realidade. Logo em seguida aprofundarei o estudo dos significados do “simulacro” como “morte, imortalidade e destino” e como “sedução e amor”. O trabalho se propõe a estabelecer um diálogo entre filosofia da comunicação e cinema interpretando os significados do simulacro como sedução e amor nas narrativas fílmicas *Antes do Amanhecer (Before Sunrise)*, de 1995 e *Antes do Pôr-do-Sol (Before Sunset)*, de 2004, ambos escritos e dirigidos por Richard Linklater.

Palavras-chave: Simulacro. Sedução. Filosofia. Cinema. Análise fílmica.

ABSTRACT

The purpose of this scientific work is to analyze the “simulacrum” meanings as “love and seduction” in the movies from the work of Jean Baudrillard considering the viewpoint of communication philosophy. At first, the objective of this search is to approach the simulacrum as hiper-real, the movie meanings, and what is movie as the simulacrum of reality. Following we'll study with greater emphasis the simulacrum meanings as “death, immortality and fate” and as “seduction and love”. The work also proposes to establish a dialogue between communication philosophy and movie, interpreting the simulacrum meanings as seduction and love in the *Before Sunrise* (1995), *Before Sunset* (2004), both directed and written by Richard Linklater.

Palavras-chave: Simulacrum. Seduction. Philosophy. Movies. Film analyzes.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	10
1.1 METODOLOGIA DA PESQUISA.....	20
2 O CINEMA COMO SIMULACRO DA REALIDADE.....	26
2.1 “SIMULACRO” EQUIVALENTE AO “HIPER-REAL”	27
2.2 O QUE É CINEMA.....	33
2.3 O CINEMA NEO-REALISTA	39
2.4 CINEMA COMO SIMULACRO DA REALIDADE.....	52
3 O SIMULACRO COMO “DESTINO”	58
2.5 SIMULACRO COMO “IMORTALIDADE E MORTE”	58
2.6 SIMULACRO COMO “DESTINO”.....	69
4 O SIMULACRO COMO SEDUÇÃO E AMOR.....	80
4.1 SIMULACRO COMO “SEDUÇÃO” para baudrillard.....	80
4.2 SEDUÇÃO E AMOR	91
4.3 A SIMULAÇÃO AMOROSA.....	108
4.4 SEDUÇÃO E PODER.....	113
4.5 SEDUÇÃO, ENGANO E DESAFIO.....	121
4.6 SEDUÇÃO, SOLIDÃO E CASAMENTO.....	126
4.7 SEDUÇÃO E TEMPO.....	145
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	164
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	182
2. Categoria: Artes e Entretenimento (17 fãs) / Local: Brasil / O filme fala sobre Jesse, um jovem americano no seu percurso para Viena para pegar um voo para casa depois de um encontro com celine e Celine, uma jovem mulher francesa.....	206
4.Categoria: Artes e Entretenimento (641 fãs) / Local: Estados Unidos/ What if you had a second chance with the one that got away? For those who LOVED and watched them 1,000 times and over; BEFORE SUNRISE and BEFORE SUNSET.....	206
6.Categoria: Artes e Entretenimento (6 fãs) /Local: Brasil I want you to know what I think /Don't want you to guess anymore /You have no idea where I came from We have no idea where we're going / Lodged in life/ Like branches in a river... ..	207
7. Before Sunset/Before Sunrise / Categoria: Outros (1 fã) Local: Brasil / Richard Linklater.....	207
8. Before the Sunrise / Sunset / Categoria: Artes e Entretenimento (641 fãs) / Local: Estados Unidos / What if you had a second chance with the one that got away? For those who LOVED and watched them 1,000 times and over;.....	207
BEFORE SUNRISE and BEFORE SUNSET.....	207
Site do orkut dos fãs de Antes do Pôr-do-Sol.....	207
3.Categoria: Artes e Entretenimento (18 fãs) Local: Brasil Antes Do Pôr-Do-Sol - Before sunset Direção: Richard Linklater	

Dois jovens, Jesse (Ethan Hawke) e Celine (Julie Delpy) se reencontram em Paris nove anos depois de se conhecerem por acaso numa vi...	207
4.Categoria: Artes e Entretenimento (5 fãs)/ Local: Brasil	207
5 Categoria: Artes e Entretenimento (4 fãs)/ Local: Brasil /Antes do Pôr-do-Sol (Before Sunset, 2004)	
Direção: Richard Linklater / Gênero: Romance/ Origem: Estados Unidos	208
Ethan Hawke (Ator)	211
Nome Completo: Ethan Hawke.	211
Natural de: Austin, Texas, EUA.	211
Nascimento: 6 de Novembro de 1970	211
Filmografia de Hawke:	211

1 INTRODUÇÃO

O principal objetivo da pesquisa em questão é analisar o significado do “simulacro” como sedução no cinema, a partir da obra do filósofo francês Jean Baudrillard. O “simulacro” como sedução no cinema será analisado dentro do contexto das narrativas fílmicas *Antes do Amanhecer (Before Sunrise)* de 1995, e *Antes do Pôr do-Sol (Before Sunset)* de 2004, ambos escritos e dirigidos por Richard Linklater.

Inicialmente, este trabalho se propõe em definir o que é “simulacro” como “equivalente ao hiper-real” e o que é cinema para Baudrillard, para posteriormente estabelecer um elo de ligação entre “simulacro” e cinema. Para o filósofo francês, o cinema é uma espécie de “simulacro”, ou ausência da realidade.

A pesquisa, além de analisar o “simulacro” como sedução no cinema, abordará de que forma o cinema é considerado por Baudrillard como “simulacro da realidade” e quais os significados do “simulacro” do ponto de vista da filosofia da comunicação como “imortalidade, morte e destino” e como “sedução e amor” com o intuito de compreender as relações humanas nas narrativas dos filmes *Antes do Amanhecer (Before Sunrise)* e *Antes do Pôr do-Sol (Before Sunset)*.

Por último, no capítulo IV, o trabalho em questão aprofundará seu principal objeto de estudo “o simulacro como sedução e amor” nas narrativas fílmicas já citadas. “Sedução e amor” serão considerados os fios condutores no diálogo que será estabelecido entre a obra do filósofo francês Jean Baudrillard e as narrativas fílmicas *Antes do Amanhecer (Before Sunrise)* de 1995, e *Antes do Pôr do-Sol (Before Sunset)*. Nesta pesquisa, foram escolhidos, portanto, os enfoques “sedução e amor”, “morte, imortalidade e destino”, pois essas questões são debatidas com profundidade tanto na obra de Baudrillard como nas narrativas fílmicas mencionadas.

Com o intuito de compreender o tema “sedução e amor” na obra de Baudrillard e como este tema pode ser analisado no cinema dentro do contexto das

narrativas fílmicas, *Amanhecer* e *Antes do Pôr-do-Sol*, este projeto terá como metas responder às seguintes questões: de acordo com Baudrillard o que significa “simulacro” como “equivalente ao hiper-real?”; qual o significado de cinema como “simulacro da realidade?”; o que significa “simulacro” como “imortalidade, morte e destino” e “simulacro” como “sedução e amor”?

Este trabalho visa, portanto, a estabelecer um diálogo entre o “simulacro” como “sedução e amor” para Baudrillard e as narrativas fílmicas *Antes do Amanhecer* (*Before Sunrise*) de 1995, e *Antes do Pôr-do-Sol* (*Before Sunset*), de 2004. O filósofo parte do princípio de que o cinema é uma espécie de “simulacro”, ou ausência da realidade.

No primeiro capítulo da pesquisa, com o objetivo de responder as duas primeiras questões “o que significa “simulacro” como “equivalente ao hiper-real?” e qual o significado de cinema como “simulacro da realidade?”; será definido inicialmente o que é o “simulacro” e o que é cinema para Baudrillard (2002).

É importante ressaltar que o cinema, no trabalho em questão, será considerado como instrumento necessário para o entendimento e reflexão das relações humanas. Para tanto, no primeiro capítulo, serão utilizados, como referenciais teóricos, os posicionamentos de Merleau Ponty (1983), Aumont e Marie (1993) e Casetti (1994).

Já com o propósito de aprofundar a concepção de Baudrillard do “cinema visto como simulacro da realidade” tornou-se relevante à abordagem e à análise do cinema “neo-realista” e “realista” proposto por Bazin e Kracauer e Casetti. As idéias desses autores ajudarão a estabelecer um contraponto com o posicionamento de Baudrillard.

Logo em seguida, os demais capítulos tentarão responder às questões: o que significa “simulacro” como “imortalidade, morte e destino” e “simulacro” como “sedução e amor?”. Nos capítulos II e III, portanto, tentarei entender de que forma o estudo do “simulacro” proposto por Baudrillard que parte do “simulacro como morte, imortalidade e destino” e “simulacro” como “sedução e amor” podem contribuir para

o entendimento das relações humanas no cinema através da análise das narrativas fílmicas *Antes do Amanhecer* e *Antes do Pôr-do-Sol*. É importante salientar que este trabalho utilizará a metodologia de análise textual fílmica e interpretativa proposta por Aumont e Michel Marie (1993).

O projeto em questão terá, como principal referencial teórico, o filósofo francês Jean Baudrillard. Nesse sentido, foram selecionadas algumas das obras do filósofo que abordam com maior ênfase questões existenciais e paradoxais da natureza humana, entre elas *Da sedução* (1991) e *Estratégias Fatais* (1991) que também estão relacionadas com os filmes analisados.

Irônico, *outsider*, pós-moderno, “paroxista indiferente”, metafórico, polêmico, estas são algumas das marcas registradas do filósofo francês Jean Baudrillard. Além de filósofo, Baudrillard foi também sociólogo, poeta e fotógrafo. Nasceu em Reims, Paris, no dia 20 de julho de 1929, e morreu em 6 de março de 2007. Sua obra teve influência de outros importantes filósofos, entre eles Friedrich Nietzsche, Karl Marx, Sigmund Freud, Theodor Adorno, Roland Barthes e Guy Debord.

O filósofo francês produziu aproximadamente quarenta livros, inúmeros artigos, teses e trabalhos científicos publicados no meio acadêmico. Baudrillard foi singular, sagaz, brilhante e contraditório no seu estudo sobre o impacto da comunicação da mídia e da tecnologia na cultura contemporânea.

O autor desenvolveu uma teoria controversa e bastante perspicaz sobre o estudo do “simulacro” e da realidade virtual na sociedade. A idéia de “simulacro” proposta pelo filósofo na contemporaneidade desmistificou a concepção de verdadeiro e de falso, colocou em cheque os valores da sociedade pós-moderna, relativizou e destruiu a concepção de realidade absoluta, ironizou e banalizou o papel do homem na contemporaneidade.

A postura profética e apocalíptica de Baudrillard parte da idéia da abstração das representações e dos discursos. O homem contemporâneo está envolto a um mundo em que o sentido do real já não tem mais importância e o que realmente interessa é a imersão do homem no universo fractal do “simulacro”.

Sua obra ficou conhecida pela concepção de que o homem é dominado pelo virtual. No mundo insólito do virtual, o controle da realidade é permanentemente questionado. Nesse complexo universo, o homem chegou a ponto de não pertencer mais ao limite do humano, mas se converteu em mero “sobrevivente” na medida em que o seu poder se desconfigurou e foi transportado para o mundo da “hiper-realidade” controlada pelas redes, pela interatividade digital e pela liquidação do real. A própria concepção de real foi abolida por seu caráter duplo e paradoxal.

Para Baudrillard a realidade se tornou um fantasma projetivo dela mesma, se perdeu diante da virtualidade das redes e se converteu em “hiper-realidade”. Na idéia de “simulacro” proposta pelo autor, o homem deixou de ser humano para se tornar um elemento virtual do sistema maquínico. O sistema virtual do autor definido pelo filósofo é infinito, ilimitado e ultrapassou todas as barreiras do real. O mundo virtual do filósofo apresenta como forma de linguagem a internet, as tecnologias da comunicação e da informação coroadas pela cibercultura.

Após sua morte aos 77 anos, em 2007, alguns acadêmicos da área da sociologia e da comunicação redimensionaram e retomaram algumas das principais características e pontos de sua obra. Machado da Silva (2007, p. 9-10) define o filósofo francês da seguinte maneira: “Acima de tudo, não se deixou congelar. Foi marxista, estruturalista, pós-estruturalista e, finalmente, um niilista genial. Como pensador, refletiu principalmente sobre dois temas essenciais: a utopia e a radicalidade”.

O filósofo francês era um radical a ponto de desenvolver uma teoria sobre a inteligência do Mal. Do ponto de vista de sua incontestável ironia, o “mal” descrito pelo filósofo está relacionado com a dificuldade do homem em aceitar seu lado perverso e sombrio, em eliminar sua competitividade em relação ao outro. O mundo real se torna impotente diante do poder do mal. Segundo essa concepção, o mal é uma parte do ser humano inevitável, não há como escapar dele. O prazer do positivo para Baudrillard está vinculado à acomodação e ao tédio vivenciado pelo homem. A repetição e comodidade do positivo acabam corroendo com a própria positividade e esta, por sua vez, se transforma em algo maléfico.

A tese de Marshall (2005) “Cultura, mídia e tecnologia em Jean Baudrillard” (2005) é importante para localizar, descrever e informar sobre a vasta produção filosófica da obra do principal referencial teórico dessa pesquisa, Jean Baudrillard. Marshall (2005) dissecou a obra de Baudrillard e analisa criticamente o posicionamento do autor, abordando o pensamento fatal e a sociedade de consumo. Em sua análise crítica, Marshall classificou a obra de Baudrillard em três fases importantes: a fase inicial marxista, a fase iconoclasta e, por último, a fase fatalista e irônica que venceu todas as anteriores. Para essa pesquisa, torna-se importante salientar alguns pontos específicos da obra do filósofo francês que foram abordados criteriosamente por Marshall.

Conforme Marshall (2005), na fase inicial marxista, Baudrillard aborda a sociologia marxista de consumo. A sociedade de consumo para o filósofo surge como um sistema que garante a ordem dos signos e mantém a interação grupal. Na obra *Sociedade de Consumo* de 1970, Baudrillard considera que o consumo é como uma forma de moral que envolve um sistema de valores ideológicos, que é visto como a razão de vida do homem, ou seja, não há uma explicação lógica para o consumo. O consumo também serve para satisfazer as necessidades de caráter narcisista do homem. Neste contexto, Marshall (2005, p. 83) diz que os signos, as imagens e as próprias cidades com suas cenas de violência estão envoltas “a uma redoma de cristal que reveste a vida com encantamento e magia, dispensando os homens de terem que assistir à massacrante realidade da vida real”. O consumo nessa fase chega a ser considerado como a forma máxima de satisfazer os desejos do homem, se convertendo na sua própria razão de viver.

Ao final da década de 70, o filósofo propõe a desconstrução da política proposta por Marx. Na obra *Para uma Crítica e Economia do Signo*, de 1972 o autor considera que parte da teoria proposta por Marx, relativa à transmutação dos valores, está correta. A transmutação dos valores abrange as escalas do trabalho, do saber e das relações sociais. Porém, para Baudrillard, a base conceitual dessa teoria estava errada. O filósofo francês diz que Marx não considerou a base da superestrutura e colocou de lado a questão dos fenômenos culturais. Sob a ótica de Baudrillard, os fenômenos culturais têm responsabilidade na produção de troca e dos bens materiais.

Na fase iconoclasta descrita por Marshall, Baudrillard estabeleceu uma crítica ao movimento marxista considerando-o como um modelo ficcional e que é o reflexo do capitalismo produtivista. Nessa fase Baudrillard enterra os conceitos relativos à produção, ao trabalho, à economia política e à luta de classes. Essa fase revela “a vitória da razão objetiva sobre a razão subjetiva” (MARSHALL, 2005, p. 123). O valor do signo e a economia política do signo deixam de existir para dar vazão à ordem da “pura simulação”. Baudrillard revela seu ceticismo em relação à utopia pelo poder e pela política. O autor vai contra os princípios e estudos sociológicos e considera que o comportamento do ser humano foge a todo tipo de convenção teórica. Os fenômenos de massa dentro desse prisma representam a falta de sentido e a “massa” para o autor, é indiferente e não se submete a qualquer tipo de esforço cultural ou político.

Baudrillard desvia sua crítica ao universo simbólico e introduz suas idéias sobre “hiper-realidade”. O conceito de “hiper-realidade” rejeita a possibilidade de dialética entre “simbólico e imaginário, política e signo, cultura e técnica” (MARSHALL, 2005, p. 141). É visível nessa fase a influência da obra de Debord, *Sociedade do Espetáculo* (1967). Debord descreve o espetáculo como uma combinação entre imagem, mercadoria e capitalismo. O capitalismo deixa de ter uma função econômica para se tornar estética universal se instituindo como valor da civilização.

Baudrillard não faz assim nada mais do que explorar muitas idéias de Debord, amplificando apenas a discussão sobre o imperialismo das imagens edificado pela transcendência do mundo capitalista das mercadorias, acreditando que isso estaria levando a um estado agudo de alienação e coisificação dos seres humanos, mas não é só isso, ao próprio apagamento de “realidade real” (MARSHALL, 2005, p. 145).

Na década de 80, Baudrillard entra na fase descrita por Marshall (2005) como niilista e passa a agir como “paroxista indiferente”. Baudrillard então introduz uma idéia de que o espetáculo é capaz de estabelecer relações sociais entre pessoas, sendo que a imagem funciona como elemento de mediação entre essas relações. O mundo é atingido pelo *boom* dos sentidos e o autor se coloca na contagem regressiva para o grande fim. Em sua obra *Simulacros e Simulação* (1991), não existe mais a idéia de esperança para o homem e para o mundo real. O

desejo do sujeito fica submerso dando vazão ao poder da imagem. Imagem esta que assume a capacidade de governar o mundo.

Essa pesquisa não tem o objetivo de analisar as fases de toda a obra de Baudrillard com enfoque na mídia, cultura e tecnologia como fez Marshall com sagacidade e propriedade.

Já não é novidade constatar a grande quantidade de artigos acadêmicos, publicações e teses sobre a obra de Baudrillard relacionada com o estudo da internet, cibercultura e tecnologias da informação. Foram encontrados na biblioteca virtual da USP cerca de 625 trabalhos entre teses e dissertações sobre cinema. Grande parte dessas pesquisas aborda temas como cinema brasileiro, seriados de televisão, telenovelas, diretores e cineastas específicos tais como Godard, Tarantino e Rossellini; cinema americano de diferentes décadas; sobre o *star system* e as tecnologias digitais. Poucos trabalhos estabelecem a relação entre “simulacro” e cinema, sendo que a maioria deles é dedicada ao estudo de ficção científica e cibercultura. Foram encontrados dois trabalhos mais significativos que estabelecem a relação entre “simulacro” e ficção científica no cinema: o primeiro deles é a dissertação “O duplo e o simulacro em Blade Runner e Matrix” (VEDOVATTO, 2002). O outro é a tese sobre cinema e ficção científica: “Cinematografia de ficção científica e cibercultura” (TOLEDO, 2005), que aborda o cinema de ficção científica como um subgênero importante da indústria cinematográfica.

Baudrillard e ficção científica podem ser combinações adequadas, porém não é o foco dessa pesquisa. Considerando a originalidade da obra de Baudrillard, essa pesquisa analisará o “simulacro” em meio aos meandros tortuosos e complexos do relacionamento humano. Portanto, esse projeto se propõe a estabelecer uma nova abordagem do “simulacro”, através do estudo das importantes áreas da comunicação social: filosofia e cinema. O “simulacro” nesta pesquisa será analisado com o propósito de tentar entender algumas questões paradigmáticas e contraditórias das relações humanas.

Adianto que esta pesquisa abordará especificamente o estudo do “simulacro” categorizado por Baudrillard na obra *A troca simbólica e a morte* (1996)

como “simulacro” de terceira ordem, que parte do princípio de que a simulação é o esquema dominante do código atual.

A desesperança é impiedosa governante em um mundo dominado pelo aniquilamento, pelo vazio, pela implosão, pela destruição e pela violência. Não existe mais sentido na realidade e a noção de esvaziamento do signo sem qualquer comprometimento com o significado, ajudaram a liquidar com qualquer noção de juízo de valor. Verdadeiro, falso, imaginário, real, história e tempo já não tem mais razão de ser. Em meio a este mundo sombrio, onde foram parar as relações humanas? Naufragaram em meio à volatilidade da “hiper-realidade” de Baudrillard? Estão mais frágeis do que nunca e já se acostumaram com a indiferença? Qual o sentido da sedução e do amor na obra do filósofo? Quais os significados de morte e destino? Onde entram estes temas, como estão inseridos e o que significam na filosofia baudrillardiana?

Retomando, o principal objetivo desse projeto é tentar entender o posicionamento do filósofo no que tange à análise das relações humanas no cinema e quais os significados do “simulacro” como “morte, imortalidade e destino” e como “sedução e amor” dentro das narrativas filmicas já citadas. Com o propósito de compreender melhor o posicionamento do autor sobre o “simulacro”, tornou-se necessário, em um primeiro momento, abordar o significado do “simulacro” como “equivalente ao hiper-real”, para depois analisar o “simulacro” como “morte, imortalidade e destino” e como “sedução e amor”.

A obra *O Amor Líquido* de Zygmunt Bauman (2004) ajuda a desconstruir as relações humanas e analisa a fragilidade desses laços na contemporaneidade. O filósofo e sociólogo polonês Bauman iniciou sua carreira na Universidade de Varsóvia, mas fixou sua carreira em 1971, na Grã Bretanha. O filósofo ganhou prêmios devido ao reconhecimento de sua produção intelectual tais como o Amalfi por sua obra *Modernidade e Holocausto* (1989) e *Adorno* (1989) pelo conjunto de sua obra. Além de sua obra *O amor Líquido* (2004) que será analisada nesse trabalho, as obras *Vidas Disperdiçadas* e *Globalização: as conseqüências humanas* tiveram bastante repercussão no meio acadêmico. As idéias desse filósofo estabelecem um forte elo de ligação com o posicionamento de Baudrillard.

A importância de Bauman entra nessa pesquisa especificamente na análise da sedução vinculada à solidão e casamento, assunto exaustivamente debatido por Bauman e que é também debatido pelos personagens principais das narrativas fílmicas *Antes do Pôr-do-Sol* e *Antes do Amanhecer*, Jesse e Celine. Diferentemente de Baudrillard, que parte do princípio de que a realidade foi absorvida pelo universo do “simulacro”, Bauman (2004) diz que a realidade existe e pode ser definida como “modernidade líquida”. Submersos à modernidade do amor líquido de Bauman, os seres humanos se deparam com suas fragilidades e a permanente busca por um encontro afetivo que transita pela insegurança, pelo medo obscuro e pela fuga constante de estabelecer vínculos afetivos com o outro. No mundo da modernidade líquida de Bauman, as relações humanas foram absorvidas pela transitoriedade e pelos desencontros. A obra de Bauman (2004) ajuda a analisar como os encontros e desencontros se processam. Todas essas questões também aparecem e serão aprofundadas nas narrativas fílmicas já citadas no decorrer da pesquisa.

Sobre a questão da definição do “simulacro”, optei nessa pesquisa por analisar diretamente o posicionamento do principal referencial teórico, Jean Baudrillard, devido à relevância de sua obra, conforme já foi dito. Este trabalho, portanto, não está relacionado com as áreas de antropologia, sociologia, política, economia, ou cinema de ficção científica.

O fator que considero mais intrigante na pesquisa está em tentar entender de forma mais abrangente onde foi parar a sedução e o amor nos relacionamentos humanos da contemporaneidade nas suas situações mais contraditórias e paradoxais, nos seus encontros e desencontros. Onde foi parar o simulacro como sedução na obra de Baudrillard? Qual a relação entre sedução e poder? Qual a relação entre sedução e amor? Qual o significado de morte e destino para Baudrillard?

Paixão, sedução, amor, morte e destino são temas que movem as vidas e as relações humanas. São questões ilimitadas, que estabelecem uma subjetividade complexa que faz parte da existência humana. Este projeto tem como objetivo uma busca incansável e obsessiva por respostas que nem sempre serão respondidas de

forma conclusiva, mas que poderão abrir novas possibilidades para a construção de uma subjetividade.

Por que a escolha do cinema e por que a escolha específica dessas narrativas fílmicas? Além do interesse acadêmico, acredito do ponto de vista pessoal que toda a pesquisa deve ser movida pela paixão por aquilo que fazemos. Duas de minhas paixões são a filosofia e o cinema. Dessa forma, enxergo no projeto a possibilidade de estabelecer um elo de ligação entre os dois temas.

Escolhi os filmes *Antes do Amanhecer* e *Antes do Pôr-do-Sol*, pois ambos falam de simulação e realidade, idealização e verdade, lembrança e projeção, encontro e desencontro, morte e imortalidade, amor, sedução e destino. Todos são temas complexos que falam da natureza humana e que podem ser analisados dentro do universo baudrillardiano do “simulacro”.

É importante salientar mais uma vez que Baudrillard considera o cinema como “simulacro” da realidade. Sob este prisma, os filmes *Antes do Amanhecer* e *Antes do Pôr-do-Sol*, nessa pesquisa, serão considerados dentro do discurso baudrillardiano como *simulacros* (ausências) de realidade, assunto que será aprofundado no decorrer do trabalho.

Em relação à posição da academia cinematográfica podemos salientar que o filme *Antes do Amanhecer*, foi vencedor do Urso de Berlim em 1995, e foi indicado ao Urso de Ouro e ao *MTV Awards*. O filme *Antes do Pôr-do-Sol* ainda foi indicado para o *WGA Award* (melhor roteiro), *OFCS Award* (melhor roteiro, filme e atriz), *Independent Spirit Award* (melhor roteiro), *Gotham Awards* (melhor filme), *Bodil* (melhor filme americano), *Urso de Ouro do Festival de Berlim* (melhor diretor), *Condor de Prata* (melhor filme estrangeiro em idioma não hispânico) e o *Oscar* (melhor roteiro adaptado). O filme ganhou os prêmios: *Empire Award*, em 2005 foi para Julie Delpy, a melhor atriz, que, pelo mesmo motivo, também ganhou o *SFFCC Award* (só que esse prêmio, foi de 2004).

Portanto, este trabalho tem como objetivo definir os diversos significados do “simulacro como sedução e amor”, “morte, destino e imortalidade” do ponto de vista

filosófico para Baudrillard e como essas questões podem ser analisadas nos filmes *Antes do Amanhecer* e *Antes do Pôr-do-Sol*. No decorrer da pesquisa, é possível constatar uma relação de diálogo entre o posicionamento do referencial teórico, Jean Baudrillard e alguns fragmentos selecionados a partir das narrativas fílmicas.

Do ponto de vista acadêmico, este projeto visa a estabelecer uma combinação entre filosofia da comunicação e análise fílmica, com o objetivo de construir uma nova subjetividade relacionada com os diversos significados do “simulacro”. Acredito que o projeto é de extrema importância na medida em que irá contribuir à pesquisa das áreas de cinema, filosofia e comunicação.

1.1 METODOLOGIA DA PESQUISA

Como já foi especificada na introdução do projeto, esta pesquisa inicialmente tem o objetivo de tentar entender o que é “simulacro” equivalente ao “hiper-real” e qual significado do cinema como “simulacro” da realidade para Jean Baudrillard. Em um segundo momento, este trabalho se propõe a analisar o “simulacro” como “imortalidade, morte e destino” e do “simulacro” como “sedução e amor” e como essas questões podem ser compreendidas nas narrativas fílmicas *Antes do Amanhecer* e *Antes do Pôr-do-Sol*.

Essa pesquisa utilizará como metodologia o processo de análise textual e interpretativa de acordo com o posicionamento de Aumont e Marie (1993), no livro *Análisis del Film*. A seguir, especificarei com maior ênfase os assuntos que serão abordados em cada um dos capítulos.

Conforme já foi dito, no decorrer da pesquisa, foi preciso estabelecer um diálogo entre o posicionamento do referencial teórico, Jean Baudrillard e a análise textual fílmica nas narrativas já citadas.

No capítulo II, com o intuito de entender e aprofundar o estudo do simulacro tornou-se necessário definir o que é “simulacro equivalente a hiper-real” para Jean

Baudrillard. Logo após, recorrerei ao debate do que é cinema para autores como Casetti, Aumont e Michel Marie para, em seguida, especificar a definição de cinema que será utilizada nessa pesquisa.

É importante frisar que, no capítulo II, a abordagem do referencial Jean Baudrillard aparece mais evidenciada no texto em função de sua argumentação teórica. As narrativas fílmicas *Antes do Amanhecer* e *Antes do Pôr-do-Sol* aparecem no texto com maior ênfase a partir do capítulo III, dialogando com as idéias do filósofo francês.

Para analisar o que é cinema como “simulacro” da realidade abordarei alguns aspectos da obra de Bazin, Kracauer e Casetti que perpassam pela parte histórica e compreensão do cinema neo-realista italiano. Os posicionamentos desses autores ajudarão a estabelecer um contraponto com as idéias de Baudrillard, que enxerga o cinema como “simulacro” da realidade.

No capítulo III, analisarei algumas questões filosóficas complexas propostas por Baudrillard, do “simulacro” visto como “imortalidade, morte e destino”.

O capítulo IV é mais extenso e essencial para o embasamento teórico da pesquisa e têm o objetivo de analisar o “simulacro” como “sedução e amor”. Nesse capítulo abordarei questões paradoxais que perpassam pela relação entre sedução e poder, solidão e casamento e sedução e tempo. A questão do “simulacro” como “sedução e amor” é a vertente axial para o entendimento das narrativas fílmicas *Antes do Amanhecer* e *Antes do Pôr-do-Sol*.

Enquanto o capítulo II é mais teórico e necessário para o entendimento do posicionamento de Baudrillard em relação ao conceito de “simulacro” equivalente ao “hiper-real” e “simulacro” no cinema. Os capítulos III e IV abordam o “simulacro” como “morte, imortalidade e destino” e como “sedução e amor” e como essas questões aparecem nas narrativas fílmicas *Antes do Amanhecer* e *Antes do Pôr-do-Sol*.

A análise de filme como texto, segundo Aumont e Marie (1993, p. 100), considera a princípio alguns fatores como a unidade do discurso e o sistema textual fílmico específico de cada texto.

Em relação aos instrumentos técnicos de análise fílmica, neste trabalho será utilizada a técnica de segmentação. A segmentação, de acordo com Aumont (1993), está relacionada com as seqüências dos filmes narrativos. A seqüência pode ser designada por Aumont como “sucessão de planos relacionados por uma unidade narrativa”.

Conforme Aumont e Marie (1993), no filme narrativo, se estabelecem, freqüentemente, uma relação explícita entre os segmentos sucessivos. Essa relação dos segmentos do filme pode ser do tipo temporal, baseada na sinalização da sucessão cronológica e sinalização da simultaneidade; ou o tipo causal em que um elemento do primeiro segmento é causado e assinalado como tal, de um elemento do segundo segmento. Em consequência disso, as cenas escolhidas durante o processo de segmentação – na medida em que estão relacionadas com esta lógica – sobrepõem o nível meramente descritivo para em seguida, construir uma etapa de interpretação e apreciação das estruturas narrativas dos filmes.

Neste trabalho, o processo de análise textual fílmica segue a proposta de Aumont de, em um primeiro momento, descrever o diálogo (texto) da cena para depois estabelecer uma relação de interpretação do mesmo. Deve ficar claro que os filmes *Antes do Amanhecer* e *Antes do Pôr-do-Sol* são duas narrativas filmadas em seqüência temporal – onde há um intervalo de nove anos entre os dois filmes – pelos mesmos atores Ethan Hawke (Jesse) e Julie Delpy (Celine). Na primeira narrativa *Antes do Amanhecer*, o filme foi realizado em Viena (1995) e a segunda, *Antes do Pôr-do-Sol*, em Paris (2004).

No processo de análise textual fílmica desse trabalho, não houve uma preocupação em descrever os diálogos das cenas de acordo com a ordem temporal, mas sim, de acordo com o embasamento teórico, cujo eixo principal é o “simulacro” como imortalidade, morte e destino e sedução e amor sob a ótica de Baudrillard.

Dessa forma, foram selecionadas determinadas cenas das duas narrativas fílmicas em questão que estabelecem uma relação direta com esses temas.

Apesar do eixo teórico dessa pesquisa estar centrado no posicionamento do filósofo Jean Baudrillard, no decorrer do trabalho, de acordo com a exigência dos temas abordados, o texto também estabelece um contraponto com idéias de outros filósofos. Entre os principais estão: Paul Virilio, Platão, Nietzsche, Barthes e Bauman.

Em *A estética do filme*, Aumont (1995, p. 212), aponta para o fato de que a análise textual fílmica pode não ser a aplicação concreta de uma teoria geral, ou seja, ela tem um caráter flexível que não se restringe unicamente ao estudo semiológico da linguagem cinematográfica, mas consiste em analisar sistemas considerados virtuais e múltiplos.

Conforme as palavras de Aumont, a análise textual caracteriza-se pela “fobia da redução, pela redução a um sistema único e por um último significado”. Aumont sintetiza essa idéia através da citação de Bellour (1995, p. 213):

A operação de análise circunscreve o que ela trata como efeito o que ela quer tratar como projeção de uma realidade, cujos efeitos só podem indicar como ponto de fuga, no sentido de que sempre fecha os efeitos de um volume que se desenvolve. Portanto, para a análise, trata-se sempre de ser verdadeira, no sentido de que se desenvolve sua própria virtualidade como não realizada no texto e de que, nessa qualidade, ela sempre justifica uma relação entre o espectador e o filme, mais do que uma redução ao que quer que seja (BELLOUR, *A bâtons rompus*, e *Théorie du film*, apud AUMONT).

Para Aumont, no processo de análise fílmica, não basta apenas comentar sobre a obra, mas é preciso, antes de tudo, introduzir-se na obra. A análise fílmica supõe basicamente duas constituições: a de um estado intermediário entre a própria obra e sua análise e a modificação mais ou menos radical das condições de visão do filme.

Não se pode deixar de mencionar que Marie e Aumont (1993) desmistificam o fato de existir uma neutralidade absoluta na análise de um filme, pois, quando existe uma análise, sempre são embutidos juízos de valores e, no fundo, há sempre

uma preferência pessoal na escolha da análise de um filme. É estabelecida também uma distinção entre o crítico e o analista de cinema. No primeiro caso, se pode dizer, de forma geral, que o crítico informa e oferece um juízo de apreciação, já o analista deve ir além da apreciação e produzir conhecimento sobre o assunto.

É possível constatar que Marie e Aumont consideram que o analista de filmes nunca pode ter um olhar totalmente neutro sobre o filme, e, portanto, reconhecem que existe o caráter subjetivo embutido no próprio processo de suas escolhas.

A análise de um filme implica também estabelecer referências concretas ao objeto. Essas mesmas referências implicam uma transcrição das informações visuais e sonoras trazidas pela projeção. A transcrição dessas informações é descrita por Aumont como não automática, mas funciona como uma espécie de "transcodificação de um meio para o outro", que compromete e, possivelmente, alteram o caráter subjetivo daquilo que está sendo transcrito.

Paralelamente, Aumont comenta que, quando se lê uma análise textual, no momento em que a obra fílmica está ausente, para compensar essa ausência, em contrapartida, existe uma situação didática presente.

Aumont reconhece que, no processo de análise fílmica, existe uma multiplicidade de percursos de leitura, que tem o intuito de explicar o funcionamento significativo do filme, e conforme as palavras do autor "dar um aspecto concreto à linguagem cinematográfica". Para Aumont (1995, p. 216), a análise fílmica também está condicionada à prática didática que é definida da seguinte maneira:

... A prática didática é, em parte, oral, repousa na verbalização e no intercâmbio dialogado. Evita, com isso, a fixidez da interpretação escrita e seu risco de dedução; pelo contrário, está em perfeitas condições de restituir o dinamismo do funcionamento textual, a circulação das redes de sentido, sem paralisá-los.

Este uso oral é considerado pelo autor como extremamente produtivo na prática da análise fílmica, mas, apesar disso, é necessário para sua fundamentação

o uso do recurso escrito que deve, paralelamente, estabelecer uma relação de equilíbrio entre o comentário crítico e as citações fílmicas.

Este trabalho, portanto, utilizará a técnica de segmentação através da seleção dos planos que julgamos mais significativos para compreensão da narrativa. O objetivo inicial do trabalho é utilizar, por meio da segmentação um vocabulário técnico crítico, interpretando a questão do simulacro nos diálogos dos filmes *Antes do Amanhecer* e *Antes do Pôr do Sol*.

Casetti (2005) ressalta a importância da questão metodológica. A valorização do método, conforme o teórico italiano, está relacionada diretamente com a importância do componente semântico da teoria, ou seja, o significado do cinema. O componente semântico, segundo Casetti pode ser bifurcado em diversas vertentes e dessa forma, estabelece uma ligação com disciplinas como a sociologia, a psicologia, a psicanálise, a filosofia e a semiótica. Vale ressaltar que essas disciplinas perpassam e formam a área da comunicação social. Essas disciplinas abordam o cinema sob diferentes pontos de vista e o tratam como um de seus objetos de investigação. Neste trabalho, estabeleceremos um elo de conexão específico entre filosofia da comunicação e análise fílmica.

2 O CINEMA COMO SIMULACRO DA REALIDADE

Neste capítulo definirei primeiramente o que é “simulacro” como equivalente a “hiper-real” para Baudrillard que é a vertente essencial para o entendimento da teoria do filósofo. Logo após definirei o que é cinema, e qual a abordagem que será utilizada neste trabalho para, posteriormente, tentar entender o que é cinema como “simulacro da realidade” ou “hiper-realidade” para o filósofo francês.

Ressalto que a idéia central de Baudrillard parte do princípio da simulação “equivalente ao hiper-real” e conforme suas palavras (1991, p. 13):

A simulação parte, ao contrário da utopia, do princípio de equivalência, parte da negação radical do signo como valor, do signo como reversão e aniquilamento de toda a referência (...) A simulação envolve todo o próprio edifício da representação como simulacro.

Tentarei compreender em seguida o que é cinema como “simulacro da realidade”, de acordo com posicionamento de Jean Baudrillard. Para Baudrillard o mundo chamado de “real” deve ser visto como “simulacro da realidade”, ou seja, o “simulacro” passou a ser o mundo verdadeiro e não mais uma representação da realidade. Tentarei, portanto, analisar esta proposição do cinema visto como “simulacro da realidade” no decorrer do capítulo.

Para chegar à definição do cinema “como simulacro da realidade” serão abordados aspectos das obras de Bazin, Kracauer e Casetti que perpassam pela parte histórica e compreensão do cinema neo-realista italiano. As idéias desses teóricos são importantes na medida em que visam a estabelecer um contraponto com o posicionamento de Baudrillard.

2.1 “SIMULACRO” EQUIVALENTE AO “HIPER-REAL”

Com o intuito de posteriormente estabelecer o elo de ligação entre cinema e “simulacro”, abordarei a seguir a definição de “simulacro” como “equivalente ao hiper-real” para Baudrillard.

Em sua obra *Simulacros e Simulação* (1991), Baudrillard se refere com propriedade ao posicionamento de Eclesiastes, quando este último diz que “O simulacro é verdadeiro”. O autor parte do princípio de que o “mundo real”, ou seja, o mundo em que os humanos vivem é o mundo do “simulacro”. A simulação não pode ser vista como de um ser referencial, de uma substância ou território, mas é definida como “geração pelos modelos de um real sem origem nem realidade” (BAUDRILLARD, 1991, p. 8). Essa perda do “modelo do real” consiste no que o autor chama de “hiper-real” ou “hiper-realidade”.

No estudo da cartografia, o autor aponta que os mapas não deixam de ser “modelos de simulação”. A noção de coextensividade ideal do mapa e do território desaparece na simulação. Existe uma espécie de “imaginário da representação” no projeto dos cartógrafos onde toda a concepção de metafísica desaparece.

(...) Já não existe o espelho do ser e das aparências, do real e do seu conceito. Já não existe a coextensividade imaginária: é a miniaturização genética que é a dimensão da simulação. O real é produzido a partir de células miniaturizadas, de matrizes e de memórias, de modelos de comando-e pode ser reproduzido um número indefinido de vezes a partir daí (BAUDRILLARD, 1991, p. 8).

Para Baudrillard a concepção do real não tem que ser exatamente racional, e não deve ser comparada com outro tipo de parâmetro, seja ele negativo ou ideal, mas deve ser considerada como “operacional”. Essa concepção de “real” não está envolta na noção de imaginário, e o autor volta a chamar essa espécie de operacionalidade de “hiper-real”.

A era da simulação é vista pelo autor como a era da perda e da própria liquidação de todos os referenciais, que envolve também ressurreição artificial nos

sistemas de signos. O processo funciona como uma forma de substituição no real dos signos do real, ou seja, o “real” é substituído pela concepção de duplo operatório. O real, conforme a concepção de Baudrillard está fadado a um sistema de morte, no qual não há mais chances de se produzir novamente.

O “hiper-real” envolve a geração simulada das diferenças. Dessa forma, Baudrillard considera relevante distinguir o conceito de simulação do conceito de dissimulação. A definição de simulação para o autor (1991, p. 9) “é fingir ter o que não se tem”. Essa concepção é diferente da dissimulação, descrita como “fingir não ter o que se tem”. A simulação, portanto, envolve a ausência, e a dissimulação, a presença. A noção de dissimulação não altera o princípio de realidade, mas ao contrário, deixa esse princípio intacto. Já a concepção de simulação questiona a diferença do falso e do verdadeiro, do imaginário e do real e nesse contexto, a proposta de Baudrillard altera a concepção de realidade.

A simulação, parte do pressuposto de equivalência do signo e do real. Ao contrário da utopia, a simulação considera primeiramente o princípio de equivalência, isto é, parte da negação radical do signo como valor, que remete à aniquilação de toda a referência. A simulação envolve a construção da representação como “simulacro”, que faz parte do mundo verdadeiro de Baudrillard. Já a representação do real, diferentemente, interpreta a simulação como “falsa representação”.

Quando aborda o “simulacro”, o autor cita a importância de quatro fases sucessivas da imagem. Afirma (1991, p. 13) que a imagem é: “o reflexo de uma realidade profunda; a imagem mascara e deforma essa realidade profunda; mascara a ausência de realidade profunda; não tem relação com qualquer realidade: ela é o seu simulacro puro”.

Entendo que, quando Baudrillard diz que a imagem mascara e deforma a realidade, o fato está relacionado com a questão de que a imagem se converteu em “simulacro”. A realidade foi desmontada, deturpada e já não tem mais sentido em si mesma. A realidade de Baudrillard é o próprio mundo do virtual. Em outras palavras, a imagem como reflexo da realidade profunda se esvaziou em si mesma,

desconstruiu os valores, se perdeu, desviou seu rumo e, portanto, está ausente, pois foi substituída pelo seu duplo, o virtual.

Sob o prisma do simulacro que parte do princípio de que o mundo real equivale ao mundo do virtual que serão abordadas as relações humanas no cinema. Nos próximos capítulos, serão analisadas as narrativas fílmicas *Antes do Amanhecer* e *Antes do Pôr-do-Sol* do ponto de vista baudrillardiano. As narrativas fílmicas serão consideradas, portanto, como simulacros da realidade que partem da idéia de negação da representação do real, pois o “simulacro” e virtual são considerados pelo autor como a própria realidade.

Na obra *Da Sedução* (1991), Baudrillard aponta que o real nunca interessou a ninguém. O “real” pode ser descrito como “lugar do desencantamento, o lugar de um ‘simulacro’ de acumulação contra a morte” (1991 p. 57). O “real” é visto pelo autor como algo catastrófico. Sob este prisma, existe uma espécie de catástrofe imaginária por trás do real. Questões como o valor, o desejo e a energia são considerados como irreversíveis e esse processo de irreversibilidade paradoxalmente caminha do sentido da sua libertação.

Do ponto de vista da questão virtual, no livro *Tela Total*, Baudrillard (2002) fala da impotência do virtual. Para Baudrillard existe uma espécie de *crash* entre o real e o virtual, que afeta diretamente a escala planetária. Há uma separação distinta entre o “real” e o “virtual”. O “virtual” é descrito pelo autor como “inclusão de novas imagens, simulação à distância, o ciberespaço da geofiança, da multimídia e das auto-estradas da informação”. Conforme o autor, estes fatores ajudam a tornar “deserto” o espaço real.

Haverá ainda uma tendência de *big bang* dos mercados financeiros e das redes de informação, diz Baudrillard (2002). A profusão multimidiática de dados se auto-anula e o balanço, em termos de substância objetiva da informação, já é negativo. Complementando essa idéia, Baudrillard diz que:

Há um precedente com o social: o patamar da massa social crítica já está amplamente ultrapassado com a expansão populacional, das redes de controle, de socialização, de comunicação, de interatividade, com a

extrapolação do social total – provocando desde agora na esfera do social e de seu conceito. Quando tudo é social, súbito nada mais o é (BAUDRILLARD, 2002, p. 19).

Na contemporaneidade, há uma determinada espécie de medo da mídia, mas, segundo o autor, a própria mídia desmaterializa o poder, que apresenta a possibilidade de convergir tanto para o lado bom, como para o lado ruim. Para Baudrillard (2002), não devemos nos recuar diante dessa supremacia imaginária do virtual, pois estaríamos nos submetendo a uma espécie de “servidão voluntária”.

O virtual foi capaz de transformar todas as representações que temos no mundo e, conforme as palavras do autor, “hoje não pensamos o virtual; somos pensados pelo virtual”. Baudrillard diz que o virtual se caracteriza não somente por eliminar a realidade, mas também elimina a imaginação do real, do político e do social. O autor aponta que não estamos mais no tempo histórico, estamos no “tempo real”, onde não há mais provas de nada. O “tempo real” funciona como uma espécie de buraco negro onde nada penetra sem ser esvaziado de sua substância. Conforme Baudrillard a exterminação real está fadada à exterminação do virtual.

Compreendo que o tempo real descrito pelo autor onde nada penetra sem ser esvaziado em sua substância está relacionado com esfera de valores em que o real e o virtual transitam em sua própria dualidade. Nesse caso, o real deixou de ser verdadeiro e o virtual deixou de ser falso. O tempo real é o “tempo do virtual”, o tempo presente, que consiste também no mundo verdadeiro de Baudrillard. O limiar entre o verdadeiro e o falso, entre a vida e a morte, entre o real e o imaginário, está em processo de desaparecimento.

A concepção de signos, significados e significantes, já não existe e foi esvaziada de sentido em meio à “hiper-realidade”. A própria concepção de imagem foi diluída sob a ótica do filósofo francês. Existe uma ilusão por parte do homem de que a imagem teria algo de novo a acrescentar na esfera da realidade. Mas, na concepção de Baudrillard, realidade e imagem são ironicamente banalizados e se convertem em “simulacros puros”.

Não existem mais fronteiras entre o imaginário e o real. O próprio efeito de simulação acabou com a metafísica e o princípio de realidade. Imaginário e real foram anulados. O imaginário se converteu em “hiperimaginário” e a realidade em “hiper-realidade”. Sob a ótica de Baudrillard, o próprio cinema se converteu em “simulacro”. Aqui é muito importante destacar que, quando Baudrillard diz que a imagem é seu “simulacro puro”, e que a realidade corresponde ao mundo do virtual, aponto mais uma vez que os textos filmicos das narrativas *Antes do Amanhecer* e *Antes do Pôr-do-Sol* serão considerados como “simulacros” nesta pesquisa.

Marshall (2005) aponta que, quando Baudrillard se refere à questão do real e do imaginário, apesar do filósofo francês descrever que tanto o real como o imaginário foi esvaziado, há que se considerar um grau de distância entre os dois. Marshall (2005) diz que, na obra de Baudrillard, três possibilidades de espaço devem ser consideradas:

(...) a primeira é a distância máxima ou utopia baseada na idéia de que: o espaço é preenchido pelos nossos sonhos mais românticos. A distância reduzida é quando mergulhamos na ficção científica e criamos uma projeção desmedida do mundo real. E a distância é zero quando já aconteceu a implosão de todo o sentido pelo primado do modelo (MARSHAL, 2005, p. 161).

Na “hiper-realidade” de Baudrillard, os valores relativos ao social, ao político, ao histórico, à moral e à psicologia ficaram reduzidos à noção de acontecimento virtual. Nesse caso, as pessoas buscam por uma “política do virtual”, e sob este prisma, a ética também se tornou virtual e perdeu sua consistência na realidade. Segundo o autor, este fato também será refletido nas tecnologias do virtual, que ficarão reduzidas à questão da técnica do virtual. A própria inteligência e o pensamento humano tornaram-se artificiais. A mídia neste contexto funciona como uma espécie de alucinação coletiva do virtual.

No livro *A troca simbólica e a morte* (1996, p. 91), Baudrillard estabelece uma comparação entre o autônomo e o robô e considera a máquina como algo equivalente ao homem, como equivalente na unidade de um processo operacional. O filósofo considera a hegemonia do robô e da máquina, do trabalho morto sobre o trabalho vivo, como necessários ao ciclo de produção e reprodução. Dessa maneira,

o homem sai da era da lei natural para entrar na lei da mercadoria, do valor, da reprodução e dos seus cálculos de forças.

Os “simulacros”, quando passam para a lei de mercadoria, estão relacionados com um universo de tensões de forças, ou seja, um universo de estruturas e oposições binárias. Sob este contexto, surge o controle cibernético, a modulação diferencial e a realimentação (entre pergunta e resposta), que proporciona a criação de uma nova configuração operacional, que vão originar os “simulacros industriais”. Complementando esta idéia, Baudrillard (1976, p. 99) destaca sua opinião sobre a digitalidade:

A digitalidade é o seu princípio metafísico, e o ADN o seu profeta. É no código genético que a gênese do simulacro encontra hoje sua forma perfeita. No limite de um extermínio cada vez mais desenvolvido das referências e finalidades, de uma perda de semelhanças e de designações, depara-se com o signo digital e programático, cujo valor é puramente táctico na intersecção de outros sinais.

