

# De uma utopia estética a uma estética utópica: a linguagem que pulsa

*From aesthetic utopia to utopian aesthetics:  
the pulsating language*

*De una utopía estética a una estética utópica:  
el lenguaje que pulsa*

*Maria Lucia Macari\**  
*Amadeu de Oliveira Weinmann\*\**

## Resumo

*Este artigo busca tensionar o significante utopia, a partir de uma articulação com a estética. Com esse intuito, dialogamos, especificamente, com a linguagem cinematográfica, assumindo a premissa de que não aplicamos a Psicanálise ao cinema, mas o cinema à Psicanálise, de modo a construir um percurso mediante o qual podemos escutar os significantes em sua equivocidade. Com a emergência de uma utopia estética, a qual ilustramos com o realismo socialista, entendemos que uma política de linguagem estrita foi colocada em cena, restringindo os jogos com os significantes e, portanto, as possibilidades discursivas. No entanto, nos emaranhados da cultura, entre fechamentos e (re) aberturas, uma estética utópica pode ganhar forma, a qual colocamos para discussão a partir do cinema de Tarkovsky, que aposta em uma linguagem cinematográfica fora dos ditames estéticos vigentes. Nesse sentido, o que está em jogo é a dimensão inventiva da linguagem, o pulsar dos significantes que convocam os sujeitos a posturas distintas.*

**Palavras-chave:** *psicanálise, utopia, estética, linguagem, Tarkovsky*

---

\* Universidade Federal do Rio Grande do Sul, RS, Brasil. E-mail: marrymlm@gmail.com

\*\* Universidade Federal do Rio Grande do Sul, RS, Brasil. E-mail: weinmann. E-mail: amadeu@gmail.com

## Abstract

*This article seeks to underscore the 'utopia significant, based on an articulation with aesthetics. The premise is not to apply Psychoanalysis to cinema: cinema is applied to Psychoanalysis building a path through which we can listen to the signifiers in their equivocality. With the emergence of an aesthetic utopia, which we illustrate with socialist realism, we understand that a strict language policy was established, restricting games with language and, therefore, discursive possibilities. However, in the entanglements of culture, between closings and (re)openings, a utopian aesthetics can take shape, and also shape the discussion based on Tarkovsky's cinema, with his outsider cinematographic language. In this sense, what is at stake is the inventive dimension of language, the pulse of the signifiers that call the subjects to position themselves differently.*

**Keywords:** *psychoanalysis, utopia, aesthetics, language, Tarkovsky*

## Resumen

*Este artículo busca tensionar el significante utopía, a partir de una articulación con la estética. Para eso, dialogamos específicamente con el lenguaje cinematográfico, asumiendo la premisa de que no aplicamos el Psicoanálisis al cine, sino el cine al Psicoanálisis, para construir un camino a través del cual podamos escuchar los significantes en su equívoco. Con el surgimiento de una utopía estética, la cual ilustramos con el realismo socialista, entendemos que una política de lenguaje estricta fue colocada en escena, restringiendo los juegos con los significantes y, por lo tanto, las posibilidades discursivas. Sin embargo, en los enredos de la cultura, entre cierres y (re)aperturas, puede tomar forma una estética utópica, la cual ponemos en discusión a partir del cine de Tarkovsky, que apuesta por un lenguaje cinematográfico fuera de los dictámenes estéticos actuales. En este sentido, lo que está en juego es la dimensión inventiva del lenguaje, el pulso de los significantes que convocan a los sujetos a diferentes posturas.*

**Palabras clave:** *psicoanálisis, utopía, estética, lenguaje, Tarkovsky*

Este artigo busca fazer um tensionamento do significante *utopia*, na medida em que diz respeito à linguagem e, portanto, nunca abre ou fecha completamente. Para tanto, construímos uma articulação da utopia com a estética, de modo que, a partir das linguagens artísticas, possamos dar uma forma à nossa compreensão do tema.

Para atravessar esse percurso, optamos pela linguagem cinematográfica, trazendo o cineasta soviético Andrei Tarkovsky como norte da discussão. Nesse sentido, tomamos o cinema como uma alteridade possível

à Psicanálise, o que implica pensá-lo estruturado como uma linguagem, pressupondo a possibilidade de um sujeito advir nessa estrutura (Weinmann, 2017). Por ser linguagem, o cinema permite uma leitura pelo pulsar dos significantes fílmicos, em suas articulações uns com os outros.

