

Impotência, Ressentimento, Incredulidade: o niilismo no Cinema e na Educação

Rogério de Almeida¹

¹Universidade de São Paulo (USP), São Paulo/SP – Brasil

RESUMO – Impotência, Ressentimento, Incredulidade: o niilismo no Cinema e na Educação. O niilismo pode ser definido como depreciação da vida, instauração e perda dos valores supremos, crise das categorias de finalidade, totalidade e verdade, o que gera impotência, ressentimento e incredulidade. Esses elementos fazem parte dos imaginários contemporâneos e foram estudados nos filmes *Nocturama*, *Três anúncios para um crime* e *A casa que Jack construiu*, com o objetivo de investigar as manifestações do niilismo e seus desdobramentos no cinema e na educação. A metodologia pautou-se pela hermenêutica em convergência com o perspectivismo nietzschiano e a conclusão aponta a possibilidade de superação do niilismo por meio da pedagogia da escolha e da afirmação incondicional da vida. Palavras-chave: **Cinema e Educação. Niilismo. Amor Fati. Perspectivismo.**

ABSTRACT – Impotence, Resentment, Incredulity: nihilism in Cinema and Education. Nihilism can be defined as depreciation of life, establishment and loss of supreme values, crisis in the categories of finality, totality and truth, which generates impotence, resentment and incredulity. These elements are part of the contemporary imaginaries and have been studied through the films *Nocturama*, *Three Billboards Outside Ebbing*, and *The House That Jack Built*, to investigate the manifestations of nihilism and its consequences in cinema and education. The methodology was guided by the hermeneutics in convergence with Nietzschean perspectivism, and the conclusion points to the possibility of overcoming nihilism through a pedagogy of choice and an unconditional affirmation of life. Keywords: **Cinema and Education. Nihilism. Amor Fati. Perspectivism.**

Introdução

Nocturama (2016), de Bertrand Bonello, articula juventude e política numa narrativa sobre a (im)possibilidade de transformação da sociedade por meio de atos terroristas. As cenas iniciais, que mostram os jovens em ação, contrastam com o imobilismo do *shopping center* fechado onde se refugiam depois dos atentados. Hedonistas, consumistas e imediatistas, veem o real mediado pelas telas, que arrefecem os impulsos iniciais que os levaram a buscar, por meio da violência, um modo de intervir no mundo constituído. Instaure-se, assim, uma crise de finalidade. Por que agir?

Três anúncios para um crime (2017), de Martin McDonagh, narra a obsessão de uma mãe em encontrar o responsável pelo estupro e assassinato de sua filha. À medida que o filme avança e as ambiguidades se sobrepõem, a aparente busca por justiça se esvazia e revela o ódio e o ressentimento que comandam as (re)ações da protagonista e de parte das personagens. O final do filme, embora seja inconclusivo quanto ao que sucederá, é em contrapartida enfático ao revelar uma crise de totalidade. Já não há como crer na representação da justiça. O sentimento de vingança, que poderia atenuar o ódio, é posto em dúvida frente ao ressentimento cuja causa é a ausência de valor que sirva de referência.

A Casa que Jack Construiu (2018), de Lars Von Trier, problematiza a questão moral ao indagar, por meio de um *serial killer* autointitulado *Mr. Sophistication*, se seria possível justificar esteticamente o mal, isto é, se o assassinato em série poderia ser um meio de expressão artística. Na lógica de Jack, como a arte expressa-se pela decomposição da matéria, ele se considera autorizado a construir sua casa com os cadáveres das pessoas que matou e congelou num frigorífico. O discurso de Jack é enunciado a Virgílio, numa referência direta à *Divina Comédia* de Dante Alighieri. Sua chegada ao Inferno, no entanto, é meramente metafórica, uma alegoria para a inexistência do mundo metafísico. Sem um além-mundo, não há recompensa ou punição além das que (não) se tem entre os vivos no mundo aqui, o único inferno existente. Desse modo, o filme coloca em relevo a crise da verdade e do mundo metafísico que a sustenta.

As três crises problematizadas pelas três obras cinematográficas apontam para um quadro mais geral de uma crise ampliada dos valores que pode ser chamada, como Nietzsche a batizou, de niilismo, cuja expressão se dá justamente por meio da despotencialização destas três categorias: finalidade, totalidade e verdade metafísica.

Este artigo¹ tem por objetivo empreender, a partir do estudo dos filmes *Nocturama*, *Três anúncios para um crime* e *A casa que Jack construiu*, uma discussão acerca da manifestação do niilismo na contemporaneidade e suas implicações para o pensamento da educação, por meio de uma metodologia hermenêutica, que busca interpretar filosoficamente os sentidos possíveis dos filmes em relação aos imaginários contemporâneos.

Antes de avançarmos, é preciso ter claro que o cinema é aqui concebido como uma arte que articula pensamentos, emoções, imaginários e produz sentidos, os quais são interpretados pelos espectadores – dimensão hermenêutica –, assumindo uma potencialidade educacional que não reside na mera ilustração da experiência humana, mas se fundamenta pluralmente em possíveis visualidades (e invisibilidades). Em outro trabalho, discorri sobre os fundamentos educativos do cinema – cognitivo, filosófico, estético, mítico, existencial, antropológico e poético (Almeida, 2017) – em reconhecimento às suas múltiplas potencialidades, as quais conversam com a perspectiva de Deleuze (1985, p. 8), para quem “[...] os grandes autores de cinema nos pareceram confrontáveis não apenas com pintores, arquitetos, músicos, mas também com pensadores. Eles pensam com imagens-movimento e com imagens-tempo, em vez de conceitos”.

De maneira complementar, Derrida (2012, p. 374) enuncia uma emoção cinematográfica que é própria do cinema, pela qual nos liberamos dos interditos, “[...] autorizados a todas as projeções possíveis, a todas as identificações, sem a menor sanção e sem o menor trabalho”, pois a experiência cinematográfica estaria atrelada à espectralidade, ao fantasmático. Para Derrida, o cinema assemelha-se à psicanálise: “[...] a visão e a percepção do detalhe num filme estão em relação direta com o procedimento psicanalítico. A ampliação não amplia apenas, o detalhe dá acesso a uma outra cena, a uma cena heterogênea” (Derrida, 2012, p. 378). Esses fantasmas (em grego o termo designa justamente imagem) que Derrida reconhece no cinema são símiles aos duplos de Edgar Morin (2014), ou seja, as imagens são imagens em si e são imagens de algo. Assim, num filme, “[...] a ilusão de realidade é inseparável da consciência de que ela é realmente uma ilusão, sem, no entanto, que essa consciência mate o sentimento de realidade” (Morin, 2014, p. 15).

Quanto ao critério de seleção, os filmes foram escolhidos por sua recepção crítica quando lançados, por reconhecidamente dialogarem com questões contemporâneas, pela média da avaliação do *Metacritic* – sistema que calcula aritmeticamente a média das notas atribuídas por críticos de publicações de relevo –, pela média da avaliação do público do IMDb (*Internet Movie Database*) – banco de dados que reúne informações e críticas sobre filmes –, e por apresentarem aspectos convergentes com a crise de valores que constituem o niilismo contemporâneo, de acordo com a filosofia nietzschiana. Assim, *Nocturama* obteve 71/100 de *metascore* do *Metacritic* (métrica calculada a partir de 15 críticas: Clayton Dillard, da *Slant Magazine*, por exemplo, atribui nota máxima, enquanto A.O. Scott, da *The New York Times*, atribui 20/100) e 6,5/10 do público (mais de 4 mil votantes); *Três anúncios* teve 88 de *metascore* e 8,1 (mais de 400 mil votantes); *A casa que Jack construiu* não passou de 42 (mas recebeu 100 de Sam C. Mac e 91 de Eric Kohn) e 6,8 de mais de 60 mil votantes do IMDb. Depreende-se, dos dados, que o filme francês foi menos visto e apreciado pelo público, mas obteve boa média de avaliação dos críticos e uma quantidade grande de críticas esparsas pelo mundo (o IMDb reúne 87); hollywoodiano e vencedor de 2 Oscars (me-

lhor atriz e melhor ator coadjuvante), *Três anúncios* é o filme mais visto, com excelente repercussão de público e crítica (o IMDb reúne 584); já o filme de Lars Von Trier não foi bem recebido pela crítica, mas atraiu o público (o IMDb lista 259 críticas), além de contar, entre os três filmes, com o diretor mais renomado e, ao mesmo tempo, mais polêmico.