Quando Baudrillard refere-se ao táctil e ao digital, aponta que este modelo de código genético não se restringe apenas aos efeitos de laboratório, mas destaca que a digitalidade está presente entre nós. De acordo com o autor, a digitalidade assedia todas as mensagens, todos os signos de nossas sociedades através das relações de pergunta / resposta e estímulo / resposta. Todos os conteúdos são neutralizados por um procedimento de interrogações dirigidas que não provém do código genético, mas tem a mesma indeterminação táctil. O ciclo do sentido fica abreviado na questão da pergunta/resposta de bit, ou na quantidade íntima de energia que retorna ao seu ponto de partida, ciclo que descreve a re-atualização perpétua dos mesmos modelos.

Virilio (1996, p. 122), na obra *A arte do motor*, estabelece uma relação entre o ciberespaço e a velocidade. Conforme suas palavras:

O ciberespaço, ou mais exatamente, o espaço-tempo cibernético, surgirá dessa constatação, cara aos homens de imprensa: a informação só tem valor pela rapidez de sua difusão, ou melhor, a velocidade é a própria informação.

Afirma que, na contemporaneidade, há uma espécie de “industrialização da simulação” (VIRILIO, 1996, p. 123). Com esta afirmação o teórico enfatiza a importância da velocidade da informação, entretanto, aponta que o efeito causado pela micro-informática, calcado em um casamento ilógico entre a energia e a informação, pode causar danos nos quais o autor descreve como início de uma dissuasão informática da realidade sensível. Para Virilio a simulação pode ter efeitos que também não são positivos e passa a ser utilizada para fins comerciais e industrializados. O que importa é a velocidade da informação e não a qualidade da informação ou o modo de comunicação que se estabelece entre as relações humanas.

Ao relacionar o posicionamento de Virilio com as idéias de Baudrillard é possível constatar que dramática e, fatalmente, o papel do homem é desvirtuado e desmontado pela crua e fria realidade do virtual. Não há mais espaço para o humanismo. A máquina e o mundo digital adquiriram o poder de governar um mundo que já não pertence mais à escala do real e sim, pertence à escala do artificial. O mundo do virtual é governado por um tempo taxado pelo autor como “tempo real” em que o passado e o futuro já não têm mais sentido e o que interessa é o tempo presente.

A questão do tempo presente também é discutida nas narrativas *Antes do Amanhecer* e *Antes Pôr-do-Sol*. Esse assunto será aprofundado no último capítulo da pesquisa.

2.2 O QUE É CINEMA

Muitas são as definições de cinema por parte de diferentes teóricos. Analisarei a seguir, uma breve definição do cinema visto sobre os pontos de vista de ordem filosófica, psicológica e cultural para os teóricos Casetti, Aumont e Merleau-Ponty. O posicionamento desses autores ajudará no debate da concepção de cinema que será utilizada nessa pesquisa.

Casetti (2005), em *Teorias del Cine*, se propõe a analisar algumas correntes de investigação científica do cinema assim como seu desenvolvimento e dinâmica a partir de 1945 até os dias de hoje. Conforme o teórico italiano (2005, p. 11): “Um assunto adquire dimensão teórica quando, além de manifestar um saber, consegue converter-se em patrimônio comum”.

O filósofo italiano relaciona a história do cinema não somente com a história dos filmes e com a questão do contexto estético, mas também com os aspectos socioculturais específicos. Dessa forma a história do cinema na contemporaneidade, para Casetti, está relacionada com:

(...) o triplo objeto: o maquinário industrial que regula a produção e distribuição das obras, o maquinário psicológico que regula a sua compreensão e consumo. O maquinário discursivo que regula a sua importância e valorização (CASSETTI, 2005, p. 12).

No primeiro capítulo de sua obra, o teórico italiano aborda alguns aspectos das teorias cinematográficas do pós-guerra, a partir de 1945. O autor coloca que a maior parte dos intelectuais desse período começa a aceitar o cinema como novo meio legítimo. O cinema, nesse contexto, serve como testemunho do “espírito de uma época” e como forma de explorar a criatividade individual. Depois da guerra de 1945, alguns diretores, escritores, músicos e psicólogos começam a adquirir especializações cada vez mais precisas e esses discursos adquirem um reconhecimento maior.

Portanto, Casetti (2005) se refere ao cinema depois de 1945 como um feito ou ato cultural também vinculado à especialização das áreas diversas e esse debate foi, posteriormente, internacionalizado.

Aumont (1995) enxerga o cinema como instrumento de identificação e proximidade com o espectador. Nesse caso, aborda a teoria da psicanálise, que envolve a concepção de Sigmund Freud e sua teoria do aparelho psíquico baseada no id, ego e superego. A identificação funciona simultaneamente como instrumento da concepção imaginária do eu e certo número de instâncias e processos psicológicos. Inicialmente a teoria de Freud se baseava na idéia de que a

identificação primária do indivíduo seria a “forma mais originária do laço afetivo com um objeto”. Esse primeiro objeto seria a mãe e o laço se caracterizaria por um grau de indiferenciação entre o outro e o eu.

No processo de identificação primária no cinema, o autor destaca o posicionamento de Christian Metz, que diz que a fase pré-edipiana do sujeito corresponde à identificação do espectador com o seu próprio olhar. Metz considera que “o espectador assiste ao desfile das imagens animadas, imagens de duas dimensões, que propõe a seu olhar um simulacro de sua percepção do universo real” (AUMONT, 1995, p. 259). Dessa forma, o espectador se sente no centro da representação, do sujeito que percebe tudo a partir do modelo filosófico baseado no idealismo.

Ponty (1983) aborda a questão da introspecção e da interação do cinema com questões filosóficas e psicológicas. O cinema é visto pelo autor como um meio para a reflexão da complexidade das relações humanas. Suas idéias são importantes na medida em que contribuirão para o entendimento do cinema no processo de análise fílmica.

Particularmente, considero de grande importância o momento em que o Ponty aborda a questão de que a forma percebida da realidade “jamais é perfeita” e, conseqüentemente, filmes não são perfeitos. Conforme as palavras do autor (1983, p. 115): “o filme não deseja exprimir nada além dele próprio”. No processo de criação do filme, estão embutidas questões como a falta de nitidez e a impressão de excesso de matéria.

O filme envolve também um trecho mais compacto e exato em relação ao mundo real e, nesse sentido, existe uma relação de percepção por parte do espectador. Através dessa percepção é possível compreender a significação do cinema. Para Ponty, um filme não é pensado, mas sim percebido. Para Ponty (1983, p. 116): a percepção é da ordem do sentir: “Para o cinema, como para a psicologia moderna, a vertigem, o prazer, a dor, o amor, o ódio traduzem comportamento”. Dessa forma, para Ponty, a racionalidade não tem valor se não houver intuição.

O trecho a seguir resume as idéias do autor que estabelece uma relação entre cinema e filosofia:

O cinema é, antes de tudo, uma invenção técnica onde a filosofia tem sua razão de ser. Todavia, não devemos exagerar, afirmando que essa filosofia provém do cinema e o traduz no terreno das idéias. Pois o cinema pode ser mal utilizado e o instrumento técnico, uma vez inventado, tem que ser retomado por uma vontade artística e tornar-se como que inventado uma segunda vez, antes que se chegue a construir filmes de verdade (PONTY, 1983, p. 117).

O autor ainda complementa essa idéia quando afirma que cinema e filosofia estão de acordo, ou seja, filósofo e cineasta têm em comum seu modo de ser. Ponty deixa claro seu posicionamento quando cita o pensamento de Goethe "o que está no interior também está no exterior", constatando que pensamento e técnica se correspondem, ou seja, aquilo que faz parte da realidade também pode estar na tela de cinema.

Merleau-Ponty (1983), quando fala da alma do cinema aponta que este último exerce uma relação de projeção-identificação com as cenas da vida cotidiana do homem e, conforme suas palavras (p. 151): "na medida em que identificamos as imagens da tela com a vida real, colocamos as nossas projeções-identificações referentes à vida real em movimento".

Ponty reconhece, portanto, o caráter filosófico e psicológico do cinema constatando de que é possível transpor para a tela de cinema a projeção de algum tipo de identificação das emoções humanas. Segundo o filósofo, o cinema possui alma, uma alma que é caracterizada como zona do psiquismo em seu estado nascente, que funciona como uma metáfora para designar as necessidades indeterminadas, que envolve uma materialidade nascente ou decadente e, conforme suas palavras (1983, p.167): "o homem não tem uma alma; tem alma".

Merleau-Ponty (1983), quando se refere à alma do cinema, aborda a questão do sonho, como se o cinema funcionasse de palco para expressar a subjetividade humana. Conforme as palavras do autor (1983, p. 147): "a essência do sonho é a subjetividade. O seu ser é a magia. É que o sonho é projeção-identificação em estado puro". Para o autor, a magia está diretamente relacionada com a

subjetividade e, mais especificamente, consiste na concretização da subjetividade, ou seja, ela deixou de ser um determinado tipo de crença para se tornar um sentimento. A consciência racional dos seres humanos teve poderes de colocar a vida afetiva em processo de afastamento, ou recuo como se houvesse uma atrofia dessa vida. Enfim, a magia pode ser definida pelo autor como:

... A magia não só corresponde a uma visão pré-objetiva do mundo, como também a um estado pré-subjetivo do fluxo de afetividade, e uma inundação subjetiva. O estado da alma vem suceder-se a um estado mágico (MERLEAU-PONTY, 1983, p. 149).

O mesmo autor faz uma crítica ao cinema, dizendo que, em determinados casos, o cinema deixou de expandir-se para tornar-se clausura e refúgio, e o espectador ficou com pouca capacidade de enxergar, como se estivesse aprisionado, conforme constata (1983, p. 167-8):

Mas em determinado momento, a alma incha e esclerosa-se: deixa de ser expansão para tornar-se refúgio. É o momento em que a alma se sente feliz com seus próprios vapores, em que exagera mística ante sua realidade... envolve-se na sua estranha sutileza, enclausura-se como uma propriedade privada, coloca-se em uma vitrina. Ou por outras palavras: ao querer afirmar-se como realidade autônoma, destrói-se. Degrada-se ao exagerar-se. Lamenta-se a viver em um mundo sem alma quando ele está repleto dela (...) o espectador meio cego por uma espécie de membrana opaca, se tornou incapaz de ver o filme, apenas estando apto a senti-lo.

Outro posicionamento importante de Ponty está no fato de considerar que o cinema apresenta grande potencial das fugas e dos reencontros e, simultaneamente, a possibilidade de exaltação para o espectador e do seu duplo. O autor também aponta que a estética e a afetividade devem ser vistas como momentos no processo de participação e, não exatamente, como essências. O cinema tem a capacidade de ser simultaneamente estético, afetivo e mágico, para Ponty. A magia na qual o autor se refere está relacionada com a linguagem da estética e da emoção.

No momento em que os psicólogos estudam a introspecção, o amor ou o ódio mediante a pura observação interior, não é possível expressar muitas coisas exceto algumas angústias e perturbações banais que não revelam a essência desses sentimentos. Ponty avalia o amor e o ódio como um comportamento que

influi na modificação das relações com outras pessoas e com o mundo. Para o autor, é necessário rejeitar o preconceito que transforma o amor, o ódio ou a cólera em realidades interiores, acessíveis somente a quem as experimenta e conforme suas palavras:

... Cólera, vergonha, ódio, amor, não são fatos psíquicos ocultos no mais profundo da consciência de outrem; são tipos de comportamentos, estilos de conduta, visíveis pelo lado de fora. Estão sobre este rosto e nestes gestos e, nunca ocultos por detrás deles (PONTY, 1983, p. 109).

Mais adiante, o autor diz que a emoção deve ser vista como um ato de desorganização que intervém quando estamos em uma situação de impasse.

Ponty (1983) analisa a natureza e a significação do filme, utilizando como ponto de partida às diretrizes apontadas pela nova psicologia. O filme não é uma soma de imagens sob a ótica do autor, e sim uma forma temporal. O autor retoma a experiência de Pudóvkin e conclui em um primeiro momento que o sentido de uma imagem depende daquelas que a precedem no decorrer do filme e a sucessão delas cria uma nova realidade. Esta nova realidade não consiste em pura e simplesmente adicionar os elementos integrados, mas esta realidade deve ter expressividade.

Sob a minha ótica é possível constatar que Casetti reconhece a importância do aspecto sociocultural do cinema que está vinculado a uma indústria e é considerado como integrante de um maquinário do discurso.

Tanto Aumont, como Casetti e Merleau-Ponty reconhecem o caráter ou “efeito psicológico” do cinema. Enquanto Aumont aborda o grau de identificação do cinema com o próprio olhar do espectador, Ponty enxerga o cinema como palco para análise da complexidade das relações humanas. Os aspectos subjetivos, introspectivos, intuitivos e relacionados com os estudos de questões metafísicas é o foco de interesse de Ponty. O posicionamento de Ponty é crucial. O autor radicaliza a concepção de cinema no momento em que considera que o espectador se tornou uma espécie de “ser dominado” diante do filme, sendo apenas capaz de sentir esse filme. Entendo que sob a ótica de Ponty, o filme comanda o espectador e é capaz de despertar emoções e sensações que, de certa forma, hipnotizam o observador. O

cinema tem o poder de despertar tanto um desejo de fuga da realidade como uma via de reencontro em uma situação específica.

Aumont também recorre ao posicionamento de Metz, quando este último reconhece que o cinema não deixa de ser um “simulacro” para o espectador, ou seja, uma simulação da própria percepção da realidade. Nesse caso, diferentemente do posicionamento de Ponty, para Metz, o espectador está no centro da representação e identifica o próprio olhar com o duplo que está sendo projetado na tela, que consiste em um “simulacro”.

Reforço que, nessa pesquisa, o cinema será considerado como instrumento e espaço para tentar compreender as relações humanas.

Como já foi dito pelos autores acima, o cinema tenta estabelecer graus diferenciados de identificação ou projeção com o espectador.

Conforme foi mencionado anteriormente, o cinema, nessa pesquisa, será analisado sob a ótica do “simulacro” baudrillardiano nas narrativas fílmicas *Antes do Amanhecer* e *Antes do Pôr-do-Sol*. As narrativas fílmicas serão consideradas como simulacros da realidade que se converteram em “hiper-realidade”, questão que será aprofundada a seguir. Portanto, os graus de identificação que o cinema proporciona ao espectador também são importantes para a análise de questões paradoxais da natureza humana que são abordadas tanto por Baudrillard como nas narrativas fílmicas, tais como: a relação entre sedução e amor, a simulação amorosa, a relação entre sedução e poder, sedução, engano e desafio, solidão e casamento e a relação entre a sedução e tempo.

2.3 O CINEMA NEO-REALISTA

Com o intuito de abordar com maior propriedade a idéia de Baudrillard do cinema visto como “simulacro da realidade” tornou-se necessário recorrer à abordagem de alguns aspectos do cinema neo-realista e realista para autores como

Bazin, Kracauer e Casetti. Os posicionamentos desses autores são importantes para que, mais adiante, possamos compreender as idéias de Baudrillard que partem do princípio de que o “cinema é o simulacro da realidade”.

Em *Ontologia da imagem fotográfica*, Bazin (1983) estabelece uma relação entre as artes plásticas e a fotografia. As relações entre artes plásticas e fotografia ajudaram o teórico de cinema a elaborar sua concepção de cinema realista. A história das artes plásticas, segundo o autor, está diretamente relacionada com a arte realista. O autor aponta como exemplo da arte realista o advento da perspectiva e o uso da câmera escura por Leonardo da Vinci afetou na percepção do espaço na arte, ou seja, a possibilidade de percepção do objeto em três dimensões. Foi a partir dessa proposição que Bazin descreve que a pintura se sentiu ameaçada diante de duas perspectivas estéticas (1983, p. 123): “a expressão das realidades espirituais em que o modelo se acha transcendido pelo simbolismo das formas – e outra, esta não mais um desejo puramente psicológico de substituir o mundo exterior pelo seu duplo”.

Foi essa percepção de substituir o mundo por uma ilusão de realidade através da pintura que, conforme Bazin, “devorou” um pouco com as artes plásticas. Este fator, conforme o teórico, também contribuiu para que o realismo buscasse uma forma de expressão mais dramática do instante. A necessidade de ilusão da realidade se perpetuou também depois do século XVI, fator que, além de instigar a pintura, também ajudou a explorar o estudo da fotografia e do cinema.

(...) Pois a pintura se esforçava, no fundo, em vão, por nos iludir, e esta ilusão bastava à arte, enquanto a fotografia e o cinema são descobertas que satisfazem definitivamente, por sua própria essência, a obsessão de realismo (BAZIN, 1983, p. 124).

O erro da pintura, diz Bazin, estava em sempre implicar o aspecto subjetivo da interpretação do pintor, por mais fiel que parecesse o processo de representação da imagem na tela. O teórico considera que a fotografia, diferentemente da pintura, apresenta um aspecto original que consiste na sua capacidade de representação fiel da imagem descrita, conforme suas palavras (1983, p. 125), como “objetividade essencial”. Sob a ótica do teórico, a fotografia pode ser considerada como a primeira

vez em que nada se interpõe entre o objeto inicial e a representação, a não ser o outro objeto. Considera o registro fotográfico como um registro determinista. Aponta que, mesmo assim, não se pode desconsiderar a intervenção do papel do fotógrafo no processo de escolha do ângulo ou do recorte do objeto que será fotografado.

A fotografia tem um poder mais fiel, objetivo e forte do que a pintura, pois é considerada por Bazin como uma arte que está baseada em uma espécie de credibilidade ausente, diferentemente de qualquer obra pictórica. A fotografia, conforme suas palavras (1983, p. 126), “se beneficia de uma transferência de realidade da coisa para a sua reprodução”. O teórico é realmente crítico em relação à pintura, considerando-a como uma forma inferior de semelhança no processo reprodutivo. O autor se refere à fotografia da seguinte forma:

A imagem pode ser nebulosa, deformada, descolorida, sem valor documental, mas provém por sua gênese da ontologia do modelo; ela é o modelo. Daí o fascínio das fotografias de álbuns. Essas sombras cinzentas ou sépias, fantasmagóricas, quase ilegíveis, já deixaram de ser tradicionais retratos de família para se tornarem inquietante presença de vidas paralisadas em suas durações, libertas de seus destinos, não pelo sortilégio da arte, mas em virtude de uma mecânica impassível, pois a fotografia não cria como arte da eternidade, ela embalsama o tempo, simplesmente o subtrai à sua própria corrupção (BAZIN, 1983, p. 126).

A fotografia assume um poder de ultrapassar a arte, ela faz mais do que imitar a arte, ela imita o artista. O filme cinematográfico dentro dessa ótica ultrapassa a idéia de conservar apenas o instante lacrado, mas, pela primeira vez, ele se preocupa com a imagem da duração das coisas. A fotografia revela o “real”, já que o objeto fotografado, de acordo com o teórico, consiste na existência do modelo como se fosse uma impressão digital. A fotografia em um contexto mais amplo tem a capacidade de acrescentar algo à criação natural e é considerada como o acontecimento mais importante da história das artes plásticas. Através do realismo da imagem mecânica, a fotografia acabou opondo-se à pintura, pois a imagem fotográfica do cinema ultrapassou a identidade do modelo e a semelhança barroca e obrigou-a a se converter em seu próprio objeto.

Em sua obra *Cinema: Ensaios* (1991), Bazin descreve o que é o cinema realista e fez leituras de alguns filmes que podem ser enquadrados dentro do

contexto do realismo italiano. Nesta pesquisa, analisarei especificamente o significado do cinema realista para Bazin.

O realismo é considerado como uma linguagem de cinema. O cinema é considerado para Bazin (1991, p. 24) como:

(...) a consecução no tempo da objetividade fotográfica. O filme já não se contenta mais em conservar para nós o objeto lacrado no instante (...) Pela primeira vez, a imagem das coisas é também a imagem da duração delas, como que uma múmia da mutação.

Desde o cinema falado, o mesmo foi aderindo à vertente do realismo, diz Bazin. Segundo essa teoria, o realismo propicia ao espectador a ilusão de imagem no cinema, isto é, a “ilusão perfeita o quanto possível da realidade” (1991, p.243). Conforme a teoria de Bazin, o cinema vai se opondo à poesia ao teatro, e a pintura se aproxima cada vez mais do romance. O cinema utiliza técnicas para chegar a esse realismo como, por exemplo, através do uso do som, da cor e do relevo.

Chamaremos, portanto, realista todo o sistema de expressão, todo o procedimento de relato propenso a fazer aparecer mais à realidade na tela. Realidade não deve ser naturalmente entendida quantitativamente. Um mesmo acontecimento, um mesmo objeto é passível de várias representações diferentes (BAZIN, 1991, p. 244).

O cinema realista utiliza a técnica do relato, no qual é possível estabelecer formas de representações distintas. Nesse processo, a própria realidade foi “substituída por uma ilusão de realidade” elaborada a partir de um complexo de abstração. Esse processo de abstração envolve a utilização de convenções como as leis de montagem. O cinema realista proposto pelo teórico envolve a perda de uma realidade autêntica que é identificada e projetada na mente do espectador através da representação do cinema. É uma ilusão da realidade. Na medida em que o cineasta constata o grau e identificação da imagem na tela com o espectador, vai se afastando e de certa forma “negligencia a realidade”. O cinema realista proposto por Bazin é uma ilusão que, segundo o teórico, em alguns momentos, ultrapassa essa esfera constituindo em uma mentira. Segundo suas palavras (1991, p.244): “Não teria cabimento acusá-lo de mentir, já que a mentira constitui sua arte”.

Kracauer (1968) em *Theory of Film* aponta que a tendência realista nos filmes vão além da fotografia em basicamente dois aspectos: o filme capta o próprio movimento e os tipos de movimento. O teórico diz que, inicialmente, os filmes utilizavam câmeras fixas presas no chão. A vida na tela era manifestada através do pensamento externo, o qual Kracauer chama de movimento objetivo ou “objective motion”. Com o desenvolvimento das teorias de cinema, os filmes começaram a utilizar maior mobilidade da câmera e o uso do recurso da edição para transmitir a mensagem ao espectador. Diferentemente da fotografia, Kracauer considera que a capacidade do filme de captar o movimento em seqüência proporciona ao cinema uma qualidade diferenciada. Para o autor, essa imagem em movimento traduzida pelos filmes não é necessariamente objetiva, mas envolve também a questão subjetiva.

Tecnicamente existe o caráter subjetivo embutido nos filmes que utilizam imagens em movimento na qual o espectador é convidado a exercitar sua subjetividade constantemente. Nesse caso, Kracauer considera que os aspectos de caráter subjetivo do filme competem com os aspectos de caráter objetivo. O autor cita como exemplo o fato do observador identificar-se com a câmera em movimento, que, em determinados filmes, insiste no uso do recurso da câmera lenta que parte do princípio de que a imagem vai se movimentando lentamente para chamar atenção do observador.

O filme aproveita-se de uma espécie de realidade física que envolve o movimento através de um significado intermediário que parece ter menos importância para a fotografia, que consiste na valorização da cena propriamente dita.

O diretor de filmes, em muitos casos, além de narrar uma intriga, é encarregado de preparar e organizar a cena, a parte da ação e todo o contexto que envolve essa cena. Conforme o teórico, se o recurso que envolve o pôr em cena ou montar a cena, confere um caráter de legitimidade à própria cena em si que pode ser descrito como o “mundo da cena” e é utilizado para parecer mais fiel possível à reprodução da realidade. O autor ainda cita como exemplo o fato dos estúdios de cinema fazerem filmes que contribuam para expressar certa impressão de

atualidade e realidade. Dessa forma, o espectador tem a sensação de estar assistindo a eventos que podem ser parecidos e até mesmo, terem ocorrido na vida real, mas que foram fotografados e colocados na tela de cinema. Portanto o filme, diz Kracauer, muitas vezes, adquire a capacidade de evocar uma ilusão de realidade maior do que a própria realidade, ou seja, maior do que o evento original.

Existe uma tendência normativa no processo de construção dos filmes por parte dos diretores que ultrapassa a questão da fotografia. Os diretores de filmes, conforme Kracauer, não exploram unicamente a realidade física, mas entram na realidade da estória e consideram o aspecto fantasioso do filme. Exemplo desse fato está no uso da fantasia no cinema evidenciada nos filmes de Meliés e também nos filmes experimentais que exploram a criatividade.

As duas tendências mais evidentes nos filmes realistas abordadas pelo autor são: mostrar as cenas do cotidiano (que incluem cenas de seqüências de sonhos por exemplo) e cenas de filmes documentários. Essas situações ocorrem nos filmes na medida em que se forma um universo imaginário. Nesse contexto, Kracauer salienta que a câmera e as técnicas de filmagem permitem ao artista extrair o máximo de realidade física do filme. O diretor age como uma espécie de fotógrafo criativo que proporciona uma certa satisfação em detectar materiais, formas e movimentos que a princípio pareciam completamente irreais.

A realidade física presente em alguns filmes excede a fotografia em casos específicos em que os filmes abordam a realidade física e exploram cenas de um mundo nunca visto antes. Conforme as palavras do autor:

O cinema pode ser definido como um meio particularmente equipado para promover a redenção da realidade física. Sua imagem permite, pela primeira vez, levar os objetos e acontecimentos juntamente com o fluxo do material vivo (KRACAUER, 1960, p.00).

O realismo baseado no uso da câmera não exclui a possibilidade do filme apresentar o caráter artístico. O teórico salienta que, juntamente com a fotografia, o filme é a única arte que exhibe sua matéria-prima. O filme artístico para Kracauer

apresenta um diferencial: trabalhar com o leitor criativo e a capacidade de despertar a curiosidade.

Bazin (1983), no ensaio *Morte todas as tardes*, estabelece uma comparação entre a tourada e a morte. Bazin diz que o toureiro na arena brinca com a morte e também com a vida “como o trapezista sem rede”. O cinema tem o poder de repetir essa morte. Bazin define o tempo no cinema da seguinte maneira:

(...) o cinema apenas alcança ou constrói o seu tempo estético a partir do tempo vivido, da “duração bergsoniana” irreversível e qualitativa por essência. A realidade que o cinema à vontade reproduz e organiza é a realidade do mundo em que nos impregna, é o *continuum sensível* pelo qual a película se faz moldar tanto espacial como temporalmente. Não posso repetir um só instante da minha vida, porém qualquer um desses instantes o cinema pode repetir indefinidamente, posso vê-lo (BAZIN, 1983, p. 133).

Considera que, no cinema, não existem instantes e momentos iguais aos outros. O momento da morte sob este prisma é único. É a partir dele que se define o tempo que estabelece a fronteira entre a duração consciente e o tempo objetivo das coisas.

O teórico reconhece que nenhum momento vivido é idêntico ao outro. Bazin (1983) diz que os instantes podem se assemelhar como os instantes das folhas das árvores. Porém, quando essas folhas das árvores caírem repetidamente, toda a vez que a mesma folha cair o observador poderá enxergá-la de uma maneira diferente. O mesmo é válido para o cinema, cuja repetição é paradoxal. Compreendo que o autor quer dizer que, quando vemos um filme mais de uma vez e depois de algum tempo, a interpretação que teremos sobre ele poderá ser diferente da que tivemos em um primeiro momento, pois o próprio espectador pode estar diferente em função de suas vivências e experiências. Bazin chama este fato de “réplica objetiva da memória”. Conforme as palavras do teórico (1983, p. 133): “Dois momentos nessa vida escapam radicalmente a essa concessão da consciência: o ato sexual e a morte”. O ato sexual e a morte para Bazin representam a negação do tempo objetivo. Complementa que “(...) a representação da morte real também é uma obscenidade, não mais moral como no amor, mas metafísica. Não se morre duas vezes”.

Nesse aspecto, se pode dizer que há um elo comum entre os posicionamentos de Bazin e Baudrillard. Bazin (1983, p. 133) diz que: “Como na morte o amor se vive, mas não se representa”. Baudrillard considera que tanto no amor como na morte não se pode penetrar duas vezes. Este fato confere o caráter inédito da morte e do amor. Amor e sedução são os principais temas das narrativas fílmicas *Antes do Amanhecer* e *Antes do Pôr-do-Sol*.

Entendo também que Bazin quer dizer que, na tela cinematográfica, os personagens, assim como o toureiro, conforme exemplifica o teórico, pode morrer todas as tardes. No instante em que estamos assistindo ao filme, essa cena da morte do toureiro pode “parecer” ter uma incrível veracidade. O cinema adquire para o teórico uma espécie de “eternidade material”, que se aproxima muito da veracidade dos fatos. Através dela se pode morrer várias vezes. Entretanto, essa veracidade da morte cai em processo de deterioração, pois não passa de fato ficcional. O momento da morte e a relação de qualidade da morte no cinema pode ser repetida várias vezes.

Casetti, em *Teorias del Cine* (2005), se propõe a debater o realismo cinematográfico apontando que, em um primeiro momento, o cinema também está baseado na idéia do “real” devido à sua relação direta com a base fotográfica. Este fator permitiu que o cinema se convertesse em um documento, funcionando como uma espécie de registro daquilo que está diante da câmera. A base fotográfica, segundo Casetti, é a forma de estabelecer uma espécie de vínculo íntimo com a realidade.

O teórico italiano critica o fato de que, no período entre guerras, alguns teóricos consideravam a concepção do cinema meramente relacionada com o ato de registro da realidade e com função apenas de reprodução dessa realidade. Para Casetti (2005), este fato fez com que fosse deixada de lado à capacidade de validade estética do cinema, já que o mesmo era visto como mera cópia da realidade. Nesse caso, a realidade era copiada mecanicamente no lugar de passar pela mediação de um diretor com a capacidade de criar algo. Essas idéias relativas ao uso da imagem como forma de registro e referência imediata estão relacionadas

segundo o autor com as teorias das décadas de 20 e 30. Estes teóricos tinham por objetivo mostrar a distância de mediação entre a imagem fílmica e a realidade.

O autor ainda diz que, ao analisarmos uma imagem, esta pode ter um valor documental ou, por outro lado, expressar uma forma de interpretação.

Considero que a observação de Casetti é relevante, pois não se pode deixar de reconhecer o caráter de registro e documental do cinema já que ele tem a capacidade de registrar uma sucessão de momentos inseridos dentro de contextos específicos. Simultaneamente, o cinema também desperta a interpretação, pois expressa acontecimentos e emoções que podem ser compreendidos sob óticas diferentes pelo espectador.

A discussão sobre os estudos “neo-realistas” no cinema – que pretendem estabelecer um elo de ligação entre cinema e realidade – segundo Casetti, começou a ser aprofundada pelos teóricos italianos a partir de 1948-49. Estes teóricos perceberam a necessidade de integração da teoria com a produção contemporânea. O teórico ressalta inicialmente a importância de algumas questões sociohistóricas, entre elas o reconhecimento dos filmes italianos no exterior. O papel do cinema começa a ser mais questionado no período de 1949 e 1955, quando o processo de análise de filmes adquire um novo impulso.

Para Casetti, a teoria de Bazin aponta que as obras de arte como a pintura e a escultura lutam contra o tempo que, gradativamente, vai corrompendo ou deteriorando as coisas e os corpos. Casetti diz que, segundo a hipótese de Bazin, existe uma espécie de obsessão por reproduzir essas obras de arte que ultrapassa a questão da experiência estética. É nesse sentido que Bazin fala da necessidade do artista em substituir o mundo pelo seu duplo. O cinema para Bazin está relacionado com “o desejo completamente psicológico de substituir o mundo exterior pelo seu duplo” (BAZIN 1958 [1973], *apud* CASETTI). A fotografia nesse contexto retrata e representa a realidade e simultaneamente tem a capacidade de emocionar o homem e expressar objetividade e credibilidade. Bazin ainda diz que a fotografia que retrata a realidade ajudou a pintura realista a encontrar sua autonomia estética.

Conforme Casetti, Bazin estabelece uma relação direta entre cinema e realidade como sua réplica ou duplo:

(...) o cinema possui uma tal proximidade com o mundo que pode converter-se em sua réplica e em sua extensão (...) Em definitivo, entre o cinema e a realidade há uma relação existencial, uma continuidade profunda, pois ambos são parentes ontologicamente (CASSETTI, 2005, p. 42-3).

De acordo com a abordagem de Casetti, Bazin se refere ao cinema não somente como forma de adesão à realidade, mas o cinema participa da própria existência da realidade. Nesse sentido, o cinema estabelece uma relação direta com a fotografia que, através de seu poder de registro, também, possui um poder psicológico assim como a pintura e a escultura de guardar a aparência das pessoas e das coisas no decorrer do tempo. O “realismo” cinematográfico do qual Bazin se refere, diz Casetti (2005), está relacionado com o realismo psicológico, técnico e estético no qual é possível estabelecer uma relação de perfeita identidade com a vida. Aqui se torna necessário voltar ao pensamento de Bazin citado por Casetti (2005 p. 43): “Já não há atores, nem história posta em cena, quer dizer, por fim, a ilusão estética perfeita da realidade, já não há mais cinema”. (BAZIN 1962 [1973], p. 318).

Segundo o teórico italiano, Bazin aponta que o cinema permite uma circularidade, inclusive de temas como nenhum outro meio encontra em suas raízes. Bazin chega a ponto de considerar que um dos princípios que guia o cinema é o seu realismo radical, que determina seus tabus como forma de retratar momentos de maior intensidade. O amor, segundo Bazin, também pode ser considerado como uma representação que atinge a realidade, chegando no limiar de não existir uma cópia do amor real no cinema, ou seja, o amor no cinema sob este prisma seria a própria realidade. Descreve o realismo proposto por Bazin relacionado com palavras-chaves como “comunhão e verdade”. O cinema, além de representar a realidade, tem a capacidade de reproduzir à mesma com consistência, mostrando sua essência e intimidade.

Bazin aponta Casetti (2005), estabelece uma relação de perfeita identidade entre imagem e realidade e parte da idéia de “realismo existencial”, na qual é

possível estabelecer um elo direto de ligação do cinema como participante do mundo.

O teórico italiano ainda aborda o posicionamento de Kracauer. A idéia de realismo proposta por Kracauer, chamada por Casetti de “realismo funcional”, está relacionada com a possibilidade do meio de documentar a existência e de reproduzir os perfis das coisas. Para Casetti (2005), Kracauer também reconhece o poder da fotografia relacionado com sua capacidade de registro da realidade. Mas diferentemente de Bazin, para Kracauer, o ato de fotografar pode expressar uma subjetividade, e o real também pode ser visto como uma mescla da fidelidade do real e do esforço criativo que tende a evocar a uma ausência de limites. Essa ausência de limites corresponde ao infinito e representa também uma afinidade com o indefinido.

Casetti (2005) aponta que, assim como Bazin, para Kracauer, existe uma relação direta entre a fotografia e o cinema. Nesse caso, o cinema é visto como um instrumento ideal para registrar a realidade física. O cinema assim como a fotografia tem por objetivo estabelecer um equilíbrio entre os aspectos criativos e a tendência realista. Entretanto, para Kracauer, a tendência criativa muitas vezes se impõe sobre a tendência realista.

O teórico italiano (2005, p.49) descreve o seguinte posicionamento de Kracauer (1960 [1962], p.134): “(...) a tendência da fotografia a evocar uma ausência de limites corresponde no cinema ao desejo quimérico de estabelecer a continuidade da existência física”.

São considerados exemplos que se enquadram na tendência realista de Kracauer os filmes de viagem que mostram grandes extensões da realidade, os documentários e certos filmes com embasamento psicológico ou filmes que utilizam monólogos e envolvem uma gama diversificada de pensamentos.

Nesse sentido, a teoria realista de Kracauer também pode ser propícia para a análise dos filmes *Antes do Amanhecer* e *Antes do Pôr-do-Sol*, já que os filmes mostram extensões da realidade. No primeiro filme os personagens se encontram

em uma viagem e, no segundo filme, *Antes do Pôr-do-Sol*, os personagens se encontram em Paris. Ambos os filmes, além de mostrarem uma extensão da realidade, utilizam longos diálogos, quase monólogos. Pode-se dizer também que os filmes apresentam determinado conteúdo psicológico, na medida em que os personagens dos filmes discutem sobre questões existenciais de conteúdo psicológico e filosófico.

Kracauer aponta que a montagem confere às ações uma função clara dentro da trama. Os melhores filmes para Kracauer são aqueles que transitam por ambigüidades e indefinições, capazes de recriar o sentido das coisas. O cinema, sob essa ótica, também tem a função de recriar a duração da realidade relacionada com a inclinação de seguir o fluxo da vida.

Entendo que, apesar de Bazin e Kracauer estabelecerem elos de ligação entre cinema e realidade, Casetti aponta que existem diferenças entre os posicionamentos dos teóricos. O teórico italiano diz que enquanto Bazin considera que “o cinema tenta atuar no mundo e com o mundo até o ponto de que a representação pode converter-se em vida” (Casetti, 2005, p. 50), já para Kracauer, o meio deve antes analisar as pessoas e as coisas com a atitude do explorador científico.

O cinema de Bazin, segundo Casetti (2005), é visto como uma reprodução pelo seu duplo, ou uma extensão da realidade a ponto de converter na própria realidade. O realismo de Bazin é chamado de radical ou existencial no qual o cinema é participante da realidade. Casetti aponta que a proposição do cinema realista abordada por Bazin nasce de uma participação na qual o cinema retira da superfície a verdade do real.

Já o realismo funcional de Kracauer não está relacionado exatamente com a reprodução fiel ou extensão da realidade, mas admite, com maior ênfase, o caráter subjetivo e criativo do cinema. Kracauer abre uma aresta para o imprevisível. Para Kracauer, a base realista do cinema se concretiza através de sua capacidade de documentação, que envolve a existência dos planos de ação, registra os aspectos visíveis e constrói de forma sensível a realidade das ações.

Conforme Casetti, tanto a idéia de participação (verdade das coisas) proposta por Bazin, como a questão da investigação documental (baseada na realidade das ações) proposta por Kracauer são fundamentais para a definição do realismo cinematográfico.

Se analisarmos a fundo o posicionamento de Casetti, se pode dizer que o teórico não considerou uma questão importante de Bazin, quando este último diz que a realidade foi substituída por uma ilusão de realidade no cinema. Ora, se a ilusão é fingir ser que não se é, ter o que não se tem, ela é uma falsidade. Então acredito que seja extremista Casetti se referir ao realismo de Bazin como “réplica da realidade” ou como “comunhão” e “verdade” no cinema. O próprio Bazin (1991, p. 244), quando se refere ao realismo, diz que “a mentira é sua arte”.

Entendo que talvez Casetti queira dizer que o cinema de Bazin parte de um princípio de realismo existencial, pois a noção de réplica da realidade no cinema proposta por Bazin é tão perfeita na forma de mentira (através do registro da fotografia “mais fiel” possível da realidade) a ponto de se converter em uma realidade. Porém, é preciso deixar claro que a teoria de Casetti pode soar confusa a partir do momento em que ele não enfatiza a concepção de réplica de Bazin, que claramente está baseada em uma ilusão de realidade. Isto quer dizer que para Bazin a concepção de realidade no cinema existe sob a forma de ilusão. Ilusão essa que faz parte dos valores do mundo real .

São pertinentes as considerações de Casetti em relação ao posicionamento de Kracauer. Kracauer enfatiza o aspecto subjetivo em detrimento do objetivo. Kracauer, diferentemente de Bazin, em sua concepção de realismo no cinema, abre arestas para o elemento criativo, fantasioso e trabalha com a concepção de cinema documental e de relato.

2.4 CINEMA COMO SIMULACRO DA REALIDADE

Analisarei a seguir o cinema visto *como* “simulacro da realidade”, que, sob a ótica de Baudrillard, converteu-se em “hiper-realidade”. No sentido baudrillardiano, o cinema adquire uma função que ultrapassa todas as demais, o cinema é designado por Baudrillard como o “próprio simulacro”.

Em *Simulacros e Simulação* (1991) Baudrillard diz que o cinema vai se aproximando com frequência e a cada dia do real absoluto. Este real absoluto do qual Baudrillard se refere está relacionado com a pretensão do cinema em ser a própria realidade. O fato do cinema converter-se na própria realidade envolve sua necessidade de perfeição, suas características imediatistas, sua banalidade e sua predisposição à paranóia. Conforme suas palavras (1991, p. 64):

o cinema plagia-se e recopia-se, refaz os seus clássicos, retroactiva os mitos originais, refaz o mundo mais perfeito que o mundo de origem, etc. Tudo isso é lógico, o cinema está fascinado consigo próprio como objeto perdido tal como está (e nós) estamos fascinados pelo real e com o real em dissipação.

Mais especificamente o “hiper-realismo” no cinema consiste na duplicação minuciosa do real que é mostrado na tela de cinema. O cinema ultrapassa a noção de representação do real, e ele se recusa a ser exterminado. O “hiper-real”, conforme Baudrillard representa uma fase que é mais avançada que o próprio realismo, onde a metafísica foi abolida e as contradições entre aquilo que era considerado real e aquilo que era considerado como imaginário caiu por terra. Existe uma incrível semelhança do real consigo mesmo.

Baudrillard (1991) diz que o cinema construiu com o real uma relação que é negativa, ou seja, o que antes era considerado como uma “relação viva e plena” resultou em perda da especificidade de ambos, cinema e real. O autor menciona que a história do cinema, de caráter místico e fabuloso, está gradativamente se perdendo. O real, sob este prisma, foi absorvido pelo “hiper-real” cinematográfico ou televisionado. O próprio cinema contribuiu com o desaparecimento da sua história e para o aparecimento do arquivo: “O cinema hoje pode colocar todo o seu talento,

toda a sua técnica a serviço da reanimação daquilo que ele próprio contribuiu para liquidar. Apenas ressuscita fantasmas e aí se perde ele próprio” (BAUDRILLARD, 1991, p. 65).

O cinema, para Baudrillard, é definido como uma imagem e também e uma espécie de mito, que está relacionado com o “duplo”, o fantasma, o espelho e o sonho. Já a televisão não sugere nada mais que um ecrã, a televisão olha para o espectador como “uma fita magnética, uma fita e não uma imagem”.

Paralelamente, o autor também coloca que a realidade poderia ultrapassar a ficção, mas isso não ocorreu porque o imaginário era álibi do real. Hoje em dia, paradoxalmente, o universo se move de acordo com o princípio da simulação, no qual o próprio real se tornou uma utopia. Para Baudrillard, vivemos o fim da metafísica, da fantasia e da ficção científica e começamos a era da “hiper-realidade”, e, portanto, estamos entrando em um processo de:

... reinventar o real como ficção, precisamente porque ele desaparece da nossa vida. Alucinação do real, do vivido, do quotidiano, mas reconstituído por vezes até os detalhes de uma inquietante estranheza... procurando revitalizar, reatualizar, requotidianizar fragmentos de simulação, fragmentos dessa simulação que se tornou para nós, o mundo dito real (BAUDRILLARD, 1991, p. 155).

O equivalente da neutralização total dos significados pelo código é refletido de forma rápida na moda, nas mensagens publicitárias e, conseqüentemente, no cinema. Entre as grandes ameaças das novas tecnologias encontramos a abolição da distância entre o sujeito e o objeto, entre a obra audiovisual e o espectador.

Quando se refere à questão dos filmes, Baudrillard (1996, p. 82) diz que: “O filme já não permite que o interroguemos, ele nos interroga diretamente”. A imagem cinematográfica nesse contexto como mensagem midiática libera mecanismos de respostas nos termos de estereótipos e modelos. Com isto Baudrillard quer dizer que os objetos e a informação resultam de uma seleção, de uma montagem e de um ponto de vista, ou seja, é o próprio cinema que testa e questiona a realidade. Sob essa ótica é possível estabelecer uma analogia entre a opinião pública e o público de cinema:

A opinião pública é evidentemente a mais bela dessas amostragens – não uma substância política irreal, mas hiper-real, hiper-realidade fantástica que vive apenas da montagem e da manipulação textual (BAUDRILLARD, 1996, p. 84).

Toda a concepção contraditória do verdadeiro e do falso, do real e do imaginário foi abolida na ótica “hiper-realista” da montagem do cinema. Já não existe um grau de afastamento entre a pergunta e a resposta, pois a significação está ligada à capacidade de reações que se contrasta com uma gama de estímulos. O verdadeiro e o falso foram diluídos na “hiper-realidade” de Baudrillard.

É dentro deste prisma que Baudrillard (1996) remete ao pensamento de McLuhan, quando este último diz que “o meio é a mensagem”. O meio do qual o filósofo francês se refere envolve o modo de montagem, a interpretação e o corte. Esses elementos vão estabelecer a noção de significação. Baudrillard cita a importância das idéias de McLuhan, quando este último se refere à comunicação tátil. Para McLuhan, as pessoas estão mais próximas de um universo considerado tátil, do que propriamente visual. O tato é visto como uma interação dos sentidos. Para Baudrillard o universo tátil de McLuhan ultrapassou fronteiras. O autor se refere a uma simulação tátil na qual a mensagem passa a ser testada pelo homem. O teste corresponde à noção de célula motriz da pergunta / resposta que gira em torno de um código de comando. Sob a ótica de Baudrillard se pode dizer que o espectador de cinema, que é fruto da audiência, se converte ao mesmo tempo no meio e na mensagem.

Baudrillard (1996) aborda a complexidade da noção de “hiper-real” no cinema. A concepção de real envolve um sistema de equivalências que ultrapassa o próprio sistema de equivalência e reprodução. Quando o real adquire uma característica de poder ser sempre reproduzido ele é considerado como “hiper-real”. Para Baudrillard (1996, p. 96) o real é “aquilo que é possível dar uma reprodução equivalente”. O cinema é considerado, portanto, como uma forma de imersão da realidade no “hiper-realismo”.

Em *A troca simbólica e a morte* Baudrillard diz que não estamos vivendo o fim do real. Mas Baudrillard considera que o “hiper-real” ultrapassa a noção de

representação, porque está imerso na simulação. O mundo real para Baudrillard, conforme já foi dito, é “hiper-realista”. O filósofo diz que vivemos na alucinação estética da realidade. O clichê de que a realidade supera a ficção corresponde ao estágio surrealista da estetização da vida que já está ultrapassado.

A teoria de Baudrillard é mais abrangente quando o autor diz que (1996, p. 97): “(...) é a realidade inteira passada ao jogo da realidade-desencanto radical”. O princípio de simulação proposto por Baudrillard abole com a causa e o efeito, a origem e o fim, já que estes são substituídos pela duplicação. Conforme as palavras de Baudrillard (1996, p. 98): “O princípio de simulação aproveita-se tanto do princípio de realidade como do princípio de prazer”.

Entendo que, ao mesmo tempo em que a teoria de Baudrillard é coerente, pois muitas vezes aquilo que é visto na tela de cinema não apenas mostra a realidade como ultrapassa a noção de realidade, pois o espectador pode estar tão submerso a essa “hiper-realidade” a ponto de não conseguir distinguir o limiar entre a realidade vivida e a noção de simulação.

Por outro lado, Baudrillard é extremamente catastrófico quando banaliza com o cinema como se a própria história do cinema estivesse em processo de liquefação. Na contemporaneidade, medida em que o filósofo liquida com a noção de metafísica no cinema, destrói também com a possibilidade criativa do cinema em produzir o vital, o novo e o original. A rejeição ao novo é evidenciada na medida em que real e ficção, sujeito e objeto foram enterrados e, conforme suas palavras, viraram fragmentos da simulação ou “hiper-realidade”. Na medida em que o cinema se reproduz por equivalência, ele se torna radicalização utópica, é incapaz de produzir e, sob essa ótica, o cinema está morto.

Uma característica que pode ser constatada em relação ao teórico francês está relacionada com o fato do autor, na maior parte de sua obra, não estudar com maior ênfase e especificidade o cinema. Na maior parte dos seus livros, o cinema usualmente aparece associado aos estudos de televisão e associado de forma genérica à moda e à publicidade.

Constata-se também que se Baudrillard admite que o filme nos interroga e que a mensagem emitida pelo cinema passa a ser testada pelo homem, então reconhece que o cinema não está morto. Sob esse prisma, reconhece que o espectador se converteu em “meio e mensagem”, porque ele está sendo testado por esse meio e porque ele tem a capacidade de interpretar o significado da imagem na tela.

Mas o grande paradoxo de Baudrillard consiste na idéia de que, na medida em que o filósofo abole com as noções de metafísica, psicologia e a noção de subjetividade, abole também com o cinema.

Conforme já foi dito, para Bazin a concepção de realidade no cinema existe, sob a forma de ilusão da realidade. Dessa forma, o posicionamento de Bazin que considera a idéia de “fingir ser o que não se é”, conforme Baudrillard, não altera o princípio de realidade, pois a realidade é dissumulada e, portanto, existe.

Baudrillard, por sua vez, diz que o cinema se converteu em simulacro, noção que altera o princípio de realidade, baseada no pressuposto da ausência de realidade. O filósofo diz que o cinema foi arquivado e está morto. Mesmo assim, o próprio cinema pode ser analisado pelo espectador sob a forma de arquivo. O cinema como tal pode ser visto como um instrumento para o entendimento das relações humanas. A compreensão das relações humanas no cinema envolve subjetividade e pausa para a reflexão. Reflexão esta que Baudrillard radicaliza em determinados momentos. O filósofo, muitas vezes, anula com o ato reflexivo aberto para o novo e o criativo proposto pelo realismo de Kracauer tão necessários para o crescimento do ser humano. O poder do sentimento e da afetividade foram esvaziados em meio à aridez do pensamento baudrillardiano.

Ao mesmo tempo que Baudrillard diz que a metafísica perdeu o sentido, ele disseca a metafísica quando fala de sedução. Conforme suas palavras (1991, p. 11): “o cinema sempre resplandeceu graças a essa sedução pura, por essa vibração pura do não sentido, vibração quente e tanto mais bela porque vinda do frio”.

É, em sua vertente contraditória, que Baudrillard considera que o cinema e a sedução questionam o espectador. A sedução é considerada como vibração pura e está associada a uma “sedução fria”. A sedução fria para Baudrillard está inserida dentro do contexto do lúdico descrito pelo teórico como (1991, p. 185): “o encanto narcisístico dos sistemas eletrônicos e informáticos, o encanto frio do medium e do terminal que todos nós somos, isolados na auto-sedução manipuladora de todas as massas de comando que nos rodeiam”. O cinema, portanto, pertence à ordem do lúdico e da sedução fria que, sob a ótica do filósofo francês, faz com que o espectador entre em processo de total sedução com o filme projetado na tela. Porém, o filme não deixa de ser uma ausência de realidade e, por esse motivo, há uma relação fria e de distanciamento com o observador.