Começamos essa discussão transitando pelo cinema soviético pós-Revolução, para compreender como as linguagens artísticas daquele período trazem consigo a marca da inovação e da experimentação, mesmo que, em grande parte do tempo, atreladas à propaganda do socialismo. No entanto, através de disputas políticas, burocratizações e fechamentos culturais, a arte vai ganhando novos tons, e uma política de linguagem é implementada por meio do *realismo socialista*. A partir de então, toda arte deve seguir os parâmetros ditados pelo Estado, que trazem uma heroificação dos líderes e um nacionalismo exacerbado. Uma utopia estética ganha forma, trazendo consigo uma *ilusão de futuro*, já que traz um modelo pronto a ser seguido, baseado na idealização de um mundo sem furos.

No entanto, como a linguagem pulsa, após algumas décadas de estagnação cultural, surge uma “Nova Onda” no cinema soviético, que será iluminado por filmes com características divergentes dos estratagemas burocráticos da estética vigente. Nesse contexto, Andrei Tarkovsky ganha destaque, já que seu cinema traz uma linguagem completamente destoante da utopia estética do realismo socialista – impregnada de subjetividade e de um tempo não linear. Ao se inserir na cultura fazendo um corte, entendemos que sua obra trará consigo uma estética utópica, não mais baseada nos preceitos vigentes, mas em suas inspirações artísticas pessoais. Agora, é o *futuro de uma ilusão* o que está em causa; afinal, com uma arte pautada no enigma, podemos entrever nossa condição faltante. Nesse sentido, é o atual que clama, na sua potência em apontar linhas de fuga.

De uma utopia estética a uma estética utópica, entre restrições e possibilidades, o significante utopia dança nos emaranhados errantes da linguagem. Portanto, não significa que uma estética seja oposta à outra, mas que ambas podem andar juntas e, ao mesmo tempo, ter significados completamente distintos. Tudo depende das possibilidades de inscrição e

leitura que nos são oferecidas pela cultura. Para entendermos melhor esses movimentos, faremos uma viagem no tempo até o ano de 1917, que será o nosso ponto de partida neste percurso.

## A CONSOLIDAÇÃO DE UMA UTOPIA ESTÉTICA

Com a Revolução de Outubro de 1917 e a instauração da União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS), a Rússia passou por diversas mudanças culturais, principalmente no que diz respeito às artes. O início dessa nova era foi marcado pelo pluralismo de linguagens artísticas e pelas experimentações vanguardistas. Contudo, foram os construtivistas que ganharam maior visibilidade, já que traziam uma arte atrelada à consciência e ao movimento, expressando os anseios de uma revolução que queria refazer o mundo e dar um fim à alienação humana, trabalhando de modo a expor como as coisas do mundo eram feitas (Saraiva, 2006).

No entanto, o mais interessante desse período pós-Revolução não será exatamente o conteúdo das obras, mas as possibilidades que elas enunciam no âmbito da linguagem, proporcionando um *fluir* maior dos significantes, inscrições plurais e possibilidades discursivas. Embora a maior parte dessas produções trouxesse um engajamento político, havia espaço para experimentações e novas articulações dos significantes revolucionários. Essas características podem ser observadas em filmes como *A Greve* (1925), de Sergei Eisenstein, e *Um Homem com uma Câmera* (1929), de Dziga Vertov, entre outros.

No entanto, como a História é feita de lutas políticas, após quase duas décadas de um período de experimentações e relativa liberdade de criação e expressão, a era das vanguardas terminou, e o realismo socialista substituiu a arte revolucionária dos anos 1920. Após a morte de Vladimir Lenin, em 1924, a arte ficou à mercê de disputas políticas acirradas, passando por mudanças drásticas nos anos que viriam.

A partir da implementação do realismo socialista, impôs-se uma uniformidade no campo das artes, e as manifestações dos artistas deviam seguir determinadas normas, impossibilitando, na maioria das vezes, a liberdade de expressão e a criatividade. Segundo Boersner-Herrera (2010),

essa política foi uma resposta a um desejo totalitário de controlar a arte e colocá-la sob vigilância do Estado, a serviço do ideário stalinista. O realismo socialista foi criado para reagir contra as formas ditas burguesas de antes da Revolução e contra o formalismo revolucionário, tornando-se a política oficial do Estado em 1934, promulgada pelo próprio Stalin. Esses parâmetros iam na contramão da máxima de Mayakovsky, de que “sem forma revolucionária, não há arte revolucionária” (Frederico, 2018, p. 106). É por isso que, a partir dessa doutrina, ficou claro quem eram os intelectuais e artistas aprovados pelo governo e quem eram aqueles que não eram aceitos por suas ideias destoantes.