Os filmes foram decupados – estudo da “[...] estrutura do filme como seguimento de planos e de sequências, tal como o espectador atento pode perceber” (Aumont; Marie, 2003, p. 71) – e analisados na perspectiva aqui posta em questão: seu potencial enunciativo, por meio da narrativa ficcional, de uma crise mais generalizada, a qual eles encarnam e refletem, pensadas por meio da filosofia, com desdobramentos educacionais, que refletem acerca de alternativas e caminhos possíveis na compreensão do que seja educar diante do niilismo. A decupagem e análise dos filmes, que constituem a primeira etapa heurística, serviram de base para a exposição textual dos acontecimentos narrativos e seus sentidos possíveis, os quais foram – segunda etapa heurística – interpretados hermeneuticamente. Como lembra Derrida (2012, p. 382), “[...] uma imagem, além do mais no cinema, é sempre passível de interpretação: o espectro é um enigma e os fantasmas desfilam nas imagens, são mistérios”. Desse modo, entre as múltiplas perspectivas, buscou-se a que permitisse melhor ângulo de visão para abordar os fantasmas em questão, tendo por base o perspectivismo: “[...] existe *apenas* uma visão perspectiva, apenas um ‘conhecer’ perspectivo” (Nietzsche, 1998, p. 109, grifos do autor).

Por fim, as reflexões aqui apresentadas não partem exclusivamente da filosofia – teoria da realidade geral (Rosset, 1989b, p. 12) –, mas do diálogo da filosofia com a ficção cinematográfica – conjunto de fatos particulares (Rosset, 1989b) –, tendo por meta as implicações educacionais, ou seja, os princípios filosóficos pelos quais a educação pode ser pensada em relação ao niilismo contemporâneo e à possibilidade de ultrapassá-lo ou realizá-lo em sua completude.

Niilismo, um velho fantasma que nos ronda

O niilismo contemporâneo remonta ao século XIX, mais especificamente à literatura russa de Turgueniev e Dostoiévski e ao diagnóstico de Nietzsche (1983, p. 380-381) sobre a morte de Deus e a crise da finalidade, totalidade e verdade do mundo metafisicamente idealizado. Essa perspectiva, dada a escalada do niilismo constatada por Giacoia Jr. (2014, p. 222 ss.), é retomada contemporaneamente por pensadores como Vattimo (1996, p. 4), que intentam investigar como “a desvalorização dos valores supremos” impacta a contemporaneidade.

Para Heidegger (2007, p. 23), o niilismo não é um “ponto de vista” ou um “dato histórico”, mas um “acontecimento apropriativo de longa duração”, o que remete suas origens, de acordo com Nietzsche (1983), ao platonismo e ao cristianismo, que de certa forma propuseram responder à questão “por quê?” por meio de um “[...] sistema metafísico

de interpretação global do universo e da condição humana no mundo” (Giacoia Jr., 2014, p. 223).

O niilismo vincula-se a um evento que Nietzsche (1983, p. 211), no aforismo 343 de *A Gaia Ciência* chamou de “morte de deus”: “O maior dos acontecimentos recentes – que ‘Deus está morto’, que a crença no Deus cristão caiu em descrédito – já começa a lançar suas primeiras sombras sobre a Europa”, ou seja, um processo, para ele irreversível, de abandono da totalidade do mundo elaborada pela metafísica. Essa fragmentação da imagem de mundo, como pontuou Franco Volpi (2005, p. 169), gera um profundo mal-estar, associado à corrosão das crenças, difusão do relativismo e, mais contemporaneamente, aos negacionismos de toda ordem.

Embora etimologicamente derivado de nada (*nihil*), o niilismo não é somente uma *crença* no nada ou *desejo* de nada; manifesta-se, também, nas tentativas de impor ou recompor valores pretensamente universais diante da crise generalizada dos valores. A constatação de que o mundo não possui sentido objetivo ou justificativa racional, por si só, não encerra todo o niilismo, já que essa constatação pode ser uma passagem para o *amor fati*, a aprovação incondicional da vida (niilismo ativo ou completo) (Nietzsche, 1995, p. 118) ou, na conceituação de Rosset (1989a), da afirmação trágica. Seu aspecto negativo se manifesta no niilismo passivo ou incompleto, quando a perda dos valores incita à sua recomposição, ainda que parcial e restrita, incapaz de ocupar o lugar da *totalidade*, apontar uma *finalidade* ou constituir uma *verdade metafísica* como antes. O resultado é mais fragmentação e intensificação do niilismo, que se alastra para outros campos. Exemplos não faltam: o fundamentalismo religioso, cuja discrepância com o mundo contemporâneo provoca efeitos de absurdidade; o feminicídio, cuja violência vingativa assenta-se na desilusão da posse sexista; o negacionismo ou conspiracionismo, com suas teses despropositadas que negam do holocausto à esfericidade do planeta.

O niilismo político do século XXI pinta de cores contrastantes o imaginário contemporâneo. Não se trata de uma descrença na política, que se manifesta pela indiferença, mas ao contrário, de um ressentimento que estimula a destruição. Wendy Brown documenta esse imaginário político com numerosos exemplos retirados do cenário norte-americano de ascensão do trumpismo, mas que valem para o bolsonarismo e outras formas de manifestação antidemocrática espalhadas pelo mundo.

Talvez haja uma forma de niilismo moldada pela língua de um tipo de dominância social ou pela dominância social minguante de um tipo histórico. Na medida em que este tipo se encontra num mundo esvaziado não apenas de significado, mas de seu próprio lugar, longe de ir gentilmente noite adentro, ele se volta na direção do apocalipse. Se os homens brancos não podem ser donos da democracia, então não haverá democracia nenhuma. Se os homens brancos não podem dominar o planeta, então não haverá planeta (Brown, 2019, p. 220)².

Segundo Wendy Brown, o niilismo concebido por Nietzsche é inadequado para caracterizar o nosso presente, pois não se trata somente da queda dos valores fundamentais de verdade e moralidade, mas de uma humanidade “[...] que trouxe a espécie a uma miséria sem precedentes e o planeta à beira da destruição” (Brown, 2019, p. 221), isso porque o humano teria criado poderes, não controlados pelos próprios humanos, que o diminuem e zombam dele.

O diagnóstico de Brown pode parecer exagerado para explicar toda a paisagem contemporânea, mas certamente desenha bem um tipo de imaginário vigente, derivado do niilismo, e que tem por inclinação paroxística a própria destruição da humanidade, pois “[...] *ele precisa de um objetivo – e preferirá ainda querer o nada a nada querer*” (Nietzsche, 1998, p. 87-88)³.

De todo modo, o que está na centralidade da noção de niilismo, em seus mais diversos usos, é o que Nietzsche chamou de “estado psicológico” que afeta três categorias do pensamento: finalidade, totalidade e verdade.

A “[...] desilusão sobre uma pretensa *finalidade* do vir-a-ser como causa do niilismo” (Nietzsche, 1983, p. 380, grifos do autor) ocorre porque se supôs ser possível alcançar algo como “[...] a ordenação ética do mundo; ou o aumento de amor e harmonia no trato dos seres; ou a aproximação de um estado de felicidade universal; ou mesmo livrar-se de um estado universal de nada” (Nietzsche, 1983, p. 380). A impossibilidade da realização de um fim esvazia todo o sentido da ação. Por que agir? Para que viver? O sentimento de impotência diante dos fins a se atingir contamina o próprio processo, pois a razão de agir não está na ação, mas numa pretensa finalidade que se revela inatingível. *Nocturama* (2016), de Bertrand Bonello, dialoga com essa categoria do pensamento, como veremos adiante.