É sob a ótica do lúdico baudrillardiano que transitam de forma complexa e paradoxal as relações humanas no mundo do “simulacro” e da sedução fria, que serão analisadas as narrativas fílmicas *Antes do Amanhecer* e *Antes do Pôr-do-Sol*. Nos capítulos a seguir, analisarei a interrelação entre o pensamento baudrillardiano do “simulacro” como destino, morte, sedução, amor, poder, solidão e tempo nas narrativas fílmicas já citadas.

3 O SIMULACRO COMO “DESTINO”

A definição de simulacro como “hiper-real” abordada no capítulo I é fundamental para a compreensão de outros objetivos da pesquisa, que serão analisados na seqüência: tentar compreender o “simulacro” como imortalidade e morte e destino para Baudrillard e a interrelação dessas questões nas narrativas fílmicas *Antes do Amanhecer* e *Antes do Pôr-do-Sol*.

Enfatizo mais uma vez que os fragmentos dos textos fílmicos das narrativas *Antes do Amanhecer* e *Antes do Pôr-do-Sol* analisados a seguir serão considerados como “simulacros”. O “simulacro”, conforme já foi mencionado, pode ser compreendido como o mundo real para Baudrillard.

2.5 SIMULACRO COMO “IMORTALIDADE E MORTE”

Em *A decadência do futuro e a construção do presente* (1993), Baudrillard aborda a concepção do “simulacro como imortal”. A imortalidade é vista como instável. “Não haverá mais o fim”, diz o autor (1993, p. 37). A imortalidade funciona como uma indeterminação radical, e, de certa forma não existe, pois o homem faz uma enorme força para esquecer o problema insolúvel do fim. Mas, para Baudrillard, o fim permanece lá, sem uma solução, “ele não nos esquece”.

Nesse caso, compreendo que a finalidade de buscar o fim se perde por si mesma e, conforme as palavras do autor, o fim se volta contra ele mesmo. Baudrillard cita como exemplo disso a história, que está sempre em processo de construção, a história, sob este prisma, não esquece as pessoas e os fatos. A história é infinita e pode ser contada e reproduzida pela virtualidade das máquinas, sendo que o ato de re-contar a história não pertence mais ao domínio humano, mas pertence ao mundo da simulação e do virtual.

Baudrillard (1993) diz que a *ilusão do mundo* apresenta regras arbitrárias e nebulosas, mas que, contudo, são consideradas necessárias. Para o autor, no contexto da ilusão, o jogo das aparências é “sobre-humano”, no qual o homem é incapaz de atingir a sua soberania ou a soberania do mundo a não ser através de uma transmutação dos valores. Essa transmutação dos valores envolve a eliminação das superstições e nesse contexto também estão inclusas a psicologia e a técnica, consideradas como formas de superstição. A superstição é descrita da seguinte forma:

Não mais imortal pela glória, mas definitiva pelo domínio da vida eterna pelo fetichismo técnico dela mesma, que é antes a paródia da aceitação do seu destino, através de uma manipulação biológica, que não é senão que a caricatura da transmutação dos valores (BAUDRILLARD, 1993, p. 39).

Existe uma nítida influência e admiração do pensamento de Nietzsche na obra de Baudrillard. Nietzsche propõe uma concepção de “ilusão vital” relacionada com as aparências. Entretanto, o autor contesta o posicionamento de Nietzsche, quando este último diz que a transmutação dos valores não existiu. Baudrillard inverte o sentido da afirmação de Nietzsche e aponta que a transmutação dos valores não ocorreu para “além do bem e do mal” como dizia Nietzsche, mas para “aquém do bem e do mal”. Esta transmutação de valores corresponde, conforme Baudrillard (1993, p. 39) “aquém do verdadeiro e do falso, do belo e do feio e se coloca na direção de uma indiferenciação involutiva”. Na idéia de transmutação proposta por Baudrillard, já não se pode mais distinguir os valores. A indiferenciação fica fetichizada na estética da pluralidade. A fetichização, por sua vez, assume um significado que não atinge mais as grandes idéias, divindades ou as grandes narrativas, mas abrange as diferenças mínimas.

Considero que a transmutação de valores proposta por Baudrillard colocou em cheque o verdadeiro e o falso liquidando com a possibilidade de estabelecer qualquer tipo de juízo de valor. O autor é ainda mais extremista quando diz que os limites do humano foram se apagando e agora convergem não na direção do “super-humano”, mas sim na do “subumano”, como se fossem desaparecendo as características simbólicas da espécie.

A idéia de ilusão vital de Nietzsche que, de acordo com Baudrillard, representava:

a destruição de seu espaço simbólico, das aparências, das idéias, dos sonhos, das utopias, das projeções ideais, assim como pela destruição de conceitos e das representações entre os quais o da morte e o do corpo, que desaparece... (1993, p. 40).

A questão do desaparecimento do corpo proposta por Nietzsche, segundo Baudrillard, estava relacionada com a destruição de uma aparência, de uma idealização que fazia parte do equilíbrio simbólico entre a vida e a morte. A transmutação dos valores, conforme o posicionamento de Baudrillard (1993) está sendo substituído pela técnica, pela artificialidade e pela transcrição da idéia. A imortalidade em função de sua operação técnica de transcrição da espécie humana através dos avanços tecnológicos e genéticos desenvolveu a capacidade de assegurar sua sobrevivência e sobrevida. Conforme sua ótica, Nietzsche não considerou a questão da imortalidade como integrante do código biológico e genético. Baudrillard enxerga a imortalidade como passando para o lado do código biológico e genético, o “único índice imortal que permanece, único traço que se imortaliza na matéria viva” (1993, p. 40).

È o movimento perpétuo do código, a eternidade metonímica das células. Por toda parte, a geração pela fórmula, algébrica, genética, substituiu o jogo e o destino das formas. O que é pior é que os seres vivos gerados pela fórmula não sobreviverão a sua própria-fórmula, são, assim, então, de uma só vez mortos-vivos (BAUDRILLARD, 1993, p. 40-1).

Mesmo Baudrillard, reconhecendo que a imortalidade existe e está se proliferando em função de sua operação técnica, sua posição continua trágica e fatalista. O homem tornou-se para o autor uma espécie de “morto-vivo” e está condenado à autodestruição pela sua própria fórmula.

Retomando o pensamento de Baudrillard, quando o autor se refere à questão do humano, o filósofo também é catastrófico. Segundo o autor, o humanismo original teve origem no Iluminismo e está baseado nos princípios que visam a ressaltar as qualidades do homem, suas virtudes e dons naturais. Na contemporaneidade, em um sentido mais amplo, o humanismo está relacionado com a conservação da espécie humana. Mas, para o autor, não existe sentido no

humanismo, pois o homem está automaticamente fadado a sua própria destruição. O humano se define não exatamente em termos de liberdade e transcendência, mas em termos genéticos, e a vida genética um dia se apaga. O homem já não tem mais chances de sobreviver, pois foi dominado pelo virtual, pela máquina e pela artificialidade.

Questões como a imortalidade, os deuses, a alma, são chamados de “metáforas” pelo autor. A artificialidade é vista como a prótese de um “fetichismo literal”, isto é, não é vista mais como uma prótese imaginária, mas como uma prótese material que tem força destruidora. A alma é ilusória e foi destruída pela artificialidade. A própria aparência do homem é volatizada pela transcrição genética e o pensamento no contexto da inteligência artificial é abolido. É possível constatar que, se o pensamento foi abolido em meio ao mundo virtual de Baudrillard, o homem não passa de uma marionete comandada pela máquina sem qualquer capacidade de reflexão sobre os fatos.

Existem várias modalidades de morte para Baudrillard. A primeira modalidade abordada é a morte dual e trágica e está ligada à sexualidade. Esta é a forma de expressão de morte dos mamíferos superiores. A outra forma de morte abordada pelo autor é a assexuada que remete ao estado molecular e protozoário de alguns seres vivos. Existe também a morte que ocorre nos campos de concentração em que a vida é fatalmente exterminada. Baudrillard (1993) ainda diz que há a tentativa de exterminar ou prorrogar a morte criando espécies de “processos de vida indestrutíveis”. Nesse caso, o autor cita como exemplo os biólogos e cientistas que vivem buscando formas e processos artificiais de evitar a morte.

Paralelamente, Baudrillard aborda o posicionamento de Freud. Na forma de vida imortal – onde há a contigüidade do vivo – Freud analisa o instinto de morte. Baudrillard concorda com Freud, quando este último diz que o instinto é uma espécie de imortalidade negativa, em que há uma ausência de destino, de algo que pode se reproduzir de forma indefinida e que, portanto, não tem fim.

Baudrillard diz que (1993, p. 44): “A imortalidade das redes não está mais ligada aos sólidos, mas aos fluídos”. O acontecimento da morte pode não ter mais lugar, porque tudo se encadeia por contigüidade, e não mais pela metáfora e pela transcendência. “A imortalidade não é mais ligada aos sólidos, mas aos fluídos” (1993, p. 44). A morte se tornou diluída e horizontal. A rede vai se imortalizando através da digitalidade. Na medida em que o “simulacro” se perpetua, o homem vai desaparecendo e a digitalidade assume um poder imortal.

Bauman (2004) em sua obra *O amor Líquido*, também estabelece uma relação entre amor e morte. Tanto no amor como na morte “não se pode penetrar duas vezes” (2004, p. 17). O filósofo considera que a chegada de cada um deles é definitiva e não admite repetição. Ambos são escritos por eventos que ocorrem no tempo humano. Não existe uma história própria para amor e morte na concepção de Bauman, mas a história é gradativamente construída. Amor e morte são vistos como eventos que transcorrem no tempo, mas que podem não estar necessariamente conectados entre si.

Mas Bauman (2004, p. 19) também assume uma posição taxativa quando diz que “(...) não se pode aprender a amar, tal como não se pode aprender a morrer”. Tanto a morte como o amor pode ocorrer como uma espécie de evento casual, ou seja, a qualquer momento tanto um como o outro podem atacar.

A imortalidade desapareceu para Baudrillard. A existência da alma e a existência do corpo estão em processo de desaparecimento. O autor estabelece uma posição ainda mais drástica quando diz que (1993, p. 45): “(...) não haverá mais, brevemente, nem morte nem representação de morte, nem mesmo, o que é pior, a ilusão de morte”. A imortalidade de Baudrillard assume um significado que ultrapassa ou vai além da morte, que consiste na qualidade do “supravivente”, que na versão contemporânea é uma qualidade do “sobrevivente”. A imortalidade é banalizada por Baudrillard, pois o autor parte do princípio de que o homem não está mais ameaçado a morrer, pois ele já está morto.

Ora, se o homem está morto, a única vida que interessa para Baudrillard é a do virtual.

Considero que Baudrillard enxerga certa euforia ou exaltação pela morte quando diz que (1993, p. 46) “a imortalidade é o pior dos destinos, pois a morte é mais bela das conquistas do homem à morte subjetiva, a morte dramatizada, a morte ritualizada e festejada...” Não existem limites entre o humano e o inumano, esse limite já desapareceu. O próprio mundo real se tornou o lugar da superstição total. Há uma compulsão por uma imortalidade, uma imortalidade definitiva que se aproxima da loucura. Ir até o limite de suas possibilidades é um contra-senso absoluto e assume um significado de entrar na imortalidade, na repetição de si.

Ir até o limite de suas possibilidades, é o contrário de saber ter fim. Investir em seus próprios limites é não mais dispor o fim. É a abolição da morte como horizonte vital. É perder sua sombra. É também a possibilidade de saltar por cima de sua sombra se ela não existe mais? Dito de outro modo, se nós queremos viver, é proibido ir até o limite de nossas possibilidades (BAUDRILLARD, 1993, p. 47).

O teórico francês (1993) considera que, se o homem quer viver, é proibido ir até o limite de suas possibilidades. O ideal do mundo contemporâneo é proposto pelas técnicas de maximização de si mesmo e da realização do ser humano como um “programa”. Ir até o limite de si mesmo assume um significado de explorar todas as suas possibilidades. Este limite de si é um fantasma de morte, que não enxerga outra alternativa a não ser desmoronamento.

Em meio ao seu árido mundo do “simulacro” dominado pela artificialidade das redes, o filósofo francês liquida com a possibilidade de estabelecer qualquer tipo de juízo de valor e abole com a metafísica e o cinema. Paradoxalmente, o teórico discute sobre cinema e morte que não deixam de estar inseridos na metafísica que ele mesmo abomina. Conforme já foi dito anteriormente, Baudrillard diz que, mesmo diante da ausência da realidade, o cinema tem a capacidade de interrogar o homem. Sob esse prisma, o filme *Antes do Amanhecer* também nos questiona sobre a perda afetiva e sobre a dificuldade do ser humano em encarar a morte.

A morte é inerente ao ser humano, diz Baudrillard. Todas as pessoas, conforme o filósofo terão de certa forma um encontro com a morte. O destino para o teórico depende da bondade efetiva de coincidências. Com a velhice, essas coincidências se tornam cada vez mais raras, e a morte (2002, p. 85): “não passa

então de um vencimento automático”. É dentro desse contexto que, em uma das primeiras cenas do filme *Antes do Amanhecer*, quando se conhecem no vagão de trem rumo a Viena, os personagens Jesse e Celine estabelecem o seguinte diálogo:

Jesse: Eu me lembro da minha infância, como uma época mágica. Lembro-me quando minha mãe conversou comigo sobre a morte. Minha bisavó tinha acabado de morrer e a minha família foi para a Flórida. Eu tinha uns três anos. Estava brincando no quintal e minha irmã estava me ensinando a usar a mangueira de um jeito que o jato ficasse contra o sol, formando um arco-íris. Eu estava lá fazendo aquilo e vi minha avó atrás do jato. Ela estava parada sorrindo para mim. Fiquei um tempão ali segurando, olhei para ela e, uma hora parei, e soltei a mangueira e ela sumiu. Fui logo contar aos meus pais. Foi então que eles me explicaram que quando alguém morre não o vemos mais, que era imaginação. Mas sabia o que havia visto e gostei. Nunca mais vi nada igual. Com isso, percebi que tudo é ambíguo, até a morte.

Celine: Sorte sua ver a morte desse jeito. Eu vivo com medo da morte vinte e quatro horas por dia. Verdade. Por isso, vim de trem. Poderia ter vindo de avião, mas tenho medo.

Jesse: Por quê?

Celine: Não posso evitar. Sei que as estatísticas dizem que é mais seguro e tal. Mas quando entro em um avião, até vejo a explosão e posso me ver caindo lá de cima.

Celine: Tenho medo desses segundos de consciência antes de você ter certeza de que vai morrer. Não consigo pensar de outra forma. É tão cansativo.

Jesse: Eu faço idéia.

Nesse diálogo é possível constatar que o personagem Jesse tem uma visão diluída da morte. Ele imaginou a morte da avó desde pequeno, estabelecendo uma conotação mais amena, que utiliza doses de imaginação e fantasia e projetou, em sua memória, uma sensação de que sua avó teve uma morte tranqüila. A morte nesse caso é ambígua, porque representa por um lado a perda, mas, por outro lado, essa perda foi amenizada pela sensação de que a avó morreu tranqüilamente e, na sua imaginação, ela estava feliz. O personagem enxerga a morte da avó como se ela fosse gradativamente desfalecendo e saindo de sua memória. Nesse caso a morte não tem necessariamente uma associação negativa e pode ser encarada como um fato natural, que faz parte do envelhecimento e da vida das pessoas.

Já a personagem Celine enxerga a morte como algo catastrófico, se sente ameaçada por fantasmas e fobias, tais como o medo de avião. As pessoas criam essas fobias para evitarem a ínfima possibilidade de encarar a morte de frente e da trágica possibilidade de todos aqueles que estão vivos em saber que se pode morrer de uma hora para outra.

De fato, a morte, dentro do contexto da cultura ocidental, é vista e mesmo ensinada em alguns casos através de religiões como algo trágico que leva ao sofrimento humano. Não se trata aqui de analisar a questão religiosa, mas sim da perda e do sofrimento humano. A perda afetiva pode ter um significado incomensurável e um sofrimento muito grande na vida daqueles que Baudrillard chama de sobreviventes ou supraviventes. O sofrimento é maior porque alguém foi literalmente perdido, e não pode mais ser resgatado, porque, em sua existência, esse ser que se foi estabeleceu laços, vínculos, afetos, teve vivências gratificantes ou frustrantes, e muitas delas enigmáticas ou nunca reveladas. Mas com certeza essas vivências foram únicas. Para os sobreviventes fica a saudade, a dor e o egoísmo de querer que aquele que se foi permaneça vivo. Vivo nas lembranças e no sofrimento de perda irreparável daqueles que ficaram.

Não se pode deixar de mencionar que o ser humano encara a morte de forma tão trágica sob a ótica da cultura ocidental, porque de certa forma foi ensinado a enxergá-la dessa maneira. A morte também poderia ser encarada como algo que faz parte da vida das pessoas. Essa talvez seja uma abordagem mais conformista sobre o assunto, já que não se pode fazer nada para mudar os fatos. Os psicanalistas poderiam dizer que esse conformismo não existe e que mesmo a religião poderia soar como uma forma superficial de fugir ou amenizar o problema maior: a dor da perda é inerente ao humano. Como o ser humano poderia ser tão indiferente à perda afetiva?

Há uma explicação para Baudrillard. No mundo austero do filósofo não existe espaço para o sofrimento, pois a morte também é reduzida a pó. Entendo que também há um fundo de lógica no posicionamento de Baudrillard. No mundo da “hiperrealidade”, tudo anda em uma velocidade tão rápida, e é um mundo cercado por tanta violência e artificialidade que as pessoas se acostumaram com a

banalização da morte. Os sobreviventes insensíveis ignoram o assunto. Os menos sensíveis sofrem superficialmente em um primeiro momento, mas logo em seguida prosseguem suas vidas como se nada tivesse acontecido. O grau de sensibilidade e de dor diante da perda varia de acordo com o grau de proximidade e de vínculo afetivo que existia entre o sobrevivente e o ser que se foi.

Casetti (2005, p. 44) cita o posicionamento de Bazin (1958 [1973], p.32), quando este último aborda a questão da morte no cinema: “A representação da morte real é também uma obscenidade, já não há moral como no caso do amor, senão metafísica. Não se morre duas vezes”.

No filme *Antes do Amanhecer*, no momento em que os personagens Jesse e Celine estão no ônibus, passeando pela cidade, Jesse propõe que cada um faça um jogo de perguntas e respostas. Nesse contexto, os dois personagens discutem sobre temas que detestam:

Jesse: Me diga alguma coisa que realmente te deixa brava.

Celine: (...) Detesto o fato de que a 300 km daqui está havendo uma guerra. Há pessoas morrendo e ninguém pode fazer nada ou não se importam (...).

Sob essa ótica, é possível analisar o posicionamento de Virilio (1996) em *Velocidade e Política*, que estabelece uma relação entre velocidade do tempo e morte, mais especificamente da morte nos campos de batalha ou na guerra, em que a vida vai depender da velocidade da corrida. Conforme Virilio (1996, p. 34): “A velocidade significa tempo ganho, no sentido mais absoluto, já que ele se torna tempo humano diretamente arrancado à morte”. Virilio também aborda a morte que ocorre nos exércitos de massa. A salvação do homem, conforme Virilio, não está na fuga, mas “a salvação está em correr para sua morte”, “matar para a sua morte”.

É possível constatar que para Virilio, a salvação do homem também assume um significado trágico. Não existe fuga para a morte nos campos de batalha pois mais cedo ou mais tarde ela vai ocorrer de qualquer maneira. É nesse sentido que Virilio diz que o homem tem que admitir seu caráter suicida. Quando o homem se coloca em um campo de batalha, a chance de morrer é grande.

Outro tópico proposto por Virilio (1996, p. 62) é a morte na guerra e a relação entre tempo e morte. O autor diz que “a guerra de desgaste é também a guerra do tempo”.

Ao analisar o posicionamento de Virilio no que tange às relações humanas, entendo que, com passar do tempo, algumas relações humanas vão se deteriorando, são fragilizadas pelo desentendimento e entram em total desgaste. Se os laços humanos não forem muito bem plantados e sustentados, estão sujeitos a morrer abruptamente.

A imortalidade, conforme já foi dito é considerada o pior dos destinos para Baudrillard e funciona como uma espécie de repetição de si, explorando o aspecto negativo do homem. No diálogo em que Jesse e Celine estão conversando no ônibus para conhecer a cidade de Viena, no final do diálogo, os personagens abordam a questão da imortalidade:

Jesse: Você acredita em reencarnação?

Celine: Sim. É interessante.

Jesse: Muita gente fala sobre vidas passadas e tal e mesmo que não acreditem de forma específica, todos acreditam que há a alma eterna (...). Na melhor das hipóteses somos frações de alguém, frações da eternidade. Será por isso que somos tão cheios de falhas?

Em oposição à Baudrillard, Platão, por sua vez, considera que existe um mundo da metafísica que enxerga a alma como imortal, na qual o homem morre, porém sua alma tem a capacidade de permanecer imortal. Em *O Banquete*, o filósofo grego aborda a questão da imortalidade, quando relaciona a alma com a questão da mitologia grega. O filósofo diz que existe um instinto que é comum ao homem, chamado de “instinto de imortalidade” (1991, p. 20). Segundo este instinto aquele que for belo e bom poderá se perpetuar física ou espiritualmente em outros seres. O desenvolvimento da imortalidade pode ser feito através de uma gradual aproximação de planos: o “concreto” (gerado pelo corpo) e o “simbólico” (gerado pelo espírito), que são vistos como manifestações divergentes do amor pela imortalidade.

A relação do ser vivo direcionada à concepção de imortalidade envolve a participação e exclui a possibilidade de posse. A imortalidade também é vista pelo filósofo grego como resultado compensatório que orienta a alma do “belo sensível” ao belo “metafísico do bem”. A imortalidade de Platão, portanto, envolve a idealização da revelação do ser belo, divino, educado, simples e imutável. Através da contemplação e da virtude é possível assegurar uma imortalidade que ocorre em função do próprio mérito do homem.

Dessa forma, é possível constatar que o mundo metafísico de Platão entra em choque direto com o mundo do “simulacro” de Baudrillard. Enquanto a metafísica platônica orbita em um mundo idealizado e metafísico, Baudrillard não considera essa idealização platônica.

A história para o filósofo francês (1993) atinge uma espécie de imortalidade negativa e também foi até o limite de suas possibilidades. Ela não pode se reiterar e não consegue escapar no vazio, ela se tornou interminável. Para o filósofo é um contra-senso atingir o real, a imortalidade real, a realidade do social. Vive-se, atualmente, o desmoronamento da metáfora. O real é a última possibilidade de metáfora, e conforme suas palavras (1993, p. 49): “mas ela não deve realizá-lo, sob pena de morte, sob pena de perder sua potência metafórica, sua potência de ilusão”.

Compreendo que a história assume um caráter inesgotável para Baudrillard, pois atinge um significado de que já não importa mais se os seres humanos estão vivos ou mortos, pois ela está e continuará sendo escrita, contada e re-contada inúmeras vezes através do mundo virtual e maquínico das redes. Paralelamente, o fenômeno de distância entre vida e morte já perdeu a sua importância. Nesse último caso podemos considerar que, no mundo ocidental, no momento em que alguém morre, existe uma fascinação quase mórbida daqueles que estão vivos por lembrarem e reviverem imagens antigas do ente que se foi. Sob essa ótica, a história de vida daquele que está morto permanece existindo na virtualidade daqueles que estão vivos. O convívio é que não existe mais. Aparece claramente no posicionamento de Baudrillard uma necessidade de fazer com que o elo entre a vida e a morte seja estreitado, chegando a beirar a destrutividade do ser humano.

Na obra *A troca impossível*, o mesmo teórico (2002, p. 85) aponta que o ser humano está fadado à morte. “Todos já marcamos um encontro, uma ou várias vezes, com a morte...” Simultaneamente, existe, no ser humano, um desejo no homem de permanecer imortal, de combater a possibilidade de morrer. Mas, para Baudrillard, essa “impossibilidade de morrer deve ser combatida”. A morte é vista como uma espécie de revolução e estabelece uma comparação entre a morte e a revolução sexual. Conforme as palavras do autor (2002, p. 35):

A revolução sexual, a verdadeira, a única, é a do advento da sexualidade na evolução dos seres vivos. A da dualidade que põe fim à indivisão perpétua, à perpetuidade do Mesmo e à subdivisão levada ao infinito. É, portanto, também a revolução da morte...

Para Baudrillard o movimento dos seres humanos é o movimento inverso, no qual o autor chama de “movimento involutivo da espécie” que está aquém da revolução da morte.

A morte também não deixa de ser utópica diante do sarcasmo do teórico. A utopia, o mundo dos signos, a subjetividade e a própria concepção de liberdade são expostos de forma dramática e violenta por Baudrillard. No mundo do “simulacro”, o vazio dos sentidos abriu espaço para a superficialidade e a imediatez das aparências. Existe em Baudrillard uma fascinação pelas modalidades mórbidas de morte dual, da morte que se autoconsome e certo prazer coletivo do homem em matar catastroficamente o outro. Se pararmos para analisar as catástrofes humanas, basta observar os acontecimentos do cotidiano, os inúmeros assaltos, mortes e homicídios que são constante e exaustivamente noticiados pela mídia.

2.6 SIMULACRO COMO “DESTINO”

Baudrillard (2002) também questiona os significados de liberdade e de destino. A liberdade está relacionada não com o fato de ser conquistada, pois, na pós-modernidade, a liberdade confunde-se com a individuação sem limites e da própria raiva que o homem tem de si. O autor questiona (2002, p. 53): “Não há mais

como escapar do seu destino? Mas como não escapar dele?”. Explica que o homem perdeu o destino original, pois os valores se perderam e o destino da alma individual se deteriorou. O homem é então responsável por sua própria salvação. A experimentação fatal do homem consigo mesmo consiste na experimentação da morte em vida, já que, para Baudrillard, o homem está morto.

O homem é considerado pelo filósofo francês como uma espécie de “jogador do destino”. O destino do homem não é construído através de um acaso absoluto, mas o sujeito é responsável por programar suas opções, e trata-se então de um acaso subjetivo que pode ter influências dos desejos inconscientes do indivíduo que são diversos. Esses desejos do indivíduo podem ser o amor, a felicidade, o sacrifício e, em outros casos, os negativos: a violação, o assassinato e a sedução. “O acaso não existe, à vontade tampouco. A regra do jogo está em outro lugar” (BAUDRILLARD, 2002, p. 65).

Existe uma concepção de jogo para o filósofo, em que o homem joga com as suas próprias decisões, e cada tomada de decisão funciona como uma faca de dois gumes. Quando o homem escolhe determinado caminho e assume essa decisão, já não é possível voltar atrás e transgredir. Ela torna-se uma espécie de proibição.

Por um lado, o autor admite que exista a capacidade do homem de ser responsável por suas próprias escolhas e seu destino. Mas, paradoxalmente, no momento em que diz que, quando o homem escolhe determinado caminho e assume essa decisão, já não é possível voltar atrás, está automaticamente recusando a possibilidade de reformular idéias e corrigir o erro. Sob outra ótica, há ainda que ser considerado um fundo de verdade na proposição do autor. Se pensarmos em nossa vida, toda vez que estivermos diante de uma decisão importante como, por exemplo, a escolha de um amor ou de uma carreira profissional, a decisão final funciona sempre como uma moeda paradoxal. A decisão tem sempre chances de dar certo ou de fracassar. Quando o homem opta por um dos lados da moeda nem sempre é possível voltar ao rascunho original e reescrever a história.

O acaso é o contrário do destino, diz Baudrillard (2002). A questão da alteridade só ocorre em uma relação dual e não necessariamente plural ou múltipla. No contexto da dualidade, os sexos são considerados fatais, fatais um para o outro como se fossem espelhos recíprocos ou auto-refração em profundidade. A polaridade dos sexos está sempre entrando em choque. O acaso, ao contrário do destino, atinge uma proporção em que tudo é possível e as combinações são inúmeras.

A questão do acaso também é abordada na narrativa fílmica *Antes do Amanhecer*, quando os personagens Jesse e Celine fazem um *tour* por Viena, param em um bar com mesas ao ar livre ao anoitecer e são abordados por uma quiromante. A vidente inicia o seguinte diálogo com a personagem Celine:

Quiromante: Quero ler sua mão.

Celine: Sim. Quanto é?

Quiromante: Para você 50,00.

A vidente olha para a mão de Celine atentamente e diz:

Você esteve viajando e não conhece nada daqui. É um lugar estranho para você. É uma aventureira que busca as coisas. E tem a mente aberta. Interessa-se pela força da mulher, pela força interior e pela criatividade. Você está se tornando essa mulher. Você precisa se dedicar aos mistérios da vida. Somente encontrando paz dentro de si mesma, encontrará uma ligação verdadeira com os outros.

Quiromante: Ele é um estranho para você? – Ela olha rapidamente a mão de Jesse e diz em tom rápido para Celine:

Você vai ficar bem. Ele está aprendendo.

Depois de terminar a rápida consulta, a vidente olha para Celine rapidamente e diz:

Ok. O dinheiro.

A quiromante pega o dinheiro e em tom de mistério menciona:

Vocês são estrelas, não esqueçam. Quando as estrelas explodiram há bilhões de anos formaram tudo o que há neste mundo. Tudo o que conhecemos é poeira cósmica. Não esqueçam que vocês são estrelas, poeira cósmica.

Jesse: (diz em tom irônico) Essa história é muito legal. Somos poeira cósmica. Você será uma grande mulher (...), mas espero que não leve a sério. È como horóscopo de jornal.

Celine: Do que você está falando? Ela viu que estou de férias, que não nos conhecemos e eu seria esta grande mulher.

Jesse: E que papo é esse: Eu estou aprendendo... Que pretensão! Ela nem estava lendo a minha mão. Se oportunistas como essas dissessem a verdade sairiam desse negócio. Seria tão legal se uma velhinha que tivesse guardado dinheiro para ver seu futuro e chegasse lá toda empolgada e a vidente dissesse: Amanhã e todos os dias de sua vida serão exatamente como hoje. Um tedioso amontoado de horas. Você não terá novas paixões, nem novas idéias, nem novas viagens e, quando morrer, será completamente esquecida. “Me dê 50,00 por favor”. Isso eu queria ver.

Celine: Gozado como ela quase nem viu você... Ela me pareceu sábia e profunda. Adorei o que ela falou...

Jesse: Claro... Você paga para ela massagear seu ego.

Ao analisar este diálogo, é possível, como disse o personagem Jesse, verificar que a quiromante deduziu que os personagens Jesse e Celine se encontraram por acaso e que o futuro é uma incógnita e faz parte dessa magia. Enquanto Celine simpatizou com o discurso da quiromante, já que esta falou sobre o poder da mulher e sua força, Jesse, em contrapartida, viu o lado lucrativo da questão, como se a quiromante fosse uma oportunista.

Na relação que se pode estabelecer entre Baudrillard e o filme *Antes do Amanhecer* é possível dizer que existe uma competição entre homens e mulheres que envolvem a polaridade dos sexos que entram em choque. Enquanto Celine parece encarar o que a quiromante disse como uma idealização de um destino possível, Jesse, ao contrário, vê o lado pragmático da situação: a quiromante queria acima de tudo ganhar dinheiro.

Conforme já foi mencionado, o acaso para Baudrillard, ao contrário do destino, atinge uma proporção em que tudo é possível e as combinações são inúmeras. No filme *Antes do Amanhecer*, é possível dizer por um lado que o encontro dos personagens foi um acaso. Ambos se conheceram acidentalmente em uma viagem de trem rumo a Viena. Porém, o encontro só aconteceu de fato porque Jesse convidou Celine para conhecer a cidade de Viena, e ela concordou. A questão

da escolha, logo no início do filme *Antes do Amanhecer*, fica evidente através do seguinte diálogo:

Jesse: Tive uma idéia louca, mas se eu não falar vou me culpar para sempre...

Celine: O quê?

Jesse: Quero continuar conversando com você. Não tenho idéia de qual é a sua situação, mas senti que temos uma conexão, uma sintonia. Então, que tal ir comigo e passear em Viena?

Celine: O que faríamos?

Jesse: Eu não sei. Só sei que tenho que pegar um vôo amanhã às 9:30 e não tenho dinheiro para um hotel, então vou ficar por aí. Seria mais divertido se você viesse comigo (...).

O destino nesse contexto foi fruto das escolhas dos dois personagens. Mesmo diante da situação inesperada ou acidental, houve uma escolha, a escolha de ambos terem concordado em passar o dia em Viena.

Quando fala em “acidentes”, Baudrillard cita o fato de que, em determinado momento de nossas vidas, lembrarmos o passado. Ao sofrer um acidente de automóvel, uma pessoa tem chances iguais de viver ou de morrer. O filósofo enxerga a morte e a sobrevivência nesse caso como uma escolha. O autor afirma que (2002, p. 95): “Naturalmente que aquele que fala a respeito escolheu sobreviver, mas, no mesmo momento o outro escolheu morrer”. Aponta que, nesse tipo de encruzilhada, a pessoa tem que encarar dois universos. Um deles morre e, portanto, perde sua realidade porque ali morre, e o outro sobrevive e de certa forma permanece “real”.

No filme *Antes do Amanhecer* quando Jesse e Celine visitam a cidade de Viena os personagens passam por um cemitério, falam sobre acidentes e mortes e desenvolvem o seguinte diálogo:

Celine: (...) Visitei esse cemitério quando era adolescente. Me impressionou mais do que todos os museus que vi. (...) A maioria dos mortos enterrados aqui foram achados na beira do Danúbio.

Jesse: De quando é esse cemitério?

Celine: Do início do século. È o cemitério dos “sem nome”, pois ninguém sabia quem eram ou talvez só o nome.

Jesse: Por que os corpos apareciam lá?

Celine: Acho que foram encontrados nos acidentes de barcos, mas a maioria deles era suicidas que se atiravam do rio Danúbio. Gosto do fato de haver pessoas desconhecidas, perdidas no mundo. Quando era criança, pensava que, se ninguém soubesse que você morreu, é como se não tivesse morrido. As pessoas inventam as melhores e as piores coisas sobre você.

A personagem Celine aborda aqui a questão da indiferença diante da morte. O fato de mencionar o cemitério dos sem nome remete a idéia de que inúmeras pessoas morrem por dia e ninguém toma conhecimento. Isso ocorreu de fato porque muitas das pessoas realmente não chegaram a conhecer aquelas que morreram. Já outras se acostumaram com a indiferença diante da morte. No momento em que Celine menciona que, na sua infância, imaginava que haveria pessoas perdidas no mundo, acredito que essa sensação de “perdição” diluiria com a sensação de dor diante da morte. Entendo que há nesse discurso uma ponta de esperança e idealização para aqueles que estivessem perdidos no mundo. Havia o desejo de Celine de que um dia essas pessoas perdidas pudessem ser encontradas.

Baudrillard aponta que o limiar entre a vida e a morte é muito tênue. O ser abandona o universo onde está morto e se instala no universo onde continua vivo. Há dessa forma, “uma vida em que está vivo e uma outra em que está morto”. Essa alternativa proposta por Baudrillard considera uma espécie de existência paralela. Essa bifurcação é vista como dois blocos que se separam, cada vez mais distantes, e, simultaneamente, indivisível. Nesse caso, a vida afetiva torna-se cada vez mais diferente da que começou para o “morto virtual” naquele instante.

Sob a minha ótica é possível entender a redundância e a repetição do autor. O morto virtual descrito por Baudrillard é “morto-vivo”, pois mesmo tenha morrido de fato, de certa forma, ele está presente na imaginação e memória dos supostos “sobreviventes do real”.

Ao analisar o depoimento da personagem Celine do ponto de vista baudrillardiano, é possível entender que, na cena do cemitério, também, há uma idéia de bifurcação da morte: o ato de morte em si e as interpretações sobre a morte pelos demais “sobreviventes”.

A posição catastrófica quando se refere à questão do destino, continua sendo adotada pelo filósofo francês. Afirma que (2002, p. 87): “O destino nos consagra a uma morte pessoal, mas resta algo desta predestinação múltipla”. Baudrillard volta a falar de forma imprecisa e contraditória sobre “alteridade”. Considera a alteridade como uma espécie de traço de predestinação múltipla, como se o homem tivesse um desejo ou uma interpretação de vir a ser outro. A alteridade nesse contexto faz parte das chaves interpretativas do “vir a ser”. O autor cita como exemplos o desejo do ser de: “vir a ser animal, vir a ser planta, vir a ser mulher”, que envolve o processo de rompimento com a linha de marcação das espécies e dos sexos. O mesmo fato ocorre com as palavras na língua, que permanece no modelo do “vir a ser”. Sob essa ótica, “as palavras não respeitam os limites do sentido, roçam continuamente nas significações paralelas”. Essa separação entre o vivo e o não vivo, entre o sexuado e o não sexuado não tem volta, é irreversível. Existe nesse processo uma tendência à conservação de nostalgia entre os sexos.

A questão da vontade e o desejo de condicionamento em relação ao outro também são abordados pelo filósofo. Se analisarmos o posicionamento da personagem Celine já citado anteriormente no trecho da narrativa fílmica *Antes do Amanhecer* quando a personagem diz que “as pessoas inventam as melhores e as piores coisas sobre você”, fica claro que a personagem Celine nesse caso fala do condicionamento e da fragilidade em relação ao outro. Aquilo que é dito pelo outro, seja pelo lado bom ou ruim, sempre terá relevância. Quando alguém diz: “aquela pessoa morreu para mim”, de fato essa pessoa pode estar viva, mas já não significa mais nada na vida daquele que disse essa frase. A personagem Celine ainda diz, na seqüência do diálogo, que a lápide do cemitério dos “sem nome” de que mais se lembrava pertencia a uma menina de treze anos. Quando Celine visitou o cemitério pela primeira vez, tinha a mesma idade daquela da menina da lápide. Enquanto Celine estava com 24 anos (dez anos depois quando visitou o cemitério novamente), a menina permanecia viva com treze anos na nostalgia da personagem Celine.

São considerados por Baudrillard inicialmente dois tipos de pulsões. Em primeiro lugar a pulsão da libertação, do desenraigamento do vivo, do sexo, do pensamento, e, logo após, a pulsão do arrependimento e do remorso dessa ruptura, ambas consideradas como igualmente violentas. O destino nesse caso pertence a esses dois lados, o lado da libertação e o lado do arrependimento. Mas Baudrillard especifica que, sobretudo, o destino pertence aos pontos em que a liberdade e o arrependimento “se cruzam com mais violência”. A existência é vista de forma dual e não individual, mas como fruto de uma “dupla declinação”.

Não somos livres para existir na única vertente de nosso eu, de nossa identidade, nem na única vertente do mundo dito real. Tudo nos advém dessa adversidade, dessa cumplicidade gêmea. O destino se divide, como o pensamento, que nos vem do outro. Cada um é o destino do outro. Não há destino individual (BAUDRILLARD, 2002, p. 87).

Portanto, o autor repete várias vezes à questão da necessidade do “outro” para que exista o destino. Somos de certa forma, predestinados ao “outro”. Paradoxalmente, o “outro”, ao mesmo tempo em que é nossa cumplicidade gêmea, é também nossa adversidade, ou seja, pode ser o nosso próprio inimigo. A meu ver, nesse trecho, Baudrillard também se volta para as inúmeras faces do eu, que de certa forma nunca é plenamente livre, pois está sob a vigilância do outro e daquilo que é descrito pelo outro como “real”.

O próprio destino é inseparável do outro. Nesse caso, a vontade própria não tem sentido, pois o homem é fadado a uma espécie de existência que lhe é reservada. O autor aponta que tudo que vem do outro, parte de um encadeamento dual.

Nem a existência nem o mundo nos pertencem, eles nos são reservados, segundo uma disposição recíproca que é a regra de outro. Dentro dessa forma ideal, pode-se dizer literalmente que é o mundo que nos pensa. A inteligência, o poder, a sedução, tudo nos advém de outra parte, desse encadeamento dual e paralelo (BAUDRILLARD, 2002, p. 88).

O filósofo francês adota uma posição paradoxal diante do destino. Primeiramente o autor considera que “o destino do homem não é construído através de um acaso absoluto, mas o sujeito é responsável por programar suas opções”. Em seguida diz que o homem tem um destino que lhe é reservado, fato que isenta de

certa forma, sua capacidade de escolhas, sua capacidade de impor sua vontade própria e de modificar seu próprio destino. Por último, o autor diz que o destino do homem é programado, em função do “outro”.

Esse destino faz parte de uma espécie de fraqueza, pré-conceito ou armadilha que o próprio homem criou para ele mesmo. Muitas vezes o homem está tão preocupado com aquilo que o outro pensa sobre ele que sua vontade própria acaba se perdendo e se deixando levar pela vontade do outro. Simultaneamente, Baudrillard diz que (2002, p. 88): “Cada um é, sem dúvida, presente com sua vontade e seu desejo, mas no íntimo, as decisões e os pensamentos lhe advêm de outra parte”. Nesse trecho o autor reconhece a vontade própria do homem, mas suas ações finais acabam sendo frutos da influência do outro e é dessa “influência do outro” que o homem tenta constantemente escapar.

A questão do destino e das escolhas também é o elo de ligação entre os filmes *Antes do Amanhecer* e *Antes do Pôr-do-Sol*. No primeiro filme, há o encontro acidental dos dois personagens centrais Jesse e Celine em uma estação de trem em Viena. Depois de um dia e uma noite inteira de romance, os personagens combinam de se encontrar seis meses depois na mesma estação de trem em Viena. No filme *Antes do Pôr-do-Sol*, nove anos depois, constata-se que os personagens Jesse e Celine tentaram se encontrar naquela época, mas não conseguiram. Em *Antes do Pôr-do-Sol*, Jesse se tornou um escritor famoso que lança um livro sobre o romance dos dois personagens, nove anos antes em Viena. Celine reconhece a estória do livro, vê a data da coletiva de imprensa e vai até a livraria para encontrá-lo. Logo no começo do filme, os personagens vão para um café. Enquanto caminham pelas ruas de Paris, depois de conversarem um pouco, Celine pergunta a Jesse:

Você apareceu em Viena aquele dezembro conforme combinamos?

Jesse: Você apareceu?

Celine: Preciso saber, é importante.

Jesse: Por que você não foi?

Celine: Você foi?

Jesse: Não.

Celine: Graças a Deus você não foi.

Jesse: Ainda bem que nenhum dos dois foram. Se um só tivesse ido, seria uma droga.

Celine: Eu sei, eu tentei ir, mas minha avó morreu e foi internada naquele dia, 16 de dezembro (...) Eu precisei ir ao enterro com os meus pais.

Jesse: Eu sinto muito.

Celine: Eu sei, mas você não foi a Viena? Espere. Por que você não foi? Eu teria ido se pudesse, programei tudo. É melhor ter uma boa desculpa. Qual é? Oh... Não você foi? Você esteve lá, não esteve? (...) Que horrível...

Jesse: Fiquei mal, pois não trocamos e-mails, telefone. Não tinha jeito de se comunicar (...).

Ao analisar esse trecho do filme, retomo aqui o posicionamento já mencionado de Baudrillard, quando o filósofo diz que o destino pertence aos lados em que a liberdade e o arrependimento se cruzam com mais violência. Nesse caso se pode dizer que os personagens Jesse e Celine foram livres para fazer suas escolhas. Essas escolhas modificaram os seus destinos. Na última frase de Jesse, é possível constatar o seu arrependimento pelo fato dos personagens se mostrarem extremamente imaturos nove anos antes por não trocarem telefones. Celine condiciona seu não destino ou o destino de não ter encontrado Jesse à morte da avó. O significado da liberdade de escolha para a personagem Celine é paradoxal e ambígua. Se Celine não tivesse ido para o enterro de sua avó e encontrasse Jesse, ficaria culpada e arrependida. No filme *Antes do Amanhecer*, a personagem Celine simultaneamente também se mostra frustrada por não ter conseguido encontrar Jesse em Viena. Para Celine, o arrependimento persiste em ambos os casos e, por esse motivo, seus sentimentos transitam na dualidade. Conforme diria Baudrillard, o destino de Celine, nesse caso, também foi condicionado a uma fatalidade: a morte da avó.

Ao relacionarmos o posicionamento de Baudrillard com as idéias de Nietzsche, este último considera que: “As terríveis experiências de vida fazem-nos pensar se o seu protagonista não é, ele mesmo, algo de terrível” (NIETZSCHE, 2002, aforismo 89, p. 91). Nesse caso, Nietzsche reconhece que não existe acaso ou fatalidade do destino, ou seja, se o ser humano passa por uma terrível experiência esta ocorreu em função de suas próprias escolhas. A busca por situações fracassadas revela o pior lado do homem, o seu lado perverso.

Baudrillard (2002) diz que o destino é seduzido pelo outro, ou seja, o destino é seduzido por encontrar uma alteridade ou pluralidade de universos cúmplices. A sedução do destino pelo outro não é encarada como derrota, mas como renúncia e astúcia do desejo, do investimento irônico do outro. É uma tática na qual chama de “estratagem mais sedutor e mais eficaz que o da vontade. Uma estratégia mais potente que o desejo: o jogo com o desejo”.

O homem assume uma posição conformista segundo Baudrillard, pois adapta suas ações de acordo com a vontade e o desejo do outro. O autor chega a ser mais radical quando diz que o homem “torna-se livre por recompensa, por tornar a si a vida do outro”. Baudrillard chama esse processo de “circulação simbólica dos afetos”. Enxerga nessa circulação simbólica dos afetos e dos destinos como essência de liberdade: “Liberdade que não se sabe no final o que fazer com ela e que é melhor de fato alienar logo para reencontrar o encadeamento impessoal dos signos, dos acontecimentos, dos afetos (....)” (BAUDRILLARD, 2002, p. 89).

O homem descrito pelo filósofo está em processo de permanente aprisionamento pelo outro. A liberdade e a vontade própria foram esvaziadas pela necessidade de subversão e sedução em relação ao outro. O homem vive em permanente estado de insatisfação.

Entendo, portanto, que, no filme *Antes do Pôr-do-Sol*, a insatisfação da personagem Celine é evidente. Ela optou ir para o enterro de sua avó e abdicou de encontrar seu amor. A vontade de optar por aquilo que poderia ser o “outro destino” permaneceu viva em sua memória, gerando simultaneamente o desejo frustrado de viver algo que não foi vivido e de que o seu destino poderia ter sido diferente.

4 O SIMULACRO COMO SEDUÇÃO E AMOR

Nesse capítulo analisarei com maior ênfase o significado do “simulacro” como “sedução e amor” sob a ótica de Baudrillard, com o objetivo de tentar compreender as relações humanas na contemporaneidade e estabelecer um diálogo dessas questões dentro das narrativas fílmicas *Antes do Amanhecer* e *Antes do Pôr-do-Sol*.

A sedução é abordada por Baudrillard dentro de vertentes que variam do significado do feminino, do sexo, do jogo da sedução, desejo, poder, engano e desafio, até questões como solidão, casamento, sintonia dos encontros e desencontros e o tempo dos relacionamentos. Essas questões propostas por Baudrillard são peças chaves para compreender o relacionamento humano dentro das narrativas fílmicas.

Com um pouco mais de poesia, romance e menos dureza, através de seus diálogos intensos, os personagens centrais das narrativas *Antes do Pôr-do-Sol* e *Antes do Amanhecer*, Jesse (Ethan Hawke) e Celine (Julie Delpy), tentam entender o significado dessas questões em suas vidas. A sedução e o romance, o ato de seduzir “o outro” e com o “outro” é a questão mais evidenciada nos filmes.

4.1 SIMULACRO COMO “SEDUÇÃO” PARA BAUDRILLARD

Na obra *Da sedução* (1991) Baudrillard fala sobre o feminino e considera de certa forma a feminilidade como uma espécie de “loucura”. O feminino atinge um significado de “insolúvel no poder”, ou seja, não está associado à ordem da equivalência e nem à ordem do valor. O poder fica solúvel e se dissolve perante a força de reversibilidade do feminino. Conforme suas palavras (1991, p. 23): “A forma ‘sedutiva’ prevalece sobre a forma produtiva”. O feminino funciona para o autor como uma espécie de segredo, loucura e insanidade. Essa loucura do feminino deve ser normalizada.

O feminino está ligado não somente à sedução, mas também “ao desafio ao masculino de ser o sexo, de assumir o monopólio do sexo e do gozo, desafio de ir até o fim de sua hegemonia e de exercê-la até a morte” (BAUDRILLARD, 1991, p. 28).

Toda a concepção de sexualidade aponta Baudrillard, foi erigida em torno da função fálica do homem e da definição positiva do sexo. As formas positivas e negativas funcionam de forma reversível. Nesse caso, a forma positiva acomoda-se bem à forma negativa, como se esse processo significasse um desafio mortal. O autor estabelece uma relação dessa estrutura das formas positivas e negativas como uma forma de acomodação à inversão ou à subversão. E é sob a forma de reversibilidade que se dá à sedução. O trecho abaixo é explícito para definir o que é sedução para o autor e também para estabelecer a diferença entre sedução e sexo:

A sedução é um jogo, o sexo é uma função. A sedução é da ordem do ritual, o sexo e o desejo da ordem do natural. Defrontam-se no feminino e no masculino as duas formas fundamentais e não alguma diferença biológica ou ingênua rivalidade de poder (BAUDRILLARD, 1991, p. 27).

A sedução é vista como um jogo, no qual um dos participantes seduz e o outro se esquivava. Sob a ótica do autor, como que por vingança, a suposta vítima da caça, ou seja, aquele que é seduzido estará com o controle da situação. Nesse jogo banal “eu me esquivo, tu não me farás gozar, sou eu quem te fará jogar e quem te roubará o gozo”. Mas Baudrillard vai além desse parâmetro. No jogo da sedução, soa falso dizer que ele se trata apenas de uma estratégia sexual. Para o autor a sedução é um jogo que também converge para uma fuga, na qual chama de “estratégia de deslocamento” ou de desvio da verdade do sexo. “Jogar não é gozar”. Existe aí uma espécie de soberania da sedução. A sedução é uma paixão e um jogo da ordem do signo, sendo ela quem prevalece em longo prazo, pois é uma ordem reversível e indeterminada. Pode-se dizer que o caráter romântico do ato de seduzir é reconhecido pelo autor. Quando Baudrillard se refere à “soberania da sedução”, esta assume um poder de persistir de uma forma que não é limitada, mas que pode ser imaginada e até mesmo idealizada.