Nesse contexto, o cinema ganha um lugar de destaque. Com o intuito de tornar a indústria cinematográfica mais eficiente e liberar a URSS da necessidade de importar equipamentos e filmes, Stalin, em 1930, centralizou a indústria cinematográfica soviética sob uma única empresa, a Soyuzkino, que era chefiada por Boris Shumyatsky. Thompson e Bordwell (2002) lembram-nos que Shumyatsky favoreceu filmes divertidos e de fácil compreensão e, sob seu regime, o movimento de montagem vanguardista desapareceu. No entanto, ironicamente, Shumyatsky acabou preso em 1938, acusado de desperdício de dinheiro e talento, tornando-se a vítima mais proeminente do mundo do cinema. Desde então, Stalin desempenhou um papel ainda mais central na tomada de decisões sobre a aceitabilidade ideológica dos filmes, tendo como braço direito Andrei Jdanov, que era responsável pela produção cultural e propaganda: era comum encontrarmos a palavra “jdanovismo” como sinônimo de realismo socialista.

Em suma, podemos pensar que o sentido que guiava esse “realismo” era o de ver a inovação como algo perigoso, um desvio das normas oficiais ditadas pelo líder. De acordo com Thompson e Bordwell (2002), os artistas deviam propagar as políticas e a ideologia do Partido Comunista – e, para isso, tomaram como modelo os romancistas realistas europeus do século XIX, como Balzac e Stendhal. Esses autores criticavam a sociedade burguesa em que viviam, mas, é claro, os autores soviéticos não poderiam fazer críticas ao regime socialista, mas retratar a vida das pessoas comuns de uma forma simpática. Além disso, essas obras deviam estar livres de qualquer formalismo, experimentos estilísticos ou complexidades – e, para servir

ao Partido e ao povo, a arte devia educar e fornecer modelos, como o *herói positivo*, personagem “dotado de uma sólida consciência política e de um enorme espírito de sacrifício, [que] torna-se exemplo para os camaradas não tão dotados assim de como se deve proceder na incansável luta para a construção do socialismo” (Andrade, 2010, pp. 162–163). Portanto, sua função básica não foi apenas a propaganda, mas a produção da realidade por meio de sua estetização.

Com isso, vislumbramos os efeitos do que chamamos *utopia estética*. De fato, as utopias não seriam todas iguais, e o que denominamos utopia estética se aproximaria do âmbito da tradição projetista das utopias, a qual, segundo Jacoby (2007), mapearia o futuro em cada centímetro, apontando instruções precisas de como as coisas deveriam ser. De certo modo, essa tendência utópica traria uma determinada *ilusão de futuro*, já que as imagens que pode engendrar têm como característica uma tendência totalizante, o que torna difícil qualquer tentativa de contorno ao que é imposto como verdade. Essa noção aproxima-se da ideia de *Weltanschauung* (“cosmovisão” ou “visão de mundo”), que seria uma construção intelectual totalizante que, a partir de uma hipótese universal, supostamente solucionaria os problemas da existência (Freud, 1933/1992).

Ao longo do século XX, muitos fatores deram origem a um *antiutopismo*, como alguns textos de Karl Popper, Hannah Arendt, Isaiah Berlin, entre outros, que formavam um argumento abrangente a respeito dos perigos do pensamento utópico (Jacoby, 2007). Além disso, Jacoby (2007) ainda relata os efeitos trágicos da desilusão com o comunismo, principalmente na década de 1930, quando marxismo e fascismo passaram a ser vistos como fenômenos relacionados, como diferentes versões do totalitarismo. Como exemplo, Jacoby (2007) traz alguns questionamentos feitos por Jacob Talmon, no livro *The Origins of Totalitarian Democracy (As Origens da Democracia Totalitária)*, a respeito das semelhanças entre o bolchevismo e o nazismo, concluindo que, embora fossem completamente diferentes – e essas diferenças não podem ser ignoradas –, ambos tinham como semelhança um certo êthos “salvacionista” que reivindicava uma verdade, aderindo a uma visão maniqueísta da História.