O niilismo manifesta-se também no desaparecimento da “representação global de uma suprema forma de dominação e governo” (Nietzsche, 1983, p. 380), expressa pela ideia de *totalidade*, ou ainda de *sistematização* ou *organização*. O humano perde a crença em seu próprio valor ao abandonar a crença em “um todo infinitamente superior a ele” (Nietzsche, 1983, p. 380). Em outras palavras, o valor do humano não está em si, mas no alinhamento a uma totalidade da qual depende seu valor. A justiça, por exemplo, é um desses valores supremos e um crime não solucionado, impune, pode comprometer a crença que se tem nela, abalando o próprio sentido da vida, que se esvazia diante do injustificável. É o caso de *Três anúncios para um crime* (2017), de Martin McDonagh.

A terceira categoria do pensamento apresenta-se quando se tenta “[...] condenar esse inteiro mundo do vir-a-ser como ilusão e inventar um mundo que esteja para além dele, como *verdadeiro* mundo” (Nietzsche, 1983, p. 381, grifos do autor). Quando se descobre que esse outro mundo foi montado por necessidades psicológicas, surge a última forma de niilismo: “[...] a *descrença em um mundo metafísico*, que se proíbe

a crença em um mundo *verdadeiro*” (Nietzsche, 1983, p. 381, grifos do autor). O mundo que resta, o único existente, já não pode ser negado em favor de um outro mundo, o que o torna insuportável. *A casa que Jack construiu* (2018), de Lars Von Trier, é símbolo dessa busca de abrigo num mundo que se revela sem sentido.

A conclusão a que Nietzsche (1983, p. 381) chega é que não podemos mais interpretar o mundo com as categorias *fim, unidade e ser*, o que torna o mundo sem valor. “Resultado: *A crença nas categorias da razão* é a causa do niilismo –, medimos o valor do mundo por categorias *que se referem a um mundo puramente fictício*” (grifos do autor).

Compreendido o niilismo como a crise moderna nos valores que norteavam o mundo, vejamos como se manifesta no imaginário contemporâneo por meio de três filmes, para então refletirmos sobre seus desdobramentos educacionais.

Nocturama: ‘Estou pronto para morrer’

O filme de Bonello apresenta sete jovens de origens étnicas diversas que orquestram ataques terroristas em lugares emblemáticos de Paris, refugiando-se, ao anoitecer, num *shopping center*, enquanto aguardam os desdobramentos de seus atos. O filme apresenta dois momentos distintos. No início acompanhamos os jovens espalhados pela cidade, onde plantam as bombas, cenas que são entrecortadas por fragmentos de situações sociais de um passado recente, com polidos questionamentos sobre suas perspectivas futuras. Em um dos fragmentos, por exemplo, um jovem discorre sobre as estratégias argumentativas mais adequadas para se obter aprovação em concurso público, mas sua interlocutora se mostra sem interesse em participar do exame, pois não quer terminar como a geração dos pais. Em outra cena, dois jovens – um garçom de origem árabe e um vigia de estacionamento ruivo – conversam sobre suas condições de trabalho. Esses fragmentos compõem o pano de fundo socioeconômico que unirá os jovens em torno dos ataques terroristas.

Transcorrida a metade do filme na apresentação das personagens em seus contextos sociais, a segunda metade, após os atentados, é dedicada ao refúgio, momento em que a narrativa se concentra num só lugar e segue linearmente até o desfecho, que ocorre com a entrada do esquadrão de polícia no centro comercial e o assassinato sequencial dos sete jovens, além de um casal sem-teto convidado a passar a noite ali. O filme explora o contraste entre a rebeldia juvenil expressa pelo desejo de mudar a sociedade e o conformismo hedonista de uma geração que vê o mundo mediado pelas telas.

Do ponto de vista estilístico, a obra privilegia imagens exuberantes, capturadas por uma câmera predominantemente estática, que enquadra de maneira central tanto personagens quanto cenários e objetos. As cenas no *shopping center* lembram a estética publicitária, com os jovens hipnotizados por produtos intensamente iluminados, além de uma trilha sonora altamente significativa, tanto pelo ritmo juvenil

quanto pelas letras, que parecem traduzir o estado de espírito desses jovens de poucas palavras. Por exemplo, enquanto assistem aos atentados que praticaram pela TV, são embalados pela música de Willow Smith, cuja letra diz: “Continuo lutando até chegar lá. Quando estiver triste, sem vontade de continuar, jogo os cabelos para frente e para trás”. O jovem então comenta, em contraste com a gravidade do ato cometido, que o clipe é muito divertido.

Esse parece ser o modo recorrente de como os protagonistas lidam com a realidade. Ela nunca é problematizada, questionada ou mesmo considerada. Os sete jovens armaram as bombas, mas não viram sua explosão, a não ser pela tela da TV, também não assumiram seus atos ou intentaram um segundo passo, limitaram-se a esperar os desdobramentos escondidos num centro comercial, comendo, bebendo, ouvindo música, experimentando roupas e admirando as vitrines. Recorreram, na perspectiva filosófica de Clément Rosset, à ilusão, cujo mecanismo consiste em uma percepção inútil. Isso significa que os jovens não deixaram de ver ou viram errado o que se passou, mas não agiram de acordo com o que viram, o que caracteriza a inutilidade de sua percepção: “Pode-se dizer que a percepção do iludido é como que *cindida em dois*: o aspecto *teórico* (que designa justamente ‘aquilo que se vê’, de *théorein*) emancipa-se artificialmente do aspecto *prático* (‘aquilo que se faz’)” (Rosset, 2008, p. 17).

Destarte, uma “[...] interrupção de percepção coloca então a consciência a salvo de qualquer espetáculo indesejável” (Rosset, 2008, p. 14). É desse modo que, quando a questão crucial se apresenta, a percepção é interrompida. Numa das cenas do filme, o casal conversa sobre seus atos. David pergunta a Sarah: “Por que você fez tudo isso?”, referindo-se ao atentado; ela se evade e quer saber se ele está com medo. David retruca dizendo que nunca pensou que poderia fazer algo assim. Breves momentos de tensão, quando ele, então, deriva para um comentário sobre a beleza da namorada, que por sua vez o convida a provar roupas no primeiro andar. A percepção é interrompida e a consciência vê-se a salvo do “espetáculo indesejável”, ocupando-se inutilmente de outra coisa qualquer. Num outro momento do filme, Sabrina sentencia tal qual a Cassandra da mitologia: “Nós vamos morrer” e argumenta que um policial a viu colocando a bomba em um dos monumentos, mas Mika recusa a hipótese. Instantes depois a polícia invade o local e os abate, sem a menor chance de reação. Mesmo quando um dos jovens, clamando por sua vida, mostra-se disposto a se entregar, não é poupado. Declarados inimigos do Estado pela ação terrorista, a polícia está desobrigada a negociar, podendo executá-los legalmente.

O filme se encerra sem qualquer referência direta à finalidade das ações dos jovens. Por que optaram pela via política do terror? O que objetivavam com seus atos? Por que não os assumiram ou mesmo se negaram a pensar nas consequências possíveis? O mal-estar social sugerido pelas cenas iniciais não justifica a pretensa revolução almejada.

A aparente falta de motivação para a ação política revela o esgarçamento da categoria de finalidade. O pensamento se esvai diante dos

atrativos hedonistas do mundo do consumo e, com ele, qualquer possibilidade de sentido. Não à toa, num determinado momento, Greg, que parece de certo modo liderar os demais, escreve que está pronto para morrer e pede que façam uma autópsia para ver que não apresentava problemas mentais. Ele quer provar que sua morte é deliberada, que sua ação foi voluntária, mas não sustenta argumentos que justifiquem nem uma nem outra. A crise de finalidade suprime o valor da vida, que se torna idêntico ao dos objetos exibidos no shopping. É assim que podemos compreender a recorrência do mesmo gesto em duas diferentes cenas: na primeira, um dos jovens, que ostentava uma marca famosa na camiseta, depara-se com uma similar vestida pelo manequim e o observa curioso, talvez refletindo, como que diante do espelho, sobre a equivalência de valor entre o corpo vivo e o inanimado, ambos subordinados ao valor abstrato de uma marca e não ao valor concreto da vida; na outra cena, Greg retira a gravata de um manequim que trajava igual a ele, como se buscasse transferir para si o valor simbólico da gravata. Se quisermos acrescentar uma terceira cena de igual teor metafórico, há o momento em que Mika, o mais novo de todos, veste uma máscara cuja inexpressividade traduz o caráter amorfo de suas motivações.