A sedução é abordada como um ritual que é contínuo e ininterrupto, onde não há limites ou linha divisória entre quem ganha e quem perde, ou seja, entre a vitória e a derrota. Como a sedução é passional e da ordem do jogo nunca se sabe exatamente quem está dominando e quem está sendo dominado. O placar do jogo pode ser revertido a qualquer momento.

Nas narrativas *Antes do Pôr-do-Sol* e *Antes do Amanhecer*, a relação de sedução é estabelecida através do romance dos personagens principais das narrativas Jesse (Ethan Hawke) e Celine (Julie Delpy).

No caso da narrativa *Antes do Amanhecer*, no jogo da sedução, também, fica difícil de avaliar quem domina e quem está sendo dominado. No início do filme, quando os personagens chegam a Viena, resolvem pegar um ônibus, quando desenvolvem o seguinte diálogo:

Jesse: Faremos perguntas diretas um ao outro: (...) Primeira questão: Conte-me como foi a primeira vez que se sentiu sexualmente atraída por alguém.

Celine: Sexualmente atraída? Eu sei. Jean Marc Fleury (...) Ele era muito bonito, um nadador. Minha amiga ficou apaixonadíssima. Um dia eu estava indo para o meu quarto e ele veio falar comigo. Então eu disse a ele: Você deveria ficar com a Ema, ela está a fim de você. E ele me disse: “É uma pena, porque eu estou a fim de você”. (...) Aí ele me convidou para sair e eu fingi que não gostava dele. Estava com tanto medo do que poderia fazer (...) Ele era muito sexy. Escrevemos declarações de amor um para o outro no fim do verão. Juramos que nos escreveríamos e que nos veríamos em breve.

Jesse: Vocês se escreveram?

Celine: Claro que não.

Jesse: Esta é a uma boa oportunidade para te dizer que eu sou um nadador fantástico.

Celine: Não vou esquecer disso.

Nesse trecho do diálogo do filme *Antes do Amanhecer* é possível constatar a questão da sedução com o ato de jogar com o outro. Os personagens querem impressionar um ao outro como se fosse uma espécie de competição entre os sexos, na qual não se sabe exatamente quem vai tirar vantagem ou não. Também fica evidente a dificuldade das pessoas em estabelecerem vínculos afetivos já que

Celine e seu ex-namorado fizeram planos de que iriam se reencontrar, mas esses planos de fato não se concretizaram.

O processo de sedução, o desejo, conforme o autor (1991, p. 99), funciona como uma aposta de caráter provocativo. O desejo provoca o outro, mas ao mesmo tempo decepçiona o outro, pois abusa de sua potência para depois se afastar. O autor reconhece que existem vários graus de sedução, de amor e de desejo em níveis mais superficiais ou em níveis mais profundos. Mas, ao analisar esse jogo, o filósofo francês diz que os protagonistas do desejo funcionam apenas como figurantes e nenhum dos dois conhece realmente essa aposta.

Em *Antes do Amanhecer*, há um diálogo que torna explícita essa relação do jogo do desejo também descrita por Baudrillard, no qual os personagens não sabem muito bem qual o rumo dessa aposta. Há uma cena no final do filme em que os personagens estão em um café e Celine propõe para Jesse que simulem uma conversa por telefone como se Jesse fosse a “sua melhor amiga”.

Celine: Trim, trim (...). Atenda ao telefone... Alô. Vanice, é Celine. Como você está?

Jesse: Bem. E você?

Celine: Acho que não vai dar para almoçar com você, me desculpa. Conheci um cara no trem e estou em Viena com ele.

Jesse: Você ficou louca?

Celine: Provavelmente...

Jesse: Ele é austríaco?

Celine: Não, ele é americano e está indo embora amanhã de manhã.

Jesse: Por que saiu do trem com ele?

Celine: Ele me convenceu... Fiquei a fim de ir com ele depois de conversarmos um pouco. Ele era tão amável, não resisti. No vagão-restaurant, ele me contou que viu o fantasma da avó quando era menino. Foi aí que ele me encantou. Toda essa idéia de um menino cheio de sonhos lindos. Cai na sua armadilha... Ele é lindo (...) Tem olhos azuis, uma boca bonita e cabelos sujos. Adoro... É meio alto e desajeitado. Gosto de sentir que ele me olha quando não estou vendo. Ele beija como um adolescente.

Jesse: O quê?

Celine: Sim, nos beijamos. Foi tão adorável. Fui gostando cada vez mais dele. Mas acho que ele está com medo de mim porque eu contei a estória de uma mulher que mata o namorado. Deve estar achando que eu sou uma dessas megeras manipuladoras. Espero que não ache isso. Você me conhece, sou inofensiva. A única pessoa que posso machucar é a mim mesma.

Jesse: Acho que ele não está com medo de você. Acho que ele está louco por você.

Celine: Verdade?

Jesse: Sim. Eu conheço ele há algum tempo e tenho um bom pressentimento sobre isso... Você vai ver ele de novo?

Celine: Ainda não falamos sobre isso...

No final desse diálogo, os personagens desligam o telefone. A sedução é evidente nessa conversa, quando a personagem Celine literalmente se declara para o personagem Jesse. A sedução também aparece quando Celine enxerga a “imagem do belo” ao descrever o personagem Jesse. O diálogo também funciona como um teste para saber quais os sentimentos de Jesse por Celine e para saber se eles irão se encontrar de novo. Pergunta essa que fica sem resposta, pois, nesse momento, os dois personagens não se manifestam sobre o assunto. Um fica esperando a atitude ou resposta do outro.

A idéia da sedução traduzida pela imagem da beleza do personagem Jesse no filme *Antes do Amanhecer* pode ser analisada sob a ótica de Platão (2003). Em *A República*, o filósofo grego aborda o amor vinculado à sedução e à imagem do belo (2003, p. 95, 402 a-e): “Ora, o mais belo é o mais desejável?” A resposta para a pergunta é afirmativa. Mais adiante, Platão diz que o amor verdadeiro, por natureza, ama com a ordem, harmonia e beleza e deve ficar longe do prazer excessivo, da libertinagem e da insolência. A sedução para Platão, nesse caso, está ligada à imagem da beleza e da idealização.

Voltando ao *Antes do Amanhecer*, após o trecho já citado, o diálogo dos personagens ao telefone continua. Depois dos dois personagens terem hipoteticamente desligado o telefone, imediatamente Celine propõe:

Celine: Agora é a sua vez de ligar para um amigo...

Jesse: ring, ring (imita o som do telefone).

Celine: E aí, cara?

Jesse: Tudo bem, Frank. Que bom que te achei.

Celine: Legal. Como foi Madrid?

Jesse: Uma droga. Eu e a Lisa terminamos e descobrimos que não temos mais nada a ver.

Celien: Bem que te falei.

Jesse: Fiquei alguns dias em Madrid e comprei uma passagem mais barata. Eu só não queria voltar para casa imediatamente. Não queria ver ninguém conhecido, queria ficar no anonimato.

Celine: Agora você está legal?

Jesse: Estou ótimo. Estou nas nuvens. Sabe por quê? Conheci uma garota na última noite na Europa. Você acredita?

Celine: Incrível...

Jesse: Eu sei... Dizem que todos nós temos nossos anjos e demônios. Ela é um anjo de Boticelli. Me deu uma força legal.

Celine: Onde vocês se conheceram?

Jesse: No trem. Ela estava perto de um casal que começou a brigar. Então ela mudou de lugar e sentou perto de mim. Começamos a conversar. Ela não foi muito com a minha cara no começo. Ela é muito inteligente, passional e linda. Eu estava tão inseguro... Tudo que falava soava tão estúpido.

Celine: Não esquentá, cara. Ela não estava te julgando. Ela não sentou perto de você? Com certeza foi de propósito. Nós homens somos tão bobos... Não entendemos nada de mulheres. Do pouco que as conheço, sei que são estranhas, não são?

Jesse: São...

Nesse trecho do diálogo constata-se que Jesse brigou com a sua antiga namorada que estava em Madrid e tenta seduzir Celine. O personagem também revela a sua insegurança quando diz que Celine não gostou muito dele à primeira vista. Mas Celine, ao contrário, diz que sentou ao seu lado no trem, de propósito.

A personagem Celine, no filme *Antes do Amanhecer*, é descrita por Jesse, como um “anjo de Boticelli”. Além de Platão, não se pode deixar de mencionar que

existe também em Baudrillard (1991), uma fascinação pelo universo feminino. O filósofo, em determinado momento, reconhece a magia e o poder da mulher e salienta que as partes do corpo como a aparência física e os olhos têm encanto. O desejo por si só não tem encanto para Baudrillard. Para Baudrillard, a aparência física da mulher é descrita pelo autor como signo dual, sem profundidade e atemporais.

Para a sedução o desejo é um mito. Se o desejo é vontade de potência e de posse, a sedução assume diante dele uma vontade de potência igual por simulacro, e é pela rede das aparências que ela suscita essa hipotética potência do desejo e a exorciza (BAUDRILLARD, 1991, p. 97).

Em vários momentos, Baudrillard fala do caráter de reversibilidade da sedução, que, muitas vezes, atinge sua potência máxima assumindo um significado artificial, de sacrifício exorcizado. Nesse sentido a sedução fica muito próxima da morte. O filósofo enxerga a sedução próxima da insanidade humana. Há um lado totalmente obscuro da sedução. A sedução exacerbada na qual o autor se refere também pode adquirir dimensões violentas e passionais. Se observarmos o “mundo real” ou o mundo do virtual do filósofo, muitas vezes o jogo da sedução pelo poder, da sedução por amor, por dinheiro, status e outros signos de consumo voláteis levam algumas pessoas a cometerem atitudes bárbaras e até mesmo crimes hediondos. Então o ato de seduzir é considerado como mais forte mais instigante e ganancioso do que qualquer sentimento positivo baseado nos alicerces do amor. O sentimento amoroso para o filósofo está em processo de aprisionamento, como se um pássaro estivesse permanentemente preso a uma gaiola.

O autor enxerga a sedução como imortal e compara a pessoa que seduz com uma histérica, que é sempre jovem e se julga imortal. A sedutora exerce uma função de agir de maneiras sem sentido porque ela não suporta e nem tem o domínio do peso do desejo. O poder da sedutora é estar presente mesmo que aparentemente esteja cega em relação ao que acontece, mas no fundo conhecendo muito bem todos os seus mecanismos sedutores.

A histeria da mulher também é evidenciada no comportamento da personagem Celine, na narrativa fílmica *Antes do Amanhecer*. Nesse trecho do

diálogo *de Antes do Amanhecer*, Jesse e Celine estão em um bar, quando decidem falar sobre seus ex-parceiros. Celine fala do término com seu ex-namorado através do seguinte discurso:

Celine: Fiquei decepcionada. Achei que esse fosse durar um pouco, mas ele era burro, feio, ruim de cama, alcoólatra...

Jesse: Um verdadeiro campeão.

Celine: Achei que estivesse fazendo um favor a ele, mas ele achou que eu o amava demais e que isso bloqueava seu talento artístico. Esse papo furado... Enfim, fiquei traumatizada e obcecada por ele. Fui a uma psiquiatra e escrevi uma estorinha sobre uma garota que queria matar o namorado e como seria com todos os detalhes para matá-lo sem ser pega.

Jesse: Matar o namorado?

Celine: Sim. Eu jamais faria isso. Era só uma estória.

Jesse: Já entendi...

Celine: A terapeuta achou que eu fosse matá-lo. Era a primeira sessão e ela disse que ia ligar para a polícia.

Jesse: Para a polícia?

Celine: Ela tinha certeza de que eu ia matá-lo, apesar de ter dito que era uma estória. Ela me encarou e disse: “Do jeito que você disse, você vai matá-lo”. Ela pirou... Foi a última sessão...

Jesse: E depois?

Celine: Eu o esqueci totalmente, mas agora estou obcecada pela idéia de que ele vai morrer num acidente bem longe e que eu serei a suspeita...

Esse trecho aborda o caráter passional do amor de Celine. A personagem através desse trecho demonstra histeria e obsessão ao desejar que o ex-namorado morresse. Nesse caso se pode dizer que o amor se transformou ou misturou-se com o ódio. Fica claro, na atitude da personagem, o seu desejo de vingança, mas não significa que necessariamente ela iria matar de fato o ex-namorado. O “amor louco” e passional é evidenciado através da atitude da personagem Celine.

Baudrillard descreve o “amor louco” ligado à figura da mulher sedutora quando diz que (1991, p. 99-100): “A sedutora sequer imortal como a histórica,

eternamente jovem e sem amanhã, que espanta a todos tal o campo de desespero e de decepção que evolui, tal a crueza de seu jogo”.

Em relação ao *amor-louco*, Barthes (2007) diz que o sujeito amoroso é atravessado pela idéia de que é ou está ficando louco. E mais adiante complementa sua idéia:

Todo o amante é louco, pensamos. Mas podemos imaginar um louco enamorado? De modo algum. Tenho direito apenas a uma loucura fraca, incompleta, metafórica, o amor me deixa como louco, mas não me comunico com o sobrenatural, não há em mim nada de sagrado. Minha loucura, simples insensatez, rasa, invisível mesmo, além disso, ela é totalmente absorvida pela cultura (BARTHES, 2007, p. 245).

O “amor-louco” definido por Barthes é real e não apresenta nenhuma qualidade divina. Essa loucura aparece de forma genérica, como um transtorno do amante que é insensata e impulsiva, e, sobretudo, humana, que logo depois se acomoda dentro do contexto da cultura. Este fato não exclui a evidente possibilidade de existirem pessoas capazes de cometerem crimes passionais. No caso específico da personagem Celine, entendo que a mesma estava tentando desabafar sobre uma situação que foi difícil de resolver sozinha, já que, segundo sua ótica, a psicóloga não conseguiu ajudá-la a resolver a questão.

Para Baudrillard, a sedutora, dentro desse contexto, é capaz de sobreviver porque ela está fora da psicologia e do sentido. Ela não confere sentido ao que faz e não suporta o peso do desejo.

Em meio ao universo baudrillariano compreendo que a sedução é dissimulada, manipuladora, onipresente e imortal, porque é parte inerente do ser humano. Alguém morre, mas aquele que nasce voltará a seduzir novamente. Eis a contradição de Baudrillard. Se a sedução existe e considerando que a sedução é da ordem do humano e se o homem está morto para Baudrillard como pode existir sedução? Ou se considerarmos a hipótese do autor de que a sedução contemporânea está submersa no mundo da simulação ela só poderá se perpetuar no universo do virtual? Será que as próprias relações humanas ficaram reduzidas a relacionamentos via máquinas, com pouquíssimas possibilidades de trocas e

fadados ao fracasso em qualquer tentativa de acionar o comando delete? Ou será que o autor quer dizer que já que o homem está morto, a sedução também está morta?

Este, entretanto, consiste em todo o ponto nevrálgico do posicionamento do filósofo. Por um lado, o homem está morto para Baudrillard, mas, paradoxalmente, o autor reconhece a sua existência e estuda exaustivamente a sua importância. Talvez o que Baudrillard queira dizer é que a sedução está em processo de trituração, desgastada em meio a um mundo tomado pela violência e pela desesperança. É importante lembrar que a sedução foi substituída pela fria racionalidade sem qualquer intenção de desenvolver a afetividade. Em meio a esse universo sombrio o prazer e o desejo foram substituídos pela dominação do digital. O amor foi substituído pela volatilidade das redes virtuais, pela satisfação do consumo imediato e pela perda dos juízos de valor.

Na hipótese da sedução, o desejo é um mito para Baudrillard. Como o desejo é um mito, ele pode ser representado com todos os signos. Os signos têm poder de aparecer e desaparecer e, dessa forma, “eles apagam o mundo” (1991, p. 107). Baudrillard cita como exemplo de signo do desaparecimento a maquiagem. A maquiagem é um recurso utilizado para mascarar o rosto original e, através do seu traço artificial, tira ou “anula” a expressão original do rosto. Esta proposição, conforme o autor, não anula o sujeito em seu ser, mas altera-o de forma misteriosa. No contexto da “idealização” ou “perfeição” signo artificial, o desejo, a sedução, a fascinação e a estética estão fadados ao desaparecimento. A concepção da metafísica perdeu o sentido e converge para o fim.

Existe uma relação entre sedução e produção? Baudrillard considera que “somos a cultura da ejaculação precoce”. A sedução é vista como uma espécie de rito que vai se apagando através de uma espécie de consumação imediata do desejo. Baudrillard (1991) diz que o limite para seduzir e ser seduzido é a morte. O autor estabelece uma espécie de comparação entre o ato sexual e a sedução. O ato sexual é banalizado e assume um significado fugaz como forma imediata da finalização do desejo. Aponta que: “(...) tens uma alma e é preciso salvá-la, mas: tens um sexo e deve encontrar seu bom uso; tens um inconsciente, e é preciso que

isso fale; tens um corpo e é preciso usufruí-lo; tens libido e é preciso gastá-la” (BAUDRILLARD, 1991, p. 47). A partir dessa hipótese se pode dizer que sexo é visto como forma superficial de consumação do desejo.

Sob a ótica de Baudrillard, é possível dizer que no final do filme *Antes do Amanhecer*, os personagens Jesse e Celine, depois de passarem o dia inteiro e quase toda à noite conversando sobre relacionamentos, sedução e amor, os personagens estão em um parque tarde da noite e realizam a consumação imediata do desejo através do sexo. O sexo funcionaria, segundo Baudrillard, como acréscimo da sedução. Baudrillard ainda diz que (1991, p. 59): “A sedução é mais forte que a produção. É mais forte que a sexualidade que, geralmente, tem sido rebaixada. É um processo circular, reversível, de desafios, de lances e de morte”.

No filme *Antes do Pôr-do-Sol*, nove anos mais tarde, os personagens conversam sobre diversos temas, entre eles o sexo aparece novamente. Em um dos diálogos da narrativa, a personagem Celine menciona que, nos relacionamentos contemporâneos, muitas pessoas “trocam de parceiros como trocam de marca de cereal”. Analisando o posicionamento da personagem Celine, torna-se necessário recorrer ao posicionamento baudrillariano, quando o filósofo diz que vivemos hoje uma economia libidinal que só deixa lugar a uma naturalização do desejo destinado à pulsão ou ao funcionamento maquínico. Esse processo funciona como um imaginário do recalque e da liberação. O ato de consumir, gastar, usar, banalizar, na cultura contemporânea, triunfou em relação à sedução. A satisfação imediata do desejo, através do sexo, liquidou com o romantismo e colocou a sedução em segundo plano. A própria sedução assumiu um caráter subalterno, e a ordem simbólica foi invertida. Para o autor (1991, p. 51): “(...) na ordem simbólica é a sedução quem está lá primeiro, sendo que o sexo ocorre apenas por acréscimo”. A sedução funciona como uma forma de desafio à existência da ordem sexual. Existe, portanto, uma espécie de triunfo superficial da liberação sexual e do caráter volátil do sexo em relação à sedução.

4.2 SEDUÇÃO E AMOR

O amor ao que tudo indica é o sentimento mais forte de que é capaz a psiquê.
 Ele costuma atropelar e arrastar
 outros sentimentos com ele em seu caminho. As sensações
 que ele provoca podem ser deliciosas, mas também podem
 ser dolorosas. Com ele, caminham medos e esperanças.
 Com ele caminha também um persistente ceticismo.
 Ou o que é pior, um solente cinismo.

(KONDER, 2007, p. 8)

Em seu livro *Sobre o amor*, Konder (2007) fala sobre a força do amor. Deste amor paradoxal, que pode ser ao mesmo tempo encantador, e simultaneamente atemorizante.

Em meio a este paradoxo, qual o significado do amor para Baudrillard? Em *Estratégias Fatais*, o filósofo francês fala sobre as conseqüências do gênio maléfico da paixão. Fica claro que Baudrillard (1991, p. 83) reconhece a existência do amor. “O amor existe, ponto final...”, mas, muitas vezes, não se sabe o que dizer sobre ele.

Em relação ao estado cristalino da sedução, o amor é uma solução líquida, mesmo uma solução gasosa. Tudo é solúvel no amor, tudo é solúvel através do amor. Resolução, dissolução de todas as coisas numa harmonia apaixonada ou uma libido subconjugal, o amor é uma espécie de resposta universal, a esperança de uma convivialidade ideal, a virtualidade de um mundo de relações fusionais (BAUDRILLARD, 1991, p. 83).

O amor é considerado como uma solução líquida tanto para Baudrillard como para Bauman (2004), pois a qualquer passo em falso o sentimento corre o risco de desmoronar em meio à rapidez da “hipermodernidade”. A questão do amor descrito por Baudrillard como “líquido” em meio à volatilidade da “hipermodernidade” e a fragilidade no ato de criar vínculos afetivos é bastante abordada nas narrativas fílmicas *Antes do Pôr-do-Sol* e *Antes do Amanhecer*.

Quando se fala do caráter fluído das relações humanas vale a pena retomar a idéia de Konder (2007, p. 10):

Não basta amar, sentir o amor, para conhecê-lo suficientemente – quem seria tão ingênuo a ponto de pretender conhecer suficientemente o amor? A

intensidade do amor é importante, mas não deve ser confundida com solidez e profundidade.

Nesse sentido, interpreto que nem tudo que é intenso é necessariamente sólido. Kundera também ironiza com a questão do “amor eterno”. O sentimento da paixão avassaladora, conforme o filósofo, também dura pouco.

Baudrillard (1991) reconhece a existência da sedução e do amor. Contudo, ironiza e satiriza com o amor universal, visto como um sentimento idealizado. O filósofo chega a propor que se faça uma inversão na relação entre a sedução e o amor. Nesse caso o amor pode ser considerado como mais forte, persuasivo e desafiante que a sedução. Mas o amor descrito pelo filósofo só pode trazer realizações enquanto ele for visto como um sentimento narcisístico. Nesse caso amar o outro é um sentimento satisfatório na medida em que reforça o egoísmo do amor próprio. É possível amar o outro, porque ele tem algo que é “complementar a mim” ou porque ele é “muito semelhante a mim”. Conforme já foi dito, sedução é vista como um estratagema manipulador, que tem um objetivo próprio de atingir um fim. A sedução é um jogo que visa a ser finalizado.

No filme *Antes do Amanhecer*, há um diálogo importante quando os personagens falam sobre o significado de amor e sexo quando estão no ônibus passeando por Viena. O personagem Jesse propõe o seguinte jogo de perguntas e respostas:

Celine: Você já se apaixonou?

Jesse: Sim. Próxima pergunta.

Celine: Você vai me dar uma resposta tão curta. Mas eu dei todos os detalhes da minha primeira atração sexual.

Jesse: Mas esta pergunta é diferente. Falar sobre sexo, sem problemas, mas sobre amor? (...) E se te perguntasse sobre o amor?

Celine: Eu mentiria, mas contaria uma estória legal.

Jesse: Amor é um assunto complicado. Sim, eu já falei eu te amo. E fui sincero, mas será que foi um amor altruísta e bonito? Não realmente. O amor... Sei lá... Entende? Mas sobre a minha primeira atração sexual posso falar (...).

Celine: O que seria um problema para você?

Jesse: Você provavelmente (...).

É possível constatar que nesse diálogo, o personagem Jesse demonstra dificuldade em falar e descrever o amor. Quando ele disse “eu te amo”, esse sentimento não foi altruísta ou realmente belo, pois foi um sentimento que, sob a ótica de Baudrillard, seria um sentimento narcisista e manipulador na medida em que reforça o sentimento do amor próprio e do egoísmo. Sob a ótica do filósofo, a própria seqüência do diálogo entre os personagens funciona como um estratagema em querer testar o outro, seduzir o outro e tentar descobrir no outro o significado do amor. Jesse considera fácil falar sobre atração sexual e desejo, mas não sobre o amor. Claramente Jesse e Celine se mostram inseguros para falar sobre o assunto. Celine também tenta desviar o assunto dizendo que contaria uma boa estória, mas, com certeza, seria uma estória inventada. Através do diálogo constata-se na estratégia da sedução, o medo de lidar com o outro e da dificuldade que é enfrentar o desconhecido, enfim, do medo de amar.

Fromm (1960), em seu conhecido livro *A arte de amar*, aborda a capacidade de amar como uma conquista rara e que, muitas vezes, as pessoas também enxergam o amor como um problema: o de ser amado, no lugar de amar.

Diferentemente de Baudrillard, Platão, em *O Banquete*, considera a questão do amor inserido no contexto da metafísica. O amor descrito pelo filósofo grego assume o significado da idealização relacionado com os deuses da mitologia grega, quando diz que:

(...) Não restam dúvidas de que os deuses avaliam ao mais alto grau essa forma de mérito que se associa ao amor, não é menos certo que admiram e a apreciam ainda mais nas suas recompensas quando é o amado que dá amostras de afeição pelo seu amante do que o caso inverso. Efetivamente, o amante tem em si algo mais divino do que o amado é a divindade que o inspira (PLATÃO, 1991, p. 39).

Através desse posicionamento de Platão é possível constatar que o objeto do desejo, ou amante apresenta um poder divino, pois é inspirado por uma paixão, que é considerada como divindade. Platão complementa sua idéia quando diz (1991,

p. 39): “(...) O que tenho a declarar-vos sobre o amor: ele não só é o mais antigo e venerável dos deuses como o que tem mais poder para levar os homens a alcançar o mérito da felicidade, tanto na vida como após a morte”.

Em *Antes do Amanhecer*, os personagens Jesse e Celine conversam pelas ruas de Viena sobre o que significa de fato amar alguém:

Celine: Eu sempre senti essa pressão de ser uma mulher forte e independente que não permite que sua vida gravite ao redor de um homem, mas amar alguém e ser amada sempre foi importante para mim. Sempre ironizo isso, mas tudo o que fazemos não é para sermos um pouco mais amados?

Jesse: Não sei. Às vezes sonho em ser um bom pai e um bom marido. Sinto isso intensamente. Mas há momentos que isso parece tão bobo. Parece que isso vai estragar a minha vida. Não é medo de compromisso ou que eu seja incapaz de amar, porque eu sei que sou. Mas se eu for bem honesto comigo mesmo prefiro morrer sabendo que eu fui bom em determinada coisa e que me superei de alguma forma a simplesmente ter tido um relacionamento medíocre.

Celine: É. Mas trabalhei para um senhor certa vez que me disse que ele passou a vida pensando na carreira. Ele tinha cinquenta e dois anos e, de repente, se deu conta de que nunca dera nada de si mesmo. Não havia vivido por algo ou alguém. Quase chorou quando disse isso. Acredito que, se Deus existe, ele não está em você ou em mim, mas no espaço que nos separa. É quase impossível conseguir isso, mas isso não importa. O importante é tentar.

Ao relacionar o posicionamento de Platão no filme *Antes do Amanhecer*, compreendo que a personagem Celine considera o amor e o ato de amar o outro como um projeto de vida que pode beirar à idealização platônica, divina e venerável. Jesse diz preferir escolher uma causa na qual pudesse se dedicar. Celine complementa que o fato de passar a vida sem amar o outro pode gerar uma frustração muito grande no futuro, a sensação de vazio, de não ter vivido por uma causa ou alguém. No diálogo também é possível questionar a relação entre espaço e tempo como instrumento para o entendimento dos relacionamentos e o tempo necessário para o autoconhecimento. Simultaneamente, o Deus ao qual a personagem se refere pode estar relacionado ao sentimento do amor que une duas pessoas, que não tem prazo específico de duração, e cada pessoa vivencia no seu

momento. Por isso mesmo existem tantos encontros e desencontros e é difícil vivenciar tal sentimento mutuamente, simultaneamente na mesma intensidade e na sintonia de tempo do outro.

Compreendo que, para Platão, o amor adquire o poder de ser imortalizado, pois existe essa concepção de idealizar o amor, e de atribuir a ele um poder infinito e que por esse motivo que pode ser considerado como *perfeito*. O amor nunca morre para o filósofo grego e sua recompensa é a felicidade e a realização plena do ser humano.

Uma das cenas que evidencia com mais força a questão do romantismo no sentido platônico na narrativa fílmica *Antes do Amanhecer* é descrita no diálogo entre Jesse e Celine, quando à noite, os personagens estão sentados em um muro, que tem vista para a cidade de Viena:

Jesse: Parece que estamos num mundo de sonhos, sabe?

Celine: Sim. É tão estranho. Parece que esse momento é só nosso. Nós o criamos. Você entrou nos meus sonhos e eu nos seus.

Jesse: E o mais legal é que isso tudo oficialmente não devia estar acontecendo.

Celine: Talvez seja por isso que parece um sonho, mas, quando amanhecer, a gente vai virar abóbora. Você vai ter que pegar o sapatinho de cristal e ver se serve em mim...

Jesse: Vai servir.

Esse diálogo abre as portas para inúmeras interpretações. O aspecto da sedução em querer mostrar que o sonho tornou-se realidade e faz parte de uma criação ou fantasia dos personagens pode remeter ao pensamento de Nietzsche (2002, aforismo 128), quando o filósofo diz que: “Quanto mais abstrata for a verdade que pretendes ensinar, maior será a arte em seduzir os sentimentos a favor de tal verdade”. O mundo criado pelos personagens sob a ótica dos mesmos pode parecer tão real que eles tentaram se convencer de que, de fato, esse mundo existia.

O sonho dos personagens se tornou realidade na narrativa fílmica *Antes do Amanhecer*. O momento romântico foi criado no jogo da sedução pelos personagens que fizeram com que esse momento se tornasse “mágico”. Os personagens

atribuem ao destino o fato de terem se encontrado por acaso... O encontro não foi planejado, mas foi sendo construído gradativamente através de trocas, afinidades, confissões e desejos entre Jesse e Celine. O sentimento da paixão ocorreu porque ambos criaram um mundo próprio e idealizado, como se o outro mundo que estivesse a sua volta não existisse.

A questão do sonho, em que cada um dos personagens entra no sonho e no desejo do outro como se a realidade não existisse, pode remeter ao posicionamento de Shakespeare quando o autor diz (1988, p. 126) que: “Somos feitos da matéria dos sonhos, nossa vida pequenina é cercada pelo sono” (SHAKESPEARE, *A Tempestade*, 1611-1612, ano IV, ano I: Próspero). É possível entender que, para Shakespeare, a nossa vida é medíocre e está adormecida pelo significado dos nossos desejos mais profundos que são representados pelos sonhos. Shakespeare ainda diz (1998, p. 18) que: “Buscar o amor é bom, melhor é achá-lo”. Nesse sentido, talvez, o autor esteja se referindo ao encontro acidental em que o amor foi achado como que, por acaso e por ser surpreendente, revela o seu caráter único. No caso dos personagens do filme, compreendo que os mesmos tinham o desejo de que esse “sonho” nunca acabasse. No final do diálogo, Celine cai na realidade e faz uma analogia irônica com o conto da Cinderela, através da idéia do sapatinho de cristal. A partir desse momento, ela percebe que o “sapatinho” está relacionado com uma idealização que pode não passar de mera ilusão.

A concepção de sedução para Platão também está vinculada ao amor. Mas a idéia de amor ligado à beleza vai além das aparências. Em *O Banquete* (1991, p. 76-7) o filósofo diz que o amor não é de fato somente o belo, mas está voltado para “gerar e criar o belo”. A concepção de “bom” significa vontade de criação. Sob essa ótica, o falso não existe, da mesma forma que não existe reprodução perfeita da forma através da arte. O amor para o filósofo grego é imortal, pois visa a perpetuar essa concepção de beleza através do bem. Conforme suas palavras:

Ora, de acordo com os pressupostos em que assentamos, é forçosamente à imortalidade que o homem aspira através do bem – se é certo que o amor do Bem é o desejo de possuí-lo para sempre! E daí concluímos, por força, que o amor tem igualmente em vista a imortalidade (PLATÃO, 1991, p. 77).

Platão acreditava na vida após a morte, na vida eterna e nas teorias de reencarnação, onde o corpo é barreira para a alma. O amor estaria ligado à propagação do bem e adquire um poder “imortal”, conforme já foi dito. No filme *Antes do Amanhecer*, sob o prisma platônico, é possível dizer que Jesse e Celine tentaram congelar ou imortalizar os momentos que viveram juntos em Viena para que os mesmos não morressem em seus sonhos e em suas lembranças.

Já no filme *Antes do Pôr-do-Sol* os personagens falam do reencontro do amor nove anos depois, quando estão em Paris. A concepção de idealização do amor nesse contexto é evidenciada nesse filme em um trecho do diálogo enquanto estão caminhando pelas ruas de Paris, Jesse diz para Celine: “Me lembro da noite que passamos juntos mais do que anos inteiros”. Ele responde: “eu também”. A noção da sedução vinculada ao tempo fica evidenciada na medida em que a intensidade do sentimento permaneceu viva para os personagens independentemente da questão temporal, como se o tempo não tivesse passado.

Mais adiante a questão do amor vinculado à sedução é debatida em um longo diálogo do filme *Antes do Pôr-do-Sol*, quando os personagens passeiam por um barco turístico em Paris. A sedução e o amor nesse caso estão relacionados com o desejo de esclarecer uma situação que ficou para trás e que não teve a chance de ser vivida em sua totalidade. Simultaneamente esse fragmento do diálogo evidencia a sedução, o amor e a dificuldade de lidar com a separação:

Jesse: (...) Acho que escrever aquele livro foi como construir algo que me impedisse de esquecer o tempo que passamos juntos. Algo que me lembrasse de que realmente estivemos juntos. Que foi verdade e que aconteceu mesmo.

Celine: Fico feliz que você diga isso, porque sempre sinto que sou anormal por não conseguir seguir em frente. As pessoas têm um caso, e até relacionamentos, terminam e esquecem tudo. Mudam como trocam de marca de cereal. Sinto eu não esqueço das pessoas com as quais estive porque cada um tem qualidades específicas. Não dá para substituir ninguém. O que foi perdido está perdido. Cada relacionamento que termino me magôo. Nunca mais me recupero. Por isso, tenho muito cuidado quando me envolvo com alguém, porque dói demais (...). Talvez eu seja louca, mas, quando eu era menina, minha mãe me disse que eu sempre chegava atrasada na escola e observava as folhas caírem das árvores e rolares na

calçada ou as formigas atravessarem a rua, ou a sombra de uma folha num tronco de árvore. Coisas pequenas... Acho que é o mesmo com as pessoas. Vejo pequenos detalhes específicos de cada coisa que me comovem e sinto saudades depois. Não se pode substituir ninguém porque todo mundo é a soma de pequenos e belos detalhes. Lembro que sua barba tem fios avermelhados e que o sol fez brilhar naquela manhã um pouco antes de você partir. Lembrei disso e senti saudades. É muito louco, não é?

Jesse: Agora percebi. Quer saber por que escrevi esse livro imbecil?

Celine: Por quê?

Jesse: Para você ir à sessão de leitura em Paris e para poder lhe perguntar: onde, diabos, você andou?

O aspecto da idealização platônica e a tentativa de resgatar o sentimento que ficou para trás e de imortalizar o momento vivido aparece novamente nesse diálogo. Não se pode deixar de mencionar que a personagem Celine fala do caráter único e insubstituível do amor no qual cada pessoa é singular em sua totalidade e cria seu próprio universo. Entendo que, para algumas pessoas, talvez o sentimento daquele que ficou não possa ser substituído por outro com a mesma força e intensidade, pois aquele que nos deixa física ou emocionalmente é único e realmente sob essa ótica, é insubstituível.

Mas, se pensarmos pelo lado racional da questão proposto por Bauman, na contemporaneidade, as pessoas podem ser substituídas por outras. Muitas pessoas casam de novo, procuram por outros parceiros e tentam refazer suas vidas. Nesse caso, o sentimento pode ser substituído por outro objeto de desejo por razões e sentimentos e sensibilidades diferentes daquele objeto de desejo que se foi.

Baudrillard não deixa de reconhecer o caráter individual do amor em que cada um vivencia um sentimento específico, nela cada um se encontra sozinho. Já a sedução tem caráter ambíguo, isto é, não se pode seduzir ninguém se esta pessoa já tiver sido seduzida anteriormente. Não existe jogo sem a presença do outro. Vivemos em função do pensamento do outro. “Se amo sem ser amado o problema é meu. Se não te amo, o problema é teu. Se alguém não me agrada o problema é seu” (1991, p. 88). O ciúme é visto como uma consequência do amor, entretanto, ele é considerado estranho perante a sedução. Enquanto o amor e o ciúme revelam

insegurança, a sedução é considerada um pacto que não teme seu próprio caráter ambíguo. O ciúme pertence ao território do amor. Porém, a sedução não envolve uma absorção psicológica, nem necessariamente um investimento no outro.

Quando se fala da especificidade do desejo, não se pode deixar de mencionar o pensamento de Barthes (2007), em *Fragmentos do Discurso Amoroso*, quando o autor estabelece a relação entre desejo e amor:

Encontro em minha vida milhares de corpos; desses milhares posso desejar algumas centenas, mas amo apenas um. O outro de que estou enamorado designa a especialidade de meu desejo. Essa escolha tão rigorosa que só conserva o único, constitui, dizem a diferença entre a transferência analítica e a transferência amorosa: uma é universal, outra é específica. Foram necessários inúmeros acasos, muitas coincidências surpreendentes (e talvez muitas pesquisas) para que eu encontrasse a imagem que, entre mil, conviesse a meu desejo (BARTHES, 2007, p. 11-2).

Compreendo que Barthes também fala do amor como um sentimento único. O ser humano pode desejar várias pessoas, mas ama apenas uma única pessoa. Pode-se dizer sob essa ótica que a especificidade do desejo em Barthes pode soar como romântica e idealizada. Barthes continua seu discurso dizendo:

(...) Este é um grande enigma no qual jamais descobrirei: a chave: Por que desejo Fulano? (...) De todas essas dobras do corpo, tenho vontade de dizer que todas são adoráveis. Adorável, quer dizer, isso é o meu desejo enquanto único: É isso, exatamente isso (que eu amo!) (BARTHES, 2007, p. 12).

O amor vinculado ao desejo para Barthes consiste em estar apaixonado. A imagem do desejo funciona como uma espécie de magia surpreendente. A paixão, segundo o filósofo, assume o significado de adorável. Quando uma pessoa diz que a outra é “adorável” funciona como uma espécie de tautologia (2007, p. 13): “(...) É adorável, o que é adorável. Ou nada: eu te adoro porque você é adorável, eu te amo porque eu te amo”. A redundância da linguagem amorosa pode ser definida como uma “fascinação”. O autor entende, portanto, a adoração e a fascinação como vinculados à paixão.

Diferentemente da idealização platônica e da fascinação de Barthes, sob a ótica baudrillardiana, os seres humanos se converteram em sobreviventes do real,

cujo significado das relações amorosas ficou em segundo plano. Para Baudrillard a metafísica do bem, do amor, da idealização foi deixada de lado. Conforme foi mencionado, o filósofo francês não considera o amor como imortal e como forma de obtenção de doação em relação ao outro, mas ao contrário, ironiza com a idéia do amor. Para o filósofo, as pessoas só se sentirão de fato amadas na medida em que esse “outro” reforça a auto-estima daquele que ama.

A questão da especificidade do desejo, da adoração da projeção da felicidade vinculada ao amor também aparece no filme *Antes do Pôr-do-Sol*. Logo no início da narrativa fílmica, na entrevista coletiva de imprensa, o jornalista pergunta a Jesse qual será o tema do seu próximo livro e ele responde:

Jesse: Eu sempre quis escrever um livro onde tudo se passa no decorrer de uma música. Toda a estória levaria de três a quatro minutos. A estória seria sobre um cara que está completamente deprimido. Ele sonhava em ser um amante e um aventureiro atravessando a América do Sul de moto. Em vez disso (...) ele tem uma boa esposa e tudo que precisa. Mas isso não importa, porque ele quer lutar por algo que tenha significado. A felicidade está em lutar e em fazer alguma coisa e não em ter tudo o que você quer. Ele tem uma filha de cinco anos (...) ela está com um vestido de verão dançando uma música. Ele olha para ela e de repente ela passa há ter 16 anos. Essa menina de repente se tornou sua namorada no colegial e está deixando-o em casa. Eles acabaram de perder sua virgindade, ela o ama e a mesma música está tocando no rádio do carro. Ela sobe no capô do carro e começa a dançar. Ele está preocupado com ela... Ela é linda e tem a mesma expressão facial da filha dele. Talvez por isso, goste dela. Ele está vivendo dois momentos simultaneamente.

Enquanto o personagem Jesse menciona o diálogo descrito acima, relembra das imagens de Celine nove anos antes de quando se encontraram em Viena. Nesse caso há uma projeção idealizada de Celine como se o momento fosse desdobrado: inicialmente a imagem de Celine foi projetada em torno da suposta filha de Jesse, que seria uma menina de cinco anos de idade. Logo depois, a imagem de Celine foi projetada como uma colegial, sua paixão da adolescência. Todo esse *script* se passaria romanticamente no espaço de uma música curta, de três a quatro minutos. Celine assume o significado de paixão e “promessa de felicidade” idealizada para o personagem Jesse.

O amor, bem como a promessa de felicidade, no mundo baudrillardiano, são ofuscados pelo poder da sedução. A sedução para Baudrillard tem um poder mais abrangente em relação ao amor. Adquire o poder de ser imortalizada e não o amor, como diria Platão. A sedução é vista pelo filósofo francês como dissimulada, manipuladora, onipresente porque continua existindo mesmo após a morte, através do mundo do virtual. Neste contexto, a imortalidade permanece viva no mundo da simulação.

Podemos observar, no próprio cotidiano, o prazer do ser humano em seduzir o outro. A sedução para Baudrillard em conseguir manipular, convencer, dissuadir, adquire um poder ilimitado. O amor, entretanto, foi simplesmente deixado de lado. O egoísmo humano de querer ser o centro das atenções reina em uma “hipermodernidade” coroada pela competitividade e pela violência. Nesse caso amar o outro é um sentimento satisfatório na medida em que reforça o egoísmo do amor próprio, o amor a si mesmo. Não se pode deixar de ressaltar que, em meio à austeridade do virtual, muitas vezes o narcisismo não consegue dar conta do grau de competitividade entre os supostos sobreviventes humanos *versus* aridez mundo maquínico. O narcisismo adquire proporções maiores em meio à competitividade do virtual, ou seja, já não basta fazer o mal, é preciso agir com violência, é preciso exterminar com a possibilidade do outro.

O Eros é visto como o laço do desejo, aquele que fomenta associações, identificações e projeções. Assim como o amor une, o ódio separa. O autor menciona a proposição (1991, p. 83): “Amai-vos uns aos outros”. Contudo, questiona que, dificilmente, alguém reflète sobre a questão: “Seduzi-vos uns aos outros?”.

Sedução e amor são coisas distintas segundo Baudrillard. A sedução não está mais ligada à fragilidade das aparências e não está necessariamente ligada ao afeto. O amor é visto como um sentimento sério, e o autor admite seu caráter elevado e sublime. Apesar de sua ironia, “o amor fica como a única finalidade séria ou sublime, a única absolvição possível para um universo impossível” (BAUDRILLARD, 1991, p. 84). Através dessa afirmação, também se constata outra dualidade do filósofo francês: ao mesmo tempo em que Baudrillard ironiza e satiriza com a idéia do amor universal, reconhece que o amor é um sentimento sublime.

Conforme já foi mencionado, o caráter de idealização e sublimação do amor são temas constantemente abordados por Platão. O filósofo grego fala sobre a natureza o amor:

O amor não tem uma natureza simples, bela ou feia em si mesma: é belo se realizado com beleza, e feio se realizado com vileza. Vileza é quando se concebe uma afeição indigna a um homem indigno; e nobreza, quando se consegue uma afeição digna a um homem de bem. E por indigno entendemos justamente esse amante popular, que prefere o amor do corpo ao amor da alma, e não guarda constância porque o objeto a que se prende não é também constante: logo ao passar a flor da juventude, objeto da sua paixão evolva-se e desaparece, renegando as suas muitas promessas e discursos (PLATÃO, 1991, p. 43).

Platão vincula a natureza do amor aos valores da nobreza e da beleza. O amor é um sentimento que estaria relacionado com o caráter e complementa (1991, p. 44): “aquele que ama alguém pela beleza de seu caráter, esse permanece fiel pela vida afora, porque se funde com o que é constante”. O filósofo grego enfatiza a importância, portanto, dos juízos de valor como o amor, a beleza, o bem e o caráter.

O posicionamento de Platão, no contexto abordado, entra em choque direto com o posicionamento de Baudrillard. O filósofo francês, ao contrário de Platão, desconsidera qualquer tipo de juízo de valor, tais como o bem e o caráter abordados pelo filósofo grego. A metafísica foi esvaída em meio ao mundo do “simulacro”.

A sedução não busca uma forma de salvação e, por esse motivo, pode ser considerada imoral. Sedução não implica uma troca, mas está relacionado com o desafio artificial, já o amor é uma forma natural e universal. A sedução descrita pelo filósofo francês tem um componente por si só perverso.

Entendo que a sedução é perversa em Baudrillard, pois ela tem um alvo a ser alcançado. O ato de jogar, dissuadir e manipular com o outro pelo simples prazer de aumentar o amor a si mesmo é um ato perverso. Nesse caso se pode dizer que “Eu conquisto porque sou adorável”. A adoração pode ser mais direcionada à questão narcisista do que ao sentimento em relação ao “outro” de fato.

Nietzsche (2002, p. 93, aforismo 120) diz que: “a sensualidade impede muitas vezes o crescimento do amor, fazendo a raiz permanecer fraca, podendo

facilmente ser arrancada”. Podemos estabelecer um elo de ligação entre Nietzsche e Baudrillard se interpretarmos que, para os dois filósofos, a sedução e a sensualidade fazem parte do jogo da conquista, da arte de persuadir com o outro. Enquanto isso, o amor vai perdendo a sua força e vai desfalecendo diante do poder astuto da sedução.

Na obra *Ecce Homo*, Nietzsche (2002, p. 74) coloca a seguinte definição do amor: “Ouvir-se a minha definição do amor? É a única digna de um filósofo. O amor – nos meios é a guerra, na essência o ódio mortal dos sexos”. Pode-se dizer que não existe espaço para o amor idealizado no universo nietzschiano, o amor e o ódio contraditoriamente se chocam. O amor acaba se convertendo em guerra, pois no fundo é egoísta, exige exclusividade e pode desencadear o ódio. Os sexos opostos estão sempre brigando entre si.

O amor envolve doses de egoísmo e manipulação, conforme afirma Baudrillard (1991, p. 88): “amar alguém é isolá-lo do mundo”. Essa proposição funciona como se esse outro alguém ou o objeto do desejo desse “amor” vivesse somente para aquele que o ama, isolado da convivência com os outros humanos. Baudrillard enxerga esse processo como uma luz negra, que tem o poder de arrastar o objeto do desejo para um futuro destruidor. É a necessidade de exclusividade do amor. A exigência de exclusividade do amor que chega a ser exorbitante consiste em uma paixão. Inicialmente, a paixão é vista como objeto ideal daquele que ama, mas, com o passar do tempo, se descobre que não existe objeto de desejo ideal, já que ninguém é perfeito. Nesse sentido, a paixão causa a morte do outro, anulando com o outro.

Fromm (1963, p. 84) quando fala do “amor próprio” menciona que existem crenças antigas espalhadas como as de Calvino, de que: “se é virtuoso amar os outros é pecaminoso amar a si mesmo”. Reconhece que, quando o homem ama a si mesmo em determinado grau em que não ama os outros, o amor próprio equivale ao egoísmo. Fromm (1960, p. 86) descreve o amor como: “em princípio é indivisível até onde se trata da conexão entre os objetos e o próprio ser de alguém”. Mais adiante o autor diz que: “Amar alguém é a atualização e a concentração da força de amar. A

afirmação básica contida no amor dirige-se para a pessoa amada como uma encarnação de qualidades essencialmente humanas” (FROMM, 1969, p. 87).

Em a *Arte de Amar*, Fromm estabelece uma distinção entre as especificidades de amor. Um deles é o “fraterno” que seria amor entre iguais, outro seria o “materno” que é o amor pelo desamparado. Os dois tipos de amor, conforme Fromm (1960, p. 79), “tem em comum o fato de, por sua própria natureza, não se restringirem a uma só pessoa”. O amor fraternal, de um irmão que ama o outro, e maternal, de uma mãe que ama todos os filhos, segundo o autor, é completamente diferente e contrastante do “erótico”. O “amor erótico” seria o anseio de fusão com o outro, de uma união com outra pessoa que não é de natureza universal, mas esse tipo de amor é exclusivo por sua própria natureza. Este último é descrito pelo autor como a mais enganosa forma de amor que existe. Conforme suas palavras:

O amor erótico é exclusivo, mas ama na outra pessoa a toda a humanidade, tudo o quanto vive (...). O amor erótico apenas exclui o amor aos outros no sentido da fusão erótica, da plena entrega de todos os aspectos da vida, mas não no sentido do profundo amor fraterno. O amor será essencialmente um ato de vontade, de entregar minha vida completamente à de outra pessoa (FROMM, 1990, p. 82).

O amor erótico, voltado para a sedução do sexo oposto, é o elemento chave dos filmes *Antes do Amanhecer* e *Antes do Pôr-do-Sol*. Em determinada cena do filme *Antes do Amanhecer*, quando os personagens Jesse e Celine estão em um bar falando sobre amor e relacionamentos passados, Jesse menciona: “Se você pensar no amor, não existe nada mais egoísta”. O personagem reconhece que o amor também pode ser um engano, quando as duas pessoas não estão empenhadas em fazer com que a relação dê certo.

Baudrillard diz que o amor só pode ser mais satisfatório do que a sedução na medida em que alimenta o narcisismo do amor próprio. Portanto, o autor considera a sedução mais forte que o amor. O amor é visto como uma solução fluída que visa ser dissolvida, uma solução mais fraca. A sexualidade neste contexto é abordada como relacional, isto é, o amor abre portas para a sexualidade. Entretanto, todo esse processo é visto por Baudrillard como desafio dos signos que está

baseado na diferença dos sexos, que vai se esgotando e que visa a atingir vantagens econômicas, orgânicas e energéticas.