Nesse sentido, por se tratar de uma utopia com características totalizantes, o realismo socialista não deixaria muitos espaços de inscrição simbólica, na medida em que, em sua totalidade, formaria uma unidade sólida quase impermeável. Com isso, os artistas e o povo estariam à mercê do que é ditado pelo Estado e não poderiam transgredir essa condição, visto que qualquer desvio poderia acarretar graves consequências. Além disso, com a restrição dos jogos de linguagem e o silenciamento em massa, os sujeitos tenderiam a ficar presos em uma circularidade de sentido imposta pelas autoridades, passando a existir uma colagem narrativa que tornaria difícil a entrada de outras significações. Isso porque, quando se fecha o universo do discurso, das leis da significação, também se fecham as possibilidades de adição (+1) ou subtração (-1) de significantes – e, sobretudo, o rearranjo dos mesmos (Lacan, 1967/2008), como veremos mais detalhadamente a seguir.

Em suma, podemos dizer que o realismo socialista, em sua caracterização utópica com tendências projetistas, constituiu-se uma política de linguagem que atingiu todos os campos das artes. Por conta disso, esse período trouxe consequências desastrosas para muitos artistas, ecoando nas décadas seguintes. A desilusão com os rumos da revolução, como nos lembra Saraiva (2006), trouxe imensas perdas, como o suicídio de Mayakovsky em 1930, e o corte de recursos para Dziga Vertov, que terminou a vida como diretor de cinejornais, sem ter sua obra mundialmente reconhecida. Essa total reviravolta cultural estava apenas começando: uma utopia estética estava consolidada.

## A RESTRIÇÃO DOS JOGOS DE LINGUAGEM E AS POSSIBILIDADES DE SUA ULTRAPASSAGEM

Com as restrições impostas pelo realismo socialista, tornaram-se difíceis os jogos de linguagem, bem como a ultrapassagem do que era designado como verdade. Assim como a *Novilíngua*, do universo distópico de 1984, de George Orwell (2009), que, a partir da exclusão de palavras e significações, impôs uma língua por meio da qual era possível o controle da sociedade, a utopia estética realista socialista também atuou como uma forma de controle do pensamento. Por meio de uma *ilusão de futuro* que

tomou conta das telas, o presente perdeu sua potência transformativa, já que o horizonte era virtualmente inalcançável e capaz de prender os espectadores em um fascínio constante.

Como a matéria empírica de nossa reflexão sobre a utopia é o cinema, cabe lembrar, com Metz (1972), que este se constitui uma linguagem específica, diferente da língua – objeto da linguística – e, por conta disso, requer uma semiótica própria. Nesse sentido, analisar o cinema como uma linguagem singular pressupõe colocar em evidência a composição formal de um filme, o que implica priorizar as operações, como repetições, variações, alternâncias etc., por meio das quais os signos fílmicos se remetem uns aos outros suscitando efeitos de sentido (Weinmann, 2017).

Ao nos determos na análise do cinema dentro dos parâmetros do realismo socialista, já percebemos um certo molde que define o que os significantes imagéticos tendem a significar. Embora essa doutrina estética contivesse algumas variações, principalmente no campo do cinema, ainda assim propiciava um modelo rigoroso a ser seguido, fazendo alusão à pátria-mãe e aos heróis positivos, sem aberturas para outras dimensões subjetivas. Podemos tomar como ilustração os filmes *Chapaev* (1934), de Sergey e Georgi Vasilyev, e *Eles Lutaram pela Pátria* (1975), de Sergey Bondarchuk. A partir da cristalização dos signos fílmicos efetuada por esse código, o que se restringem são os jogos com a linguagem, criando-se uma estagnação cultural presa em uma determinada lógica de sentido.

Esse ponto leva-nos a Barthes (“Aula Inaugural da Cadeira de Semiologia Literária do Colégio de França, Pronunciada no Dia 7 de Janeiro de 1977”, 2013), quando afirma que a linguagem se constitui uma legislação em relação à língua, que, por sua vez, estaria a serviço de um discurso de poder, sendo este “todo discurso que engendra o erro e, por conseguinte, a culpabilidade daquele que o recebe” (p. 12). É nesse sentido que Barthes (2013) entende que seríamos “assujeitados” pelo que a língua nos obriga a dizer, mostrando sua virtualidade fascista, pois o que caracteriza o fascismo, segundo o autor, não é tanto impedir de dizer, mas sobretudo obrigar a dizer.