Os valores veiculados no filme – hedonismo, consumismo, espetáculo das imagens, direito ao extermínio por parte do Estado – sobrepoem-se ao valor da vida, que já não encontra mais justificativa racional. Essa ausência de finalidade na ação espraia-se pelo mundo contemporâneo (econômico, ético, social) e é uma das facetas do niilismo.

Três anúncios para um crime: ‘acho que podemos decidir no caminho’

Mildred Hayes (Frances McDormand) é uma mulher de 50 anos que, para pressionar a polícia a investigar o assassinato de sua filha, anuncia em três *outdoors* as seguintes mensagens: “Estuprada enquanto morria”, “E nenhuma prisão ainda?”, “Como pode, chefe Willoughby?” Embora as placas estejam numa estrada pouco movimentada, causam grande repercussão na pequena cidade, que ergue sua voz em apoio ao chefe de polícia Willoughby (Woody Harrelson), buscando demovê-la da decisão de manter os anúncios.

A impunidade do crime contra Ângela, ocorrido há sete meses, justamente no local onde estão os *outdoors*, incomoda menos o poder local do que a cobrança da mãe por uma investigação que, do seu ponto de vista, não foi efetuada como deveria. O filme, no entanto, não está centrado na investigação do crime, mas justamente nos desdobramentos e nas tensões da vida cotidiana de Ebbing, essa pequena cidade fictícia do Missouri, Estados Unidos, cujo conservadorismo e preconceito de certos habitantes chocam-se com a reivindicação de justiça empreendida pela mãe de Ângela.

No decorrer do filme, Mildred é aconselhada a desistir dos anúncios por diversas figuras, como o padre Montgomery, que se coloca como porta voz da cidade para dizer que é solidário à sua dor, mas não aos

outdoors. Ela não só não cede às pressões, como alimenta sua obstinação com essas contrariedades. Ao padre, responde que ele participa de uma instituição comparável a uma gangue, que não pune os religiosos pedófilos, razão pela qual ele também é culpado e, portanto, não tem direito de se intrometer em sua vida. Aos colegas de escola do filho, que zombam dele pela situação, ela os agride fisicamente, assim como ao dentista que a trata com hostilidade. Também não poupa o ex-marido, que a trocou por uma namorada de 19 anos, a quem ironiza por trabalhar com animais. O fato, no entanto, é que nem mesmo seu filho apoia sua iniciativa, cujo objetivo, segundo suas palavras, é manter o caso em evidência para aumentar as chances de se chegar ao responsável.

Em todas essas conversas, o que salta à vista é a relação assimétrica de poder, que Mildred busca compensar com agressiva tenacidade. Há um esforço por parte da polícia, da igreja, do dentista, do ex-marido etc., em demovê-la de sua empresa. Não são meras posições pessoais ou opiniões, mas o uso da condição social para constrangê-la. O policial Dixon (Sam Rockwell), por exemplo, prende sua amiga Denise, por portar dois cigarros de maconha, como forma de pressioná-la.

Interessante também é a conversa que entretém com Willoughby, que se defende dizendo ter feito tudo o que podia, como ter consultado o DNA de quem já esteve preso. Mildred sugere que se colete o sangue de todos os homens do país, mas ele responde que não é compatível com os direitos civis. O impasse do caso específico de Ângela serve, então, para a colocação de um debate mais amplo, de base ética, sobre o direito à privacidade. Um banco de dados de DNA poderia, no caso em questão, evitar a impunidade, mas quantos riscos não haveria em se dispor do sequenciamento genético de toda a população?

O filme não responde a essa questão, assim como não se posiciona em relação aos anúncios, mantendo, inclusive quanto à protagonista, uma posição ambivalente. Do ponto de vista estilístico, no entanto, por mais ambíguo ou aberto que seja o roteiro, no sentido de não ceder a maniqueísmos ou resolver as contradições, os registros de câmera e a montagem seguem a tradição naturalista, com narrativa em três atos e cenas classicamente delimitadas.

Após a morte de Willoughby, que se suicida para evitar os estágios finais de um câncer pancreático, a trama ganha novos contornos, com a chegada de um chefe de polícia negro e a expulsão de Dixon da corporação. Ao aparente antagonista, policial que reprime sua própria homossexualidade, submisso a uma mãe autoritária e racista, sobrevém reflexões que o fazem solidarizar-se com Mildred, a qual, por sua vez, põe em marcha um ressentimento cada vez mais desmedido. Primeiro explode a delegacia de polícia, depois humilha o personagem anão que forjara um alibi para protegê-la, tudo isso em meio a recordações que explicitam seu sentimento de culpa: na noite em que o crime ocorreu, ela havia discutido com a filha e praguejado contra ela, antecipando, em seu desejo, o crime que agora tanto a consome. Elucidá-lo parece ser o único caminho para lidar com seus fantasmas e realizar o luto.

Ao descobrir um possível suspeito da morte de Ângela, Dixon dá esperanças a Mildred, mas o exame de DNA desfaz a expectativa. De todo modo, Dixon tem certeza – pela narrativa do ex-soldado que esteve, presume-se, no Iraque, de onde vieram numerosas denúncias de estupros – de que ele é um criminoso, ainda que não o responsável pelo assassinato de Ângela. Mildred se une a Dixon e ambos vão ao encalço do suspeito, ávidos por vingança. Não sabemos o que efetivamente farão, pois o filme termina com Mildred respondendo à dúvida que os assolavam sobre a ação: “Acho que podemos decidir no caminho”.

Essa ambiguidade final convida o espectador à reflexão: por que a população prefere esquecer o crime a cobrar da polícia, e consequentemente do Estado, sua efetiva investigação? Mildred é movida realmente pelo afã de justiça ou a desejada punição do culpado é um meio de expurgar seu sentimento de culpa? Dixon se solidarizou, de fato, com Mildred, ou seu pretensso heroísmo buscava dar sentido a seus ressentimentos?

Essas questões, não respondidas pelo filme, apontam, em uma de suas interpretações possíveis, a crise de totalidade em curso. Há valores que, presume-se, são ou deveriam ser universais, como a justiça. Mas o que *Três anúncios para um crime* equaciona é a crise da própria apresentação da justiça. É justo responsabilizar o chefe de polícia, diagnosticado com um câncer sem cura, pela impunidade do crime? É justo incendiar uma delegacia de polícia e isentar-se sob um falso álibi? Seria justo assassinar alguém por supostamente ter cometido um crime?

O desejo de punição reivindicado por Mildred esfacela a unidade da justiça ao manifestar um ressentimento cada vez maior. E aqui, creio ser válido o apólogo de Baltasar Gracián (1993, p. 138-144) sobre o processo que o Corvo e outras aves movem contra o Pavão por causa da exuberância de sua cauda. Chamada a resolver a contenda, a sagaz Raposa diz que seria uma impossível violência conceder ao Pavão a beleza e negar-lhe o alarde, reconhecendo que a real motivação do Corvo não era outra que a inveja. Schiffter (2003, p. 27) interpreta a fábula diferenciando ódio de ressentimento:

Experimenta-se o ódio contra outro por se haver padecido de um sofrimento real infligido por ele – deportação, espoliação, tortura, estupro etc. – e, em regra geral, tão logo se obtém a vingança, pela força ou por qualquer outro meio, o ódio se atenua ou até se extingue. Como diria Espinosa, essa triste ideia desaparece juntamente com sua causa, na qual se pensava obsessivamente. Mas o ressentido, ao contrário daquele que odeia, é uma eterna vítima imaginária em busca de um carrasco. Vivenciando mal o *fato* de ser *quem é* – desfavorecido ou desgracioso –, ele *imagina* sofrer um grave preconceito por parte seja lá de quem ou do que for, e a isso não para de perseguir, para acusá-lo de maltratá-lo. ‘Devolva-me a bela aparência que nunca tive e que, por sua culpa, não posso ter!’, grita o corvo ao pavão, reclamando a reparação de uma ofensa e de um dano inexistentes, e que só poderão gerar uma per-

seguição interminável – razão por que o ressentimento é uma paixão muito mais temível do que o ódio, por nunca enfraquecer e por incidir sobre qualquer objeto.