A sedução é a era de uma diferença estética e cerimonial entre os sexos; o amor (a paixão) é a era da diferença moral e patética entre os sexos; a sexualidade é a era de uma diferença psicológica, biológica e política entre os sexos (BAUDRILLARD, 1991, p. 89).

A sedução pertence à era da diferença estética, pois está baseada na necessidade de traduzir relações que se alimentam da aparência e do ato de seduzir o outro através do jogo e da manipulação. Nesse caso, o jogo e a aparência são mais importantes que o sentimento e a relação com o outro. Nesse contexto, o amor e a sexualidade se expressam pela consumação imediata do desejo traduzindo essa era da diferença psicológica, fisiológica e política entre os sexos.

Na obra de Baudrillard, a sedução aparece mais evidenciada em relação ao amor. Há, em Baudrillard, uma espécie de fascinação mórbida pela sedução. O filósofo considera que a sedução é mais inteligível que o amor e atua de forma diferencial imperfeita e dual. O mistério da sedução para o autor não está inserido na questão da dualidade da sedução, e sim na “fuga individual do sujeito vítima do seu próprio desejo ou em busca de sua própria imagem” (1991, p. 89). O ser humano, dessa forma, busca no outro o que não encontra em si mesmo ou, por outro lado, aquilo que reflete e satisfaz a sua própria imagem. Nas narrativas fílmicas *Antes do Amanhecer* e *Antes do Pôr-do-Sol*, os personagens, sob este prisma, podem estar constantemente na busca do outro, daquilo que desperta o seu melhor lado, a sua melhor imagem e do sentimento que lhe é complementar e quem sabe, fugir através do outro, para tentar encontrar a si próprio.

O amor, segundo Baudrillard, é considerado universal e a sedução como dual. O caráter polêmico e antagônico da sedução é evidenciado constantemente no posicionamento do filósofo. A sedução é vista como desafio ou duelo enigmático, e também uma forma de desejo que pode ser expressa através de uma atração violenta. O autor chega a dizer que prefere a forma dual da sedução em detrimento do amor universal.

O destino não se encarrega de explicar questões relativas às razões do amor. Para Baudrillard (1991, p. 89) é o “não-destino”, ou poderíamos interpretar em outras palavras, aquilo que não aconteceu, mas que, ironicamente, poderia ter acontecido seria responsável por explicar o próprio destino. Conforme o autor, o “não-destino” iria tentar explicar o amor, mas isso não é possível, pois o amor não tem razão que vai ser totalmente explicada. O amor é literalmente banalizado por Baudrillard quando aponta “acerca da banalidade do amor, não há nada a dizer”.

No contexto do filme *Antes do Pôr-do-Sol* o “não-destino” deve ser atribuído ao fato dos personagens Jesse e Celine terem tentado se encontrar nove anos antes em Viena, mas esse encontro não foi possível. Os personagens questionam o porquê de suas vidas tomarem rumos tão diferentes em função de uma fatalidade que também não deixa de ser fruto das escolhas dos personagens. Quando se reencontraram nove anos depois, o sentimento que ficou para trás foi revivido pelos personagens.

Quando estabelece a relação entre amor e destino, Bauman (2004) diz que o amor é refém do destino. O amor pode ser considerado como uma fatalidade, posicionamento que o aproxima de Baudrillard. Conforme as palavras de Bauman (2004, p. 21): “Amar é abrir-se ao destino”. O processo de conhecimento amoroso envolve a incógnita do “outro” que pode ser interrompida, acelerada ou atrasada. No momento em que o amor se abre para o destino, envolve simultaneamente um processo de livre escolha, a escolha do outro.

A sedução, diz Baudrillard, é considerada enigmática. O enigma não pode ser dito ou revelado, é um segredo e funciona como uma “evidência inexplicável”. A sedução é enigmática, pois não é previsível e está relacionada com o jogo e com a simulação. Já o mistério pode ser previsível e inteligível no desenrolar do jogo. Portanto, o amor é misterioso, mas é não enigmático, pois está carregado de sentido e visa a solucionar uma questão e buscar uma forma de satisfação através do sexo.

Na última cena de *Antes do Pôr-do-Sol*, a personagem Celine toca uma valsa no violão para o personagem Jesse, a pedido dele. A sedução, nesse caso, é enfática:

Celine: Vou lhe contar uma valsa
 Que saiu do nada, dos meus pensamentos.
 Vou lhe contar uma valsa
 Sobre um caso de uma noite
 Você foi para mim àquela noite
 Tudo aquilo que eu sonhei a minha vida inteira
 Mas agora você se foi
 Você foi para longe
 Foi para a sua ilha da chuva
 Para você foi apenas um caso de uma noite
 Mas para mim você foi muito mais... só para você saber
 O que disserem pouco importa
 Sei o que você foi para mim naquele dia
 Só quero tentar de novo
 Só quero mais uma noite, mesmo se não der certo...
 Você significou para mim muito mais do que qualquer outro que eu já conheci
 Uma única noite com você, pequeno Jesse.
 Vale mais do que mil com outro qualquer
 Não estou mais amargurada, meu amor
 Jamais esquecerei desse caso de uma noite
 Mesmo amanhã nos braços de outro
 Meu coração será sempre seu até quando eu morrer.
 Vou lhe contar uma valsa
 Que saiu do nada, dos meus pensamentos
 Vou lhe contar uma valsa
 Sobre um adorável caso de uma noite.
 Jesse: Você coloca o nome de cada cara que vem aqui no meio da música?
 Celine: Sim. Claro. Acha que eu compus essa música para você? Ficou louco?

Nesse diálogo fica claro que, ao tocar a música, a personagem Celine se declara literalmente para o personagem Jesse. Sob a ótica baudrillariana, sua declaração é previsível e não enigmática e, portanto, vinculada ao amor. No final da letra da valsa, fica subentendido que a personagem quer tentar passar novamente

uma noite com Jesse. Entendo que a personagem volta a projetar e a idealizar suas expectativas amorosas e românticas em cima do relacionamento com Jesse.

Voltando ao diálogo, ainda se pode dizer que Jesse demonstra insegurança ao questionar se a valsa foi feita realmente para ele. Celine responde, ironicamente, com o intuito de confundir Jesse, e deixá-lo na dúvida. A personagem, portanto, utiliza o recurso da sedução que, para Baudrillard, é considerado mais forte e enigmático do que o amor. No jogo da sedução, mais uma vez os personagens se deparam com o medo do sentimento do outro, como o medo de não ser correspondido, e mais uma vez com o medo de repetir o fracasso do desencontro amoroso.

Em *Para Além do Bem e do Mal*, Nietzsche (2002, aforismo 40) fala da profundidade dos sentimentos afetivos:

Aquilo tudo que é profundo ama a máscara. As coisas mais profundas têm mesmo um ódio à imagem e ao símbolo (...) As piores coisas não são as que causam mais vergonha. Atrás de cada máscara não há apenas maldade. Quanta bondade há na astúcia (...).

Ao relacionar o posicionamento de Nietzsche com as atitudes dos personagens Jesse e Celine é possível dizer que os personagens utilizam máscaras com o intuito de revelar de fato quem realmente são em suas essências. No mundo sedutor da personagem Celine, o encantamento e a bondade parecem querer perpetuar em relação ao efeito cruel da sedução, como diria Baudrillard. A sedução baudrillardiana, na ótica do próprio autor, envolve doses de egoísmo, perversão e visa reforçar o amor próprio.

4.3 A SIMULAÇÃO AMOROSA

Em que consiste a simulação amorosa para Baudrillard? Em determinado momento da obra *Da Sedução* (1991), o autor fala sobre a relação entre simulação amorosa e o “revival do discurso amoroso”. Nesse contexto, tanto a sedução como o amor podem estar sintonizados e trocarem idéias em seus aspectos mais sublimes

ou nos seus aspectos mais vulgares. O autor aponta que, na contemporaneidade, muitas pessoas estão presas a esse discurso do “revival amoroso”.

O que o autor quer dizer especificamente sobre o “revival amoroso”? Que existe certo prazer do homem contemporâneo em estar preso a uma forma de reativação do afeto pela saturação e pelo aborrecimento. É esse efeito de saturação que funciona simultaneamente como busca entediante de reviver sentimentos já desgastados descritos como efeito de “simulação amorosa”.

O “revival amoroso” consiste no elo de ligação entre os filmes *Antes do Amanhecer* e *Antes do Pôr-do-Sol*. No primeiro filme, há o encontro acidental dos dois personagens centrais Jesse e Celine em uma estação de trem em Viena. No filme *Antes do Pôr-do-Sol*, nove anos depois, conforme já foi dito, os personagens Jesse e Celine tentaram se encontrar naquela época, mas não conseguiram.

Ao retomar a estória do filme *Antes do Pôr-do-Sol*, Jesse se tornou um escritor famoso e vai a Paris para o lançamento do livro que conta a estória do romance de Jesse e Celine. No começo do filme *Antes do Pôr-do-Sol*, Jesse está em uma entrevista coletiva de imprensa quando é questionado por três jornalistas. Nesse diálogo, os jornalistas indagam o autor sobre o livro:

Jesse: (...) Pensei em escrever um livro que pudesse captar o que é conhecer alguém.

Jornalista 1: O livro acaba de forma ambígua. Jesse e Celine voltaram a se encontrar seis meses depois em Viena, como prometeram um ao outro?

Jesse: Acho que a forma de responder isso é um teste que mostra se você é um romântico ou um cínico, certo?

Jesse faz cada uma das perguntas abaixo para um jornalista diferente:

- Você acha que eles se encontraram, certo?

-Você não, com certeza.

- E você espera que sim, mas não tem certeza e por isso perguntou.

Jornalista 2: Você acha que eles se encontraram na vida real?

Jesse: Como diria meu avô: “responder isso acabaria com o suspense da estória”.

No filme *Antes do Pôr-do-Sol*, o livro escrito por Jesse não tem fim. Portanto, o personagem Jesse deixa para os jornalistas e supostos leitores do livro em aberto a questão do reencontro dos personagens Jesse e Celine em Viena seis meses depois na mesma estação de trem em Viena. Jesse, provavelmente, deixou o final do livro indefinido com o intuito de possibilitar aos personagens uma segunda chance de reencontro. Quando Jesse está acabando a coletiva com a imprensa, olha para o lado e fica surpreso ao enxergar Celine. No filme *Antes do Pôr-do-Sol*, Celine é freqüentadora da livraria em que Jesse está lançando o seu livro. Celine vê a data da coletiva de imprensa em um calendário da livraria e vai até lá para reencontrá-lo. Há o revival ou reencontro do casal.

Na narrativa *Antes do Pôr-do-Sol*, os personagens Jesse e Celine estão mais sofridos e, logo que se encontram, falam sobre temas diversificados que variam desde trabalho, preservação do ambiente, guerras, violência e assuntos do cotidiano, e tentam evitar falar sobre suas vidas pessoais e dos seus sentimentos de forma mais direta ou intensa.

No final da narrativa fílmica, há a cena em que os personagens navegam em um barco turístico para conhecer Paris, quando Jesse fala da dificuldade do reencontro e do que poderia ter acontecido em suas vidas através do seguinte diálogo:

Jesse: Eu tentei escrever aquele maldito livro na tentativa de encontrar você.

Celine: Não é verdade. Mas foi gentil você dizer isso.

Jesse: É verdade. Quais eram as chances de nos encontrarmos de novo?

Celine: Depois daquele dezembro, eu diria que eram quase zero. Não somos pessoas verdadeiras, certo. Somos apenas personagens do sonho daquela velha senhora (...) claro que tínhamos que nos encontrar de novo...

Jesse: Por que você não apareceu em Viena?

Celine: Eu já expliquei o motivo.

Jesse: Eu sei o motivo. É que gostaria que tivesse ido. Nossa vida poderia ser muito diferente.

Celine: Você acha?

Jesse: Sim. Acho.

Celine: Talvez não. Talvez chegássemos a nos odiar eventualmente (...).

Jesse: Como nos odiamos agora?

Celine: Quem sabe a gente só se dá bem em breves encontros perambulando por cidades européias quando faz calor...

Jesse: Por que não trocamos telefones e essas coisas? Por que fizemos isso?

Celine: Porque éramos jovens e tontos.

Jesse: Acha que ainda somos?

Celine: Quando você é jovem, acredita que vai se ligar em muitas pessoas. Mais tarde na vida, você percebe que isso só acontece algumas vezes.

Jesse: E a gente pode estragar tudo. Cruzar os fios...

Jesse e Celine buscavam desesperadamente por uma segunda chance no filme *Antes do Pôr-do-Sol*. O reencontro do revival, nesse caso, talvez não estivesse desgastado, pois os personagens não tiveram a chance de viver esse desgaste de uma relação. Foram separados em função de suas escolhas sim, da imaturidade, da distância, da falta de planejamento, da falha de comunicação constante entre si. Mas entendo que existe nessa relação a sensação de que algo ficou inacabado, perdido em algum lugar, que não foi vivido em sua totalidade e, por esse motivo, os personagens tentam resgatar o sentimento que foi deixado para trás, mas que nem por isso, deixou de existir. No diálogo mencionado anteriormente, é possível constatar que há uma ilusão em função da própria juventude e da imaturidade, de que as pessoas irão se apaixonar muitas vezes, quando, na verdade, esse sentimento talvez seja vivenciado poucas vezes posteriormente, pois as pessoas vão modificando seus sentimentos.

O pensamento de Nietzsche aborda a questão da juventude quando o filósofo diz que:

Por si só a juventude é algo que engana e falseia. (...) Autocastiga-se pela desconfiança para com seus próprios sentimentos neste período de transição. Martiriza-se pelo entusiasmo, pela dúvida. A consciência limpa até parece como um perigo, como uma espécie de auto-encobrimento e fadiga da honestidade mais pura (NIETZSCHE, 2002, aforismo 3, p. 61).

O “revival” da juventude é um assunto explorado por Baudrillard. O “revival amoroso”, sob a ótica do filósofo, teria o objetivo de reviver, reativar e reencontrar os

pares afetivos após determinado tempo sem as pessoas envolvidas estarem se comunicando. De certa forma se pode dizer que o “real” foi invadido pelo mundo da simulação amorosa baudrillardiana. O reencontro do qual o filósofo fala teria o objetivo de reviver momentos de prazer em um relacionamento. Entretanto, nem sempre é assim que acontece com os “revivals”. O reencontro com o outro pode ser inesperado, insólito, repetido, desgastado e esvaído de sentido. Após algum tempo transcorrido as pessoas envolvidas já estão diferentes, suas expectativas, desejos e sentimentos também foram moldados e modificados em função do acúmulo de experiências, vivências, realizações ou decepções. Talvez Baudrillard queira dizer que o próprio reencontro pode estar em processo de liquefação. No reencontro com o outro, a sintonia do romance nem sempre acontece da mesma maneira e com a mesma intensidade. Muitas vezes o acúmulo de experiências e a bagagem afetiva humana já não suportam mais o grau de frustração em relação ao outro. Nesse caso o grau de tolerância em relação ao outro pode se tornar zero. Uma das pessoas envolvidas exige o máximo do parceiro sem colocar o mínimo esforço na relação. Ou inversamente não se exige nada do outro, mas também não se espera nada em troca e, conseqüentemente, ambas as partes continuam igualmente insatisfeitas com essa relação baseada no “mínimo esforço”.

É possível, portanto, constatar que, na contemporaneidade, muitas pessoas buscam suprir uma demanda do amor, de afeto e de paixão em um tempo em que estes sentimentos foram banalizados pelo sexo. Mesmo assim, existe uma espécie de obsessão coletiva na busca de um sentimento que foi reinventado, mas que não se sabe muito bem aonde ele quer chegar. Essa geração exacerbou o sexo, se cansou de fazer sexo e tentou reinventar o amor como forma de justificar suas obsessões passionais. Esse amor reinventado é visto como suplemento afetivo ou passionais.

O sentimento do amor egoísta, conforme já foi mencionado, visa reforçar o sentimento do amor-próprio ou do amor-louco, ironizado por Baudrillard, permite novamente resgatar o pensamento de Nietzsche. O filósofo menciona em um dos seus aforismos (2002, 175): “Em última instância, amam-se os nossos desejos e não o objeto desses desejos”. Talvez o que Nietzsche queira dizer que, na verdade, as

pessoas se auto-enganam, amam o sentimento da paixão que as faz sentir leves, românticas e poderosas por dominarem e sentirem-se dominadas. Muitas vezes, são capazes de amar mais esse desejo da suposta vaidade e felicidade do que a própria pessoa envolvida, o que não deixa de ser um pensamento extremamente egoísta. Talvez o filósofo deixe nas entrelinhas que as pessoas se apaixonam pela arte de seduzir e sentem-se donas desse poder que reforça o egocentrismo sendo que o objeto do desejo fica em segundo plano.

4.4 SEDUÇÃO E PODER

Foucault (1979), em *Microfísica do poder*, aborda as relações de poder relacionadas com as áreas do direito, da violência e das relações contratuais. O poder é considerado por Foucault (1979, p. 8) como “uma rede produtiva que atravessa todo o corpo social muito mais do que uma instância negativa que tem por função reprimir”.

Em seus estudos, Foucault considera que o uso do poder não se limita única e exclusivamente às idéias e às leis impostas pelo Estado, mas propõe que as técnicas de poder foram inventadas para responder às exigências da produção. O autor, portanto, reconhece que o poder tem uma força relacionada com o ato de produção que ultrapassa o nível da repressão, e que evidencia sua capacidade produtiva, ele forma o saber e o que é mais importante para esta pesquisa, segundo Foucault, o poder tem a capacidade de induzir ao prazer.

Baudrillard (1991, p. 50) estabelece uma relação entre sedução e poder. O poder é considerado como um “desejo cúmplice”. O poder seduz pela capacidade de troca e estabelece uma relação de desafio à sociedade. A disputa de poder não necessariamente ocorre entre “exploradores” e “explorados”. Caso não haja movimento de troca, conforme esse ciclo mínimo de sedução, de desafio e de astúcia, o poder vai desaparecendo.

No começo do filme *Antes do Amanhecer* os personagens Jesse e Celine falam sobre planos e projeções para o futuro profissional, que envolve a questão do desejo que se transforma em poder e da relação estabelecida entre pais e filhos:

Celine: Meus pais nunca conversaram comigo sobre amar, ou me casar ou ter filhos. Desde pequena queriam que eu pensasse em minha carreira como decoradora, advogada, sei lá...

Eu dizia para o meu pai “quero ser escritora”, e ele respondia ”jornalista”. Eu dizia “Queria ter um abrigo para gatos”, e ele dizia “veterinária”. Eu dizia “atriz, e ele dizia: “apresentadora de jornal”. As minhas profissões eram transformadas sempre em profissões práticas e lucrativas.

Jesse: Quando eu era pequeno, percebia quando mentiam para mim. No colegial estava tão habituado a ouvir o que eu devia fazer sobre a minha vida que acabava fazendo o contrário. Não faziam de sacanagem, mas é que nunca me empolguei com a ambição que os outros tinham para a minha vida.

Fica evidenciado nesse diálogo o poder de influência que o pai de Celine gostaria de ter sobre o comportamento da personagem com o intuito de induzi-la a optar por profissões que fossem lucrativas do ponto de vista financeiro. Já Jesse diz não se influenciar muito pelas projeções que outros idealizavam para a sua vida e, em uma atitude rebelde, tomava atitudes contrárias àquelas que eram projetadas por outras pessoas. No caso de Celine, existe a relação de poder na tentativa de seu pai em tentar convencê-la a seguir determinada carreira. Já no caso de Jesse o poder funciona com o efeito contrário às relações de poder são invertidas. Entendo que o personagem quer ter o poder de controlar sua vida de acordo com suas próprias regras, ou apenas banalizar o que os outros diziam, assumindo uma atitude polêmica e contrária. Aqui o poder pertence à ordem do desafio. Jesse desafia a projeção proposta por outros, tentando agir de forma contrária.

Do ponto de vista baudrillardiano talvez seja possível dizer que não há movimento de troca na relação de Jesse e seus pais, conforme esse ciclo mínimo de sedução, já que Jesse optava em tomar atitudes contrárias às indicadas por seus pais.

Ainda nessa linha de pensamento, quando os personagens estão em um parque de diversões, retomam a relação de poder evidenciada no comportamento de seus pais:

Celine: Meus pais, por exemplo, foram da geração de maio de 68 que se revoltaram contra tudo (...), mas não posso reclamar de nada. Meus pais me amam muito, me deram à liberdade pela qual lutaram. Apesar da minha luta ser outra temos que conviver com os problemas de antes, mas sem saber quem é o inimigo.

Jesse: Não sei se há um inimigo. Os pais é que estragam tudo. Pais ricos mimam os filhos. Pais pobres dão pouco aos filhos, pouca ou muita atenção. Ou os abandonam, ou ensinam as coisas erradas. Meus pais são duas pessoas que não se amavam muito, mas decidiram casar e ter um filho. E tentaram me criar bem.

Celine: Seus pais se divorciaram?

Jesse: Finalmente. Deveriam ter feito isso antes, mas ficaram juntos por mim e pela minha irmã. Uma vez minha mãe me disse na frente do meu pai durante uma grande briga, que ele não me queria. Que ele ficou bravo quando minha mãe disse que estava grávida. Que eu tinha sido um erro. Por isso sempre vi o mundo como um lugar ao qual eu não pertencço...

Celine: Que coisa triste...

Jesse: Acabei me orgulhando disso. A minha vida pertence só a mim. É como entrar de furo em uma festa.

Celine: É uma visão interessante...

O poder nesse diálogo é visto novamente na relação de desafio entre pais e filhos. Conforme a personagem Celine, existe uma luta, mas essa luta não necessariamente é uma disputa de poder entre pais e filhos. Jesse, por sua vez, estabelece novamente uma relação paradoxal com seus pais. Essa relação envolve doses de desafio, acusação e polêmica e, embora reconheça que não sabe se de fato existe o inimigo. Por outro lado, acusa os pais pelos problemas que podem deixar seqüelas no comportamento dos filhos. Ao mesmo tempo em que Jesse fala da relação de poder do casamento de seus pais cuja relação de poder é desfeita pelo divórcio, o personagem fala da consequência da rejeição na relação de poder; daquele que domina e daquele que é dominado. Sentir-se como “um furo ou um erro no mundo”, descreve o sentimento do personagem de não pertencer a nada e a ninguém. Jesse revela sua relação de opressão e rejeição além do seu profundo

sentimento de solidão. A sensação de poder vinculada ao desafio nesse caso vai gradativamente desfalecendo, sob a ótica de Baudrillard.

Não existe uma idéia de realidade do poder e seu movimento contínuo, diz Baudrillard. O poder é imposto pela razão e tem esse sonho de ser eternizado ou perpetuado. Paralelamente, o poder está fadado à morte, pois ele é reversível, isto é, pode ser eliminado em um ciclo e só se torna realmente sedutor quando desafia a si mesmo. O poder, sob essa ótica, não existe para Baudrillard. A sedução para o autor é mais forte que o poder já que esta está envolta a um processo reversível e imortal. O poder, por sua vez, é irreversível como valor, é cumulativo e compartilha com as ilusões do real e da produção. Já a sedução não é considerada da ordem do real e não atinge a ordem da força ou das relações de força. A sedução envolve todo o processo real de poder e de produção através de sua capacidade de reversibilidade e desacumulação ininterruptas sem as quais não haveria poder ou produção. O poder, nesse caso, depende da sedução. O poder faz parte da ilusão da realidade, e conforme as palavras do autor:

(...) o real nunca interessou a ninguém. Ele é o lugar do desencantamento, o lugar de um simulacro de acumulação contra a morte. Nada pior. O que às vezes, o torna fascinante, é a catástrofe imaginária que existe por trás (BAUDRILLARD, 1991, p. 57).

O autor também estabelece uma comparação entre a sedução e o espelho. Cita como exemplo o espelho d'água. Diferentemente da idéia de que o espelho reflete uma imagem, Baudrillard (1991, p. 57) diz que: "o espelho d'água não é uma superfície de reflexão, mas uma superfície de absorção". A representação do espelho não consegue captar a distância entre o real e o seu duplo. O espelho acaba com a noção de distorção entre o que a pessoa é de fato e do seu duplo. Compreendo essa idéia da seguinte forma: no momento em que a pessoa vê sua imagem representada no espelho, automaticamente distorce e absorve a própria imagem criada de si e para si mesmo. Essa imagem sedutora de si mesmo na concepção de Baudrillard é ilusória, dupla e distorcida.

Na estratégia da sedução, sob a ótica do filósofo, o ser seduzido só seduz para poder reencontrar a si mesmo no outro. Nas narrativas *Antes o Amanhecer* e *Antes do Pôr-do-Sol*, talvez os personagens Jesse e Celine estejam na tentativa de

se reencontrarem através do outro. As situações são invertidas e a pessoa que é teoricamente seduzida passa a ser a sedutora. O seduzido necessita encontrar no outro a imagem amável de si, ela mesma é seu único objeto de fascinação. “Seduzir é morrer como realidade e produzir-se como engano. É ser presa de seu próprio engano e mover-se num mundo encantado” (BAUDRILLARD, 1991, p. 79-80). A mulher sedutora vira a presa do seu próprio desejo, encanta a si mesma através do engano do outro.

A sedução, o poder e o engano caminham juntos na estratégia da conquista amorosa. Estas armas da conquista amorosa são questionadas no filme *Antes do Amanhecer*. Quando os personagens caminham no início da noite em torno do rio Danúbio, falam sobre sedução e poder:

Celine: É tão legal não conhecer ninguém para contar as suas falhas.

Jesse: Posso contar algumas...

Celine: A gente escuta tanta besteira sobre as pessoas. Me sinto um general quando começo a namorar. Planejo estratégias e manobras para conhecer seus pontos fracos, o que o magoa, o que o seduz. É horrível... Se ficássemos juntos, qual seria a primeira coisa que te irritaria?

Jesse: Não vou responder. Uma ex-namorada minha sempre me perguntava isso. “O que te incomoda em mim?”. Até que eu respondi: “Você não aceita críticas”. Ela ficou muito brava e me largou. Ela queria uma desculpa para falar dos meus defeitos. É isso que você quer? Falar o que te irrita em mim? Fale o que te incomoda...

Celine: Nada... se tivesse que pensar em alguma coisa seria a sua reação quanto à vidente... Você foi bem chato...

Jesse: Como assim?

Celine: Você agiu de forma infantil só porque as atenções não estavam focadas em você. Você parecia um menino irritado porque a mamãe não quis comprar um *milk-shake*...

Jesse: Aquilo foi nossa primeira briga?

Celine: Não.

Jesse: Sim. Acho que foi uma briga. Mesmo que tenha sido o conflito também é saudável.

Jesse: É. Até pode ser, sei lá. Se eu aceitasse o fato de que a minha vida é complicada, que ela é assim mesmo ficaria contente quando uma coisa dessas acontecesse.

(...) Todos nós somos competitivos por natureza, até os mais insignificantes (...) sinto uma coisa se apossar de mim. Como se eu tivesse que vencer...

Nesse diálogo é possível constatar a relação de poder no processo de sedução: enquanto Celine se descreve como uma generala e manipuladora no processo da conquista, Jesse aborda a competitividade que existe nas relações humanas. Celine tenta propor uma discussão hipotética da relação, no caso dos dois ficarem juntos. A personagem também acaba chamando Jesse de egocêntrico, pois fica irritado toda vez que as atenções não estão voltadas para ele. É possível entender que Celine tinha o objetivo de provocar Jesse em uma tentativa de testar se as respostas do personagem funcionariam para um futuro relacionamento. Jesse, por sua vez, joga o feitiço contra o feiticeiro, citando o exemplo de uma ex-namorada que não aceitava críticas. Mesmo diante dos diferentes argumentos dos personagens, Jesse enxerga o conflito ou a divergência de idéias como saudável nesse caso.

Entendo que, na relação da sedução, inclusive no diálogo do casal em questão, conforme foi descrito anteriormente, sempre existe um jogo de poder, o poder da conquista de se entregar ou não ao outro. A relação de troca nem sempre é transparente e, para que seja harmônica, envolve doses de flexibilidade, diálogo, compreensão e paciência. Essas são tarefas árduas em meio ao mundo do “simulacro” baudrillardiano, onde as relações humanas ficaram em segundo plano.

A estratégia da sedução, segundo Baudrillard, é a “estratégia do engano”. A estratégia envolve poder, poder esse que pode confundir-se com a própria realidade. Aponta que a produção obtém poder através da criação de signos e objetos reais, enquanto que a sedução visa a enganar. É através do engano, segundo o autor, que a sedução obtém o seu poder.

Foucault (1979) estabelece uma relação entre poder e sexualidade, mas, diferentemente de Baudrillard, em *Microfísica do Poder*, não entra muito na questão da relação entre poder e sedução. Aborda mais especificamente a questão do poder e sexualidade relacionada com a sua manifestação social. Uma de suas questões está em saber: porque o sexo está unicamente relacionado com a questão da

reprodução da espécie e não como algo que propicie prazer? Foucault explica que, a partir do cristianismo, o sexo tinha o objetivo de expressar a “verdade” do sujeito humano. Questões como a confissão, o exame de consciência, o segredo em torno da sexualidade, conforme suas palavras:

(...) não foram somente um meio de proibir o sexo ou de afastá-lo o mais possível da consciência; foi uma forma de colocar a sexualidade no centro da existência e de ligar a salvação ao domínio de seus movimentos obscuros. O sexo foi aquilo que, nas sociedades cristãs, era preciso examinar, vigiar, confessar, transformar em discurso (FOUCAULT, 1979, p. 230).

O próprio Foucault (1979, p. 230) ironiza com os críticos que o consideram como “o melancólico historiador das proibições e do poder repressivo, alguém que conta histórias bipolares: a loucura e o seu enclausuramento (...)”. Sua maior preocupação é com a “verdade”.

Já para Baudrillard, não existe a idéia de sedução desviada da aposta e do jogo. No jogo da sedução, a regra e o ritual foram destituídos, dando vazão às normas e modelos de simulação, a concepção de socialidade e do real foi substituída pela idéia de máxima simulação. Na era virtual de Baudrillard governada por “modelos”, as estratégias de oposição calcadas pela socialidade e pela lei foram dissuadidas. No mundo digital, o espaço perdeu a noção de referência. Para o filósofo, o jogo da sedução é dual, sendo a própria dualidade responsável pelo jogo. A relação baseada na polaridade e na contradição ordena o universo da lei e do sentido.

A transgressão ou o ato de desobedecer a normas e as regras sociais são consideradas como “sinal de liberdade”. “Desobedecer a si mesmo é o estado último da liberdade” (BAUDRILLARD, 2002, p. 65). O ato de obedecer à própria vontade é considerado um vício mais grave do que a submissão às próprias paixões do homem. Já a servidão voluntária é encarada como uma forma de “violência consentida”. A partir do momento em que o homem tem uma liberdade de querer, está sujeito a sua própria vontade, ou seja, já não é mais livre em relação a ela, apenas a executa. O homem nesse sentido se torna prisioneiro da própria vontade, e é refém ou escravo de si mesmo.

A liberdade tem, no fundo, um efeito perverso, pois está condicionada à liberação e à banalização. A liberdade, ao ser realizada, se perde. Paralelamente à questão da identidade, é rechaçada pelo autor, considerada como “um sonho de um absurdo patético” (BAUDRILLARD, 2002, p. 58).

Entendo que, nos filmes *Antes do Amanhecer* e *Antes do Pôr-do-Sol*, a liberdade está relacionada com as escolhas e estas não deixam de ter um efeito perverso. Se observarmos dentro do espaço baudrillariano, os personagens Jesse e Celine tiveram a chance de encontro no primeiro filme, seis meses depois na mesma estação de trem em Viena, porém ocorreu o desencontro. Mais adiante, *Antes do Pôr-do-Sol*, Jesse e Celine estão infelizes. Jesse está casado e tem um filho, mas não ama a sua mulher, enquanto Celine está solteira e tem um namorado que é fotógrafo que está sempre viajando. A escolha da “suposta liberdade” dos personagens no contexto baudrillariano acabou gerando nos personagens certa condição de aprisionamento, desamparo e sensação de que seriam mais felizes com “outras” pessoas. A liberdade nesse caso se transformou em aprisionamento em relação à obsessão pelo outro. O outro que, provavelmente, nunca teria encontrado. Mais adiante os personagens perceberam que o preço pago por essa liberdade foi caro e sofrido, gerando uma sensação de insatisfação para ambos.

Ainda se pode dizer que, para Baudrillard, a identidade do homem não passa de mera referência. A identidade, nesse contexto, está ligada a uma obsessão de apropriação de ser liberado, mas quando o homem é liberado sob o vazio, se perde e não sabe mais quem é. No mundo da simulação, a identidade não tem mais sentido, e o homem passa a ser apenas um número entre os milhares do código digital. No complexo universo do virtual de Baudrillard, o que interessa é a hegemonia da máquina sobre o homem, da digitalidade sobre o real, do fatalismo sobre a comodidade.

4.5 SEDUÇÃO, ENGANO E DESAFIO

No jogo da sedução, Baudrillard (1991) questiona qual o papel do sedutor e do seduzido. Ser seduzido, conforme o autor é a melhor maneira de seduzir, e não o contrário. O ciclo da sedução é contínuo e sem paradas, é um ciclo interminável. A questão de quem é ativo e quem é passivo nesse ciclo não existe, pois as duas vertentes são intercambiáveis e inseparáveis e quem não for seduzido, por sua vez, seduzirá o outro.

O filósofo também estabelece uma relação entre sedução e desejo. Baudrillard fala de uma sedução que espreita até o inconsciente e o desejo. Estes últimos funcionam como “espelho do inconsciente” e “espelho do desejo” envolvendo apenas pulsão e o gozo. O autor banaliza a pulsão e o gozo como conseqüências da sedução e considera o inconsciente como um espelho e, este último, por sua vez, tem o poder de distorcer o real. Para Baudrillard o inconsciente tem o poder de distorcer o “real”, ele mesmo pode ser encarado como um “engano”.

O encantamento da sedução descrita por Baudrillard começa além do desejo de satisfazer ao outro. Para o autor, a sedução tem um caráter individualista que visa primeiramente a “prender-se ao próprio desejo”. Por esse motivo o filósofo critica a psicanálise que entra em um estado de auto-sedução, ou seja, a psicanálise visa a seduzir para satisfazer o próprio desejo e atingir um propósito ou fim específico.

A sedução é descrita várias vezes como “engano”. A sedução está envolta no segredo e não está inserida na verdade dos signos. A sedução é reversível e envolve o desvio da verdade. “Seduzir é desviar os outros da sua verdade” (1991, p. 92).

A sedução também está relacionada com uma espécie de violência e tem um poder destruidor. Ela envolve uma série de poderes: fascinação, distração, atração, mas simultaneamente ela acaba tendo um poder de destruição não unicamente através do sexo. O sexo é visto como uma espécie de ato de violência

como uma paixão instantânea que leva a um processo desafiador que se esgota em si mesmo e consiste no desafio de morte. A paixão da sedução é vista como uma forma de jogo e desafio dual. O autor questiona (1991, p. 92): “Que há de mais sedutor que o desafio?”. Responde que tanto o desafio como a sedução tem um componente enlouquecedor e visa a deixar o outro enlouquecido. A loucura na qual se refere está relacionada com a ausência de sentimento, ou seja, um seduz o outro para satisfazer a si próprio e não o objeto do desejo. Há algo de secreto nesse processo de troca dual. O desafio da sedução infringe a qualquer lei da natureza ou lei do valor. Não existe contrato de sedução ou contrato de desafio.

Para Nietzsche (2002, p. 94, aforismo 131): “Os sexos enganam-se mutuamente porque, no fundo, só estimam e amam a si mesmos (ou o seu próprio ideal, para me exprimir de nada mais amável)”. Mais uma vez Nietzsche, assim como Baudrillard enfatiza a necessidade de amar o outro para satisfazer e reforçar o amor próprio, o egoísmo de agradar a si mesmo.

Sonho, pesadelo, idealização, ilusão e crua realidade são temas que oscilam nas narrativas *Antes do Amanhecer* e *Antes do Pôr-do-Sol*. A ilusão é vista como um sentimento mais forte e poderoso que a paixão, a felicidade e o sexo. O engano é palavra chave e desafio básico das duas narrativas fílmicas. Os personagens em *Antes de Amanhecer* criam o cenário ilusório de que o sentimento de amor pode ser vivido em vinte quatro horas em uma narrativa fílmica. Esse sentimento é descrito no segmento do filme em que o personagem Jesse diz: “Parece que estamos num mundo de sonhos, sabe?”. Celine responde: “Sim, é tão estranho. Parece que esse momento é só nosso. Nós o criamos. Você entrou nos meus sonhos e eu nos seus”.

Existe em Baudrillard um fascínio pelo poder da ilusão intimamente ligado com o poder do ser humano de sedução. A ilusão aborta com o erotismo, pois ela visa a enganar através do jogo. O ato de iludir implica criar armadilhas estruturadas na própria vertigem. Em outras palavras a ilusão é considerada por Baudrillard o “gênio maléfico da paixão”.

A obra de Baudrillard se aproxima novamente do posicionamento de Nietzsche: “Uma alma consciente de que é amada e que por sua vez não ama,

denuncia o seu íntimo, porque vem à superfície o que nela há de mais baixo” (NIETZSCHE, 2002, p. 89, aforismo 79).

O amor assume uma proporção demasiadamente narcisista e egoísta aos olhos de Nietzsche. O autor questiona: Por que o ser humano insiste em permanecer em um relacionamento com outro sabendo que não ama este outro? Estar com o outro por conveniência, sabendo que o sentimento não tem sentido, é vazio, revela a falsidade e o sarcasmo do ser humano, a tirania e o prazer de ludibriar com o outro. Sob essa ótica, no filme *Antes do Amanhecer*, Jesse e Celine falam sobre seus ex-namorados e de como suas antigas relações acabaram. Os personagens estão em um bar enquanto conversam:

Celine: Por que ficamos obcecados por pessoas de quem nem gostamos tanto?

Jesse: Sei lá.

Celine: E você? Está com alguém?

Jesse: É gozado como evitamos esse assunto até agora.

Celine: Mas agora vai ter que me falar.

Jesse: Vejo o amor como uma fuga para duas pessoas que não conseguem ficar sozinhas. Todo mundo fala do amor como um sentimento altruísta, mas se você pensar de verdade, não há nada mais egoísta.

Celine: Eu sei. Então você acabou de levar um fora?

Jesse: Como?

Celine: Parece que ainda está magoado ou algo assim. Jesse: Parece. Grande confissão: (...) Eu não vim para a Europa só para ler Hemingway em Paris. Juntei todo o meu dinheiro para ir para Madrid e encontrar a minha namorada.

Celine: Namorada?

Jesse: Ex-namorada. Ela está em Madrid em um programa de história da arte. Cheguei e fomos jantar juntos na primeira noite com seis de seus amigos: Pedro, Antonio, Gonzalo, Maria, Suzy (dos EUA). Ela evitou ficar comigo alguns dias. Tive que me acostumar com a idéia de que ela não me queria. Comprei a passagem mais barata para voltar aos Estados Unidos amanhã. Sabe qual é a pior parte de levar um fora?

Jesse: É lembrar do pouco que você pensa na outra pessoa e percebe que ela também pensa pouco em você. Você acha que ela está triste porque você está sofrendo quando na verdade ela está pensando: “fico feliz porque você se foi”.

Nesse diálogo o personagem Jesse fala da dificuldade do ser humano em lidar com a perda afetiva, e que as pessoas sofrem muito quando levam o fora por perceberem o quanto deixaram de ter importância para aquela pessoa que desaparece gradativa ou brutalmente de suas vidas. Jesse também fala do amor egoísta e exclusivista que abandona o mundo e os outros para tornar aquele objeto de desejo único, centro das atenções com o intuito de convencer e de fazer com que este objeto de desejo reforce o amor a si mesmo. Celine também menciona o quanto as pessoas são masoquistas quando se viciam na dependência do outro a fim de se tonarem mais felizes, quando, na verdade, essa questão pode ser ilusória. O masoquismo persiste quando muitas pessoas insistem em permanecer em determinado relacionamento, mesmo sabendo que esse relacionamento é ruim, autodestrutivo e fadado ao fracasso.

Baudrillard (1991) aponta que, para que haja desafio, é preciso que exista uma espécie de desavença diante dessa relação contraditória. O encantamento da sedução acaba, conforme Baudrillard, com a economia do desejo. Esse encantamento da sedução também acaba com a noção de contrato sexual ou psicológico e é considerado autor como uma espécie de aposta ou pacto. O pacto produzido pela sedução é artificial e dual excluindo a possibilidade de ser um investimento, ou um contrato de ordem natural. A partir dessa estratégia ou aposta artificial a pessoa traça determinado destino.

Sedução e desafio estão interrelacionados, conforme Baudrillard. Porém o desafio quer persuadir a pessoa a entrar no terreno do outro, adquirindo uma visão mais ampla e ilimitada. Já a sedução consiste em uma estratégia, estratégia de convencer o outro a entrar na fraqueza calculada de quem seduz. Essa fraqueza não tem parâmetros e desafia o outro a prendê-lo na sua sedução. Baudrillard diz que “seduzir é fragilizar” (1991, p. 94). A fragilidade é a maior aliada no jogo da sedução. Pode-se dizer então que a fragilidade para Baudrillard tem uma força, não necessariamente uma força por signos fortes, mas uma fragilidade que acaba adquirindo poder. Nesse sentido, também podemos interpretar que a fragilidade do ser humano é também sua força, a força de despertar no outro o que nele há de melhor, ou opostamente, o seu lado mais perverso.

A sedução de Baudrillard (1991, p. 95) está sempre relacionada com a morte: “seduzimos por nossa morte”. A fraqueza, a vulnerabilidade e o vazio revelados pela sedução aproximam o homem da morte. A sedução tem como um de seus objetivos jogar com essa fragilidade, estabelecendo uma espécie de jogo com regras próprias. Conforme o autor (1991, p. 84) “a morte não tem plano”. O ponto comum entre sedução e morte está no gesto furtivo e no encontro acidental.

As regras estipuladas pela sedução envolvem a imoralidade, a superficialidade, o processo frívolo das aparências. A sedução está voltada ao prazer fútil e a aparência inútil. O autor cita como exemplos uma espécie de regra secreta das aparências que envolvem a sedução: o suspense da sedução, o caso da sedução, o delírio da sedução, o momento da sedução; o repouso da sedução, o acidente da sedução. Nesse sentido, Baudrillard estabelece uma diferença entre produção e sedução. A produção funciona como uma revolução e só faz acumular, acabando com a epidemia das aparências. Já a sedução funciona como uma questão mais ampla, como uma armadilha na qual ninguém consegue escapar. Até mesmo os mortos não conseguem escapar dela, pois continuam seduzindo através da lembrança que deixam na mente daqueles que estão vivos e as pessoas também continuam existindo através da digitalidade das redes. É possível constatar que, na narrativa do filme *Antes do Pôr-do-Sol*, a relação de sedução dos personagens Jesse e Celine nove anos antes em Viena, permaneceu viva, como uma espécie de armadilha ou mesmo “estratégia de engano” nas lembranças dos personagens...

4.6 SEDUÇÃO, SOLIDÃO E CASAMENTO

Abordarei os posicionamentos de Bauman e Baudrillard para o entendimento de temas solidão e casamento nas narrativas fílmicas *Antes do Amanhecer* e *Antes do Pôr-do-Sol*. Esses temas também serão encarados como questionamentos necessários para o entendimento da natureza humana.

Quando se fala em desencontro amoroso, Bauman (2004) aborda a fragilidade e a transitoriedade dos relacionamentos humanos na sua obra *O Amor Líquido*. O herói da obra de Bauman, conforme suas próprias palavras é o relacionamento humano. O autor descreve que, na contemporaneidade, existe uma ânsia quase desesperadora por parte os homens e mulheres por estabelecerem relacionamentos. Porém os relacionamentos que estabelecem com o “outro” são construídos, na maior parte das vezes, de forma inconsistente e insegura. O ser humano, para Bauman, vive um processo de desconfiança contínua de estar ligado ao outro.

Diferentemente de Baudrillard, Bauman (2004) considera que existe uma realidade que envolve as relações humanas e que é chamada pelo autor de Modernidade Líquida. O filósofo polonês aborda, sobretudo, a transitoriedade e a fragilidade das relações humanas.

Baudrillard, conforme já foi mencionado anteriormente, parte do princípio de que, na contemporaneidade, não existe a concepção de realidade. O mundo real foi absorvido pela concepção de “simulacro” que colocou em cheque os juízos de valor e a metafísica e se converteu em “hipermodernidade”. Entendo que Baudrillard e Bauman partem de princípios divergentes, mas, no caso da pesquisa em questão, há um ponto comum que é relevante para compreensão dos temas solidão e casamento: tanto o posicionamento de Bauman como o de Baudrillard questiona se, na verdade, as pessoas estão querendo viver, ao invés de um encontro, um permanente desencontro? Essa é também uma questão chave das narrativas *Antes do Amanhecer* e *Antes do Pôr-do-Sol*.

As relações de transitoriedade em oposição à questão do casamento constantemente abordadas por Bauman também aparecem nitidamente nas narrativas fílmicas *Antes do Amanhecer* e *Antes do Pôr-do-Sol*. A questão da transitoriedade das relações humanas, assim como as escolhas solidão e casamento, não é aprofundada no discurso baudrillardiano, mas são pontos-chaves para o entendimento das relações humanas nas narrativas fílmicas em questão. No primeiro filme os personagens Jesse (Ethan Hawke) e Celine (Julie Delpy) questionam o que é o casamento, qual o seu significado, quais os prós e os contras do mesmo, quais seus planos e projeções em relação ao casamento no futuro. Já no filme *Antes do Pôr-do-Sol*, o personagem Jesse aparece casado com um filho, enquanto que Celine está solteira, mas tem um namorado fixo, que é fotógrafo e vive viajando. A sintonia de reencontro entre os dois personagens no filme *Antes do Pôr-do-Sol* é um tanto sofrida em função dos permanentes desencontros amorosos entre os personagens. Será que, no fundo, os personagens dos filmes *Antes do Amanhecer* e *Antes do Pôr-do-Sol*, Jesse e Celine, querem somente conselhos para evitar uma perda dolorida, mantendo os relacionamentos no nível da superficialidade como forma de manter a consciência “aparentemente” limpa?

Não existe resposta que possa ser simples para estas questões para Bauman. A própria idéia contraditória de relacionamento contribui para essa confusão. No relacionamento amoroso existe por um lado, os benefícios do convívio e, por outro lado, o aprisionamento e as dores causadas por ele.

Com uma posição um pouco mais otimista em relação à de Baudrillard, em determinado momento, Bauman diz que, apesar dos riscos do relacionamento, “é o único jogo que vale a pena” (2004, p. 9). Conforme o autor, as relações humanas na contemporaneidade se sedimentam com base na expectativa de homens e mulheres obterem certo tipo de satisfação por parte de seus parceiros. Por outro lado, também, não se pode dizer que o filósofo é totalmente otimista quando se refere ao sucesso de uma relação plena e verdadeira. O preço para a obtenção de uma relação satisfatória é caríssimo e, muitas vezes, pode ser inaceitável e excessivo. Bauman desmonta a fragilidade dos vínculos humanos, dos sentimentos de insegurança que inspiram os desejos conflitantes que apertam os laços e ao mesmo tempo, mantém esses laços frouxos.

Conforme as palavras de Bauman (2004, p. 22): "quando se trata de amor, posse, poder, fusão e desencanto são os quatro cavaleiros do apocalipse". Muitas vezes o amor se recusa a aceitar sua fragilidade. O caráter paradoxal do amor também é enfaticamente salientado pelo autor, quando diz que, por um lado, o amor busca apagar e enterrar sua concepção daquilo que é incerto, mas por outro, não consegue sobreviver a essa incerteza, e aos poucos vai acabando.

Na obra *Da sedução* de Baudrillard (1991), o amor é visto como não diretamente relacionado com a pulsão, mas com o *design* libidinal de uma contracultura, e também como desafio a uma aposta, o "desafio ao outro de amar de volta – ser seduzido é desafiar o outro a sê-lo". O filósofo adota uma versão competitiva e, de certa forma, sádica sobre a idéia do amor. Afirma que (1991, p.29): "A perversão, nesse aspecto, assume um outro sentido: o de parecer ser seduzido, mas sem o ser e sendo incapaz de sê-lo". Podemos interpretar que, quando o outro é incapaz de se deixar seduzir, perverte o amor. Essa proposição não deixa de ser narcisista, masoquista e calculista e abre uma lacuna para pensarmos que o amor descrito pelo autor está baseado em uma competição autodestrutiva. Nesse jogo da sedução o ser humano já não pode mais amar o outro, pois ama demais a si mesmo. O sentimento que persiste é o narcisismo e o sadismo. O amor narcisista extermina com a chance real de amar o outro, pois não admite a possibilidade de troca, mas uma reversibilidade de choques consecutivos. Como não há troca, o amor narcisista se autodestrói, se alimenta do ódio e, de certa forma, sente prazer nesse sentimento de frieza.

A questão da escolha romântica e idealizada e do casamento é evidenciada no filme *Antes do Amanhecer* quando os personagens Jesse e Celine visitam uma igreja em Viena e estabelecem o seguinte diálogo:

Mais adiante Celine diz: (...) Acho que sempre tive um sentimento estranho de ser uma velhinha no leito de morte e de que minha vida não passaria de lembranças.

Jesse: É estranho. Fico me imaginando sempre como um garoto de 13 anos que não consegue crescer, fingindo viver, escrevendo e esperando minha hora de viver. Parece um ensaio de teatro, uma peça de adolescente.

Celine: Que engraçado. Então na roda gigante a cena era de uma velhinha beijando um garotinho.

Jesse: Você já ouviu falar da religião quaker?

Celine: Quase nada...

Jesse: Fui a um casamento quaker uma vez e foi fantástico. O casal entra e se ajoelha diante de toda a congregação e eles ficam se olhando. E alguém só fala se quiser sentir que Deus quer que fale. Depois de uma hora após apenas ficarem se olhando já estão casados.

Celine: È lindo. Gostei.

A idealização do casamento pelos personagens nesse caso aparece quando os mesmos tentam dizer que, através de uma troca de olhares, já estariam casados, como se a troca de olhares simbolizasse o ato do casamento. Celine se imagina como uma senhora velha e sábia, enquanto Jesse seria um menino inocente esperando a vida acontecer.