Pensando no campo do cinema a partir dessa concepção semiótica, as imagens e as narrativas poderiam desempenhar o mesmo papel que a



língua em relação aos emaranhados das relações de poder, trazendo uma estrutura mais fechada, em que um signo se remeteria quase que diretamente a um significado. Portanto, podemos pensar que algumas imagens cinematográficas podem ter função de signo de uma maneira mais estagnada, assim como podem ter função de significante, já que a imagem pode possibilitar a abertura de novas articulações de significados – mas como isso seria possível?

De acordo com a teoria do significante proposta por Lacan (“Função e Campo da Fala e da Linguagem em Psicanálise”, *Escritos*, 1998, pp. 238–324), a ideia de um signo estanque seria objeto de crítica; um significante teria como marca a articulação de diferenças, ou seja, o significante pode vir a ter qualquer significado, a partir do efeito retroativo de sua inserção em uma cadeia. Para isso, Lacan (“A Instância da Letra no Inconsciente ou a Razão desde Freud”, *Escritos*, 1998, pp. 496–533), propõe a fórmula significado sobre o significante, em que o “sobre” é a barra que separa ambos: S/s. Levando em conta essa barra, entendemos que a ordem do significante teria certo privilégio em relação à ordem do significado. No entanto, apesar do incessante deslizamento do significado sob o significante, poderá existir, em um discurso, a preponderância de um determinado sentido. Com isso, Lacan (1998) está propondo que a linguagem não seria da ordem da imaterialidade, mas teria um corpo com movimento na medida em que os signos adquirem valor por sua relação uns com os outros. Em oposição a isso, usa o exemplo das abelhas, que se comunicariam através de códigos que teriam uma correlação fixa entre seus signos, sem poder vir a significar outra coisa.

Entretanto, pode-se dizer “que é na cadeia do significante que o sentido *insiste*, mas que nenhum dos elementos da cadeia *consiste* na significação de que ele é capaz nesse mesmo momento” (Lacan, 1998, p. 506, grifos do autor). Assim, acreditamos que Lacan (1998) está trazendo à tona uma função propriamente significante da linguagem, a qual comporta a possibilidade de expressão de algo completamente diferente do que está cristalizado na língua, sendo a metáfora e a metonímia os agentes desses constantes jogos linguísticos. Entendemos que a linguagem não poderia constituir um conjunto fechado, já que somente “há sujeito a partir do

momento em que fazemos lógica, isto é, em que temos que manejar significantes” (Lacan, 1967/2008, p. 14). Nesse sentido, para que possa haver algo do sujeito, seria necessário, ao menos, a queda de um signo, já que, a partir de uma extração (-1), se destituiria o todo, o conjunto fechado, permitindo a dança dos significantes – e, conseqüentemente, a emergência de novas significações. Seguindo essa lógica, Lacan (1998) dirá que os discursos são operadores de linguagem e possibilitam a formação de laço social.

Neste artigo, pensamos a linguagem como uma estrutura formal, a lei combinatória de todo discurso possível: “perante as possibilidades discursivas abertas pela linguagem, os discursos encontram-se sempre em falta – falta esta que é intrínseca ao poder representativo da linguagem” (Weinmann, 2014, p. 56). Em cada contexto cultural singular, os jogos de linguagem (condição de possibilidade da formação de distintas discursividades) apresentam-se de modos específicos e com maior ou menor abertura e riqueza, sempre ao sabor das disputas políticas de um tempo – e, especialmente, de seu compromisso com a liberdade.

Logo, questionamos: de que forma as imagens cinematográficas poderiam operar como significantes? Como o cinema poderia trazer para o campo do espectador algo da ordem de uma equivocidade? Entendemos que, por ser linguagem, o cinema tem a marca de uma falta, que possibilita um lugar para o sujeito. É nesse sentido que Oudart (1977) afirma que todo campo fílmico evoca uma ausência, o que torna possível ao espectador criar seu próprio filme. Assim, Oudart (1977) faz menção às diferentes articulações que se pode operar através dos elementos fílmicos, de modo que o espectador possa sair de sua posição de captura, de fascínio, e fazer algo com isso. O autor parte do princípio lacaniano de que o significado não é unívoco; logo, muitos sentidos podem ser atribuídos aos elementos de um filme.