Não seria esse o caso em questão? Parecem ser justificáveis não só o ódio de Mildred como seu desejo de vingança, mas suas ações são movidas por uma paixão que se alastra a todas as relações que empreende. Culpar o chefe de polícia, o padre, o ex-marido, enfim, a cidade toda, não é um modo de extensão da própria culpa? Se, efetivamente, o que move Mildred é o ressentimento, para onde quer que mire seu olhar, aí encontrará injustiça, o que justifica o deslocamento de seu desejo de vingança do assassino de sua filha para o soldado supostamente estuprador.

Essa fissura na ideia de justiça é uma das facetas do niilismo. Os valores não desapareceram, mas se mostram desestruturados, desorganizados, fragmentados, incapazes de remeter a qualquer ideia de unidade ou totalidade. Outra faceta do niilismo é o misto de *nojo* e *compaixão* que perpassa as personagens da narrativa. É desse casamento que surge algo que, no dizer de Nietzsche (1998, p. 111), é monstruoso: “a vontade de nada, o niilismo”⁴.

O ressentido é, portanto, aquele que combina repulsa e simpatia, asco e comiseração, mescla de sentimentos que acomete, senão todos, à grande maioria das personagens do filme. De acordo com Rosset (2000, p. 78), o ressentido não é capaz de ação, “[...] mas somente de reação; é preciso acrescentar que toda reação de que ele é capaz é impotente para se constituir em ato, e que nessa impotência reside seu principal motivo de sofrimento e ódio”. Nesse sentido, não estaria Mildred, quando explode a delegacia e depois se voluntaria para assassinar um suspeito de estupro, dando um passo para a ação? Ou seja, a própria iniciativa de atacar, por meio dos anúncios, a hipocrisia e o ressentimento dos cidadãos de Ebbing, não seria colocar em ato a consumação de seu ódio, um modo de restituir sua vontade de afirmação, ainda que a afirmação de sua dor?

Essas questões estão além do que o estudo hermenêutico pode concluir, justamente por conta das propositais ambivalências do filme. Entretanto, os vários indícios do mal-estar que irradia das personagens apontam para um quadro de niilismo, cuja categoria mais evidente é a crise da totalidade, da unidade, isto é, de um sentido para o sofrimento.

No final de *A Genealogia da Moral*, Nietzsche conclui que o problema não é o sofrimento, mas a falta de resposta à pergunta: para que sofrer? Em busca de um sentido para o sofrer, foi criado o *ideal ascético*, como possibilidade de interpretar o sofrimento:

A interpretação – não há dúvida – trouxe consigo novo sofrimento, mais profundo, mais íntimo, mais venenoso e nocivo à vida: colocou todo sofrimento sob a perspectiva da *culpa*... Mas apesar de tudo – o homem estava *salvo*, ele possuía um *sentido*, a partir de então não era mais uma folha ao vento, um brinquedo do absurdo, do sem-senti-

do, ele podia *querer* algo – não importando no momento para que direção, com que fim, com que meio ele queria: *a vontade mesma estava salva*. Não se pode em absoluto esconder o que expressa realmente todo esse querer que do ideal ascético recebe sua orientação: esse ódio ao que é humano, mais ainda ao que é animal, mais ainda ao que é matéria, esse horror aos sentidos, à razão mesma, o medo da felicidade e da beleza, o anseio a afastar-se do que seja aparência, mudança, morte, devir, desejo, anseio – tudo isto significa, ousemos compreendê-lo, uma *vontade de nada*, uma aversão à vida (Nietzsche, 1998, p. 149).

A casa que Jack construiu: ‘a nobre putrefação’

O filme de Lars Von Trier acompanha doze anos da vida de Jack, um engenheiro com aspirações a arquiteto que se transforma num assassino em série com pretensões artísticas. O espaço diegético no qual a história se desenvolve é pontuado pelo diálogo extradiegético entre Jack e Virgílio, de modo que as imagens ilustram o que é narrado oralmente. Em vez de capítulos, como é recorrente nos filmes de Trier, temos cinco incidentes e um epílogo. Os incidentes mostram a evolução de Jack e servem de justificativa para seus crimes, compreendidos como um processo estético de transformação da matéria (no caso, os corpos) em arte (a casa de cadáveres congelados). O epílogo é um pastiche da *Divina Comédia* e coloca Jack e Virgílio caminhando pelo inferno, quando Jack encontrará seu fim.

O filme levanta questões polêmicas e delicadas, ao indagar, por meio de seu protagonista, se é possível considerar o assassinato em série um processo artístico. Assim, ao ponderar que vinhos são fabricados pela decomposição da uva, Jack propõe a criação de uma obra de arte por meio da decomposição de cadáveres, que são preservados por anos num frigorífico, até serem transformados em uma casa, a casa que Jack construiu. A pretensão do protagonista é defender uma estética da decomposição. A morte daria início a um processo artístico de transformação da matéria, prolongado pelo congelamento dos corpos. Construir uma casa com corpos é outro sentido dessa transformação da matéria. Assim, Jack tenta inicialmente construir sua casa de alvenaria, mas não fica satisfeito com o resultado, pois a matéria não era adequada. Passa então, depois de destruí-la, para a construção de uma casa de madeira, da qual também desiste. Finalmente, satisfaz-se com sua casa de cadáveres, pois teria encontrado a matéria adequada para concretização de sua obra, a qual coincide com o fim de sua vida.

Se fosse aceita a premissa que Jack se esforça por demonstrar, seria possível uma série de questionamentos, inclusive sobre a função da arquitetura e da engenharia. O que é uma casa? Ela se define por sua função? Por sua carga simbólica? Pelas relações subjetivas, inconscientes, afetivas? O que é a casa de Jack? O que ele quer abrigar em sua casa? Seriam os filmes de Lars Von Trier os elementos de uma casa? O que abrigaria a casa de Lars Von Trier?

Para além desses questionamentos, podemos observar um outro processo desenvolvendo-se no filme. Jack, inicialmente, é frio e metódico. Mais que isso: sofre de TOC (Transtorno Obsessivo-Compulsivo), o que empresta um ar de comicidade macabra, pois, ao assassinar sua segunda vítima, ele retorna à casa uma, duas, três vezes, e averigua meticulosamente cada canto que julga conter resquícios de sangue, limpando-os repetidamente. Numa dessas vezes em que retorna, um policial o aborda e ele improvisa uma justificativa para estar ali. Quando finalmente consegue ir embora, deixa um rastro de sangue pela estrada. Só não é descoberto porque começa a chover. À medida que o filme avança e sua coleção de corpos aumenta, seu transtorno desaparece. Ou melhor, é substituído por um outro ritual, ilustrado pela imagem de um homem caminhando entre postes. A luz do poste incidindo diretamente em Jack é o ponto máximo de seu prazer, o momento do assassinato. À medida que caminha, a luz passa a incidir diametralmente. É o momento em que o prazer começa a ceder ao sofrimento da abstenção, a qual só será saciada com um novo assassinato. Essa obsessão de Jack, análoga ao vício, parece sugerir um comportamento similar ao do artista, cujo processo de criação se daria compulsivamente entre prazer e dor.