A relação de indução no caso do filme foi traduzida pelo olhar dos personagens. Fica subentendido que, através da troca de olhares, os mesmos estariam casados. Barthes (2007, p. 221), quando fala do desejo amoroso, aborda a indução que o outro provoca, quando diz que: “O ser amado é desejado porque um ou outro mostraram ao sujeito que ele é desejável por especial que seja, o desejo amoroso é descoberto por indução”.

A questão do casamento é também discutida no filme *Antes do Amanhecer* quando Jesse e Celine analisam os casamentos de seus pais através do seguinte diálogo:

Celine: (...) Meus pais me amam muito, me deram a liberdade pela qual lutaram (...)

Jesse: (...) Meus pais são duas pessoas que não se amavam muito, mas decidiram casar e ter um filho. E tentaram me criar bem.

Celine: Seus pais se divorciaram?

Jesse: Finalmente. Deveriam ter feito isso antes, mas ficaram juntos por mim e pela minha irmã. Uma vez minha mãe me disse na frente do meu pai durante uma grande briga, que ele não me queria. (...)

Celine: Que coisa triste.

Jesse: Acabei me orgulhando disso. A minha vida pertence só a mim. É como entrar de furo em uma festa.

Celine: É uma visão interessante. Meus pais são casados e acho que eles são muito felizes. Mas se rebelar contra o que veio antes é um processo saudável. Ando pensando muito ultimamente. Conhece alguém que tenha um relacionamento feliz?

Jesse: Sim. Conheço alguns casais. Mas acho que mentem um para o outro.

Celine: As pessoas podem viver uma vida de mentiras. Sempre achei que a vida amorosa da minha vó era muito simples. Mas ela me confessou que passou a vida sonhando com outro homem pelo qual estava apaixonada. Ela aceitou seu destino. É triste. Mas foi bom saber que ela sentia coisas que eu jamais achei que sentiria.

Jesse: Eu garanto que foi melhor assim. Se ela ficasse com outro, acabaria eventualmente se decepcionando.

Celine: Como você sabe? Você nem os conhece?

Jesse: Conheço. São pessoas que fazem projeções românticas em relação a tudo... sem se basearem em nenhum tipo de realidade.

Através desse diálogo enquanto Celine diz que seus pais tiveram um casamento satisfatório. Jesse, ao contrário, diz que seus pais de fato não se amavam. Tiveram um filho e decidiram seguir na relação em função de manter família, estabelecendo aparentemente uma relação de conveniência. A sensação de rejeição do personagem Jesse, como alguém que veio ao mundo de forma indesejada, fica evidente nesse diálogo. Os personagens admitem que, embora conheçam alguns casais felizes, reconhecem que, para que este fato ocorra, além de esforço, a “mentira” também faz parte desse pacote. O exemplo mais freqüente dessa situação são os casais que dizem que nunca brigam. Na contemporaneidade, entendo que o fato realmente ocorreu em função da omissão ou algum tipo de informação ou manipulação da informação para encobrir uma atitude que, certamente, não agradaria o parceiro.

Os personagens ainda falam sobre a questão da projeção romântica. No caso da avó de Celine, esta senhora projetou em sua memória que teria sido mais feliz com outra pessoa, e que casou por conveniência, pensando em um “outro” que julgava ser seu verdadeiro amor. Nesse contexto, Jesse parece mais racional e realista em relação à Celine. Pode ser que a avó de Celine tivesse de fato casada

com essa projeção, mas, se sua projeção se concretizasse, provavelmente, seria diferente do que ela imaginava. Ela acabaria decepcionada de qualquer maneira, porque o objeto de sua paixão, sob a ótica de Jesse, também seria fantasioso.

Tanto Bauman como Baudrillard abordam o ponto dramático da questão humana: o ser humano está sempre buscando por uma projeção ilusória de que a felicidade e a perfeição podem ser alcançadas através do “outro”. Mas nessa busca exaustiva pelo outro a pessoa envolvida se esquece de que, fatalmente, estará buscando por decepções sucessivas, pois o “outro” que é aparentemente mais atrativo e “perfeito”, de fato não existe.

Na medida em que o ser humano tenta se auto-superar na busca por um sentimento que julga satisfatório, ele também se autodestrói. O ser humano permanece, conforme Baudrillard em estado de insatisfação consigo mesmo e com o outro.

Será que há em Bauman uma idéia de amor idealizado? Podemos dizer que, por um lado, existe essa possibilidade, quando o filósofo diz que não se pode aprender a amar alguém. Será que, nesse caso, o amor ocorre como uma espécie de explosão inesperada que assume uma conotação do amor à primeira vista ou do amor romântico? O filósofo exclui a idéia de que o amor possa ser construído através de vivências e experiências? Tais respostas são contraditórias no posicionamento do autor.

Bauman (2004) reconhece que, se por um lado o amor pode ser uma experiência única, o fato não exclui a possibilidade de a pessoa poder se apaixonar várias vezes. Mas o apaixonar e desapaixonar descrito pelo autor ocorre de forma corriqueira e vulnerável na contemporaneidade. Existe uma procura constante das pessoas por relacionamentos que vão se repetindo como experiências sucessivas no decorrer da vida. Por esse motivo, muitas pessoas se baseiam na suposição de que o relacionamento vivenciado em determinado momento de suas vidas não será o primeiro nem o último e, para o filósofo e essa é uma forte possibilidade, há de ser considerada.

A questão da comunicação entre os parceiros no relacionamento também é abordada por Bauman. Conforme suas palavras (2004, p. 31): “O fracasso no relacionamento é muito freqüentemente um fracasso na comunicação”. Aqui se pode citar como exemplo o fato de alguns casais estarem juntos há anos, mas a relação é tão difícil e desgastada que se torna insustentável.

Existem, segundo o autor, dois tipos de perversão. Uma delas está relacionada com o ato da acomodação do relacionamento. No primeiro caso, a pessoa continua tentando agradar a outra, quando, na verdade, está fugindo de um problema que é a insatisfação com a relação. A crueldade vai além desse fato. Posso citar como exemplo o fato de muitas vezes o ser humano tentar agradar o outro para satisfazer uma projeção de algo que não é seu, e acaba desagradando a si próprio e ao outro, pois de fato ele nunca será exatamente aquilo que o outro espera.

Já no segundo caso a perversão assume um significado mais amplo e complexo que consiste no desejo de mudar o outro conforme a nossa vontade. Ou seja, o ser humano já não aceita mais o outro do jeito que ele é, mas quer que ele se converta em “outro” para agradar o próprio desejo anulando com o outro.

Em *Estratégias Fatais* Baudrillard (1991) é mais audacioso do que Bauman, quando diz que o desejo amoroso não existe mais. O objeto do desejo já não se alimenta mais da ilusão do próprio desejo. O desejo foi esvaído de sentido quando se torna destino do outro. O desejo, sob essa ótica, desapareceu para o filósofo e o homem se tornou uma espécie de escravo do “outro”. O objeto de desejo consiste no espelho, isto é, o sujeito pode seduzir e fascinar o outro, mas esse outro se vingará dele, pois não apresenta nenhuma significação própria e somente reflete uma imagem fazendo com que o outro desapareça. Dessa forma, o destino do sujeito é deslocado para o objeto e fica dependente desse objeto. Portanto, existe uma supremacia do objeto e, conforme suas palavras (1990, p. 95): “O sujeito apenas pode desejar, só o objeto pode seduzir”. Há uma necessidade de controlar e manipular o outro de acordo com a própria vontade. O amor é massacrado, desvirtuado de sentido, podendo até mesmo se converter em sadismo. Esse posicionamento aproxima as idéias de Bauman com as de Baudrillard.

Perversão e possessividade amorosa são consideradas filhas do amor, diz Bauman. A possessividade em relação ao outro é tão grande que, muitas vezes, fica difícil separar a adoração do ser amado da auto-adoração. O amor é visto pelo filósofo polonês simultaneamente como forma de energia criativa e “explosão ou fluxo contínuo de destruição” (2004, p. 34).

A questão da afinidade não é abordada por Baudrillard. Porém Bauman diz que a afinidade é uma espécie de escolha que foi qualificada e é eletiva, ou seja, as pessoas escolhem por afinidade quem serão seus amigos ou parceiros e essa relação também pode tomar a forma de um parentesco. A questão da escolha, também, está relacionada com o poder de sedução. O próprio ato de escolher funciona como uma via de mão dupla. Mas, em relação à sedução, não se sabe ao certo seu rumo.

A afinidade está relacionada com a vivência e é difícil de impedir o desgaste diário da convivência. O esforço que é exigido entre as partes é grande. Em uma relação amorosa há o interesse de transformar o vínculo de afinidade em parentesco. É nesse contexto que filósofo polonês fala sobre a questão do “viver junto”. O ato de viver junto não associado diretamente ao ato do casamento convencional, e sim o ato de compartilhar bons e maus momentos no decorrer da viagem. Conforme suas palavras (2004, p. 47): “mas nada tem a ver com a passagem de uma margem a outra, e, portanto, seu propósito não é fazer o papel das sólidas pontes (ausentes)”. Não existe o sólido e o concreto para Bauman quando se fala em relacionamentos: “O convívio do ‘viver juntos’ e a proximidade consangüínea são dois universos diferentes, com espaço-tempo distintos, cada qual um universo completo, com suas leis e lógicas próprias” (2004, p. 47).

Aquilo que Bauman chama de “afinidade” pode ser definido nas narrativas fílmicas *Antes do Amanhecer* e *Antes do Pôr-do-Sol* como “sintonia”, ou seja, está relacionado com o ato de troca, com a facilidade da comunicação e a reciprocidade de sentimentos sedutores no romance entre os personagens das narrativas.

Baudrillard, diferentemente de Bauman, não entra no debate do convívio das relações humanas. As relações humanas para o filósofo orbitam na esfera da sedução. A sedução, por sua vez, tem um poder mais avassalador em relação a todos os outros sentimentos e questões, porque ela visa a anular com o outro para reforçar o amor a si mesmo. O amor adquire dimensões paradoxais, ora é saudável e ora é degradante, conforme o autor (1990, p. 87): “É expressão, calor, confissão, comunicação, portanto, passagem da energia de um estado inicial concentrado, para um estado liberto, radioso, calórico, por isso mesmo também para um estado endêmico e degradado”.

Nas narrativas *Antes do Pôr-do-Sol* e *Antes do Amanhecer*, os personagens Jesse e Celine discutem sobre a solidão e o casamento. Qual dessas duas opções realmente traz a melhor possibilidade de realização?

Em *Antes do Amanhecer*, Jesse e Celine passeiam pelas ruas de Viena, quando discutem novamente sobre o casamento:

Celine: Sempre senti a pressão de ser uma mulher forte e independente que não permite que sua vida gravite ao redor de um homem. Mas amar alguém e ser amada sempre foi tão importante para mim. Sempre ironizo com isso. Mas tudo o que fazemos, não é para sermos amados um pouco mais?

Jesse: Sei lá. Às vezes sonho em ser um bom pai e um bom marido. Sinto isso intensamente. Mas há momentos em que isso parece tão bobo. Parece que isso vai estragar a minha vida... Prefiro saber que fui bom em alguma coisa do que fazer parte de um relacionamento medíocre.

Mais adiante, no mesmo filme na penúltima cena, quando Celine aborda mais uma vez o tema:

Celine: Quando você falou dos casais que começam a se detestar por prever a relação um do outro ou de se cansar de aceitar um ao outro como são, penso que comigo seria o contrário. Eu poderia amar alguém que conheço por inteiro. Como ele penteia o seu cabelo, que camisa vai usar naquele dia, que estória contaria em uma determinada situação. Aí eu

saberia o que é o amor. Seria emocionante saber do tempo que passamos juntos... Quando ele viajaria eu sentiria saudades...

É possível constatar que Celine volta a falar da importância de amar para ser compreendida no primeiro diálogo. Já no segundo diálogo, a personagem idealiza, através do outro, a concepção de casamento e valoriza o fato de amar alguém em sua totalidade. Jesse, novamente, se coloca de forma mais realista e racional em relação à Celine, quando diz que prefere viver por uma causa que lhe gratifique. Entendo que há uma carência afetiva de Celine pela necessidade obsessiva de ser amada como se sempre existisse uma dependência em relação ao outro. Barthes fala da dificuldade de entender o amor, que também é ponto-chave para a personagem:

O que eu acho do amor? Em suma não acho nada. Bem que gostaria de saber o que é, mas estando em seu interior, vejo-o em existência, mas não em essência. Aquilo que quero conhecer (o amor) é o mesmo que uso para falar (o discurso amoroso) (...) Quero me entender, me fazer entender, me fazer conhecer, me fazer abraçar, quero que alguém me leve consigo (BARTHES, 2007, p.139-41).

De forma mais objetiva em relação à fascinação do amor e a necessidade de se fazer compreender evidenciada em Barthes, Bauman nega a possibilidade do casamento ou do “amor idealizado”, quando diz que a expressão freqüentemente utilizada “até que a morte nos separe” caiu em desuso.

No final do filme *Antes do Pôr-do-Sol*, Celine está mais sofrida em função de suas vivências. Conforme o diálogo abaixo, os personagens falam sobre relacionamentos, e Celine aborda o tema solidão e dor através do seguinte diálogo:

Celine: Achei melhor parar de romancear as coisas. Eu vivia sofrendo o tempo todo e tenho muitos sonhos que não tem nada a ver com a minha vida afetiva. Isso não me entristece, mas as coisas são assim.

Jesse: Por isso tem um relacionamento com quem nunca está por perto?

Celine: Obviamente. Não sei lidar com o cotidiano de um relacionamento. É emocionante quando ele viaja e sinto saudades, mas pelo menos não morro por dentro. Ter alguém por perto sempre me sufoca.

Jesse: Mas você disse que precisa amar e ser amada.

Celine: Sim, mas quando isso acontece, sinto enjôo. É um desastre. Só fico bem realmente quando estou sozinha. Estar só é melhor do que sentir solidão ao lado de um amante (...). Para mim não é fácil ser romântica. Você começa assim, mas, depois de se dar mal algumas vezes, esquece suas decepções e aceita o que a vida lhe dá... Não é verdade. Não me dei mal. Tive muitas relações sem graça, não foram cruéis, as pessoas se importavam comigo, mas não havia uma ligação, nem conexão. Pelo menos não da minha parte...

Jesse: Sinto muito...

Constata-se que Celine em *Antes do Pôr-do-Sol* está mais amarga e desacreditada em função de suas experiências não satisfatórias e por suas dificuldades em conectar-se com o outro. Diz que seus relacionamentos são sem graça e sem relação de conexão com as outras pessoas e da dificuldade de se envolver com o outro em um mundo em que impera uma superficialidade fria, em que em um piscar de olhos, conforme as próprias palavras da personagem: “se troca de parceiro com a facilidade com que se troca de marca de cereal”. Celine fala, portanto, da dificuldade de estabelecer vínculos sólidos com o outro.

Ao abordar a fragilidade e transitoriedade do relacionamento contemporâneo Bauman diz que muitas pessoas embarcam nos relacionamentos volúveis, também chamados de “relacionamentos de bolso”. Este é o tipo de relacionamento que funciona na base da conveniência, ou seja, quando interessa à determinada pessoa, ele estará lá, disponível para ser retomado. Quando a pessoa não precisa mais dele, ele volta para a prateleira. Essas relações vieram acopladas no pacote de encarnação da instantaneidade, da disponibilidade e da conveniência. A regra é (2004, p. 37) “quanto menos investir no relacionamento, menos inseguro vai se sentir quando for exposto às flutuações de suas emoções futuras”. É sob este contexto que Bauman diz que as relações humanas precisam ser líquidas, ou diluídas para se tornarem consumíveis ou suportáveis. O autor diz que muitas pessoas confundem o “amor” com a idéia do “fazer amor”. Noites de sexo avulso não significam amor, segundo Bauman, mas são vistas como “experiências” que baixaram os padrões elevados do amor.

O filósofo questiona constantemente a necessidade do ser humano em relacionar-se, razão essa, de sua fragilidade e de sua força. Metafórica e ironicamente, Bauman se refere aos habitantes da Leônia. A Leônia seria uma cidade imaginária de Ítalo Calvino. Este último teria como paixão “desfrutar coisas novas e diferentes”. O mundo imaginário da Leônia é descrito por Bauman como descartável, existe certo prazer no ato de excluir e descartar pessoas e sentimentos.

No filme *Antes do Pôr-do-Sol*, a personagem finge com indiferença que está bem, que isso faz parte da vida, mas, em seguida, recomeça o diálogo mostrando sua indignação:

Jesse: (...) Mas você já disse que precisa amar e ser amada...

Celine: Sim, mas quando acontece, sinto enjôo. É um desastre. Só fico realmente feliz quando estou sozinha (...) Eu estava bem até ler seu maldito livro... Mexeu comigo, sabe? Me fez lembrar de quanto eu era romântica e de como eu tinha esperança. Agora não acredito no amor. Não sinto mais nada pelas pessoas. Me entreguei a isso naquela noite e jamais senti nada daquilo. É como se aquilo tivesse tirado algo de mim e eu tivesse dado tudo a você, e você partiu... Você levou isso de mim. Me senti fria, como se o amor não existisse para mim...

Jesse: Eu não acredito nisso. Não acredito...

Celine: Sabe o quê? Para mim realidade e amor são contraditórios. É estranho, todos os meus ex-namorados estão casados. Os homens saem comigo, terminamos e eles se casam. Depois ligam e agradecem porque eu lhes ensinei o que é o amor, que eu os ensinei a amar e a respeitar as mulheres...

Jesse: Acho que sou um desses caras...

Celine: Quero matá-los... Por que não me pediram? Eu teria recusado, mas poderiam me pedir... Sei que a culpa é minha... Nunca senti que era o homem certo. O que significa isso? O amor de uma vida? O conceito é absurdo... O conceito de que só nos completamos com outra pessoa é sinistro.

Jesse: Posso falar?

Celine: Acho que me machuquei tantas vezes que agora não faço força alguma. Sei que não vai dar em nada...

Jesse: Não dá para viver evitando a dor à custa...

Celine: Preciso sair daqui. Pare o carro...

Jesse: Não, não desça. Fale...

Celine: Não me toque. Quero tomar um táxi.

Jesse: Não faça isso. Ouça, estou tão feliz por estar ao seu lado... Estou contente que você não esqueceu de mim.

Celine: Não, não esqueci. E isso me irrita muito... Você vem todo romântico para Paris e casado, certo? Então, dane-se (...) Não me entenda mal. Não estou tentando conquistar você. Tudo o que eu preciso é de um homem casado. Muitas coisas aconteceram que não tem nada a ver com você. Foi um momento que no tempo que se foi para sempre...

Jesse: Você diz isso, mas diz que nem se lembra de ter transado em Viena...

Celine: Claro que eu me lembro.

Jesse: Você lembra?

Celine: As mulheres fingem essas coisas...

Jesse: Fingem?

Celine: O que eu poderia dizer? Que lembrava do vinho no parque e de olhar as estrelas enquanto o sol nascia?

Jesse: Sabe o quê? Fiquei feliz de ver você, apesar de você ter se tornado essa ativista política colérica e maníaco-depressiva. Ainda gosto de você, ainda estou ao seu lado...

Celine: Sinto a mesma coisa. Desculpa... Não sei o que me deu...

Jesse: Não se preocupe...

Celine nesse diálogo desabafa seus problemas e seu sofrimento acumulado durante anos, falando sobre suas frustrações, projeções e expectativas não concretizadas. A personagem indaga sobre a questão do conceito de casamento de certa forma ensinado e imposto por uma sociedade que estabelece uma idéia de que só se pode ser feliz quando se encontra aquele “outro” que nos completa. Após inúmeras experiências amorosas, ficou magoada com suas sucessivas decepções amorosas e se sente congelada para o amor. A questão do desencontro ocorre mais uma vez, pois Jesse está casado com outra pessoa. Entendo que, nesse caso, a personagem passou grande parte de sua vida projetando a idéia de que seria mais feliz com outra pessoa (pessoa no filme foi representada através do personagem Jesse), mas o fato também não garante que essa projeção de um relacionamento com Jesse seria mais satisfatória. A personagem ainda diz que amor e realidade são contraditórios. Sob este prisma a personagem se aproxima da relação de ausência de realidade do “simulacro” proposta por Baudrillard. Ainda sob essa ótica em O

Laço conjugal, Calligaris (1982, p. 21) diz que: (...) Sexo e amor são possíveis, mas não a relação. A partir do momento em que amor, sexo e laço conjugal estão ligados, a coisa não funciona mais e também dói”.

Em resposta à Celine, ainda, no mesmo diálogo, Jesse faz a sua réplica dizendo:

Jesse: Acha que é só você que está morrendo por dentro? Minha vida é vinte e quatro horas ruim.

Celine: Sinto muito (diz rindo em tom irônico)

Jesse: Não. Só me sinto feliz quando passeio com meu filho. Já fiz terapia de casais. Já fiz coisas que eu nunca imaginei que teria de fazer. Já acendi velas, comprei livro de auto-ajuda, lingerie...

Celine: As velas ajudaram?

Jesse: Nem um pouco... Eu não a amo do jeito que ela precisa ser amada. Não vejo um futuro para nós. Daí vejo nosso filho sentado perto de mim e penso que eu passaria por tudo para estar com ele todos os minutos da vida dele. Não quero perder um momento. Na minha casa não há alegrias nem risadas, sabia? Não quero que ele cresça nesse ambiente.

Celine: Sem risada. Que horrível... Meus pais estão casados há 35 anos e dão risada até quando brigam.

Jesse: Não quero ser uma dessas pessoas que se divorciam aos 52 anos que, chorando, reconhecem que nunca amaram seu par e sentem que a vida delas foi sugada por um aspirador de pó. Quero uma vida boa. Quero que ela tenha uma vida boa, ela merece. Mas vivemos em um momento simulado pela responsabilidade com idéias de como as pessoas devem supostamente viver. Mas eu tenho aqueles sonhos...

Celine: Que sonhos?

Jesse: Eu sonho que estou de pé em uma plataforma e você fica passando dentro de um trem. Você passa, e passa e passa e eu acordo muito suado... Eu também tenho outro sonho em que você está grávida, nua ao meu lado na cama e quero muito tocá-la, mas você não deixa, desviando o olhar... Sua pele é tão macia que eu acordo chorando... Minha mulher me olha e sinto que estou milhares de milhas longe dela. Sei que há algo de errado, que a vida é mais do que isso. A vida é mais do que comprometimento. Depois penso que talvez tenha desistido do amor romântico, que talvez tenha desistido de tudo no dia em que você não apareceu...

Celine: Por que você está me contando tudo isso?

Jesse: Sinto muito, eu não deveria ter contado...

Celine: É muito estranho. A gente acha que só a gente tem problemas. Quando li o seu artigo, pensei que sua vida fosse perfeita: uma mulher, um filho um livro publicado. Mas a sua vida pessoal está mais encrencada do que a minha...

Nessa vertente do desencontro que mistura desejo *versus* responsabilidade, escolha *versus* sentimento, o personagem Jesse disse que tentou utilizar recursos como terapias e livros de auto-ajuda na tentativa de salvar seu casamento. Bauman diz que vivemos na época do “boom do aconselhamento”. Os relacionamentos assumiram tamanha dificuldade que, freqüentemente, a própria atração que une duas pessoas em um relacionamento, em determinado momento pode transformar-se em motivo de repulsão. As pessoas procuram “especialistas em relacionamentos” para resolverem seus problemas afetivos que tentam prolongar a sensação de prazer e minimizar a dor da relação. Estes especialistas são definidos de forma genérica pelo filósofo Bauman como astrólogos, terapeutas, cartomantes, adivinhos e especialistas em eras passadas.

Os especialistas em relacionamentos propõem muitos aconselhamentos e instruções do tipo não depositar todas as fichas em uma só pessoa ou em um relacionamento, pois as chances de fracassar são grandes. Em grande parte dos casos, os especialistas começam a repassar a responsabilidade da escolha para o cliente, como forma de isentar a responsabilidade dos seus aconselhamentos. Rebatem que a ansiedade do cliente deve ser atribuída ao conjunto de escolhas e ações feitas no decorrer da vida: falta de flexibilidade, autoproteção, acomodação à rotina, indisposição a mudanças e falta de paixão pela própria vida. A partir desses aconselhamentos, muitas pessoas começam a criar poucas expectativas em relação à outra parte. Paradoxalmente os próprios clientes questionam qual o real benefício em agir dessa maneira displicente. O aconselhamento se revela como forma de mostrar que as pessoas não são tão sozinhas como imaginam diante da ameaça da incerteza e do desconhecido, que também pode ser ilusória.

Quando uma pessoa opta por relacionar-se com alguém, conforme o filósofo polonês abre mão de uma série de outras possibilidades de escolhas românticas

que poderiam ser mais satisfatórias. Outro fator apontado pelos especialistas, segundo Bauman, está no fato de que toda pessoa que deseja estabelecer um relacionamento não deve exigir compromissos em relação ao outro, mas deve deixar as portas abertas e manter certa distância.

Ao falar das relações virtuais na rede, Bauman considera-as como alternativa conveniente e prática para estabelecer um relacionamento. É muito fácil “conectar-se” e “desconectar-se” quase que instantaneamente nesse tipo de relacionamento virtual. Se um dos participantes deseja sair, o quesito consideração em relação ao suposto parceiro pode nem chegar a acontecer. Basta observar no próprio cotidiano este tipo de “desligamento”, quando um dos participantes acessa o comando delete, apaga ou bloqueia o contato na rede do “suposto parceiro”.

É possível observar tanto em Bauman como em Baudrillard um olhar suicida e fatalista do amor. Bauman (2004), assim como Baudrillard, enxerga o amor e a morte como interligados. O amor e a morte para o filósofo são igualmente atemorizantes. A relação entre amor e morte é estabelecida na comparação dual entre “atração e repulsa”. Ao mesmo tempo em que há um fascínio pela sedução de apaixonar-se pelo outro, há também uma tendência a escapar desse tipo de atração.

Na modernidade líquida, quando a questão é a relação entre amor e desejo, Bauman aponta que o desejo é a vontade de absorver, ingerir e consumir. O desejo e o amor estão ligados, mas não são considerados idênticos. Há uma distinção clara entre amor e desejo. Enquanto o amor está ligado à necessidade de preservar o objeto cuidado, o desejo é um impulso que pode ter até mesmo um caráter destruidor. O ato de amar está associado à necessidade de sobrevivência através da alteridade. O amor está ligado à questão da posse enquanto que o desejo pode estar associado ao impulso de destruição. O amor está relacionado com a sede de poder. Então, o desejo é regido pela autodestruição e o amor pela capacidade de ser perpetuado. Enquanto o amor protege e torna o outro prisioneiro de sua vontade, o desejo pode gradativamente se afastar do amor. Nesse contexto, o desejo é da ordem da sedução.

Não há espaço para a solidez nos relacionamentos de Bauman. É possível constatar, no cotidiano, relacionamentos que aparentam ser completamente sólidos, mas que se desmancham em um piscar de olhos. A convivência é desgastante. Conviver com a fragilidade e a insegurança do outro é tarefa árdua. No mundo de Bauman, os relacionamentos em longo prazo podem ter uma aparência transparente e brilhante, porém completamente oscilante. Crescem, flutuam e gradativamente vão se desmanchando no ar, como uma pequena bola de sabão. Não existe espaço para promessas amorosas em longo prazo no universo de Bauman. As promessas de compromisso não se concretizam. A magia do encantamento da bola de sabão que flutua no ar e estampa o compromisso em longo prazo está sujeita a estourar e morrer a qualquer momento. A cristalina bola de sabão é substituída pela aridez da água derramada no chão: a água parada da solidão. Crua, sem perspectiva.

Ao tentar compreender o posicionamento de Bauman, se o desejo é considerado volúvel e transitório e busca apenas uma satisfação imediata, nesse caso, a posição de Bauman também se aproxima da idéia de Baudrillard. Há que ser considerado o fato de que muitas pessoas não sustentam um relacionamento, pois estão sempre buscando por outras experiências com a perspectiva de que a próxima será mais interessante ou atrativa. Nesse caso também não há garantias de que a próxima relação que está por vir será melhor ou mais interessante que a anterior.

Na contemporaneidade, a condição de estado de relacionamento “permanente ou eterno” é vista pelo filósofo como uma modalidade extremamente complexa e de certa forma inviável. O “relacionamento eterno” descrito por Bauman assume um peso, uma responsabilidade e determinados encargos que muitas pessoas não conseguem ou não estão aptas a suportar.

Compreendo a partir destas constatações que, independentemente do fato da pessoa estar com ou não com alguém, a insegurança é algo permanente quando estamos lidando com o sentimento do outro. A frase que virou clichê: “melhor só do que mal-acompanhado” pode ser perfeitamente encaixada na teoria de Bauman. Este fato de estar ou não com alguém bate naquela velha tecla da insatisfação humana: pessoas que estão em relacionamentos desastrosos e problemáticos, mas

insistem em permanecer dentro deles, pois não suportam a possibilidade de estarem sozinhas. Não se consideram suficientemente fortes para administrarem o “viver só”. Do lado oposto, há aquelas pessoas que estão sozinhas e que acreditam que a melhor forma de encontrar a felicidade ocorrerá quando finalmente se depararem com sua alma gêmea, ou seu verdadeiro amor. Ainda assim, há que se mencionarem aquelas pessoas que estão em um relacionamento estável, mas que, realmente, consideram que este estava se tornando muito monótono e então acreditam que seriam mais felizes com outra pessoa. Uma busca por alguém que nunca existiu e que provavelmente nunca existirá? Um sonho? Um golpe de sorte do destino? Será que amor e destino se cruzam mais de uma vez? Existe momento certo para o encontro ou o encontro é mera casualidade? Talvez realmente não existam respostas suficientemente claras para estas questões.

Essas perguntas podem ser respondidas de forma paradoxal. A questão da projeção e idealização em relação ao outro desapareceu para Baudrillard, porque o amor só tem sentido quando alimenta o narcisismo do amor próprio e, de certa forma, anula com o outro. Portanto, as pessoas que passam a vida inteira procurando por alguém para amar e ser amado não encontrarão, pois o outro descrito por Baudrillard é cheio de defeitos e funciona como um espelho de esvaziamento da própria imagem. A felicidade amorosa é ilusória para o filósofo em um mundo que foi vencido pela sedução em detrimento do amor. A concepção do real foi diluída pelo mundo da simulação em que predomina a ausência de sentimento, a ausência de afeto e a ausência do outro como humano e participante do real.

Já Bauman, em seu mundo da “modernidade líquida”, diz que a realidade existe, porém as relações se perderam e transitam de forma volúvel, instável, insegura e na base da conveniência e da satisfação imediata.

Entendo que sorte é uma palavra que não existe no discurso de Baudrillard e de Bauman. De certa forma, ambos consideram que o destino é construído através de escolhas. Baudrillard diz que o destino depende e está vinculado ao outro e situado no estreito limiar em que a liberdade e o arrependimento se cruzam com

mais violência, ou seja, o ser humano está em processo de eterna insatisfação consigo mesmo e com as suas escolhas.

Bauman considera a realidade da modernidade líquida em que não há espaço para o amor romântico. No mundo do filósofo, as pessoas se apaixonam e se desapaionam com muita rapidez. Há uma busca quase desesperadora por um encontro na luta contra a solidão. Salienta que “estar” ou fazer parte de um relacionamento envolve, sobretudo, uma incerteza constante. Nunca se sabe se o próximo passo será na direção certa ou não. A chance de pisar em falso é grande.

O momento certo do encontro é relativo tanto para Baudrillard como para Bauman. De fato ambos os filósofos não aprofundam essa questão, porque talvez não exista o momento certo e essa seja uma idealização utópica. Em um relacionamento, muitas vezes, um passo em falso do parceiro pode ser determinante e as relações se desfazem, pois a concepção do que é considerado tolerável para alguns é intolerável para outros.

Amor e destino podem se cruzar várias vezes para Bauman, mesmo que de forma passageira e através de inúmeras experimentações amorosas que se sucedem no decorrer da vida. Experimentações estas que podem soar divertidas, ou convenientes para os pragmáticos e insensíveis ou, por outro lado, desastrosas e sofridas para os poucos sobreviventes e sensíveis. Entendo que o grau do sofrimento é variável, mas a sensação de ausência e vazio prevalece em ambos os casos.

Bauman (2004) diz que as exigências e a própria postura das pessoas em meio a esta “modernidade líquida” e faz com que os relacionamentos sejam gradativamente dissolvidos e estejam realmente fadados ao desencontro. Vivemos no mundo contemporâneo, na era do consumo imediato em que os relacionamentos amorosos entram na esfera da cultura que favorece relações passageiras, sem comprometimento ou garantias de que a continuidade seja uma meta a ser alcançada.

Compreendo que, no contexto da “promessa amorosa”, ou seja, o próprio ato da promessa gira em torno da idéia de que entre “dizer” e “ser” de fato e entre “dizer” e “fazer” existem léguas de distância. É pela fragilidade de não conhecermos o outro em profundidade que ficamos submersos em expectativas superficiais e sem chance de concretização. Faltam humildade e coragem no amor contemporâneo, sob a ótica de Bauman.

De fato é possível constatar, na contraditória busca pelo encontro amoroso, a constante insatisfação do ser humano. Quando se trata de relacionamentos, o jogo é árduo e, paralelamente, difícil de querer transformar o ilógico no lógico e vice-versa.

Nesse cenário, o ser humano caminha em direção a um processo de individualização sem freios, em que os relacionamentos oscilam entre o pesadelo e o sonho, sob forma de uma via ambígua. Sonho e pesadelo, muitas vezes, se confundem, e já não é mais possível saber quando um se transforma no outro e vice-versa. Todo relacionamento implica assumir riscos, diz Bauman. Mesmo assim, o autor reconhece que a maior parte dos seres humanos está apta a assumir estes riscos.

4.7 SEDUÇÃO E TEMPO

A questão do tempo de mudança e do tempo fugaz estabelece um contraponto com a questão do tempo eterno. Dastur (1990, p. 29) cita o posicionamento de Heidegger, quando este último fala sobre tempo e eternidade. Heidegger questiona: “O que é o tempo? Quem é o tempo? O tempo é a existência”. Dastur (1990, p. 29) complementa esta idéia afirmando: “Não há então que procurar a origem do tempo senão em nós próprios, na temporalidade que somos e por isso, devemos nos perguntar se não somos nós mesmos o tempo”.

Nesse sentido, também interpreto que, se o tempo é a existência, de certa forma, somos prisioneiros do tempo que rege nossos pensamentos, do tempo que

abriga as nossas lembranças, o nosso passado e do tempo que está por vir, baseado em nossas expectativas.

Em *Antes do Pôr-do-Sol*, no início do filme, enquanto Jesse está na livraria e é entrevistado, um dos jornalistas pergunta:

Você considera o seu livro autobiográfico?

Jesse: Sim. Tudo é autobiográfico. Vemos o mundo através de uma pequena fechadura, certo? Sempre penso em Thomas Wolf. Você já leu a nota do leitor (...) quando ele diz que nós somos a somatória dos momentos que vivemos e que o escritor usa a argila que moldou sua vida. É inevitável. Ao contemplar minha vida, reconheço que nunca convivi com armas, violência, intriga política ou desastre de helicóptero. Mas, para mim, minha vida é plena de drama...

Segundo Dastur (1990, p. 119), a interpretação de Aristóteles do tempo vai ao sentido da compreensão natural, ou seja, a origem do tempo tematiza o tempo como tal, como ele se dá na preocupação. Dessa forma, o que é contado com o tempo são os “agoras”: este tempo do mundo visto a partir do uso de relógios é definido por Heidegger como “o tempo do agora”. Em outras palavras, o tempo, para o filósofo, seria uma série de sucessões de “agoras”. Ainda de acordo com Dastur (1990, p. 220), Platão atribui ao tempo a “imagem da eternidade” e, a partir de então, estabeleceu-se à tese de um tempo contínuo e infinito. Esta definição de infinito está relacionada com uma classificação que é chamada por Heidegger de “nivelamento do tempo baseado na preocupação com a databilidade, a significatividade e a descontinuidade”.

Neste contexto da preocupação com a databilidade e angústia do tempo no final do filme *Antes do Pôr-do-Sol*, Jesse e Celine estão conversando, um pouco antes de sua despedida, quando desenvolvem o seguinte diálogo:

Jesse: “Os anos vão correr feito coelhos”.

Celine: Como?

Jesse: Nada. Tenho uma fita do Dylan Thomas recitando um poema de W. H. Auden (o personagem recita o poema em tom enfático): “Todos os relógios da cidade começam a

girar e a tocar. Mas não deixe o tempo te enganar, pois o tempo não há quem conquiste. Em angústias e preocupações a vida escoar vagamente, e a todos o tempo há de consumir seja agora ou no porvir”.

Jesse aborda, portanto, a questão da preocupação com o tempo, o tempo que consome, e o tempo do envelhecimento em que as pessoas vão se modificando gradativamente. O ser humano acaba se debatendo com o medo do envelhecimento, da angústia e da preocupação com o porvir.

A questão do tempo associada à morte é evidenciada em diversas cenas dos filmes *Antes do Amanhecer* e *Antes do Pôr-do-Sol*. Conforme já foi dito, enquanto Jesse reage com naturalidade perante a morte, Celine considera a morte como uma ameaça. Sob este prisma, Heidegger (*apud* DASTUR, 1990, p. 79) aborda a questão da morte da seguinte forma:

... A morte enquanto possibilidade não dá a existência nada para realizar, em nada de real que ela possa ser ela mesma. Ela é a possibilidade da impossibilidade de todo o comportamento em relação a todo o existir. Na antecipação dessa possibilidade, ela torna-se sempre maior, isto é, desvenda-se com o que não conhece qualquer medida, qualquer mais ou menos, significando apenas a possibilidade da impossibilidade incomensurável da existência.

Dentro desse contexto, Heidegger relaciona a morte com a dificuldade de descrevê-la. Para a maioria das pessoas, a morte não deixa de ser um complexo e infinito mistério e, portanto, torna-se difícil de quantificar ou medir seus significados e, por este motivo, também adquire uma conotação de ameaça diante do desconhecido.

Na amplitude das significações da morte, Dastur (1990, p. 12) se refere ao posicionamento de Heidegger: “Nós nunca morreremos, já que a morte é sempre minha”, ou seja, podemos ter infinitas e únicas interpretações sobre a morte durante o período em que vivemos, mas estas interpretações acabam quando se encerra o ciclo da nossa existência. Nesse sentido, o causador do sofrimento perde completamente o seu valor para a pessoa atingida e a partir do momento em que a mágoa toma forma no tempo e no espaço aquele alguém não existe mais, é vazio, distante e desprovido de significado.

Para Nietzsche, na obra *Para além do bem e do mal* (2002, aforismo 285), o tempo pode estar relacionado com a compreensão dos grandes acontecimentos, quando aponta no que: “Os grandes acontecimentos e os geniais pensamentos – mas os geniais pensamentos são os grandes acontecimentos – são aqueles que só se pode compreender bem mais tarde. A luz das estrelas mais brilhantes chega mais tarde aos homens”. Complementando essa idéia na obra *Ecce Homo*, mais especificamente no capítulo “*Assim falou Zaratustra*”, Nietzsche estabelece uma relação entre a profundidade da alma e a questão do tempo, conforme constata (aforismo 6, p. 102):

... A alma que possui a escada mais longa e pode descer mais a fundo; a alma mais vasta, aquela mais do que qualquer outra pode correr, divagar, remoinhar-se, aquela que por simples prazer se precipita no acaso, a alma que quer submergir-se no porvir; alma que possui, que quer penetrar na vontade e no desejo.

Há uma relação entre tempo e sedução, segundo Baudrillard. O autor considera tempo e sedução como questões atemporais. A sedução pode ocorrer em um instante e tem sempre um propósito em si mesmo, conforme afirma:

Não existe tempo da sedução nem tempo para a sedução, mas ela tem seu ritmo sem o qual não aconteceria. Ela não se distribui como o faz uma estratégia instrumental, que caminha através de fases intermediárias. Opera num instante, num único movimento e sempre tem seu fim em si mesma (BAUDRILLARD, 1991, p. 92).

A questão do tempo da sedução é evidenciada especialmente através do reencontro ou revival dos personagens no filme *Antes do Pôr-do-Sol*. No início do filme, quando Jesse está na coletiva de imprensa com os jornalistas, fica surpreso, quando, no final da conversa, olha para o lado e enxerga Celine depois de nove anos, observando, na porta, o final da entrevista, quando fala da coexistência dos momentos presentes no seu próximo projeto de livro:

Jesse: Por um instante a vida dele se desdobra. Fica óbvio para ele que o tempo é uma mentira. Está tudo acontecendo ao mesmo tempo e a todo o momento. Um momento contém outro, que contém outro. Tudo acontece simultaneamente (...).

Dessa forma, podemos interpretar que Jesse fica tão perplexo ao ver Celine, que tem a impressão de que o tempo é uma mentira, como se o lapso de tempo entre os dois encontros não tivesse “realmente acontecido”. Dessa forma, os momentos estão contidos uns nos outros. Deleuze aborda a questão da simultaneidade e do eterno retorno de Nietzsche questionando (1990, p. 74): “Como o passado pode constituir-se no tempo? Como o presente pode passar?”. Então, Deleuze responde (1990, p. 74):

O instante que passa jamais poderia passar, se não fosse passado já ao mesmo tempo presente... É preciso que o instante seja simultaneamente presente e passado, presente e futuro, para que passe (e passe em proveito de outros instantes). É necessário que o presente coexista consigo como passado e como futuro.

Conforme Baudrillard (1991) a sedução assume um caráter de metamorfose, que vai de uma forma a outra sem passar pelo significado. Dessa forma, cita como exemplo o poema que vai de um signo a outro sem passar pela referência. A sedução também usa os chamados “espaços intermediários”, que, em outras palavras, poderiam ser considerados “altos e baixos”, causando um efeito de embriaguez ou foco distorcido. Considerando o caráter de atemporalidade da sedução descrita por Baudrillard, o autor também descreve o tempo como uma situação cansativa e a velocidade pode ser entendida como um movimento produtivo. Conforme afirma (1990, p. 77): “É, na própria velocidade, que estamos fazendo senão ir de um ponto a outro sem passar pelo tempo, ir de um momento a outro sem passar pela duração e pelo movimento? Ora, a velocidade é maravilhosa, só o tempo é enfadonho”.

A morte ocorre para aqueles que não querem seduzir ou serem seduzidos, para aquele que está inviabilizado de produzir. Mas a sedução, conforme o autor apodera-se até mesmo daquele que está morto, de toda a produção e acaba anulando a própria produção.

Bergson (1990), em *Matéria e Memória* relaciona o tempo presente a um estado psicológico. Neste contexto, Bergson (1990, p. 113) diz que: “O presente é um estado psicológico que compreende ao mesmo tempo uma percepção do passado imediato e uma determinação do futuro imediato”. Para Bergson o presente

é, portanto, sensação e movimento ao mesmo tempo e, conforme as palavras do autor, "o presente forma um todo indiviso, esse movimento deve estar ligado a essa sensação, deve prolongá-la em ação".

A questão do tempo como sensação de movimento também aparece evidenciada no filme *Antes do Pôr-do-Sol*. No início da narrativa o personagem Jesse está sempre com pressa para pegar o voo com horário marcado para as 19:30 para retornar aos Estados Unidos. Os personagens caminham em ritmo bastante acelerado pelas ruas de Paris enquanto conversam sobre suas vidas, marcando também um estilo de vida da contemporaneidade em que as pessoas estão sempre correndo contra o tempo e com a sensação de que não há tempo suficiente para fazer tudo que gostariam. De fato essa abordagem abre um espaço para constatarmos que o tempo chamado por Bergson de psicológico, também aparece no comportamento das pessoas na contemporaneidade que estão sempre atrasadas para tudo e, muitas vezes, com a sensação de que nada é suficientemente vivido com tanta intensidade porque o tempo é fugaz. O tempo é usado, inclusive, como argumento e "desculpa" das pessoas não se comprometerem muitos com as outras, colocando sempre outras prioridades que tomam tempo: as obrigações e inúmeras tarefas mundanas e as responsabilidades que precisam ser cumpridas em mundo onde impera a bárbara competitividade.

Nietzsche (2002, p. 89, aforismo 73) estabelece uma relação entre a intensidade do sentimento e o tempo de duração do mesmo: "A intensidade dos sentimentos elevados não é o que faz os homens superiores, mas sua duração". Nesse aforismo, talvez Nietzsche esteja se referindo à fugacidade e a volatilidade da sedução e da paixão que, por serem inconsistentes, não sustentam uma relação. O difícil e o que agrega valor ao homem é a capacidade de conviver com o outro de desenvolver a persistência e a duração de um relacionamento em longo prazo.

Virilio (1994) em *A Máquina de Visão* propõe uma associação entre a apreensão visual e apreensão do tempo. Conforme suas palavras:

Uma vez que toda a apreensão visual (mental ou instrumental) seja simultaneamente uma apreensão de tempo, por mais ínfima que seja, este

tempo de exposição engendra uma memorização (consciente ou não) de acordo com as velocidades das apreensões visuais (VIRILIO, 1994, p. 88).

Compreendo que para Virilio tudo o que vivemos é apreendido pela capacidade do ser humano em armazenar uma determinada memória visual que vai sendo construída no decorrer no tempo, e o que determina essa apreensão visual das informações recebidas é essa velocidade do tempo. Virilio cita como exemplo disso o próprio fotograma cinematográfico, cuja velocidade ultrapassa sessenta imagens por segundo.

Deleuze (1992), no livro *O que é filosofia*, também aborda a velocidade do tempo estabelecendo uma associação entre tempo e pensamento. Define “conceito” como o acontecimento, a essência, ou ato de pensamento operando em velocidade infinita. Os “conceitos” são considerados pelo autor como “centros de vibrações” e totalidades fragmentárias, e constituem “pontes móveis”. Neste contexto, Deleuze considera o “plano de imanência” não como um conceito, mas como a imagem do pensamento e do que significa pensar e fazer o pensamento se orientar. Conforme as palavras de Deleuze (1992, p. 53) “o pensamento reivindica somente movimento que pode ser levado ao infinito”. Aqui se torna importante retomarmos uma parte do diálogo já citado na coletiva de imprensa, quando Jesse fala sobre o aspecto do pensamento infinito e da ambigüidade das situações que gera suspense em *Antes do Pôr-do-Sol*:

Jornalista: O seu livro acaba de uma forma ambígua... O Sr. acha que os personagens voltam a se encontrar seis meses depois, como prometeram?

Jesse: Acho que a forma de responder isso é um teste, que mostra se você é romântico ou cínico, certo? (...).

Jornalista: E na vida real, você a encontrou?

Jesse: Na vida real como diria o meu avô... “Se eu respondesse a essa questão acabaria com o suspense”.

Neste diálogo, constatamos que o livro de Jesse não tem final, ou que o final está em aberto, é ambíguo e pode ser ainda, o produto da criação do leitor. Podemos relacionar este diálogo com o pensamento de Deleuze (1992, p. 73) quando ele diz que “pensamento é criação, não vontade de verdade”. O tempo

filosófico pode ser descrito pelo autor como “um grandioso tempo de coexistência, que não exclui o antes e o depois, mas superpõe numa ordem estratigráfica” (DELEUZE, 1992, p. 78).

Ao interpretar a questão do “eterno retorno” de Nietzsche, Deleuze, de certa forma, considera o retorno positivo. Conforme Deleuze, na lição do eterno retorno, “não há retorno do negativo”, mas o retorno está relacionado com o ser do devir-ativo, com o múltiplo e o acaso. Conforme as palavras de Deleuze (2001, p. 282): “retornar é o ser da diferença excluindo todo o negativo”. E, mais adiante, Deleuze diz que: “a diferença é feliz, o múltiplo, o devir, o acaso são a alegria propriamente filosófica em que o uno se frui a si mesmo”.

No decorrer da narrativa *Antes do Pôr-do-Sol*, entre suas inúmeras conversas, Jesse e Celine falam sobre o quanto foram ingênuos e imaturos no primeiro encontro, nove anos antes, pois não trocaram endereços e nem telefones, através do seguinte diálogo:

Jesse: Tínhamos medo de começar a ligar e escrever um para o outro... Que tudo acabaria aos poucos.

Celine: Não acabou aos poucos.

Jesse: Não, mesmo.

Celine: Queríamos continuar de onde paramos.

A sensação dos personagens de continuar de onde pararam remete à idéia de tempo presente descrito por Bergson (1990). O autor relaciona o “tempo presente” com a questão da memória e da duração. Aponta que a memória solidifica em qualidades sensíveis o escoamento contínuo das coisas. Ela prolonga o passado e o presente porque nossa ação irá dispor de um futuro na medida exata em que a nossa percepção aumentada pela memória tiver condensado o passado. Para Bergson (1990, p. 173): “responder a uma ação sofrida por uma ação imediata que se ajusta ao seu ritmo e se prolonga na mesma duração, estar no presente, e num presente que recomeça a todo instante...”.

Virilio (1994) ainda aponta que não há como considerar a visão como “fixa”, a visão apresenta sempre uma mobilidade e ela também está relacionada com o caráter do inconsciente. A questão do espaço do “olhar” para o filósofo vai além da noção de espaço absoluto proposta por Newton, mas está relacionada com o espaço relativo. O ato de ver está relacionado também com a capacidade de compreender o ambiente atual.

As idéias de Virilio (1994, p. 97) se aproximam das idéias de Baudrillard quando diz que:

Diante do discreto descrédito do espaço territorial consecutivo à conquista do espaço circunterrestre, geoestratégica e geopolítica participarão juntas no artifício de um regime de temporalidade falsa em que o verdadeiro e o falso deixarão de concorrer, o atual e o virtual assumindo progressivamente o seu lugar (...).

Para Baudrillard o mundo real é o mundo da simulação sendo que o mundo do virtual é governado por um tempo taxado pelo autor como “tempo real” ou “tempo presente”. A metafísica do verdadeiro e do falso para Baudrillard foi abolida.

De certa forma se pode dizer que Virilio assim como Baudrillard coloca em cheque a metafísica quando ressalta a importância do tempo presente considerado como o tempo do virtual. Nesse contexto o verdadeiro e o falso estão sendo diluídos dentro do tempo presente.