Para Oudart (1977), isso seria efeito de uma sutura, ao texto fílmico, da cadeia significante que constitui um sujeito. Por meio desse enlace, pode surgir algo da ordem de uma leitura – e tal sutura envolve um “gozo sincopado”, que introduz certo ritmo na relação do sujeito com o texto fílmico. Ainda de acordo com Oudart (1977), se um filme toca, é porque, de alguma forma, reproduz a cena do estádio do espelho. No entanto, é quando

podemos escapar a seu fascínio que uma enunciação singular se torna possível. Nesse sentido, o *punctum*, proposto por Barthes (2018), consiste naquilo que causa um corte, que punge o sujeito lançando o desejo cinéfilo que o move a explorar o que está para além daquilo que a imagem dá a ver.

Assim, percebemos que a linguagem é um jogo, que oscila entre restrições e possibilidades, fechamentos e (re)aberturas. Nesse sentido, Oudart (1977) faz uma proposição estética/política em defesa dos filmes “abertos”, que suscitem a sutura e permitam aos espectadores saírem do lugar de fascínio para construir algo singular. É por essas vias que propomos a possibilidade de uma estética utópica a partir do cinema de Tarkovsky, como o que, dentro de uma política estrita de linguagem, surge possibilitando inscrições múltiplas dos sujeitos, a partir de uma nova linguagem cinematográfica.

## UMA ESTÉTICA UTÓPICA

Andrei Tarkovsky foi um cineasta soviético que viveu de 1932 a 1986. Passou a maior parte de sua vida morando na Rússia e, em decorrência das dificuldades burocráticas e das perseguições a seus filmes, mudou-se temporariamente para a Itália, onde passou seus últimos seis anos de vida (Tarkovsky, 2012). Essas perseguições aconteceram devido a sua estética destoante da política de linguagem vigente. Por conta disso, o diretor foi tachado pelas autoridades de “antissoviético”, passando por inúmeras dificuldades para produzir seus filmes em sua terra-mãe. O curioso nisso é que o cineasta começa sua carreira justamente em um período de relativas aberturas culturais, após a morte de Stalin e o polêmico *Discurso Secreto* de Nikita Khrushchov (1998), em que este denuncia os crimes da Era Stalin ao mesmo tempo que glorifica alguns feitos de seu antecessor.

Essa contextualização é importante porque permite que visualizemos como a linguagem pulsa na cultura, conforme as artimanhas sociais. De fato, o cinema de Tarkovsky faz uma torção nos ditames vigentes, ao deixar de fora os elementos essenciais ao realismo socialista (Tarkovsky, 2010). Desde *A Infância de Ivan* (1962), seu primeiro filme, o cineasta já traz a subjetividade como ponto crucial: longas tomadas, temporalidade não

linear, imagens poéticas e oníricas. Agora, é o mundo interior – seja dos personagens, seja do espectador – que clama. Não é ao acaso que Thompson e Bordwell (2002) falam em um “realismo subjetivo”. Já Marshall (1992) fala em “filmes difíceis”, referindo-se à parte da filmografia que surge após os anos 1950, a “Nova Onda” do cinema soviético que não se encaixava nas categorias estritas do realismo socialista.

Tarkovsky desenvolveu um cinema poético, baseado em suas experiências e anseios pessoais, trazendo à tona uma nova utopia, não mais fundamentada nas aspirações totalizantes que caracterizavam a estética realista socialista. Com as aberturas trazidas por essa nova poética, passamos a vislumbrar o que chamamos de *estética utópica*, a qual se aproximaria ao âmbito das utopias iconoclastas. Para Jacoby (2007), embora essas utopias sonhem com uma sociedade superior, recusam-se a apresentar medidas precisas de como as coisas devem ser, oferecendo pouco em que se prender, não trazendo imagens do que poderá vir. De fato, as “utopias iconoclastas resistem à sedução moderna das imagens” (p. 18) – e, por isso, seriam importantíssimas para escaparmos das amarras do cotidiano, o que seria a condição *sine qua non* para um pensamento sério sobre o futuro.