Embora o filme seja amplamente propício a abordagens psicanalíticas, por envolver discussões sobre a psicopatia, o transtorno obsessivo-compulsivo, a sublimação ou efeito terapêutico da arte, há também uma forte carga filosófica, ao se desenrolar como um discurso fantasioso sobre o valor da vida e da arte, com implicações niilistas que envolvem a crise da verdade e a dissolução do mundo metafísico.

O cinema de Lars Von Trier é construído a partir da perspectiva do protagonista. As imagens, os discursos, as ações e os pensamentos não comparecem nos seus filmes de maneira naturalista, nem resultam de um narrador onisciente, mas são materializadas a partir de um ponto de vista, constantemente confrontado por evidências que problematizam, contrariam, desmentem o protagonista. *Anticristo* (2009) é um bom exemplo desse procedimento. A mulher é o tempo todo descrita, manipulada e julgada pelo marido, que apresenta seu ponto de vista sobre os episódios narrados (morte do filho, a loucura da esposa, o feminicídio).

Em *A Casa que Jack Construiu*, o mesmo procedimento nos incita a questionar o modo como o protagonista narra sua história para Virgílio. A instabilidade da câmera, que oscila o tempo todo, a alteração de foco, os movimentos abruptos e as ampliações e afastamentos constantes reproduzem estilisticamente o estado interior de Jack, desestabilizando seu discurso, sua tentativa de dar sentido estético e racional às suas ações.

A primeira vítima, que ele chama de incidente, é assassinada depois de pedir ajuda para consertar o macaco do carro. É interessante notar que, em inglês, essa ferramenta chama-se *jack*. Após a mulher sugerir que ele poderia ser um *serial killer*, importunando-o por não ter conseguido ajudá-la a resolver seu problema, Jack a mata batendo o macaco (*jack*) em sua cabeça. Sujeito e objeto, aqui, se equivalem na

(des)responsabilização pelo crime, que o protagonista chama de arte, comparando sua ação a uma peça de Glenn Gould ou à construção de uma catedral gótica. Para ele, o material faz a obra, já que a matéria teria vontade própria, à qual deveria ser seguida pelo artista, sugerindo que *jack* (o macaco) queria matar.

O segundo incidente é descrito por Jack como uma libertação, uma benção, uma conexão com sua personalidade, que ele reconhece a de um psicopata. Egotismo, vulgaridade, grosseria, impulsividade, narcisismo, inteligência, irracionalidade, manipulação, mudanças de humor, superioridade verbal são descritores que aparecem na cartolina que ele descarta, uma a uma, num pastiche do famoso videoclipe de Bob Dylan para a música *Subterranean Homesick Blues*. À medida que avança nos seus crimes, seu TOC diminui, cedendo lugar ao ritual de tirar uma foto com a vítima e despejar o corpo num frigorífico. Jack então justifica sua ação citando o poema *The Lamb & The Tiger (A ovelha e o tigre)* de William Blake, numa referência distorcida à natureza do tigre, que, ao matar a ovelha, estaria cumprindo os desígnios de Deus, que criou tanto o assassino quanto a vítima. A arte de matar seria, em seu argumento, divina.

O terceiro incidente envolve a comparação dos seus assassinatos à caça. Ele mata os dois filhos da mulher com quem estava relacionando-se e depois a mata, na mesma sequência que seguiria um caçador de cervos. Ele então organiza os cadáveres numa composição gráfica, abaixo de duas séries de vinte e cinco corvos mortos enquadrados por galhos de árvore. Virgílio não aceita seu argumento de que aquela era uma criação artística, pois, para a aparição do poeta latino, a arte está ligada ao amor e não à destruição.

O quarto incidente envolve seu romance com uma jovem que ele chama de *Simples* e por quem diz ter nutrido mais amor do que é comum para um psicopata. Sua ingenuidade e estupidez contrastam com o Sr. Sofisticação, como se autointitula, e o instigam a manipulá-la de maneira ao mesmo tempo sedutora e violenta, como na cena em que delinea, com seu consentimento, a área do seio que, depois, já contra sua vontade, irá cortar e transformar em um porta-moedas, um “troféu” que carrega no bolso. Virgílio argumenta que Jack reduz tudo que é humano à matéria e, assim, a vida desaparece junto com a arte que ele tanto supervaloriza. Ele retruca dizendo que Virgílio mata a arte ao impor sua régua moral à vida que ele quer libertar. Por fim, Jack define seu conceito de arte opondo-se às teorias que veem na ficção a projeção dos desejos interiores, que não poderiam ser expressos numa sociedade civilizada. Para ele – poderíamos dizer para Lars Von Trier? – céu e inferno são um só e iguais. As almas pertencem ao céu e o corpo ao inferno. A alma é a razão e o corpo é tudo o que é perigoso, por exemplo, arte e ícones. Enquanto Jack menciona essas palavras, vemos fragmentos de filmes do próprio cineasta, o que nos autoriza a supor que o conjunto de sua cinematografia expõe essa poética do corpo como a casa do inferno, do perigo e da arte.

O quinto e último incidente aborda um experimento da Segunda Guerra Mundial que Jack quer replicar: quando tinham pouca munição, os soldados nazistas executavam vários indivíduos com uma única bala. Jack enfileira suas vítimas, mas antes de disparar é morto pela polícia. Acompanhamos então seu *delirium mortis*, sua fantasia final. Sob orientação de Virgílio e servindo-se de arame, alicate e os corpos das vítimas, Jack engendra sua obra arquitetônica e desaparece dentro dela, rumo ao inferno.

O epílogo, intitulado *Katabasis* (“descida” em grego), mostra Jack envolto num manto vermelho, como se fosse o próprio Dante, ao lado de Virgílio, ambos no barco de Caronte, circundados por almas aflitas, como na renomada pintura *A barca de Dante*, de Eugène Delacroix. Virgílio então mostra o inferno para Jack, pois entendeu, com sua história, que ele queria conhecer o inferno todo. Ao descobrir que há um caminho para fora do inferno, Jack tenta alcançá-lo, mas despenca no abismo, rumo ao desaparecimento total.

O final do filme é emblemático para a compreensão do niilismo, pois materializa justamente o mundo metafísico que, paradoxalmente, não existe. Ou melhor, só existe como fantasia. A brutalidade, a crueldade, a violência psicopata de Jack, no plano da imanência, isto é, no mundo concreto, é um dado injustificável, absurdo, desprovido de qualquer sentido. Para julgá-lo e puni-lo seria preciso uma instância metafísica, transcendente, que pudesse condená-lo por toda a eternidade, com uma carga de sofrimento proporcional aos males que cometeu.

Entretanto, não é a danação final que Jack encontra no inferno, mas sua desapareção no abismo. Se a morte é o apagamento da consciência, uma *queda* no nada, como justificar o sofrimento, como punir o mal, como atribuir valor à vida? Ao assumir o ponto de vista do psicopata, Jack elabora um sofisticado e fantasioso argumento para justificar suas ações e dar sentido à sua existência. No lugar de uma moral absoluta – bem e mal, certo e errado –, advinda de um mundo metafísico (uma outra realidade para além desta), Jack advoga a favor da arte, mas a desloca da vida para a morte. A putrefação do corpo, sua decomposição, seria sinônimo de arte, expressão do *desejo da matéria*, que é desfazer-se. Assim, ao matar, Jack estaria trabalhando para a libertação da matéria. Há aqui uma total inversão metafísica. Não é a alma que estaria presa a um corpo passageiro. É o corpo que está preso à alma passageira. Extinta a vida, a matéria pode realizar livremente sua arte, que é decompor-se.

Evidencia-se neste filme, como também nas demais obras de Lars Von Trier, o desejo de nada que caracteriza o niilismo, como expresso no choque entre a Terra e um planeta fictício em *Melancolia* (2011). A particularidade de *A Casa que Jack Construiu* se dá na presentificação de um mundo metafísico ausente, o inferno dantesco, evocado nostalgicamente para mostrar que a moral não tem fundamento e a verdade não tem lugar neste mundo, atravessado de fantasias e perversões. Não se trata somente de uma descrença no mundo metafísico, mas também do oposto, da incredulidade no nosso mundo concreto, como bem demonstrou o desdém de Virgílio pelo discurso niilista de Jack.