Baudrillard (1991) estabelece uma relação entre tempo e sedução por ausência e tempo e sedução pela presença. Reconhece que a idéia da sedução por estar presente é garantir uma espécie de efeito hipnótico pela presença. No sentido oposto, “a ausência seduz a presença”. É uma estratégia que estabelece uma relação de intermitência de estar lá e não estar lá. Podemos interpretar sob essa ótica que somente no momento em que sentimos falta de alguém pela ausência, ficamos fascinados pela idéia de sua presença. A relação sedução/ausência envolve seu próprio segredo: o mistério de nunca estar onde todos desejam, ou estar onde os outros pensam.

Rojas Mix (2005, p. 17) em seu livro *El Imaginário* começa o seu texto citando a frase de Platão “o tempo é a imagem móvel da eternidade”, e explica a seguir que a eternidade é uma imagem feita com substância. É possível compreender que o tempo tem uma seqüência, ou seja, os acontecimentos passam como no transcorrer da história e assim sucessivamente. Paralelamente o tempo é eterno, porque Platão tinha essa idéia de um tempo idealizado, eternizado, projetivo, o tempo que fica na memória e na lembrança dos seres humanos. Mix diz que a eternidade tem substância, porque o eterno também guarda um tempo, tempo de boas ou más recordações, fatos importantes ou fatos irrelevantes. Posso entender que o tempo idealizado abordado por Platão em Rojas Mix esteja muito próximo do tempo da sedução.

Mais adiante Mix (2005, p. 32) diz que “a imagem não é o real, mas é essencial para o pensamento”. Acredito que, com este posicionamento, Mix reconhece o caráter onírico da imagem. Se Mix considera que a imagem não é o real, dessa forma seu posicionamento também se aproxima da idéia de “simulacro” proposta por Baudrillard. Retomando a idéia, saliento que mundo real é o mundo do “simulacro” para Baudrillard. Sob essa ótica, se a imagem não é real, o cinema e, conseqüentemente, as imagens filmicas também podem ser consideradas como “simulacros”. A imagem é simultaneamente essencial para o pensamento, pois a partir do seu encadeamento, dos seus movimentos e dos seus significados é possível entender o processo de funcionamento das relações humanas. As imagens podem ser exploradas através de inúmeras maneiras. Podem ser negativas, repulsivas, violentas, degradantes ou do lado oposto, amáveis, sedutoras, eternas e profundas.

Tanto Baudrillard como Bauman e Konder falam de um tempo que eu chamo de “tempo de escolhas”, ou seja, no decorrer do tempo, os seres humanos optam por elos de ligação ou desconexão entre o amor e o destino.

Baudrillard (1991) diz que a sedução joga com o tempo e deixa o outro sentir falta dela. O filósofo defende a idéia de que o vazio e a própria falta de sentido fazem parte do encanto da sedução. Paralelamente, o autor reconhece o segredo poético da sedução, que, mesmo estando inserida no vazio, tem capacidade de

introduzir suspense e vagarosidade através dos seus gestos. Este fato revela uma forma de “perfeição do desejo”.

O filósofo francês estabelece uma associação entre tempo, destino e morte. Baudrillard (2002) volta a falar que o próprio destino parece ter preparado um encontro inesperado com a morte, sem deixar nada ao acaso. O destino pode parecer “perseverante demais para se deixar desencorajar por um fracasso”. Nesse caso o homem pode alcançar seus objetivos por meio de programações que podem ser vistas como discretas ou sutis quando duas pessoas são postas em contato.

Contudo, com o passar do tempo, o destino se cansa e não se esforça mais para maquirar essas coincidências: esse é o prêmio da velhice, em que elas se tornam cada vez mais raras, até a morte, que não passa então de um vencimento automático (BAUDRILLARD, 2002, p. 85).

No momento em que esse destino atua, a probabilidade de qualquer acontecimento, mesmo se não ocorreu, jamais termina. Esse acontecimento está baseado em uma “bondade efetiva das coincidências”, mas nunca em um encadeamento de causas.

Em relação ao destino Konder (2007) aponta que, de certa forma, as pessoas têm que optar por escolhas em função de circunstâncias específicas que podem ser casuais e muitas dessas escolhas está relacionado com o amor. Assim como Bauman e Baudrillard, Konder também aponta para a indefinição do resultado dessas decisões. Não se sabe se o amor vai trazer recompensas ou frustrações ou mesmo às duas coisas ao mesmo tempo: “Os seres humanos se defrontam com circunstâncias casuais, em que são forçados a improvisar. E o amor pode lhes inspirar opções boas ou más, lúcidas ou equivocadas” (KONDER, 2007, p. 9).

Quando fala do ciclo do devir, Baudrillard aponta que a vida dupla, as identidades plurais e a invenção de destinos artificiais, o sexo, os genes, os parceiros e desejos caem no golpe da troca e da mudança. O filósofo diz que o destino, assim como a morte, acaba sendo opcional. Considera essas opções como “variantes da troca impossível de sua própria vida. Exatamente o contrário de um destino” (2002 p. 81). Mais adiante o autor diz que, em termos de idéias, de desejo,

de finalidade e de mudança, tudo é possível. Em relação à alteridade, tudo é viável no que tange à comunicação instantânea e o convívio das redes. Entretanto, esse convívio sempre ocorre de forma dual, irreduzível e antagônica. No momento em que Baudrillard (2002, p. 83) fala da dualidade que nos rege, também retoma o pensamento de Nietzsche:

Cada um tem sua história, a de suas peripécias e de seus acontecimentos sucessivos – mas em outra parte, em outra dimensão, há somente uma forma, a do devir absoluto da mesma situação, que se realiza para cada um segundo um eterno retorno. O do destino, que Nietzsche chama também de “caráter”, para opô-lo a toda psicologia do eu e de suas mudanças sucessivas.

Posso interpretar que o “eterno retorno” do qual Nietzsche se refere ao fato de que o homem está constantemente tentando se reinventar, mas suas atitudes se repetem sem reflexão e acabam se expressando de forma enfadonha e paradoxal.

Baudrillard reforça que não há a idéia de acaso, ou talvez do “tempo do acaso”. O acaso para o autor caminha de forma banalizada, ao lado de uma necessidade e parte do pressuposto de que não há outro possível senão o das causas. Baudrillard (1991, p. 131) diz que “se as coisas não têm causas (ou se já não podem produzi-las) então já não pertencem à ordem alguma, a não ser a de voltarem à equação forçada das probabilidades”. O acaso é visto como “purgatório da causalidade e do aleatório”. As coisas têm outros encadeamentos que vão além de suas causas, como a fatalidade, por exemplo. Considera que, na fatalidade ou no destino, o encadeamento funciona como sinal de aparição das causas e também da sua desaparecimento.

Conforme já foi abordado, no filme *Antes do Pôr-do-Sol*, a questão do acaso e do desencontro ligado à fatalidade é peça-chave como elo de ligação das narrativas. O tempo do desencontro é abordado com sensação de conformismo não convincente que aparece de forma dolorida e angustiada através do seguinte diálogo:

Celine: O passado é o passado. Era para ser assim.

Jesse: Você acredita nisso? Que tudo está predestinado?

Celine: O mundo talvez seja menos livre do que imaginamos.

Jesse: É?

Celine: Dadas às mesmas circunstâncias, sempre acontecerá isso. O que teria acontecido se sua avó tivesse vivido ou morrido uma semana mais cedo? Ou alguns dias? Tudo poderia ter sido diferente. Eu acredito nisso...

Celine: Não pode ser assim. É.

Jesse: Geralmente não, mas, nesse caso, algo estava errado. Nos meses que antecederam meu casamento, pensei muito em você. Quando eu estava indo me casar, a caminho da igreja, quando estava sendo levado por um amigo no carro, eu achei que tivesse visto você fechando um guarda-chuva e entrando em uma loja, na Rua Treze com a Broadway. Pensei que ia enlouquecer, mas agora penso que talvez fosse você.

Celine: Eu morava na Rua Onze com a Broadway.

Jesse: Viu. Era você...

O diálogo acima assinala evidente o encontro do acaso com a fatalidade, sendo que o “tempo” aparece como fator condicionante no encontro dos personagens. No primeiro caso, Jesse retoma novamente a questão do momento da morte da avó de Celine, que, se prorrogada ou retardada, poderia resultar em um destino diferente para os personagens. O tempo também aparece em uma situação peculiar, em que Jesse e Celine estavam vivendo no mesmo ano (tempo) em Nova York – Celine estava estudando na cidade – e, mesmo assim, os personagens não se encontraram.

Ainda falando em fatalidade, Baudrillard quando diz que o sinal de nascimento do ser humano será também o de sua morte. Esta abordagem também é feita pelos personagens Jesse e Celine em *Antes do Amanhecer*, quando, em uma das últimas cenas, estão em um barco em Viena à noite, quando conversam:

Jesse: O filho de um amigo meu nasceu em casa e ele ajudou no parto. Ele disse que, na hora do nascimento, vendo aquela criança pela primeira vez, tentando respirar, ele só conseguia pensar que aquilo era algo que iria morrer um dia. Isso não saía da cabeça dele. Isso é verdade, tudo é tão efêmero que, justamente por isso, faz parecer que o tempo que passamos junto seja tão importante.

É possível constatar a importância que as relações de efemeridade acabaram adquirindo para os personagens, já que a vida assume um significado transitório e que, por esse motivo, cada momento único deve ser vivido em toda sua intensidade.

Conforme Baudrillard, a única certeza que o homem tem é a de que tudo o que está vivo um dia morre. Conforme as palavras de Baudrillard (1991, p. 132): “O emblema da elevação é o da queda, o emblema da aparição é o mesmo da desapareição. Isto é, um destino”.

O fatal para o filósofo opõe-se ao acidental, assim como se opõe ao racional. A preferência da maioria das pessoas, a partir do momento em que a versão racional falha, segundo a ótica do autor, é a versão do acidental e do acaso em relação à versão do fatal. O acaso é improvável enquanto que a fatalidade é freqüente e tem mais chances de acontecer, diz o autor.

O passado e o futuro já não interessam mais para Baudrillard. O homem é um mero sobrevivente em meio ao mundo da simulação. Passado e futuro se auto-anulam, o que interessa é o tempo real, o “tempo presente”, equivalente ao “tempo do virtual”. Sob essa ótica o homem está morto e as redes têm o poder de controlar o passado e o futuro dos meros sobreviventes. O mundo virtual funciona sob forma de circulação orbital, na qual os fatos encadeados entram em uma espécie de “curto-circuito”, ou uma forma de choque entre o fato em si e o próprio modelo.

No ciclo contínuo de experiências amorosas, Bauman reconhece que há uma expectativa ilusória de que a próxima relação será melhor e mais estimulante que a experiência anterior. Essa sucessividade de eventos amorosos é descrita por Bauman (2004, p. 20) como: “episódios intensos, curtos e impactantes, desencadeados pela consciência *a priori* de sua própria fragilidade e curta duração”. Para o filósofo existe um processo de busca obsessiva não de um encontro amoroso, mas por uma espécie de desencontro ou “desaprendizado do amor”.

No filme *Antes do Pôr-do-Sol*, quando Jesse e Celine estão caminhando em torno do rio Danúbio, são abordados por um mendigo. O mendigo propõe um

negócio: que eles escolham uma palavra e, a partir dessa palavra, o mendigo faria um poema para os dois. Jesse e Celine dizem em tom irônico: *milk shake*. Caso o poema tivesse algo para acrescentar a vida dos dois, eles poderiam pagar o quanto quisesse para o mendigo. Enquanto Jesse e Celine conversam, o mendigo escreve o poema. Depois de algum tempo, quando o poema ficou pronto, Celine pede que o mendigo leia o poema:

Ilusões a luz do dia
 Cílios de limusine
 Faça o seu rostinho lindo
 Derrame uma lágrima em meu vinho
 Olhe nos meus olhos
 Veja o que você significa para mim
 Docinhos e milk shakes
 Sou o anjo das ilusões
 Sou o desfile da fantasia
 Quero que conheça meus pensamentos
 Não mais os adivinhe
 Você não sabe de onde eu vim?
 Você não sabe para onde iremos?
 Estamos juntos nessa vida
 Como dois galhos num rio sendo levados pela correnteza
 Eu te carrego. Você me carrega.
 Nossa vida poderia ser assim...
 Você não me conhece?
 Você não me conhece agora?

O poema citado pelo mendigo em *Antes do Amanhecer* evidencia a transitoriedade e a necessidade do outro nas relações humanas. A necessidade de carregar e se deixar levar pelo outro. Os seres humanos podem se deixar levar por determinada circunstância ou não, agirem de forma racional ou passional. Arriscarem tudo por nada, ou nada para obterem tudo. Ou quem sabe, decidam ficar no meio do caminho... A receita do bolo não existe. O transitório e o efêmero nesse caso podem significar intenso.

O “tempo” dos relacionamentos em longo prazo para Bauman está condenado, pois, na modernidade líquida, muitas pessoas têm pavor em prorrogar situações e preferem optar pela satisfação do desejo instantâneo. As pessoas em geral perderam a capacidade de fazer um investimento afetivo em longo prazo e o tempo de espera é muito longo para que a relação se sustente. O fato de alguém se render a um impulso não é necessariamente à vontade de fazer perpetuar o desejo, e sim uma perspectiva de buscar por relações transitórias.

Bauman estabelece relação entre amor e tempo, que também pode ser visto como tempo do encontro / desencontro (2004, p. 34):

O tempo transcorrido nunca é tão curto a ponto de permitir que aquele que perguntou e aquele que respondeu permaneçam, no momento em que chega a resposta, os mesmos seres que eram quando o relógio foi posto para funcionar.

Nesse sentido, se pode compreender que o decorrer do tempo exerce um efeito sobre as pessoas. Por exemplo, quando alguém responde à determinada pergunta amorosa depois de algum tempo, a resposta será dada por uma pessoa que já está diferente daquela inicial que o outro conheceu.

Constato também que existe uma espécie de tempo psicológico tanto para Bergson como para Bauman. Bergson enxerga o presente como um estado psicológico que está relacionado com o passado e que, por sua vez, determinará um futuro. Paralelamente há uma espécie de tempo psicológico do encontro ou do desencontro amoroso em Bauman, que poderá ser descrito como “sintonia amorosa”. A sintonia amorosa está relacionada com a capacidade de estabelecer elos e ligações de afinidade com o outro. A sintonia amorosa vinculada ao tempo descrita por Bauman também é abordada em *Antes do Amanhecer*, no início do filme, quando Jesse convida Celine para passar o dia com ele em Viena, e desenvolvem o seguinte diálogo:

Jesse: Pense no seguinte: imagine daqui a dez ou quinze anos, você já casada só que seu casamento já perdeu aquele encanto que deveria ter. Você começa a pensar em todos os caras que conheceu na sua vida e o que teria acontecido se tivesse casado com um deles. Eu

sou um desses caras. Veja isso como uma viagem no tempo. Do futuro ao passado, até agora, assim você veria o que teria perdido... Seria um grande favor para você e seu futuro marido (...) e você se dará conta de que fez a escolha certa e de que está feliz.

Entendo que Jesse considera essa viagem no tempo como um convite a uma experiência que precisava ter sido vivida para que ambos pudessem avaliar se, em um futuro momento, teriam feito as “escolhas certas”.

Compreendo que Bauman é sagaz ao dizer que, com o passar do tempo, as pessoas vão reformulando suas idéias e sentimentos em relação aquele primeiro sentimento inicial que haviam tido por aquele que anteriormente era o “ser amado”. Na medida em que o tempo passa, as experiências afetivas vão se revelando positivas ou negativas. Entendo que a hora e o momento “certo”, ou a sintonia da relação pode ser relativa para Bauman. O compromisso que envolve um relacionamento em longo prazo envolve vertentes contraditórias. Há sempre o risco de que um dos parceiros queira sair da relação sem que a outra pessoa envolvida tenha necessariamente uma significativa responsabilidade sobre os fatos. Muitos relacionamentos são destruídos pela submissão e o poder absoluto que sufoca o parceiro. Na visão de Bauman tanto a solidão como o ato de estar acompanhado geram insegurança.

Com o passar do tempo as pessoas mudam em função de acúmulo de suas experiências, vivências, perdas ou ganhos que adquiriram. É difícil mensurar ou quantificar a profundidade dessa mudança. Talvez o que Bauman queira dizer é que nunca sabemos de fato com quem estamos lidando. As pessoas podem, aparentemente, se mostrar iguais, mas sua complexidade interna está em crescente processo de mutação, e é difícil desvendar completamente o segredo. Mesmo diante dos obstáculos o ser humano persiste em errar e continuar tentando. “Prosseguir tentando e fracassar nas tentativas é humano, demasiadamente humano” (BAUMAN, 2004, p. 35).

No mundo de Bauman, não há espaço para a espera. O que importa é a imediatez e a fugacidade dos acontecimentos. O discurso é sempre vinculado ao tempo e também é nutrido por esse “tempo líquido” e volúvel. Bauman assim como

Baudrillard também reconhece que o ser humano vive em função da vida do “outro”. O ato de amar é descrito da seguinte forma por Bauman (2004, p. 36):

Amar significa manter a resposta pendente ou evitar fazer a pergunta. Transformar um outro num alguém definido significa tornar indefinido o futuro. Significa concordar com a indefinibilidade do futuro. Concordar com uma vida vivida, da concepção ao desaparecimento, o único local reservado aos seres humanos: aquela vaga extensão entre a finitude de seus feitos e a infinidade de seus objetivos e conseqüências.

Bauman (2004) reforça a idéia de que o futuro é sempre indeterminado, imprevisível e impenetrável. Não há como prever se ele será melhor ou pior do que o ontem, quando se trata de estar envolvido com o outro. Ao mesmo tempo, há uma nova idéia em sua proposição. Acredito que o filósofo também se refere ao processo de transição entre vida e morte que envolve desde a origem do ser humano até sua desapareição. A trajetória de vida do ser humano está geralmente envolta de sonhos, projetos e objetivos nos quais existe um forte desejo de concretização. Mas, no decorrer do tempo, muitos desses sonhos poderão se perder ou sofrer modificações no decorrer da trajetória. Dessa forma, o homem se obriga a fazer um recorte de ações finitas que são possíveis em vida diante de suas infinitas possibilidades. É provável que não exista realmente tempo suficiente para que o ser humano viva todos os seus sonhos ou cumpra todas as metas de que gostaria em uma só vida.

No mar da incerteza, procura-se a salvação nas ilhotas da segurança. Será que aquilo que ostenta um passado mais longo tem maiores probabilidades de ingressar no futuro intacto e incólume do que algo admitidamente feito e desfeito pelo homem, ostensivamente de ontem ou de hoje? Não se sabe, mas é tentador pensar que sim (BAUMAN, 2004, p. 44-5).

No trecho acima é possível entender uma posição um pouco mais otimista e esperançosa no pensamento de Bauman. O autor de certa forma enxerga uma luz no fim do túnel quando diz que espera que, mesmo diante de todas as incertezas do futuro, existe uma pequena chance do humano em ingressar em um futuro satisfatório. Mas, mesmo reconhecendo essa possibilidade, Bauman não deixa de apontar que o caminho pode ser turbulento, cheio de nuances imprevisíveis e a busca pela certeza pode ser muito frustrante.

Baudrillard, apesar de considerar essa relação entre sedução, amor e tempo como uma aposta que envolve muitas contradições, não deixa de reconhecer que é

preciso: “Reencontrar uma espécie de distinção, de hierarquia de todas essas figuras, sedução, amor, paixão, desejo, sexo, é sem dúvida, uma aposta absurda, mas é a única que nos resta” (BAUDRILLARD, 1990, p.6).

Portanto, assim como Bauman, Baudrillard reconhece que a busca pela sedução e pelo amor pode ser uma aposta repleta de contradições, incongruências e riscos, mas que, apesar de todos os seus percalços e desenganos, é jogo que vale a pena ser vivido.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com o intuito de aprofundar a análise dos significados do “simulacro” como sedução no cinema nas narrativas fílmicas *Antes do Amanhecer* e *Antes do Pôr-do-Sol* tornou-se necessário retomar os objetivos propostos no início da pesquisa: definir o que é “simulacro” como “hiper-real” e o que é cinema como “simulacro” da realidade para Baudrillard.

Ao retomar o posicionamento do filósofo, o “simulacro” equivalente ao “hiper-real” parte do pressuposto de equivalência do signo e do real. Ao contrário da utopia, a simulação considera primeiramente o princípio de equivalência, que remete à aniquilação de toda a referência e da negação radical do signo como valor. Os valores relativos ao social, ao político, ao histórico, à moral e à psicologia ficaram reduzidos à noção de acontecimento virtual e, nesse contexto, formam a “hiper-realidade”, ou seja, o próprio pensamento humano se tornou artificial.

O efeito de simulação colocou a metafísica em segundo plano. O imaginário se converteu em “hiperimaginário” e a realidade em “hiper-realidade”. O princípio de simulação, portanto, envolve a ausência de realidade e a dissimulação envolve a presença. A dissimulação é fingir ser algo que não é, logo, ela existe e, portanto, não altera o princípio de realidade.

Baudrillard e Virílio de certa forma constatam que, fatalmente, o papel do homem foi desvirtuado e desmontado pela crua e fria realidade do virtual. O humanismo ficou em segundo plano. A máquina e o mundo digital adquiriram poderes de governar um mundo que já não pertence mais à escala do real, mas se converteu em artificial e virtual.

Para Baudrillard (2002), o cinema é definido como “simulacro da realidade” que se converteu em “hiper-realidade”. A imagem é seu “simulacro” puro e a realidade corresponde ao mundo do virtual. As narrativas *fílmicas Antes do Amanhecer* e *Antes do Pôr-do-Sol* nesse contexto foram consideradas como

“simulacros” ou ausências de realidade. Sob um prisma paradoxal e, muitas vezes, contraditório é que foram analisadas as relações humanas nos filmes.

No decorrer da pesquisa também foi estabelecido um contraponto entre as idéias de Baudrillard com os estudos de cinema de Bazin e Kracauer. O cinema realista proposto por Bazin envolve a perda de uma realidade autêntica que é projetada na mente do espectador constituindo em uma ilusão da realidade. O princípio de Bazin não altera a concepção de realidade, a realidade existe sob a forma de ilusão. Conforme o teórico, na medida em que o cineasta constata o grau de identificação da imagem na tela com o espectador, vai se afastando gradativamente dessa imagem.

No ensaio *Morte todas as tardes* é possível constatar a importância da contribuição de Bazin. O teórico diz que o cinema tem a capacidade de repetir a morte e estabelece uma comparação entre a tourada e a morte. O toureiro descrito pelo autor pode morrer várias vezes na tela, já que o cinema tem a capacidade e o privilégio de poder repetir a mesma morte inúmeras vezes. Amor e morte representam à negação do tempo objetivo. O filme pode parecer ter uma incrível veracidade e adquire uma espécie de “eternidade material”, que se aproxima muito da veracidade dos fatos. Entretanto, há que se considerar que essa veracidade da morte cai em processo de deterioração, pois não passa de fato ficcional. A morte pode ser repetida inúmeras vezes na tela, mas não fora dela.

Há um ponto crucial de convergência entre os posicionamentos de Bazin e Baudrillard. Retomando Bazin (1983, p. 133) diz que: “Não se morre duas vezes (...). Como na morte o amor se vive, mas não se representa”. Baudrillard também considera que tanto no amor como na morte não se pode penetrar duas vezes. Este fato confere o caráter inédito da morte e do amor tanto para Baudrillard como para Bazin.

Kracauer diferentemente de Bazin, aponta que a tendência realista nos filmes desperta no espectador a capacidade de estabelecer uma relação subjetiva. Os diretores de filmes não exploram unicamente a realidade física, mas entram na realidade da história e consideram o aspecto fantasioso do filme. São considerados

filmes realistas, os filmes de viagem que mostram grandes extensões da realidade, os documentários e certos filmes com embasamento psicológico ou que utilizam monólogos que envolvem uma gama diversificada de pensamentos. Constatou-se, no decorrer da pesquisa, que os filmes *Antes do Amanhecer* e *Antes do Pôr-do-Sol* se encaixam na vertente realista proposta por Kracauer, pois mostram extensões da realidade. Em *Antes do Amanhecer* os personagens se encontram em uma viagem em Viena, e no segundo filme *Antes do Pôr do Sol*, os personagens se encontram em Paris. Ambos os filmes, além de mostrarem uma extensão da realidade, utilizam diálogos extensos, que debatem questões existenciais como morte, destino, sedução e amor.

O teórico, portanto, enfatiza o aspecto subjetivo em detrimento do objetivo. Sua concepção de realismo no cinema difere de Bazin por abrir arestas para o elemento criativo e fantasioso.

No sentido baudrillardiano o cinema adquire uma função que ultrapassa todas as demais, ele é designado como o "próprio simulacro" e converteu-se em "hiper-realidade". Para o autor, o cinema vai se aproximando com frequência e a cada dia do real absoluto. O real absoluto do qual Baudrillard se refere está relacionado com a pretensão do cinema em ser a própria realidade. O fato do cinema converter-se na própria realidade envolve sua necessidade de perfeição e suas características imediatistas, sua banalidade. O "hiper-real", conforme Baudrillard, representa uma fase que é mais avançada que o próprio realismo, onde a metafísica foi abolida e as contradições entre o real e o imaginário caíram por terra.

Entendo que, para Baudrillard, o cinema ultrapassou a noção de representação do real, converteu-se em "hiper-realidade" e sobrevive sob forma de arquivo. O filme, nesse contexto, mesmo sob a forma de arquivo, tem a capacidade de gerar reflexão por parte do espectador. A concepção do verdadeiro e do falso, do real e do imaginário foi abolida na ótica "hiper-realista" da montagem do cinema. Sob a ótica de Baudrillard se pode dizer que o espectador de cinema, que é fruto da audiência, se converte ao mesmo tempo no meio e na mensagem, porque ele está sendo testado por esse meio e porque ele tem a capacidade de interpretar a imagem na tela.

Por outro lado, essa ótica de que o cinema se converteu em arquivo para Baudrillard pode parecer simultaneamente radical e paradoxal. Na medida em que o filósofo liquida com a noção de metafísica no cinema destrói também com a possibilidade criativa do cinema em produzir o vital, o novo e o original proposto por Kracauer. A rejeição ao novo é evidenciada na medida em que real e ficção, sujeito e objeto foram enterrados e viraram “fragmentos da simulação” ou “hiper-realidade”. Quando o filósofo aponta que o cinema se reproduz por equivalência, ele se torna radicalização utópica, é incapaz de produzir e, sob essa ótica, o cinema está morto. Conforme foi dito no decorrer da pesquisa, o grande paradoxo de Baudrillard consiste na idéia de que, quando o autor desconstrói com as noções de metafísica, psicologia e a noção de subjetividade abole também com o cinema aberto para a reflexão, para o novo e o criativo.

A própria história no cinema pode ser contada e reproduzida pela virtualidade das máquinas, sendo que o ato de re-contar a história não pertence mais ao domínio humano, mas pertence ao mundo da simulação e do virtual. Nesse caso já não interessa mais se o homem está vivo ou morto, pois a história permanecerá sendo contada inúmeras vezes através da virtualidade das máquinas e no mundo do virtual. É possível dizer que o homem pode rever inúmeras e repetidas vezes o mesmo filme. Entretanto, sua percepção e vivência diante daquele mesmo filme podem ser a mesma ou poderá ser modificada toda vez que assiste àquele filme novamente em função da alteração de sua percepção diante daquele mesmo filme através do tempo e do acúmulo de suas vivências e experiências.

Quando Baudrillard diz que o real adquire uma característica de poder ser sempre reproduzido ele é considerado como “hiper-real”. Sob essa ótica, o real e o cinema precisam ser reinventados, ou seja, é preciso reinventar o real como ficção.

O “simulacro” como “morte”, “imortalidade” e “destino” foram assuntos bastante explorados no decorrer da pesquisa tanto na obra de Baudrillard como nas narrativas fílmicas.

Para Baudrillard faz parte da vida humana marcar encontro com a morte.

No filme *Antes do Amanhecer* conforme abordado anteriormente, a morte aparece evidenciada em diálogos em que a personagem Celine revela sua fobia pela morte e encara o fato como algo catastrófico, versão que se encaixa na lacuna trágica do pensamento baudrillariano que parte da idéia de que o homem está morto. Em outras palavras o homem, na versão baudrillariana da contemporaneidade, se converteu em mero sobrevivente do real. Já o personagem Jesse, em contrapartida, enxerga a morte como algo natural que faz parte do envelhecimento e é inerente ao ser humano.

O filme *Antes do Amanhecer* também nos questiona sobre a perda afetiva e sobre a dificuldade do ser humano em encarar a morte. A personagem Celine em alguns diálogos da narrativa aborda constantemente a morte com a sensação de perda e dor. Entretanto, a questão do sentimento, da perda afetiva não é abordada pelo pensamento baudrillariano. Há uma espécie de banalização diante da morte para o filósofo. Os sobreviventes do mundo baudrillariano não entram no quesito sofrimento, pois os valores e sentimentos já não interessam mais. É como se o homem vivesse em outra dimensão, sem envolvimento ou vínculos afetivos com o ser ausente.

Enquanto a metafísica platônica orbita em torno de um mundo idealizado e metafísico, Baudrillard não considera essa idealização. A morte para Baudrillard permanece existindo na virtualidade daqueles que estão vivos, através da história que é perpetuada pelas redes artificiais. O convívio é que não existe mais. Aparece claramente, no posicionamento de Baudrillard, uma necessidade de fazer com que o elo entre a vida e a morte seja estreitado, fator que se aproxima da destrutividade do ser humano.

Ainda quando fala em destino, Baudrillard diz que o homem está desvirtuado de seu destino original, pois os valores se perderam e o destino da alma individual, se deteriorou. A experimentação fatal do homem consigo mesmo consiste na experimentação da morte em vida. Existe em Baudrillard uma fascinação pelas modalidades mórbidas de morte dual, da morte que se autoconsome e certo prazer coletivo do homem em matar catastróficamente o outro com violência.

Ao interpretar o posicionamento de Baudrillard (1991), baseado na idéia de que vivemos na época do fim da metafísica, da fantasia e da ficção científica, e transpondo estas idéias ao contexto da narrativa do filme *Antes do Pôr-do-Sol* (*Before Sunset*), é possível dizer que os personagens Jesse e Celine estejam procurando revitalizar, reatualizar, requotidianizar fragmentos de simulação, fragmentos de uma história que, para os personagens, se tornou um “mundo real”. O romance dos personagens nas narrativas simultaneamente é dolorido, paradoxal, e talvez esteja próximo da utopia.

A questão das escolhas é evidente tanto no discurso da personagem Celine como no discurso baudrillardiano. O posicionamento de Baudrillard, quando fala de acaso, é parcial. Diante da ameaça de morte acidental, o acaso aparece vinculado na maior parte do tempo à questão da escolha. Quando alguém sofre um acidente, este também pode ser considerado como uma escolha: a de vida ou de morte. A questão que não é respondida de forma clara pelo autor está em saber se, no caso específico dos acidentes, o homem é tão poderoso a ponto de controlar o momento exato da suposta “escolha” de sua morte?

A imprevisibilidade do destino e o indeterminado no ato acidental parece não ser o foco de discussão do filósofo. O autor desvia a questão do acaso para outra ótica. O acaso é considerado como o contrário do destino. A alteridade só ocorre em uma relação dual e não necessariamente plural ou múltipla. A polaridade dos sexos está sempre entrando em choque. O acaso, ao contrário do destino, atinge inúmeras combinações em uma proporção em que tudo é possível. Entretanto, para Baudrillard, a fatalidade sempre tem mais chances de acontecer.

Ainda no que diz respeito ao destino na narrativa fílmica *Antes do Amanhecer*, conforme já foi dito, é possível dizer, por um lado, que o encontro dos personagens foi um acaso, já que Jesse e Celine se conheceram acidentalmente em uma viagem de trem rumo a Viena. Porém, o encontro só aconteceu de fato, porque o destino nesse contexto foi fruto das escolhas dos dois personagens. Mesmo diante da situação inesperada ou acidental, houve uma escolha.

Baudrillard desconstrói com a metafísica e deixa o real encontrar-se em processo de desmoronamento. O real é considerado a última possibilidade de metáfora. Conforme foi analisado no decorrer do trabalho, a questão do desencontro do destino, fruto das próprias escolhas dos personagens Jesse e Celine, é uma das questões norteadoras entre as duas narrativas fílmicas *Antes do Amanhecer* e *Antes do Pôr-do-Sol*. Desencontro, arrependimento, insegurança e imaturidade foram sentimentos exasperados pelos personagens do filme, sempre transitando pela dualidade e pela fatalidade: a morte da avó de Celine. Nas narrativas *Antes do Amanhecer* e *Antes do Pôr-do-Sol*, a insatisfação da personagem Celine é evidenciada no ato da personagem em abdicar do encontro com aquele que poderia ser seu outro destino: o amor.

O filósofo francês repete várias vezes em seu discurso a questão da necessidade do “outro” para que exista o destino. O ser humano encontra-se sempre predestinado e aprisionado pelo outro. Paradoxalmente, o “outro”, ao mesmo tempo em que é sua cumplicidade gêmea, é também sua adversidade. A vontade própria não tem sentido, pois o homem é fadado a uma espécie de existência que lhe é reservada.

O simulacro como sedução no cinema foi o principal ponto de análise dessa pesquisa. A sedução é considerada como vibração pura e está associada a uma “sedução fria”. O cinema, sob este prisma, pertence à ordem do lúdico e da sedução fria, fazendo com que o espectador entre em processo de total sedução com o filme projetado na tela. Porém, o filme não deixa de ser uma ausência de realidade, um simulacro e, por esse motivo, há uma relação fria e de distanciamento com o observador. Sob a ótica do lúdico e da sedução fria baudrillariana, foram analisadas as relações humanas nas narrativas fílmicas *Antes do Amanhecer* e *Antes do Pôr-do-Sol*.

É possível constatar no decorrer do trabalho que o “simulacro” é ausência da realidade e que a realidade existe apenas como metáfora do real. A sedução é da ordem da metafísica. Metafísica e sedução estão ausentes no mundo de Baudrillard, logo a sedução é ausência da realidade. Nesse sentido se pode dizer que a sedução para Baudrillard é o “simulacro”, ela é o virtual e, portanto, o posicionamento do

filósofo altera o princípio de realidade. A contradição que pode ser evidenciada em Baudrillard está no fato do autor colocar a metafísica e a sedução como ausentes e, paradoxalmente, estudar exaustivamente seus significados.

A sedução entre os sexos opostos é considerada pelo filósofo como um jogo que opera na base da reversibilidade e do ritual. Nesse jogo, um dos participantes é mais incisivo e o outro se esquivava. A sedução para o filósofo pode envolver doses de romantismo e é considerada como uma paixão ou um jogo da ordem do signo. O jogo da sedução é contínuo e passional.

Conforme foi evidenciado nos diálogos dos filmes analisados anteriormente, é possível constatar que a sedução é o principal ponto de conexão entre as duas narrativas filmicas. O jogo do desejo e com o desejo é o ponto chave que aparece tanto na fala baudrillardiana como nas narrativas fílmicas.

Entendo que, no filme *Antes do Amanhecer*, há um processo de idealização recíproca por parte dos personagens Jesse e Celine em determinados momentos em função da imaturidade e insegurança dos personagens. A questão da sedução vinculada à beleza da juventude aparece evidenciada especialmente na cena em que os personagens estão conversando no telefone. A fala dos personagens remete ao discurso platônico baseado na concepção da beleza vinculada à idealização. Não se pode deixar de mencionar que também existe em Baudrillard uma fascinação pelo universo feminino. A própria aparência física da mulher é descrita pelo autor como um signo dual e atemporal. Mas a concepção de sedução para Baudrillard vai além de sua fascinação pela mulher. Baudrillard enxerga o jogo da sedução próximo da insanidade humana. Há um lado totalmente obscuro da sedução.

A sedução que parte do princípio do jogo e desafio dual aparece mais evidenciada na obra de Baudrillard. Essa sedução paradoxal e contraditória é evidenciada constantemente no jogo dos diálogos que entrelaçam os filmes *Antes do Amanhecer* e *Antes do Pôr-do-Sol*. Conforme Baudrillard, a sedução instiga o outro mais por sua imperfeição e dualidade do que o amor baseado no altruísmo.

Baudrillard admite o caráter elevado e sublime do amor como um sentimento possível e universal. Porém, o filósofo considera a sedução mais forte e instigante em relação ao amor e necessariamente não está vinculada ao afeto. O amor platônico imbuído pela metafísica idealizada não tem espaço no discurso baudrillardiano. A sedução para Baudrillard, acima de tudo, está relacionada com o desafio de manipular e jogar com o outro com o intuito de reforçar o poder e o sentimento narcisista do amor próprio. A sedução para o filósofo escancarou o próprio poder de dissuasão, envolve certas doses de perversidade e imoralidade. A paixão, por sua vez, consiste em uma espécie de exacerbação do amor até o momento em que o ser humano percebe que o outro não é perfeito e que, de certa forma, acaba frustrando o parceiro.

Logo no início do filme *Antes do Pôr-do-Sol*, os personagens evitam falar sobre o assunto “relacionamento” em uma tentativa de evitar uma exposição mais enfática e direta ao outro. A sedução aparece evidenciada no filme, nove anos mais tarde, sobretudo, através dos diálogos da narrativa dos personagens. Fica evidente o medo de entender os reais motivos para o desencontro e, principalmente, a competição em querer saber se a vida ou o destino do outro era mais feliz do que a sua própria vida. Frustrações, ilusões e desengano fazem parte desse pacote de experiências dos personagens.

Em *Antes do Amanhecer* é possível constatar, através dos fragmentos dos diálogos analisados, que o amor se aproxima da idéia da idealização platônica. A personagem Celine, no primeiro filme, diz que considera triste passar a vida sem se dedicar a uma causa ou a alguém. O amor romântico e idealizado no primeiro filme é visto como tábua de salvação para evitar a solidão na fuga frenética para enfrentar o vazio. Entretanto, devido as suas próprias escolhas ou ao seu destino de inúmeros desencontros, nove anos depois em *Antes do Pôr-do-Sol*, a personagem Celine está sozinha e descrente do amor. A idealização platônica do primeiro filme converge a uma “hiper-realidade” crua no segundo filme em que o amor flutua em um mundo onde predomina a superficialidade e a volatilidade das relações, e os personagens estão na constante luta em tentar recuperar um tempo que ficou perdido e que não volta mais. Este tempo de *Antes do Amanhecer* pode ser visto em *Antes do Pôr-do-Sol* como um tempo nostálgico que se perdeu na memória dos personagens em

função de suas próprias escolhas. O momento que tentou ser resgatado em *Antes do Pôr-do-Sol* está inserido no mundo do “simulacro”, da ausência de realidade dissecada por Baudrillard.

Baudrillard diz que o amor é misterioso, mas somente a sedução é enigmática. O mistério pode ser desvendado, mas a sedução tem um sentido mais forte e persuasivo, ela jamais pode ser revelada. Sedução e amor convivem em suas oscilações que variam do grau sublime ao degradante. O discurso do “revival amoroso” de tentar reviver sentimentos ou relações desgastadas, para Baudrillard está em processo de saturação, aborrecimento e condenados ao fracasso.

Ironicamente no próprio filme, conforme já foi mencionado, a personagem Celine, em *Antes do Pôr-do-Sol*, reconhece em um dos seus diálogos que os próprios personagens tinham que se encontrar de novo. Nesse caso, o próprio simulacro satiriza com ele mesmo, ou seja, desfaz com a noção de verdade e da realidade no próprio filme.

Mais especificamente Baudrillard diz que a sedução adquire poder através da estratégia do engano. Para Baudrillard não existe sedução sem a presença do jogo, da dualidade e da contradição. Retomo aqui a frase de Baudrillard quando o filósofo diz que “Seduzir é desviar os outros da sua verdade” (1991, p. 92). A sedução descrita pelo filósofo ainda envolve doses de certa passionalidade, loucura e destruição. É dentro desse contexto que Nietzsche diz que o sexo tem uma espécie de prazer em se enganarem mutuamente. O egoísmo e o engano do amor analisado por Nietzsche também é exaustivamente abordado por Baudrillard.

Mas o que interessa para essa pesquisa está, sobretudo, em constatar que, para Baudrillard, a sedução está em processo de trituração, desgastada em meio a um mundo tomado pela violência e pela desesperança. É importante lembrar que a sedução foi substituída pela fria racionalidade sem qualquer intenção de desenvolver a afetividade. Em meio a esse universo sombrio, o prazer e o desejo foram substituídos pela dominação do digital. O amor foi substituído pela perda dos juízos de valor, pela satisfação do consumo imediato e pela volatilidade das redes virtuais.

A indiferença impera em um mundo em que as relações estão se desenvolvendo via máquina e há uma incessante luta contra o tempo: o tempo não pode ser desperdiçado porque é sinônimo de produtividade, dinheiro, satisfação pessoal, enquanto que o tempo para as relações humanas ficou ofuscado. O virtual é o tempo presente que consiste também no mundo verdadeiro de Baudrillard. O tempo da sedução fria proposta por Baudrillard marcado pela indiferença não deixa de fazer parte integrante da frágil vida humana.

O desencontro e a sintonia funcionam como as formas paradoxais que conectam as duas narrativas fílmicas. O desencontro do primeiro filme *Antes do Amanhecer* procura buscar uma explicação no segundo filme *Antes do Pôr-do-Sol*. Explicação esta que é subjetiva e não encontra resposta para todos os fatos. No segundo filme Jesse e Celine tentam resgatar um sentimento que não teve a chance de ser vivido de forma contínua nove anos antes. Em *Antes do Pôr-do-Sol* os personagens Jesse e Celine buscaram obsessivamente por uma chance de *revival*, sabendo, na verdade, que este já era um encontro já fadado ao fracasso, pois, mesmo que pudessem resgatar os sentimentos de antes, ambos mudaram em função de suas escolhas, que modificaram totalmente seus destinos. As experiências sofridas e a última gota de idealização baseada na concepção de que tudo aquilo que é inatingível se torna também motivo de adoração exacerbada, já é encarada de forma madura e sem expectativas em *Antes do Pôr-do-Sol*. No segundo filme, os personagens estão mais conscientes, frustrados e cansados de suas projeções e idealizações, pois conseguem de certa forma enxergar que o *revival* talvez seja outra forma de imersão na ausência de realidade, que se insere no mundo do “simulacro”. A personagem Celine fala da dificuldade de criar vínculos na contemporaneidade e da banalização dos relacionamentos.

As projeções dos personagens em ambos os filmes sob a ótica baudrillariana seriam “simulacros” em uma realidade que é ausente. O reencontro do *revival* sob a ótica do filósofo adquire o sentido de insólito e vai desgastando seu próprio significado. O próprio amor passional foi esvaído de sentido dentro da ótica baudrillariana.

Através dos diálogos mencionados no último capítulo constata-se que há sempre uma dualidade e um aspecto paradoxal entre solidão e casamento. No filme *Antes do Amanhecer*, Celine tinha inúmeras expectativas sobre o amor romântico e idealizado. A personagem buscava obsessivamente em saber o que é o amor, expondo suas carências e sua necessidade de amar e ser amada. Nove anos depois, em *Antes do Pôr-do-Sol*, a personagem discute o casamento de forma desacreditada e sofrida e tenta desviar das projeções românticas. O personagem Jesse em *Antes do Amanhecer* é mais irônico e racional dizendo que prefere viver por uma causa a uma relação afetiva. Já no filme *Antes do Pôr-do-Sol*, o personagem aparece casado e com um filho. Jesse argumenta, na segunda narrativa, que resolveu casar por uma questão de comprometimento. O ato de se comprometer e de se responsabilizar por alguém de certa forma faria com que o personagem se sentisse uma pessoa melhor. Pode-se dizer que, sob determinado prisma, os destinos ou as expectativas dos personagens se inverteram. Jesse realizou o sonho de Celine que era casar e ter filhos, enquanto Celine realizou o de Jesse, ser completamente livre e independente e trabalhar por uma causa nobre ligada a associações mundiais do meio ambiente. Sob este prisma um personagem realizou o sonho do outro, mas ambos não realizaram o seu próprio sonho. O sonho de ambos se perdeu em função de suas escolhas que moldaram destinos desencontrados.

É difícil, no contexto das narrativas fílmicas, afirmar ou classificar qual das duas possibilidades: solidão ou casamento traz maiores possibilidades de realização, pois toda escolha também implica algum tipo de renúncia. A solidão ou o ato de estar só, ao mesmo tempo em que apresenta possibilidades de crescer no autoconhecimento e na reflexão e abre portas para novas possibilidades para conhecer novas pessoas e para o desconhecido, também há a renúncia de não estabelecer o vínculo afetivo mais profundo com um único objeto do desejo. O casamento, por outro lado, visa teoricamente a estabelecer uma relação de comprometimento e um vínculo afetivo mais profundo com o outro. O casamento exige a renúncia de amar o outro aceitando seus defeitos, a convivência desgastante da relação, a exclusividade e o egoísmo do amor ao outro. Conforme diria Baudrillard, o casamento exige um amor que é egoísta, no qual o ser humano se fecha para o mundo externo e reforça o narcisismo.

É possível constatar, portanto, que o amor dos personagens Jesse e Celine estava baseado em projeções românticas que foram concretizadas de forma efêmera e transitória nas duas narrativas. Sob a ótica de Baudrillard seria provavelmente complexo casar com essa espécie de projeção do outro que nunca é perfeito e que, eventualmente, acabaria decepcionando o parceiro de alguma maneira. Enfim, o objeto de desejo é imprevisível e sem garantias de retorno ou suposta receita de felicidade.

Esta questão nos remete a pensar o quanto algumas pessoas se contentam com aquilo que têm, aceitam as situações e as pessoas da maneira como são e simplesmente não pensam no que poderiam ter sido se tivessem agido de forma diferente ou se seus destinos tivessem tomado rumos diferentes. Outras, ao contrário, estão sempre angustiadas e acreditam que aquele que poderia ter sido o seu “outro destino” teria sido melhor ou mais bem sucedido. Este fato revela a constante insatisfação humana em querer ter algo que não tem ou atingir aquilo que não é possível.

O ser humano pode ter mais de uma profissão, mais de um parceiro, saber que pode viver várias vidas simultaneamente em uma só vida, mas, mesmo dentro de suas multiplicidades de escolhas, ele opta por uma gama de escolhas dentro daquilo que é possível de ser concretizado e que também depende da vontade do outro. Mas a sedução baudrillardiana oscila nesse limiar em que aquilo que é inatingível e enigmático é sempre mais instigante e desafiador.

A afinidade não entra no discurso de Baudrillard, mas Bauman diz que a afinidade é uma escolha baseada na intensidade da sedução. O grau de afinidade, entre os personagens Jesse e Celine nas narrativas fílmicas, conforme já foi dito, pode ser considerado como sintonia.

Enquanto Bauman diz que a realidade existe sob a ótica das relações volúveis da modernidade líquida, Baudrillard diz que as relações afetivas orbitam na esfera do virtual e da ausência de realidade.

As relações humanas para Baudrillard são mais instigantes e interessantes enquanto flutuam na esfera da sedução e visam a reforçar o amor próprio. Já o amor adquire uma dimensão oscilante que varia entre um estado sublime e de libertação, mas pode, simultaneamente, adquirir uma característica de degradação e de aprisionamento humano.

Baudrillard ainda diz que existe uma cultura da economia libininal na hipermodernidade que se baseia na naturalização do desejo destinado ao ato de consumir, gastar, e usar que banaliza com o desejo como se este fosse destinado ao funcionamento maquínico. O sexo, nesse caso, funciona como acréscimo e consumação imediata do desejo que deixou a sedução de lado. É dentro desse prisma que Bauman fala da dificuldade de conectar-se em um mundo dominado pela transitoriedade das relações humanas. Há uma expectativa enganadora e ilusória de que a próxima tentativa de relacionamento será mais satisfatória. O amor foi substituído e esvaído por um mundo em que imperam as relações volúveis.

Ainda em *Antes do Pôr-do-Sol* a personagem Celine radicaliza ao questionar o amor quando diz que é absurdo o conceito de que uma pessoa só pode se sentir completa através do amor do outro. Realidade e amor para a personagem beiram à incompatibilidade. Em meio a esse contexto, Baudrillard diz que o mundo real se converteu em “simulacro”, a realidade se converteu em “hiper-realidade” e o amor foi absorvido pela sedução fria que não deixa de ser ausente.

A questão do tempo aparece como outro ponto de conexão entre as narrativas fílmicas *Antes do Amanhecer* e *Antes do Pôr-do-Sol*. O espaço de tempo de nove anos entre as duas narrativas sinaliza também as mudanças de comportamento e atitude dos personagens. O tempo, além de estar associado à sedução através do romance de Jesse e Celine, marca o sofrimento dos personagens, o acúmulo de experiências e vivências, o envelhecimento, as angústias e o medo de não conseguirem realizar em vida tudo o que gostariam. O tempo nas narrativas fílmicas pode representar também a existência, como disse Dastur (1990). Nesse sentido, o tempo pode ser visto como espaço necessário para o autoconhecimento, reflexão e daquilo que poderia ser considerado como erro e acerto.

Não se pode deixar de mencionar o ponto comum entre sedução e tempo para Baudrillard está no seu caráter atemporal. A sedução para o autor tem sempre um objetivo por si só de manipular, dissuadir e jogar com o outro. A sedução tem um ritmo que não necessariamente exige doses de equilíbrio ou constância, mas ela pode ser oscilante e não segue uma ordem.

Entendo que o tempo descrito pelo personagem Jesse como uma mentira pode ser interpretado dentro de uma concepção subjetiva e sentimental de que, no amor, não existe lógica. O tempo de coexistência, quando o ser humano reencontra alguém depois de muitos anos, pode assumir significações diversas que variam da raiva, indiferença e mesmo a sensação de que o tempo é uma mentira, como se de fato o tempo não tivesse passado. Esse tempo da mentira descrito pelo personagem Jesse tem o intuito de revelar que o amor e a sedução poderiam continuar vivos e presentes na mente dos personagens.

A noção de temporalidade vinculada à sedução para Baudrillard pode ser vista como movimento variável. A velocidade é considerada como movimento positivo e a lentidão e o atraso como enfadonhos e repetitivos.