É interessante como Jacoby (2007) sintetiza um axioma dos utopistas iconoclastas: “a sua resistência em representar o futuro” (p. 20), remetendo-nos a Clark (2013), quando propõe uma “receita” de ação política para “uma esquerda sem futuro”, que seja capaz de abandonar as quimeras proféticas e encarar o mundo no presente. Em outros termos, podemos dizer que se problematiza o *futuro de uma ilusão*, ao despir os sujeitos das garantias de um futuro resplandecente e deixando suspensa a questão que move Freud (1927/2018), acerca de qual seria “o destino mais remoto que aguarda essa cultura e por quais transformações ela está destinada a passar” (p. 35).

No entanto, para Jacoby (2007), se o futuro desafiaria a representação, não desafiaria, por sua vez, a esperança. Por isso, essa vertente iconoclasta das utopias nadaria contra a corrente, não pintando a utopia com cores reluzentes. É nessa medida que a utopia teria um sentido voltado para o mundo, o de ultrapassar o curso natural dos acontecimentos (Bloch,

2005). Dessa forma, estamos falando de uma função: a função utópica, o “problema primordial daqui e do agora” (p. 22), que envolve o processo do mundo e não é superior a este.

Nesse sentido, entendemos que a estética utópica diz respeito a uma atitude de Modernidade, na medida em que esta não seria, necessariamente, um tempo cronológico da história, mas um êthos (Foucault, 1984/2000; Clark, 2013). Apoiado em Baudelaire, Foucault (1984/2000) traz-nos que essa atitude diria respeito a uma heroificação do presente, ou seja, uma forma de assumir o aqui e agora em toda a sua intensidade, para poder problematizá-lo de modo a construir uma ultrapassagem possível. Assim, esse êthos filosófico pode ser caracterizado como uma atitude-limite, que escapa à alternativa entre fora e dentro; ele situa-se nas fronteiras, como uma crítica que “procura fazer avançar para tão longe e tão amplamente quanto possível o trabalho infinito da liberdade” (p. 348).

Para Foucault (1984/2000), é preciso conceber as Luzes (a *Aufklärung*) como “uma atitude, um êthos. Uma via filosófica em que a crítica do que somos é simultaneamente análise histórica dos limites que nos são colocados e prova de sua ultrapassagem possível” (p. 351). No entanto, precisamos estar cientes de que nunca teremos um conhecimento definitivo sobre nossos limites históricos. Logo, a experiência de ultrapassagem que fazemos será sempre limitada, determinada e, portanto, a ser recomeçada – mas, nem por isso, menos importante. Em vista disso, o trabalho crítico “sempre implica . . . o trabalho sobre nossos limites, ou seja, um trabalho paciente que dá forma à impaciência da liberdade” (p. 351).

Dessa maneira, uma estética utópica seria aquela que, de algum modo, nos possibilitaria algumas luzes no trabalho crítico da atualidade, de modo a marcar uma diferença no tempo. Portanto, o presente que estaria sempre se iniciando nas proximidades constituiria uma categoria utópica, a mais central de todas – pois ela, ao contrário da abordagem redutora de um nada ou da abordagem resplandecente de um tudo, nem mesmo chegou a ingressar no tempo e no espaço. Ao contrário, os conteúdos dessa proximidade mais imediata ainda fermentam na obscuridade do instante vivido, que é o verdadeiro nó do mundo, o enigma do mundo. (Bloch, 2005, pp. 22–23)

Para Bloch (2005), necessitaríamos de um telescópio mais potente para atravessar a proximidade mais imediata, bem como para atravessar o imediatismo mais imediato: a *consciência utópica afinada*. No entanto, como poderíamos desenvolver essa consciência? Poderia a arte ter um papel nesse desenvolvimento? Acreditamos que sim. A partir dos jogos com a linguagem e, por conseguinte, das formulações imaginárias que a arte pode nos assentir, há a possibilidade de vislumbrar o que ainda não existe, a contingência de outros mundos para além do que conhecemos.

Não é ao acaso que, para Jacoby (2007), a imaginação seria o que dá sustento ao pensamento utópico. De fato, muitas histórias literárias têm-nos mostrado que a imaginação anda na contramão de poderes totalitários, sendo o ato criativo um ato utópico por excelência. Nesse sentido, as utopias funcionariam como âncoras simbólicas, na medida em que a criação instaura uma existência (Sousa, 2011). Jacoby (2007) traz o exemplo do livro *Nós*, uma distopia de Evgêni Zamiátin (2017), na qual as autoridades do “Estado Único” descobrem uma cirurgia capaz de remover a imaginação, dada sua “periculosidade”.