Desdobramentos educacionais do niilismo

Se a hipótese em questão está correta e estes três filmes, entre outros possíveis, são diálogos com o imaginário niilista vigente nos dias que correm – esfacelamento dos valores de finalidade, totalidade e verdade, encarnados por protagonistas que se sentem impotentes, ressentidos e incrédulos –, é cabível questionarmos como educar neste cenário: há no horizonte alguma possibilidade de enfrentamento do niilismo?

Em outras palavras, o niilismo atinge os valores de uma educação civilizatória, emancipatória e racionalista, como idealizada pelo Iluminismo, que tinha muita clareza sobre a finalidade da educação: “produzir moralidade”, conduzir a espécie humana a um “estado melhor, possível no futuro”, “submeter a natureza a normas”, “disciplinar”, “tornar [o homem] culto”, “prudente” e ensiná-lo “a pensar” (Kant, 1999, p. 20-27). O que o niilismo permite diagnosticar não é somente a crise ou dissolução desses valores – o que pressuporia uma possibilidade de reabilitá-los por correção de rota –, mas que nunca passaram de ficção, de uma invenção irrealizável de humanidade.

Uma educação que supere o niilismo não se confunde, portanto, com a retomada dos valores que se desagregaram, mas passa pelo niilismo ativo, pelo niilismo completo, que envolve a negação da vontade de nada e o processo de criação de novos valores que potencializam a vida e reabilitam a vontade. Não à toa, em *Zarathustra*, é a figura da criança que representa o espírito que venceu o niilismo: “Inocência é a criança, e esquecimento, um começar-de-novo, um jogo, uma roda rodando por si mesma, um primeiro movimento, um sagrado dizer sim. Sim para o jogo do criar, meus irmãos, é preciso um sagrado dizer sim” (Nietzsche, 1983, p. 230)⁵.

A afirmação da vida se dá, nessa perspectiva, como criação e a criação é um jogo, um jogo que requer inocência e esquecimento, daí a criança, que está em constante devir, encarnar tão bem a potência criadora. A criança simboliza a inocência (contra a incredulidade de Jack), o esquecimento (em oposição ao ressentimento de Mildred) e a potência do sim (contra a impotência dos jovens hedonistas de *Nocturama*).

O ‘sim à vida’, como expressão suprema da existência, se identifica com o ato criador. Por isso, quando Nietzsche relaciona a arte com a vida, não hesita em afirmar que a arte é ‘a verdadeira tarefa da vida, a arte como a atividade metafísica da vida, a arte como o grande estimulante da vida’ (GD/CI, Incursões de um extemporâneo 24, KSA 6.127, e Nachlass/FP 1887, 9 [119], KSA 12.404). Com essas proposições, põe em destaque que a arte é como uma *função da vida* e que o processo transfigurativo não é outra coisa que a passagem de uma ‘vontade de verdade’ a uma ‘vontade de criação’ (Gueivós, 2018, p. 22).

Ainda segundo Gueivós (2018), a arte tem uma função antiniilista, pois se contrapõe, com sua força afirmativa, ao aspecto reativo dos

filósofos e moralistas. O que justifica a existência, para Nietzsche, não é a escolha racional ou o conjunto de valores superiores que emanam do mundo suprassensível, mas a adesão estética ao mundo concreto, uma alegria de existir, que, para Rosset (1989a, p. 127), manifesta-se como um dado não racional, não interpretável, como pensamento que “[...] dota cada instante da vida das características da festa, do jogo e do júbilo”. Essa alegria é o que Nietzsche (1983, p. 374) chamou de *amor fati*: “[...] não querer nada de outro modo, nem para adiante, nem para trás, nem em toda a eternidade. Não meramente suportar o necessário, e menos ainda dissimulá-lo [...], mas amá-lo...”.

Nem conformismo, nem resignação, nem submissão passiva: *amor*; nem lei, nem causa, nem fim: *fatum*. Assentir sem restrições a todo acontecer, admitir sem reservas tudo o que ocorre, anuir a cada instante tal como ele é, é aceitar amorosamente o que advém; é afirmar, com alegria, o acaso e a necessidade ao mesmo tempo; é dizer sim à vida (Marton, 1997, p. 13-14).

Tal mudança de atitude está na base de uma educação antiniilista, que se realiza por meio de uma pedagogia da escolha em três movimentos: suspensão da crença, experimentação do mundo e organização das experiências de vida em narrativas de (auto)formação (Almeida, 2015). A suspensão da crença é um modo de questionar o niilismo, tanto o que afirma que há valores supremos como o que diz que nada tem valor, primeira etapa para que se possa experimentar o mundo como jogo, com a “inocência” e “esquecimento” da criança. Essas etapas propiciam a construção de itinerários de (auto)formação, pelos quais valores são criados e a vida afirmada em sua potência criativa.

O resultado dessa pedagogia da escolha é uma atitude criativa diante da vida: a “[...] superação do niilismo deve ser produzida através da arte, entendida como esse impulso transformador necessário para que as coisas sejam de outra maneira [...] como autocriação do homem, e como caminho que converte o homem em *obra de arte*” (Guervós, 2018, p. 17).

O eu que importa é aquele que há sempre além daquele que se toma habitualmente por sujeito: não está por descobrir, mas por inventar; não por realizar, mas por conquistar; não por explorar, mas por criar da mesma maneira que um artista cria uma obra. Para chegar a ser o que se é, tem que ser artista de si mesmo (Larrosa, 2009, p. 65).

É este o fundamento educativo da filosofia trágica de Nietzsche, expresso pela retomada da divisa de Píndaro, que nos incita a nos tornarmos o que somos. Tal transformação só é possível por meio de itinerários (auto)formativos que passem pela potência do devir e por uma educação da sensibilidade, o que torna o cultivo da experiência, sobretudo as criativas, de suma relevância para a superação do niilismo.

Considerações finais

O estudo hermenêutico dos filmes *Nocturama* (2016), *Três anúncios para um crime* (2017) e *A casa que Jack construiu* (2018) mostraram personagens lidando com impotência, ressentimento e incredulidade diante de um cenário de crise sobre a finalidade, a totalidade e a verdade na interpretação do mundo contemporâneo. Trata-se do imaginário niilista que, embora não seja único nem homogêneo – de resto, se o niilismo fosse uma totalidade, não haveria crise de totalidade –, esvazia o sentido da vida, as razões para vivê-la, a crença em sua potência e dever.

Essa vontade de nada não se confunde com o nada de vontade – anulação do desejo, como no budismo ou em Schopenhauer, por exemplo –, mas se expressa por meio de ações que conduzem à destruição, como os atos terroristas dos jovens e a força policial do Estado que os abate; como o desejo de vingança de Mildred e Dixon; por fim, na assustadora hipótese de justificar mais de sessenta assassinatos como expressão artística. Todos esses casos, embora ficcionais, dialogam com a situação contemporânea, em que determinados grupos – Wendy Brown (2019) os identifica como “homens brancos” –, ao perder o domínio sobre a democracia e o planeta, optam por destruí-los, seja por meio de discursos ou atos, que exsudam impotência, ressentimento e incredulidade.

No entanto, o niilismo não se reduz à destruição, seja de valores, seja da própria vida, mas aparece também na estratégia de atribuir à vida um valor externo a ela, o que a tornaria avaliável a partir de outros valores, como o ideal ascético ou o sentimento patriótico. Esses valores supremos, ao avaliar a vida, tornam-na pequena e desprezível. Um modo de superar o niilismo, isto é, de usá-lo como território de passagem, é a afirmação incondicional da vida, afirmação trágica, que não ignora o que há de estranho na vida, que não nega o sofrimento, mas o aprova como parte integrante da vida, afirmação que não é um conjunto de ideias ou pressupostos, nem sequer uma teoria, mas a expressão do que Nietzsche chamou de *amor fati*, sentimento de adesão amorosa à vida.