O presente recomeça a todo instante, diz Bergson (1990, p. 173) e essa foi, provavelmente, a sensação de reencontro dos personagens em *Antes do Pôr-do-Sol*.

Para Baudrillard, o tempo de Jesse e Celine seria o tempo do “simulacro”, da ausência de realidade. O ser ausente se tornou de certa forma inatingível e idealizado para os personagens das narrativas.

Na última cena do filme *Antes do Pôr-do-Sol*, Jesse vai até a casa de Celine para uma suposta despedida antes de ir ao aeroporto e pegar o voo para Nova York. Jesse já está atrasado e Celine relembra que, se ele se atrasasse mais, iria perder o voo. Jesse sabe que vai perder o voo, mas parece não se importar com isso e decide ficar no apartamento de Celine. Celine começa a dançar em tom insinuante uma música de jazz que está tocando no CD. Jesse olha para Celine e, de repente, o filme acaba.

Sob a ótica de Baudrillard, entendo que, mesmo que a narrativa fílmica *Antes do Pôr-do-Sol* tenha um final indefinido e abra possibilidades para a interpretação do espectador, acredito que os personagens não acabariam juntos porque o enigma do desencontro e da expectativa daquilo que poderia ter sido acabou no momento em que os personagens falaram sobre dor, sofrimento e suas escolhas de vida que tomaram rumos divergentes.

Como diria Bauman (2004), é provável prever que os personagens ficassem juntos por uma noite ou alguns encontros transitórios e eventuais. Mas os encontros isolados não representam a escolha de uma relação duradoura.

Os personagens Jesse e Celine estavam em busca de um amor que talvez estivesse próximo de “simulacro” idealizado, que projeta no outro a expectativa de vivências alegres e, paradoxalmente, tristes porque não se concretizaram. O outro ou o não vivido é sempre mais sedutor do ponto de vista de Baudrillard, porque não é misterioso, mas sempre será enigmático porque nunca será revelado. E o que teria acontecido com as vidas dos personagens se tivessem mudado o rumo dos acontecimentos, se tivessem ficado juntos ou feito algo diferente? Para este fato, fica o sentimento da eterna insatisfação humana de buscar respostas para algo que talvez não tenha resposta. Não foi vivido durante o lapso de tempo de nove anos e pertence única e exclusivamente à esfera da imaginação desses personagens. O outro não revelado pode ser imaginado e projetado, mas é ilusório, não foi de fato vivenciado.

Entretanto, mesmo que os personagens optassem por vidas e destinos diferentes, o fato não desqualifica em nenhum momento o valor do encontro efêmero e transitório. Como disse o personagem Jesse em *Antes do Amanhecer* “por que as pessoas pensam que relações têm que durar para sempre?”. Jesse nesse caso tenta desconstruir com a idéia do amor platônico, eterno e idealizado. O efêmero e o transitório podem não ser exatamente volúveis, como diz Bauman, mas ao contrário, pode ser, no contexto das narrativas fílmicas, intenso e sagaz. Entendo que, no caso das narrativas fílmicas analisadas, os momentos foram vividos com muita intensidade. O presente, a criação do mundo próprio dos personagens através da

discussão metafísica sobre morte, destino, tempo, solidão e casamento, não deixa de ser, sob a ótica de Baudrillard, um “simulacro” (ausência da realidade).

O sonho que ficou na lembrança dos personagens em *Antes do Amanhecer* foi abafado pelos personagens Jesse e Celine em *Antes do Pôr-do-Sol*. Sob essa ótica da idealização se pode dizer que existe o tempo da sedução que é o tempo que une as duas narrativas fílmicas.

Merleau-Ponty (1983), quando se refere à alma do cinema, aborda a questão do sonho. Conforme as palavras do autor (1983 p. 147): “a essência do sonho é a subjetividade. O seu ser é a magia. É que o sonho é projeção – identificação em estado puro”. Para o autor, a magia está diretamente relacionada com a subjetividade e, mais especificamente, consiste na concretização da subjetividade, ou seja, ela deixou de ser um determinado tipo de crença para se tornar um sentimento. A consciência racional dos seres humanos teve poderes de colocar a vida afetiva em processo de afastamento, ou recuo como se houvesse uma atrofia dessa vida. Enfim, a magia pode ser definida pelo autor como:

... A magia não só corresponde a uma visão pré-objetiva do mundo, como também a um estado pré-subjetivo do fluxo de afetividade, e uma inundação subjetiva. O estado da alma vem suceder-se a um estado mágico (*apud* XAVIER, p. 149).

Independentemente do tempo de duração em que os personagens ficaram juntos nas duas narrativas, conforme as palavras dos próprios personagens, o fato não elimina ou diminui a intensidade e a profundidade do sentimento vivido.

Não se pode deixar de reconhecer, portanto, que o efêmero e o transitório também podem ser profundos. Mesmo que o encontro efêmero não modifique escolhas determinantes de vida de uma pessoa, pode permanecer eterno e único, não nostálgico, mas existente na memória daqueles que viveram.

Ponty, portanto, considera que o cinema apresenta grande potencial das fugas e dos reencontros e, simultaneamente, a possibilidade de exaltação para o espectador e do seu duplo, quando o autor diz (1983, p. 165): “fugirmo-nos, reencontrarmo-nos. Reencontrar-se para fugir-se a si próprio, fugir-se a si próprio

para se reencontrar”. É importante dizer que, mesmo diante do egoísmo e da ausência de realidade do “simulacro”, Baudrillard considera que o ser humano está sempre jogando com a sedução, fugindo constantemente através do outro na sua tentativa incessante e interminável de encontrar a si mesmo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Análisis del film**. Espanha: Paidós, 1993.

_____. **A estética do filme**. São Paulo: Papyrus, 1995.

_____. **A imagem**. Campinas: Papyrus, 2002.

BAUDRILLARD, Jean; MORIN, Edgar; MAFFESOLI, Michel. **A decadência do futuro e a construção do presente**. Florianópolis: Ed. da UFSC, 1993.

_____. **As estratégias fatais**. Lisboa: Estampa, 1991.

_____. **A transparência do mal: ensaios sobre os fenômenos extremos**. Campinas: Papyrus, 1990.

_____. **A troca impossível**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002.

_____. **A troca simbólica e a morte**. São Paulo: Loyola, 1996.

_____. **Da sedução**. Campinas: Papyrus, 1991.

_____. **Simulacros e simulações**. Lisboa: Relógio d' Água, 1991.

_____. **Tela Total: mito-ironias da era do virtual e da imagem**. Porto Alegre: Sulina, 2002.

BARTHES, Roland. **Fragmentos de um discurso amoroso**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BAUMAN, Zygmunt. **O amor líquido**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

BAZIN, André. Morte todas as tardes. In: XAVIER, Ismail (org). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graal/Embrafilme, 1983.

_____. **O cinema**: ensaios. São. Paulo: Brasiliense, 1991.

_____. Ontologia da imagem fotográfica. In: XAVIER, Ismail (org). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graal/Embrafilme, 1983.

_____. **O que é cinema**. Traduzido por Ana Moura. Lisboa: Livros Horizonte, 1975.

BEFORE SUNSET. Before Sunset é o mais aplaudido em Berlim. **O Estadão**. Disponível em: <www.estadao.com.br/divirtase/noticias/2004/fev/10/130.htm>. Acesso em: 2 dez. 2005.

BERGSON, Henri: **Matéria e memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

BERNARDINELLI, James. Before Sunrise: A Film review by James Beradinelli. **Movie Review Colossus**. Disponível em: <http://movie-reviews.colossus.net/movies/b/before_sun.html>. Acesso em: 5 dez. 2005.

BIB_VIRTUAL. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, PUC/RIO, Pergamum, Sistema Integrado de Bibliotecas. Disponível em: <<http://www.dbd.puc>>. Acesso em: 2 mar. 2008.

_____. Disponível em: <http://www2.dbd.pucRio.br/arquivos/155000/156500/10_156563.htm?codBib=1>. Acesso em: 2 mar. 2008.

_____. **Tese**: Jean Baudrillard. Disponível em: <http://www.dbd.pucRio.br/search_htdig/htsearch?config=htdig_bib&restrict=&exclude=BAUDRILLARD%3C%20JEAN&material=&biblioteca=&words=Baudrillard<+jean&sort=title&method=and&format=long>. Acesso em: 2 mar. 2008.

_____. **Tese**: Sedução. Disponível em: <http://www2.dbd.puc-rio.br/pergamum/biblioteca/php/mostrateses.php?open=1&arqtese=0321096_05_Indice.html>. Acesso em: 2 mar. 2008.

_____. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. **Teses do PPGCCOM**. Disponível em: <<http://www.pucrs.br/famecos/pos/download/index.htm>>. Acesso em: 2 mar. 2008.

_____. Universidade de São Paulo. **Teses e Dissertações**. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br>>. Acesso em: 1 mar. 2008.

_____. **Teses e Dissertações:** Cinema. Disponível em: <<http://dedalus.usp.br:4500/ALEPH/POR/USP/USP/TES/SHORT/158529/81/>>. Acesso em: 1 mar. 2008.

_____. **Teses e Dissertações:** Jean Baudrillard. Disponível em: <<http://dedalus.usp.br:4500/ALEPH/POR/USP/USP/DEDALUS/SHORT/142857/21/>>. Acesso em: 1 mar. 2008.

_____. **Teses e Dissertações:** Sedução. Disponível em: <<http://dedalus.usp.br:4500?ALEPH/POR/USP/DEDALUS/FULL/0064640?>>. Acesso em: 1 mar. 2008.

_____. **Teses e Dissertações:** Simulacro. Disponível em: <<http://dedalus.usp.br:4500/ALEPH/POR/USP/USP/DEDALUS/SHORT/142857/1>>. Acesso em: 1 mar. 2008.

_____. Universidade do Vale dos Sinos. **Teses de Pós-Graduação.** Disponível em: <http://bdt.d.unisinos.br/tde_busca/resultado-tdes-prog.php?ver=6&programa=6&ano_inicio=&mes_inicio=&mes_fim=&ano_fim=&grau=Doutor>. Acesso em: 2 mar. 2008.

_____. Universidade Federal do Rio de Janeiro. **Teses ECO.** Disponível em: <<http://www.eco.ufrj.br/portal/pesquisa/bancoECO.html>>. Acesso em: 2 mar. 2008.

_____. **ECO Tese:** Comunicação virtual e amor na sociedade contemporânea. Disponível em: <<http://www.eco.ufrj.br/portal/pesquisa/teses/2000/t008.html>> Acesso em: 2 mar. 2008.

_____. **ECO Tese:** O abrigo do tempo: abordagens cinematográficas do tempo e do movimento de vida dos homens. Disponível em: <<http://www.eco.ufrj.br/portal/pesquisa/teses/2000/t0014.html>>. Acesso em: 2 mar. 2008.

_____. **ECO Tese:** O objeto perdido do desejo. Disponível em: <<http://www.eco.ufrj.br/portal/pesquisa/teses/1998/t9807.html>>. Acesso em 2 mar. 2008.

_____. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. **Teses.** Disponível em: <<http://sabix.ufrgs.br/ALEPH/MRHEY5L2C18XU58XDPD41IUXL7X9QAQFEIMGQC5JQ91KJ3VGPY-05411/file/start-0>>. Acesso em: 2 mar. 2008.

CALLIGARIS, Contardo et al. **O laço conjugal**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1999.

CASSETTI, Francesco. **Teorías del cine**. Madrid: Catedra, 1994.

CASTORIADIS, Cornelius. **A instituição imaginária da sociedade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

CINECARTAZ. Antes do Anoitecer. Disponível em: <<http://cinecartaz.publico.pt/filme.asp?id=111368>>. Acesso em: 5 dez. 2005.

_____. Disponível em: <www.cinema.2000.pt/ficha.php3?id=4369>. Acesso em: 5 dez. 2005.

CIDADE INTERNET: Adoro Cinema. Antes do Amanhecer. Disponível em: <<http://adorocinema.cidadeinternet.com.br/filmes/antes-do-amanhecer/antesdoamanhe...>> Acesso em: 5 dez. 2005.

_____. Antes do Pôr do Sol. Disponível em: <adorocinema.cidadeinternet.com.br/filmes/antes-do-por-do-sol/antesdopor-do-s...> Acesso em: 2 dez. 2005.

CINEMA EM CENA. Antes do Pôr do Sol. Disponível em: <www.cinemaemcena.com.br/not_arquivo_filme.asp?cod=2510>. Acesso em: 5 dez. 2005.

DASTUR, Françoise. **Heidegger e a questão do tempo**. Lisboa: Instituto Piaget, 1997.

DELEUZE, Giles. **Diferença e repetição**. Lisboa: Relógio d'Água, 2000.

_____. **Nietzsche e a filosofia**. Porto: Rés, 1990.

_____. **O que é a filosofia?** Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

DELUSION ANGEL. The Before Sunrise Fanlisting. Disponível em: <<http://fan.so-im-a-freaki.com/sunrise/>>. Acesso em: 5 dez. 2005.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

_____. **História da sexualidade I: a vontade de saber.** Rio de Janeiro: Graal, 1993.

FROMM, Erich. **A arte de amar.** Belo Horizonte: Itatiaia, 1960;

GOETHE, Johann Wolfgang. **Werther.** São Paulo: Abril Cultural, 1971.

HAAR, Michel. **Heidegger e a essência do homem.** Lisboa: Instituto Piaget, 1990.

HAWKE and Delpy reunite "Before Sunset". MSNBC: Associated Press. Disponível em : <<http://www.msnbc.msn.com/id/5334809>>. Acesso em: 5 dez. 2005.

KELLNER, Douglas. **Postmodern theory: critical interrogations.** London and New York: MacMillan and Guilford Press, 1991.

KONDER, Leandro. **Sobre o amor.** São Paulo: Boitempo, 2007.

KRACAUER, Siegfried, **Theory of film: the redemption of physical reality.** Princeton: Princeton University Press, 1960.

LEINER, Sheila. Entrevista com Jean Baudrillard 1997. **O Estado de São Paulo.** Disponível em: <[25http://pros.orange.fr/sheila.leirner/Site%20Entrevistas/Jean%20Baudrillard%201997.htm](http://pros.orange.fr/sheila.leirner/Site%20Entrevistas/Jean%20Baudrillard%201997.htm)>. Acesso em: 25 out. 2007.

LINKLATER, Richard. **Filmografia.** Disponível em: <www.adorocinema.com.br/personalidades/diretores/richard-linklater/corpo.asp>. Acesso em: 11 set. 2008.

MARIE, Michel. **Curso sobre a história do cinema e seus métodos.** Porto Alegre: Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, maio de 2007.

MARSHALL, Leandro. **Cultura, mídia e tecnologia em Baudrillard: leitura crítica de um crítico da comunicação.** Porto Alegre: PUCRS, 2005.

MASLIN, Janet. Before Sunrise. **The New York Times Movies. Review, Cast and Synopsis.** Disponível em: <http://movies2.nytimes.com/gst/movies/movie.html?v_id=133986>. Acesso em: 2 dez. 2005.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **A experiência do cinema**. Antologia. São Paulo: Graal/Embrafilme, 1983.

_____. O cinema e a nova psicologia. In: XAVIER, Ismail (org). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graal/Embrafilme, 1983.

MURRAY, Rebecca. **Ethan Hawke reunites with his Before “Sunrise” collaborators for Before Sunset**. About entertainment. Disponível em: <<http://movies.about.com/od/beforesunset/a/sunseth062804.htm>>. Acesso em: 5 dez. 2005.

_____. **Julie Delpy talks about “Before Sunset”**. About Entertainment. Disponível em: <<http://movies.about.com/od/beforesunset/a/sunsetjd062804.htm>>. Acesso em: 5 dez. 2005.

NIETZSCHE, Friedrich. **Ecce homo: como chequei a ser o que sou**. São Paulo: Martin Claret, 2002.

_____. **Para além do bem e do mal: prelúdio a uma filosofia do futuro**. São Paulo: Martin Claret, 2002.

OSCAR.COM. **77th annual academy awards nominees writing**. Adapted Sreenplay. Disponível em: <http://www.oscar.com/nominees/nom_33680.html>. Acesso em: 2 2005.

PASQUA, Hervé. **Introdução à leitura do ser e tempo de Martín Heidegger**. Lisboa: Instituto Piaget, 1997.

PLATÃO. **A república**. São Paulo: Martin Claret, 2003.

_____. **O Banquete**. Traduzido por Maria Teresa Schiappa de Azevedo. Lisboa: Ed. 70, 1991.

ROJAS MIX, Miguel. **El imaginário: civilización y cultura del siglo XXI**. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2006.

SCOTT, A.O. Before Sunset. **The New York Times. Movies. Review, Cast and Synopsis.** Disponível em: <http://movies2.nytimes.com/gst/movies/movie.html?v_id=303145>. Acesso em: 2 dez. 2005.

SHAKESPEARE, William. **Shakespeare de A a Z:** livro das citações. Porto Alegre: LP&M, 1998.

SILVA, Juremir Machado da. O paroxista (in) diferente. **Revista FAMECOS.** Porto Alegre, n. 32, abr. 2007, quadrimestral.

VIRILIO, Paul. **A máquina de visão.** Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.

_____. **A arte do motor.** São Paulo: Estação Liberdade, 1996.

_____. **Velocidade e política.** São Paulo: Estação Liberdade, 1996.

ANEXO A
SINOPSE

ANTES DO AMANHECER (BEFORE SUNRISE) E ANTES DO PÔR DO SOL (BEFORE SUNSET):

O filme *Antes do Amanhecer* (*Before Sunrise*) de 1995, escrito e dirigido por Richard Linklater conta a estória de dois jovens de 23 anos, Jesse (Ethan Hawke) e Celine (Julie Delpy) respectivamente, que se encontram por acaso em uma viagem de trem rumo a Viena e vivem um romance. Ele é americano e resolve passar o último dia de suas férias na cidade de Viena e convida a francesa para passar o último dia com ele na cidade e Celine aceita. O único detalhe é que Jesse tem passagem marcada de volta para os Estados Unidos, para as nove horas da manhã do dia seguinte.

A estória não teria nada de incomum ou original, mas, através dos seus diálogos intensos, é possível estabelecer uma reflexão sobre os diferentes significados do “simulacro” na contemporaneidade: “simulacro” como equivalente do mundo real; “simulacro” como “morte e destino” e “simulacro” como “amor e sedução”.

O trem andando sobre os trilhos em alta velocidade, a paisagem da estrada rumo a Viena, as pessoas trocando de um vagão de um trem para o outro, como se estivessem trocando a direção de seus destinos, essa é a cena inicial do filme *Before Sunrise*.

Heidegger (G. A 29/30, p. 10) questiona sobre a existência do homem no tempo: “O que é o homem? Uma transição, uma direção, uma tempestade que arrasa nosso planeta, um regresso ou um refugio dos deuses? Não o sabemos”. No final do filme *Antes do Amanhecer*, também não sabemos ao certo qual será o futuro destino dos personagens. Os personagens combinam um novo encontro seis meses depois, na mesma estação de trem em Viena. A partir de então, ocorre o desencontro, ele segue viagem para os Estados Unidos e ela vai para França. Mas o diretor deixa nas entrelinhas se haverá ou não tempo para um segundo encontro...

No filme *Antes do Pôr-do-Sol* (*Before Sunset*, 2004), nove anos depois, os personagens Jesse e Celine se reencontram em Paris. Jesse se tornou um escritor famoso e está em Paris apenas por um dia para o lançamento de seu livro. De forma

sedutora, o livro conta a estória do tempo (nove anos antes) que passaram juntos em Viena. Em *Antes do Pôr-do-Sol (Before Sunrise, 2004)* Celine mora em Paris, e é uma ativista política que atua na defesa de causas ambientais, enquanto Jesse mora em Nova York.

O filme *Antes do Pôr-do-Sol (Before Sunset)* começa quando Jesse está respondendo a perguntas em uma entrevista coletiva de imprensa em uma livraria de Paris, quando é surpreendido pela chegada de Celine. Antes da coletiva de imprensa, Celine já tinha lido o livro de Jesse, e foi propositalmente até a livraria para reencontrá-lo.

Nove anos depois, os personagens falam do desencontro... Jesse admitiu que voltou à Viena e procurou por Celine na mesma estação de trem, seis meses depois, conforme os dois haviam combinado. Celine não pode ir, pois sua avó havia morrido no exato dia do “suposto encontro”. Nesse reencontro, em *Antes do Pôr-do-Sol (Before Sunset)* Jesse e Celine tentam resgatar o tempo que ficou para trás e questionam o que poderia ter sido de suas vidas se os dois tivessem se encontrado, antes...

ANEXO B

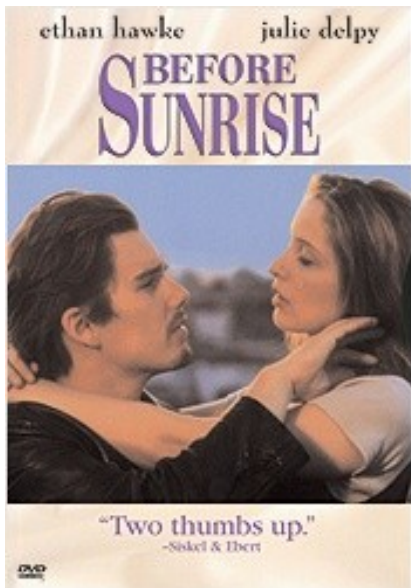
Fichas Técnicas do Filmes Antes do Amanhecer e Antes do Pôr-do-Sol

CIDADE INTERNET: Adoro Cinema. Antes do Amanhecer. Disponível em:
<<http://adorocinema.cidadeinternet.com.br/filmes/antes-domanhecer/antesdoamanhe...>>
Acesso em: 5 dez. 2005.

_____. Antes do Pôr do Sol. Disponível em: <[adorocinema.cidadeinternet.com.br/ filmes/antes-do-por-do-sol/antesdopor-do-s...](http://adorocinema.cidadeinternet.com.br/filmes/antes-do-por-do-sol/antesdopor-do-s...)>
Acesso em: 2 dez. 2005.

Fichas Técnica

Antes do Amanhecer



Título Original: Before Sunrise
Gênero : Romance
Tempo de Duração: 105 minutos
Ano de Lançamento (EUA) :1995
Estúdio: Columbia Picture Corporation / Castle Rock Entertainment
Distribuição: Columbia Pictures / Sony Pictures Entertainment
Direção: Richard Linklater
Roteiro: Richard Linklater e Kim Krizan
Produção: Anne Walker –McBay
Direção de Fotografia: Lee Daniel
Desenho de Produção: Florian Reichmann
Direção de Arte: Florian Reichmann
Figurino: Florentina Welley
Edição:Sandra Adair

Elenco:

Ethan Hawke – Jesse
Julie Delpy – Celine
Andrea Eckert – esposa no trem
Hanno Psochi - marido no trem
Karl Bruckshwaiger – jovem da ponte
Tex Rubinowitz – jovem na ponte
Dominik Castell – poeta de rua
Haymon Maria Buttinger – bartender
Harold Waiglen – guitarrista



Ficha Técnica

Antes do Pôr-do-Sol

Título Original: Before Sunset

Gênero : Romance

Tempo de Duração: 80 minutos

Ano de Lançamento (EUA): 2004

Estúdio: Castle Rock Entertainment / Detour

Filmproduction

Distribuição: Warner Bros

Direção: Richard Linklater

Roteiro: Richard Linklater, Julie Delpy e Ethan Hawke,

baseado em história de Richard Linklater e Kim Krizan

e nos personagens criados por Richard Linklater e Kim Krizan

Produção: Richard Linklater e Kim Krizan

Direção de Fotografia: Lee Daniel

Produção: Richard Linklater e Anne Walker-McBay

Direção de Arte: Florian Reichmann

Edição: Sandra Adair

Efeitos Especiais: Custom Film Effects



Elenco:

Ethan Hawke – Jesse

Julie Delpy – Celine

Diabolo- Philippe

Louise Lemonine Torres – jornalista

Rodolphe Pauly – jornalista

Vernon Dobtcheff – dono de livaria

Mariane Plasteig - garçonete

ANEXO C

Indicações e Premiações dos filmes Antes do Amanhecer e Antes do Pôr-do-Sol de acordo com o site do New York Times

SCOTT, A.O. Before Sunset. **The New York Times. Movies. Review, Cast and Synopsis.**
Disponível em: <http://movies2.nytimes.com/gst/movies/movie.html?v_id=303145>.
Acesso em: 2 dez. 2005.

Before Sunrise (Antes do Amanhecer)



Premiação:

Ganhou o Urso de Prata para Richard Linklater – melhor Diretor (1995) Festival Internacional de Berlim.

Indicações:

Indicação ao Urso de Ouro por melhor filme em 1995 no Festival Internacional de Berlim.

Foi indicado no MTV Movie Awards de 1995, na categoria de melhor beijo, entre os personagens Céline e Jesse.



Before Sunset (Antes do Pôr-do-Sol)



Indicações:

Teve cerca de 19 indicações entre elas:

National Board of Review (2004)

Melhor filme - Boston Society of Film Critics (2004)

Melhor filme- National Society of film Critics (2004)

Melhor roteiro para Richard Linklatter - National Society of Film Critics (2004)

Melhor atriz para Julie Delpy - San Francisco Film Critics (2004)

Melhor atriz para Julie Delpy - National Society of Film Critics (2004)

Melhor roteiro para Julie - National Society of Film Critics (2004)

Melhor roteiro para Ethan Hawke - National Society of Film Critics (2004)

Melhor Rroteiro para Richard Linklater - Writers Guilg of America (2004)

Oscar de melhor roteiro adaptado para os atores Julie Delpy e Ethan Hawke e o diretor Richard Linklater e o roteirista Elia Kazan.

Before Sunset ganhou os prêmios:

Melhor roteiro adaptado para Richard Linklater – Independent Spirit Award (2004)

Melhor filme - Boston Society of Film Critics (2004)

Melhor atriz para Julie Delpy - San Francisco Film Critics (2004)

Melhor roteiro para Richard Linklater - National Society of Film Critics (2004)

Melhor atriz para Julie Delpy - National Society of Film Critics (2004)

Melhor roteiro para Julie Delpy - National Society of Film Critics (2004)

Melhor roteiro para Ethan Hawke - National Society of Film Critics (2004)

ANEXO D
AFORISMOS PARA REFLETIR SOBRE OS FILMES



“Aquilo que é feito por amor, faz-se sempre para além do bem e do mal”. (Nietzsche, 2002, aforismo 153, p.96)

“Os grandes acontecimentos e os geniais pensamentos - mas os geniais pensamentos são os grandes acontecimentos – são aqueles que só se pode compreender bem mais tarde. A luz das estrelas mais brilhantes chega mais tarde aos homens”. (Nietzsche, Para Além do bem e do Mal, aforisma 285).

“... A alma que possui a escada mais longa e pode descer mais a fundo; a alma mais vasta, aquela mais do que qualquer outra pode correr, divagar, remoinhar-se, aquela que por simples prazer se precipita no acaso, a alma que quer submergir-se no porvir; alma que possui, que quer penetrar na vontade e no desejo”. (Nietzsche, Ecce Homo , aforisma 6, p.102)

“Basta considerarmos o amor, projeção-identificação suprema; identificamo-nos com o ser amado, com suas alegrias e tristezas, sentindo os seus próprios sentimentos; nele nos projetamos. Isto é, identificamo-lo conosco, amando-o com todo amor que nós próprios dedicamos... Os objetos inanimados estão impregnados de sua alma e obrigam-nos a amá-los. A participação afetiva estende-se assim, dos seres as coisas, reconstituindo as fetichizações, as venerações os cultos. Uma ambivalência dialética liga os fenômenos do coração e as fetichizações. O amor é um exemplo quotidiano disso”.(Merleau- Ponty, 1983 p.149)



“Tudo quanto vive, vive porque muda; muda porque passa; e, porque passa, morre. Tudo quanto vive perpetuamente se torna outra coisa, constantemente se nega, se furta à vida. (Fernando Pessoa)

“... Nós nos separamos sem havermos entendido. Também nesse mundo raramente nós nos compreendemos uns aos outros (...) A coisa mais certa deste mundo é que o afeto, somente torna o homem necessário”. (Goethe, Werther, 1971, p.63)

“... - Ora bem, julgas que um objeto imortal deverá preocupar-se com um tempo assim ilimitado, e não com sua totalidade?

- Eu não por certo. Mas por que dizes isso?
- Não te apercebeste de que a nossa alma é imortal e que nunca perece?”(Platão, A República, 680 a-e, p. 307-308)

“ Esta é a verdade: a vida começa quando a gente compreende que ela não dura muito”. (Milôr Fernandes)

ANEXO E

Depoimentos do *making of* do filme *Antes do Pôr-do-Sol (Before Sunset)* e Depoimento dos atores e do diretor para o site da MSNBC e *About Entertainment* sobre o filme *Antes-do-Pôr-do-Sol (Before Sunset)*:

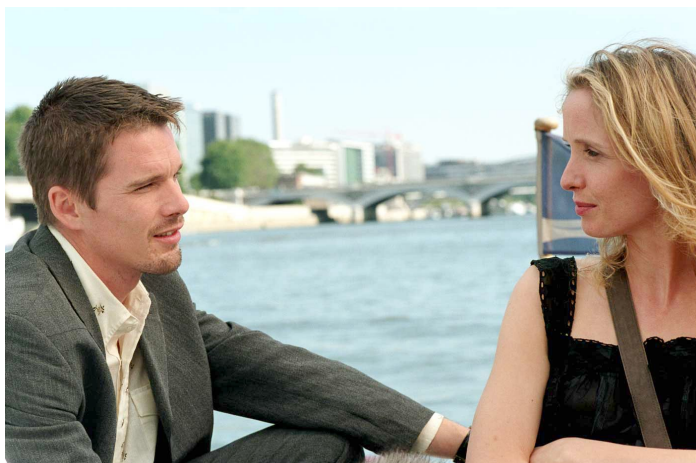
Antes do Pôr-do-Sol –DVD Vídeo-Warner Bros Picture & Castle Rock Entertainment. Um filme de *Detour Production* e *Richard Linklater*. Informações Especiais no set de Antes do Pôr-do-Sol *Making of*

HAWKE and Delpy reunite “Before Sunset”. MSNBC: *Associated Press*. Disponível em :
<<http://www.msnbc.msn.com/id/5334809>>. Acesso em: 5 dez. 2005.

_____. **Julie Delpy talks about “Before Sunset”**. *About Entertainment*. Disponível em:
<<http://movies.about.com/od/beforesunset/a/sunsetjd062804.htm>>.

Acesso em: 5 dez. 2005

Depoimentos do Making of do filme *Antes do Pôr do Sol (Before Sunset)*:



Richard Linklater (Diretor): “ O filme foi feito para pessoas que realmente gostaram da primeira versão do filme e queriam muito ver a continuação anos depois. O primeiro filme não foi um sucesso de bilheteria. Nove anos depois, a tentativa de *Before Sunset* foi a de revisitar, rever os personagens e ver como esses personagens continuaram vivendo e crescendo em nossa mentes. E

na minha visão desse filme ele continuou mudando na medida em que estávamos filmando”.

“(…) Esse filme e foi divertido como se fosse uma tentativa de esculpir o tempo real, como se fosse uma *hiperrealidade*. Foi uma forma de tentar mostrar em um filme o modo com que as pessoas vivem pensam ou interagem”.

Julie Delpy: “Ficou a sensação de que algo havia ficado inacabado, porque o final do primeiro filme também ficou em aberto (...) Não queria que o personagem Celine fosse exatamente parecido comigo. Quando eu era pequena queria estudar Ciências Políticas e no filme a personagem se tornou uma ativista política. Mas eu acabei me tornando atriz e sou muito feliz no que faço. Tive a chance de trabalhar em um filme o personagem que realizou meu antigo sonho”.

Ethan Hawke: “Em *Antes do pôr do Sol* a idéia do diretor era fazer um filme desde o primeiro que daqui a alguns anos pudesse ser encarado como uma espécie de documentário, em três, quatro ou cinco filmes. Nesse caso, filmamos mais o segundo...”

OBSERVAÇÃO IMPORTANTE:

O diretor Richard Linklater aponta que o roteiro de *Before Sunset* foi escrito a três, por ele e também pelos atores Julie Delpy e Ethan Hawke. Os três decidiram fazer o filme por motivos pessoais, como se algo durante esse período estivesse inacabado. O filme teve apenas três semanas de ensaio e foi filmado de forma muito rápida.

Depoimento dos atores e diretor para o site da MSNBC sobre o filme *Antes-do-Pôr-do-Sol (Before Sunset)*:



Aqui foram traduzidos alguns trechos importantes da entrevista de Ethan Hawke, Julie Delpy e Richard Linklater com o título "*Hawke and Delpy reunite 'Before Sunset'*" (Hawke e Delpy se reencontram em *Before Sunset*):

Julie Delpy: "Todos nós temos estórias românticas que ficaram inacabadas..."

Ethan Hawke: " Não sei ao certo até que ponto as estórias são reais ou são fruto de uma fantasia. Pode ser um a fantasia em relação uma pessoa, a uma pessoa que você não chegou a conhecer. Você tem esse sentimento de que alguém ficou lá. Será que esse sentimento ficou perdido?"

Linklater: "Colocamos estas abstrações sobre o que está faltando nas nossas vidas. Se você está com problemas no seu relacionamento, ou ele não é aquilo que você esperava, porque ninguém vai ser tudo para você, então você deve refletir... Nesta continuação estamos imaginando uma segunda chance e se essa chance for dada vai fazer toda a diferença.

Depoimento dos atores e diretor na entrevista do site [movies.about](http://movies.about.com) para a jornalista:

Julie Delpy: "*Before Sunset* não é tão doce ou romântico, mas tomou outra dimensão, os personagens cresceram. Cada um de nós três (Ethan Hawke, Julie Delpy e Linklater) escreveu um pouco dos diálogos do filme. Celine era mais romântica no primeiro filme e no segundo se tornou mais cínica. Cada gesto e cada diálogo do filme foi ensaiado sem improvisações no filme. Quando eu era mais nova eu era mais intensa e sofria mais. Com a maturidade me tornei mais leve, menos séria e om mais senso de humor.

Ethan Hawke: " O filme *Before Sunset* é resultado de 1/3 da minha personalidade, 1/3 da personalidade de Julie Delpy e 1/3 da personalidade de Linklatteer".

ANEXO F

Curiosidades sobre os filmes

Site oficial dos fãs do filme Antes do Amanhecer

DELUSION ANGEL. *The Before Sunrise Fanlisting*. Disponível em: <<http://fan.so-im-a-freaki.com/sunrise/>>. Acesso em: 5 dez. 2005.

CINECARTAZ. Disponível em: <www.cinema.2000.pt/ficha.php3?id=4369>. Acesso em: 5 dez. 2005.

Orkut. Fãs do filme. Disponível em: <<http://www.orkut.com.br/UniversalSearch.aspx?searchFor=C&q=Antes+do+Amanhecer>>

Acesso em: 12 set. 2008

CURIOSIDADES SOBRE OS FILMES:

Site oficial de fãs do filme *Antes do Amanhecer* (Before Sunrise)

O site oficial dos fãs do filme *Antes do Amanhecer* que apresenta lista de fãs e comentários sobre os filmes é o *Delusion Angel*, que em 2005 tinha aproximadamente 417 membros. Site: <<http://fan.so-im-a-freaki.com/sunrise/>>

Outros sites de fãs:

O site cinema 200.pt apresenta uma série de longos depoimentos sobre os filmes *Antes do Amanhecer* e *Antes do Pôr do Sol*, de fãs que se dizem apaixonados pelos filmes. Site: www.cinema.2000.pt/ficha.php3?id=4369.

Comunidades do Orkut:

Em 05/12 /2005, no site<<http://www.orkut.com.br/UniversalSearch.aspx?searchFor=C&q=Antes+do+Amanhecer>> a lista de fãs do Orkut do filme *Antes do Amanhecer* apresentava quatro comunidades em português e era formado por cerca de 3.529 membros.

Em 12/09/2008, no site do orkut<<http://www.orkut.com.br/UniversalSearch.aspx?searchFor=C&q=Antes+do+Amanhecer>> o filme *Antes do Amanhecer* aparece nas seguintes Comunidades e Categorias

1.Comunidade para quem aprecia o famoso "papo-cabeça" cinematográfico.

Categoria: Artes e Entretenimento (6.421 fãs)

Local: Brasil

"Before Sunrise" (1995)

Direção: Richard Linklater

Com:Ethan Hawke (Jesse)e Julie Delpy (Celine)

2. Categoria: Artes e Entretenimento (2.854 fãs)

Local: Brasil

Dois jovens se encontram em Paris nove anos depois de passarem uma noite apaixonados pelas ruas de Viena. Muitas coisas aconteceram em suas vidas durante esse tempo...

3. Categoria: Artes e Entretenimento (309 fãs)

Local: Brasil

Comunidade em português para discutir a respeito deste magnífico filme

4. Categoria: Culturas e Comunidade (108 fãs)

Local: Brasil

Mágico...

Num trem... Próxima parada...

Veneza...

Você certamente desceria do trem com ele .. Jesse... ou com ela.. Celine... e embarcaria num romance de revirar a cabeça!

5. Categoria: Culturas e Comunidade (66 fãs)

Local: Brasil

PARA TODOS OS FÃS DESTE FILME E DA SEQUÊNCIA "ANTES DO PÔR DO SOL", SOBRE DOIS JOVENS QUE SE CONHECEM NUM TREM E TROCAM SUAS EXPERIÊNCIAS DURANTE UM PASSEIO POR VIENA, CONDUZIDO POR DIÁLOGOS INTELIGEN...

Com o título Before Sunrise no orkut aparecem as categorias no orkut:

Disponível em: <<http://www.orkut.com.br/UniversalSearch.aspx?pno=1&searchFor=C&q=Before+Sunrise>> Acesso em: 12 set. 2008

1. Categoria: Artes e Entretenimento (546 fãs)/ Local: Brasil

Título em Português: Antes do Amanhecer

Gênero: Romance

Tempo de Duração: 105 minutos

Ano de Lançamento (EUA): 1995

Roteiro: Richard Linklater e Kim Krizan

Direção: Richard Linklater....

2. Categoria: Artes e Entretenimento (17 fãs) / Local: Brasil / O filme fala sobre Jesse, um jovem americano no seu percurso para Viena para pegar um voo para casa depois de um encontro com celine e Celine, uma jovem mulher francesa...

3. Categoria: Artes e Entretenimento (2.749 fãs)

Local: Estônia

A community for people who adore Richard Linklater's film Before Sunrise.

4. Categoria: Artes e Entretenimento (641 fãs) / Local: Estados Unidos/

What if you had a second chance with the one that got away?

For those who LOVED and watched them 1,000 times and over;

BEFORE SUNRISE and BEFORE SUNSET....

5. Categoria: Artes e Entretenimento (243 fãs)

Local: Brasil

For all those who believe that these movies made a difference in their lives.

6.Categoria: Artes e Entretenimento (6 fãs) /Local: Brasil I want you to know what I think /Don't want you to guess anymore /You have no idea where I came from
We have no idea where we're going / Lodged in life/ Like branches in a river...

7. Before Sunset/Before Sunrise / Categoria: Outros (1 fã) Local: Brasil / Richard Linklater

8. Before the Sunrise / Sunset / Categoria: Artes e Entretenimento (641 fãs) / Local: Estados Unidos / What if you had a second chance with the one that got away? For those who LOVED and watched them 1,000 times and over;
BEFORE SUNRISE and BEFORE SUNSET....

Site do orkut dos fãs de Antes do Pôr-do-Sol

Disponível em: <<http://www.orkut.com.br/UniversalSearch.aspx?pno=1&searchFor=C&q=Antes+do+P%C3%B4r+do+Sol>> Acesso em: 12 set. 2008

1.Categoria: Artes e Entretenimento (263 fãs)/ Local: Brasil
Esta comunidade é para aqueles que, como eu, amaram este filme e se identificaram com os medos, dilemas e paranóias dos personagens Jesse e Celine, vividos por Ethan Hawke e July Delpy.

2.Categoria: Artes e Entretenimento (28 fãs) Local: Brasil
Eua amei Antes do Pôr- do -Sol !Quem viu o filme e que tem um pouquinho de sensibilidade sabe do que eu estou falando...
Simplesmente um dos melhores filmes contemporâneos, provando que não são necessários milhões de dólares gastos...

3.Categoria: Artes e Entretenimento (18 fãs) Local: Brasil Antes Do Pôr-Do-Sol - Before sunset
Direção: Richard Linklater
Dois jovens, Jesse (Ethan Hawke) e Celine (Julie Delpy) se reencontram em Paris nove anos depois de se conhecerem por acaso numa vi...

4.Categoria: Artes e Entretenimento (5 fãs)/ Local: Brasil
Essa comunidade para as pessoas que são românticas e que apreciam a estória Jesse (Ethal Hawke) e Celine (Julie Delpy) se conheceram por acaso em uma viagem de trem que ia de Budapeste a Viena, passam...

5 Categoria: Artes e Entretenimento (4 fãs)/ Local: Brasil /Antes do Pôr-do-Sol
(Before Sunset, 2004)
 Direção: Richard Linklater / Gênero: Romance/ Origem: Estados Unidos

Sites do filme *Antes do Pôr-do-Sol* com o título original *Before Sunset*

1.Categoria: Artes e Entretenimento (3.141 fãs) /Local: Brasil
 "Nove anos depois, Jesse e Celine se reencontram em Paris..."
 Para os fãs de Antes do Amanhecer e Antes do Pôr-do-Sol.

2.Categoria: Artes e Entretenimento (17 fãs) / Local: Brasil
 [primeira parte do filme] O filme fala sobre Jesse, um jovem americano no seu percurso para Viena para pegar um voo para casa depois de um encontro com celine e Celine, uma jovem mulher francesa...

3.Categoria: Outros (1 fã)/ Local: Brasil
 Richard Linklater

4.Categoria: Artes e Entretenimento (2.274 fãs) / Local: Canadá /"I guess when you're young, you just believe there'll be many people with whom you'll connect with. Later in life, you realize it only happens a few times..."

5.Categoria: Artes e Entretenimento (641 fãs) / Local: Estados Unidos
 What if you had a second chance with the one that got away?
 For those who LOVED and watched them 1,000 times and over;
 BEFORE SUNRISE and BEFORE SUNSET....

6.Categoria: Artes e Entretenimento (243 fãs) / Local: Brasil
 For all those who believe that these movies made a difference in their lives.
 Categoria: Outros (4) Local: Reino Unido

7.Categoria: Artes e Entretenimento (3 fãs) / Local: Brasil
 Jesse (Ethal Hawke) and Celine (Julie Delpy) if had known by chance in a train trip that went of Budapeste Vienna, passing the day together and if separating at the beginning of the following day.

8. Categoria: Outros (3 fãs)
 Local: Reino Unido
 Julie; Ethan

ANEXO G

FILMOLOGIA DO DIRETOR E ATORES DOS FILMES:

Linklater, Richard. **FILMOGRAFIA.**

Disponível em: <www.adorocinema.com.br/personalidades/diretores/richard-linklater/corpo.asp>. Acesso em: 11 set. 2008.

FILMOGRAFIA DO DIRETOR E ATORES DOS FILMES:

Richard Linklater (Diretor)

Nome Completo: Richard Stuart Linklater
 Natural de: Houston, Texas, EUA
 Nascimento: 30 de Julho de 1960]



Filmografia de Linklater

2006 - A scanner darkly
 2006 - Fast food nation (Fast food nation)
 2005 - Sujou! Chegaram os Bears (Bad New Bears)
 2004 - Antes do pôr-do-sol (Before sunset)
 2004 - \$5.15hr. (TV)
 2003 - Escola de rock (School of rock, The)
 2001 - Tape
 2001 - Waking life (Waking life)
 1998 - Newton Boys - Os irmãos fora-da-lei (Newton boys, The)
 1996 - Suburbia (SubUrbia)
 1995 - Antes do amanhecer (Before sunrise)
 1993 - Jovens loucos e rebeldes (Dazed and confused)
 1991 - Slacker
 1988 - It's impossible to learn to plow by reading books

Prêmios

Recebeu uma indicação ao Oscar de Melhor Roteiro Adaptado, por "Antes do Pôr-do-Sol" (2004).

Recebeu uma indicação ao Independent Spirit Awards de Melhor Filme de Estréia, por "Slacker" (1991).

Recebeu 2 indicações ao Independent Spirit Awards de Melhor Diretor, por "Slacker" (1991) e "Waking Life" (2001)

Recebeu 2 indicações ao Independent Spirit Awards de Melhor Roteiro, por "Waking Life" (2001) e "Antes do Pôr-do-Sol" (2004).

Ganhou o Leão de Prata de Melhor Diretor, por "Antes do Amanhecer" (1995).

Ganhou o Prêmio Lanterna Mágica, no Festival de Veneza, por "Waking Life" (2001).

SOBRE OS PRINCIPAIS ATORES DOS FILMES:

ETHAN HAWKE (ATOR)

NOME COMPLETO: **ETHAN HAWKE**.
 NATURAL DE: AUSTIN, TEXAS, EUA.
 NASCIMENTO: 6 DE NOVEMBRO DE 1970.



FILMOGRAFIA DE HAWKE:

- 2008 - Before the Devil Knows You're Dead (Antes que o Diabo Saiba que Você Está Morto)
- 2007 - The Hottest State (Um Amor Jovem)
- 2006 - Tonight at Noon
- 2006 - Fast Food Nation
- 2005 - One Last Thing...
- 2005 - Assault on Precinct 13 (Assalto à 13ª DP)
- 2005 - Lord of War (O senhor das armas)
- 2004 - Before Sunset (Antes do pôr-do-sol)
- 2004 - Taking Lives (Roubando vidas)
- 2001 - The Jimmy Show
- 2001 - Training Day (Dia de treinamento)
- 2001 - Tape
- 2001 - Chelsea Walls (voz)
- 2000 - Waking Life (voz)
- 2000 - Hamlet (Hamlet)
- 1999 - Snow Falling on Cedars (Neve sobre os cedros)
- 1999 - Joe the King
- 1998 - The Newton Boys (Newton Boys - Os irmãos fora-da-lei)
- 1998 - Great Expectations (Grandes esperanças)
- 1998 - The Velocity of Gary (A velocidade de Gary)
- 1997 - Gattaca (Gattaca - Experiência genética)
- 1995 - Search and Destroy (Cercar e destruir)
- 1995 - Before Sunrise (Antes do amanhecer)
- 1994 - White Fang II: Myth of the White Wolf (Caninos brancos II - A lenda do lobo branco)
- 1994 - Floundering
- 1994 - Quiz Show (Quiz Show - A verdade dos bastidores)
- 1994 - Reality Bites (Caindo na real)
- 1993 - Alive (Vivos)
- 1992 - Waterland (Terra d'água)

1993 - Rich in Love (Uma razão para o amor)
 1991 - A Midnight Clear (Noites calmas)
 1991 - Mystery Date (Que garota, que noite)
 1991 - White Fang (Caninos brancos)
 1989 - Dead Poets Society (Sociedade dos poetas mortos)
 1989 - Dad (Pai)
 1985 - Explorers (Viagem ao mundo dos sonhos)

Indicações a prêmios do ator:

Recebeu uma indicação na categoria de Melhor Ator Coadjuvante por *Dia de treinamento*, em 2001.

Recebeu uma indicação na categoria de Melhor Roteiro Adaptado por *Antes do pôr-do-sol*, em 2004.

Independent Spirit Awards- Recebeu uma indicação na categoria de Melhor Roteiro por *Antes do pôr-do-sol*, em 2004.

MTV Movie Awards -Recebeu duas indicações na categoria de Melhor Beijo, por *Caindo na real*, em 1994, e por *Antes do amanhecer*, em 1995.

Julie Delpy (atriz)



Julie Delpy (Paris; 21 de dezembro de 1969) é atriz, escritora e diretora francesa, filha do ator Albert Delpy e da atriz Marie Pillet. Fez parte do elenco dos filmes "Antes do Amanhecer", "Antes do pôr-do-sol" (ambos do diretor Richard Linklater) e "Um Lobisomem Americano em Paris".

Também foi a protagonista do segundo filme da Trilogia das Cores de Krzysztof Kieslowski, *Blanc* onde interpretou Dominique.

Julie também é cantora e gravou o seu próprio CD, do qual algumas músicas fizeram parte da trilha sonora dos filmes de Linklater em que ela participou.

Filmografia de Julie Delpy (atriz):

Days in Paris (2007)
 The Hoax (2006)
 3 & 3 (2005) Charlotte
 The Legend of Lucy Keyes (2005)

Broken Flowers (2005)
 Before Sunset (2004)
 Notting Hill Anxiety Festival (2003)
 Looking for Jimmy (2002)
 Villa des roses (2002)
 CinéMagique (2002)
 "Beginner's Luck (2001)
 Waking Life (2001) (voice)
 MacArthur Park (2001/I)
 Investigating Sex (2001)
 Sand (2000)
 But I'm a Cheerleader (1999)
 The Passion of Ayn Rand (1999)
 The Treat (1998)
 L.A. Without a Map (1998)
 Alleys and Motorways (1997)
 An American Werewolf in Paris (1997)
 Les mille merveilles de l'univers (1997)
 Tykho Moon (1996)
 Before Sunrise (1995)
 Blah Blah Blah (1995)
 Killing Zoe (1994)
 Trois couleurs: Rouge (1994)
 Blanc (1994)
 Younger and Younger (1993)
 The Three Musketeers (1993) .
 Trois couleurs: Bleu (1993)
 Warszawa. Année 5703 (1992)
 Homo Faber (1991)
 Les dents de ma mère (1991)
 Europa Europa (1990)
 La noche oscura (1989)
 L'autre nuit (1988)
 King Lear (1987) (uncredited)
 Passion Béatrice, La (1987)
 Mauvais sang (1986)
 L'amour ou presque (1985)
 Détective (1985)
 Classique (1985)
 Niveau moins trois (1982)
 Guerres civiles en France (1978)

Premiações :

Melhor atriz para Julie Delpy - San Francisco Film Critics (2004)
 Melhor atriz para Julie Delpy - National Society of Film Critics (2004)
 Melhor roteiro para Julie Delpy - National Society of Film Critics (2004)