Estamos diante, portanto, de dois imaginários antagônicos e complementares, pois o *amor fati* não prescinde do niilismo, que se constitui como uma etapa a ser vencida. Superar o niilismo – e a educação é a principal via para isso – possibilita a passagem à aprovação da vida, que se torna o valor supremo.

Os desdobramentos educacionais dessa perspectiva filosófica sugerem o abandono do projeto iluminista de formação, motivado pelas noções de totalidade, finalidade e verdade (metafísica), que se mostram hoje ilusórias e insustentáveis. Regressar a elas não é uma opção diante do niilismo estabelecido, quando muito amplia as tensões já existentes, gerando mais impotência, ressentimento e incredulidade. Uma educação antiniilista requer o reconhecimento do jogo estético, da potência criadora da arte e da afirmação da vida, o que pode ser expresso pedagogicamente pela perspectiva da escolha, isto é, a adoção de três movi-

mentos complementares que visam à suspensão da crença (abandono das noções de totalidade, finalidade e verdade), à experimentação estética do mundo e à busca de itinerários formativos abertos ao devir, como caminho de cultivo e expressão de si, o “torna-te o que tu és” que Nietzsche resgatou de Píndaro e do ideal grego de uma (auto)formação que não abole o devir, mas se realiza justamente no devir e com o dever, comportando, portanto, a ideia de que as escolhas propiciam (trans)formação, criam novos valores.

Como consequência, a educação contemporânea, se quiser educar para a aprovação da vida e a superação do niilismo, terá que se desvencilhar de seus próprios valores supremos (finalidade, totalidade e verdade) para afirmar a potência criadora humana, capaz de gerar novos valores, valores que não depreciem a vida, mas a inflem de potência. Isto não é um programa ou projeto, mas um desafio.

Recebido em 07 de julho de 2021
Aprovado em 25 de março de 2022

Notas

- 1 Esta pesquisa contou com auxílio regular da FAPESP e bolsa produtividade do CNPq.
- 2 O documentário *American Dharma* (2018), de Errol Morris, dá voz a Steve Bannon, estrategista político da campanha de Donald Trump de 2016, que defende esse tipo de pensamento, chamado por ele de “darma”, isto é, a necessidade de cumprir um dever, um propósito e um destino da nação, ainda que envolva destruição, que ele julga necessária para uma reestruturação radical. Não difere dos movimentos que defendem intervenção militar, regime ditatorial etc.
- 3 *Genealogia da Moral*, Terceira Dissertação, §1, grifos do autor. A expressão “querer o nada a nada querer...” retorna no final da obra, na mesma dissertação, 28, p. 149.
- 4 Terceira Dissertação, §14.
- 5 Assim Falou Zarathustra, Primeira Parte, Das três transmutações.

Referências

- A CASA que Jack construiu. Direção: Lars Von Trier. Produção: Zentropa, Centre National du Cinéma et de l’image, Copenhagen Film Fund. Dinamarca, França, Suécia, Alemanha, Bélgica, Tunísia, 2018, (152 min).
- ALMEIDA, Rogério de. **O mundo, os homens e suas obras**: filosofia trágica e pedagogia da escolha. 2015. Tese (Livre-Docência) – Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/livredocencia/48/tde-15032016-143517/pt-br.php>. Acesso em: 02 jun. 2021.
- ALMEIDA, Rogério. Cinema e Educação: Fundamentos e perspectivas. **Educação em Revista**, Belo Horizonte, v. 33, 2017. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/0102-4698153836>. Acesso em: 02 jun. 2021.

- AMERICAN Dharma. Direção: Errol Morris. Produção: Fourth Floor Productions, Maje Productions, Storyteller Productions. Reino Unido, Estados Unidos, 2018. (95 min).
- ANTICRISTO. Direção: Lars Von Trier. Produção: Zentropa, Slot Machine. Dinamarca, Alemanha, França, Suécia, Itália, Polônia, 2009, (108 min).
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas: Papyrus, 2003.
- BROWN, Wendy. **Nas ruínas do neoliberalismo: a ascensão da política antidemocrática no ocidente**. São Paulo: Editora Filosófica Politeia, 2019.
- DELEUZE, Gilles. **Cinema: imagem-movimento**. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- DERRIDA, Jacques. **Pensar em não ver: escritos sobre as artes do visível (1979-2004)**. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2012.
- GIACOIA JÚNIOR, Oswaldo. **Nietzsche: o humano como memória e como promessa**. Petrópolis: Vozes, 2014.
- GRACIÁN, Baltasar. **Obras completas**. v. II. Madrid: Turner, 1993.
- GUERVÓS, Luis Enrique de Santiago. O antinilismo estético e a superação do niilismo. **Cadernos Nietzsche**, Guarulhos, Porto Seguro, v. 39, n. 3, p. 11-29, 2018. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/2316-82422018v3903lesg>. Acesso em: 02 jun. 2021.
- HEIDEGGER, Martin. **Nietzsche II**. Trad. Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.
- KANT, Immanuel. **Sobre a pedagogia**. Trad. Francisco Cock Fontanella. Piracicaba: UNIMEP, 1999.
- LARROSA, Jorge. **Nietzsche e a Educação**. Trad. de Semíramis Gorini da Veiga. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.
- MARTON, Scarlet. Nietzsche e a celebração da vida: a interpretação de Jörg Salquarda. **Cadernos Nietzsche**, Guarulhos, v. 2, p. 05-15, 1997. Disponível em: <https://periodicos.unifesp.br/index.php/cniet/article/view/7905/5444>. Acesso em: 20 mar. 2021.
- MELANCOLIA. Direção: Lars Von Trier. Produção: Zentropa, Menfis Film. Dinamarca, Suécia, França, Alemanha, 2011, (135 min).
- MORIN, Edgar. **O cinema ou o homem imaginário: ensaio de antropologia sociológica**. São Paulo: É Realizações, 2014.
- NIETZSCHE, Friedrich. **A gaia ciência**. Trad. de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- NIETZSCHE, Friedrich. **Genealogia da Moral**. Trad. de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- NIETZSCHE, Friedrich. **Obras Incompletas**. Trad. de Rubens Rodrigues Torres Filho. (Col. *Os Pensadores*). São Paulo: Abril Cultural, 1983.
- NOCTURAMA. Direção: Bertrand Bonello. Produção: Rectangle Productions, Wild Bunch, Pandora Filmproduktion. França, Alemanha, Bélgica, 2016, (130 min).
- ROSSET, Clément. **A lógica do Pior: elementos para uma filosofia trágica**. Trad. de Fernando, Fernando José Fagundes Ribeiro e Ivana Bentes. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1989a.
- ROSSET, Clément. **O princípio de crueldade**. Trad. José Thomaz Brum. Rio de Janeiro: Rocco, 1989b.

ROSSET, Clément. **Alegria**: a força maior. Trad. de Eloisa Araújo Ribeiro. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2000.

ROSSET, Clément. **O Real e seu duplo**: ensaio sobre a ilusão. Trad. de José Thomaz Brum. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

SCHIFFTER, Frédéric. **Sobre o blablá e o mas-mas dos filósofos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.

TRÊS anúncios para um crime. Direção: Martin McDonagh. Produção: Blueprint Pictures, Film 4, Fox Searchlight Pictures. Reino Unido, Estados Unidos, 2017, (115 min).

VATTIMO, Gianni. **O fim da modernidade**: Nihilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna. Trad. de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

VOLPI, Franco. **El nihilismo**. Buenos Aires: Biblos, 2005.

Rogério de Almeida é professor da Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo (FEUSP), Departamento de Administração Escolar e Economia da Educação (EDA). É coordenador do Lab_Arte e GEIFEC.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6720-1099>

E-mail: rogerioa@usp.br

Editora responsável: Lodenir Karnopp

Este é um artigo de acesso aberto distribuído sob os termos de uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional. Disponível em: <<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>>.