Uma estética utópica seria capaz de abrir um espaço de elucubração crítica, incorporando à vida, em uma zona de imaginação, mobilidade e suspensão. Em outros termos, seria a introdução de um estrangeiro que poderia abalar as imagens estagnadas e a familiaridade reconfortante. Desse modo, a utopia viria como uma oposição à tendência à repetição, rompendo com a paixão da analogia ao propor um não lugar, o qual comporta, também, pequenos movimentos sociais (Sousa, 2011).

É como se, ao inverter o sentido do vetor presente-futuro, que designa uma busca do real, o movimento fosse do futuro para o passado, ou seja, andaria contra a realidade (Dadoun, 2000), adquirindo uma virtude de crítica social, (Sousa, 2011). Assim, “a ‘atualidade’ como diferença na história” (Foucault, 1984/2000, p. 341) ganha espaço, já que essa crítica social está enlaçada aos desígnios de um determinado tempo e lugar, à atualidade em sua potência de marcar diferenças em relação ao presente. A arte, como instauradora de enigmas, é capaz de fazer furos nos discursos que reinam, abalando as tendências totalizantes.

Em vista disso, estamos voltando um olhar a mais para a dimensão criativa do fazer artístico, visto que nem toda arte é capaz de exercer uma função utópica iconoclasta. O melhor exemplo disso é o próprio realismo socialista e seus congelamentos discursivos, uma arte feita para amortecer, ensurdecer, manter as águas calmas do entretenimento e da ilusão infinita. Quando falamos sobre o cinema de Tarkovsky como enigma, estamos falando de um certo antagonismo, em que uma obra surge como uma espécie de dissenso, como aquilo que, na linearidade cronológica do tempo, marca uma diferença, um outro tempo, um desvio – e isso tem seus efeitos.

É como se Tarkovsky, ao ousar ir mais além, ao romper com os paradigmas estéticos de seu tempo, tenha dado abertura a uma nova política do sensível, à medida que a ruptura estética possibilitaria a instalação de uma forma de eficácia singular: a eficácia de um dissenso que, por sua vez, produziria “rupturas no tecido sensível das percepções e na dinâmica dos afetos”, (Rancière, 2012, p. 64). Nessa perspectiva, dissenso não diria respeito a conflitos de ideias ou sentimentos, mas a conflitos de vários regimes de sensorialidade. Assim, no ato de separação estética, a arte acaba tocando a política, a qual traz, em seu cerne, o dissenso.

Assim como Rancière (2012), entendemos que a política é uma atividade que permite a reconfiguração dos âmbitos sensíveis nos quais se definem os objetos comuns. Em outros termos, seria uma prática que rompe com a ideia de naturalidade à obediência, ou seja, “rompe a ordem da polícia que antevê as relações de poder na própria evidência dos dados sensíveis” (p. 60). É por isso que a experiência estética toca a política, já que também comporta a experiência de dissenso, que seria o oposto à adaptação mimética das produções artísticas aos fins sociais, como bem mostrou Rancière (2012). Nesse sentido, para Jameson (1997), a dissidência estética diria respeito a uma forma de vida intelectual nos lestes, a qual traria uma riqueza desgovernada de formas e estilos artísticos modernos, os quais resistiriam às totalizações, mesmo dentro do regime socialista soviético.

Portanto, o que produziria as subversões políticas não seria uma obra de arte específica, mas uma transformação nas formas de olhar que corresponderiam às novas formas de exposição das obras. Isso vai ao encontro do que Barthes (2013) nos traz a respeito da literatura, afirmando que sua

potência não estaria atrelada ao engajamento político do escritor ou mesmo do conteúdo doutrinal de sua obra, mas no trabalho de deslocamento que exerce sobre a língua. Dito de outro modo, entendemos que tanto Rancière (2012) quanto Barthes (2013) estão tentando mostrar a importância da forma (que não depende, exatamente, do conteúdo exibido) e das possibilidades que ela pode abrir no âmbito da linguagem. Isso iria na contramão de uma utopia estética, já que, a partir da polissemia de sentidos, pode-se construir leituras distintas do mundo. O dissenso pode operar.

Nesse sentido, a partir da obra de Tarkovsky, a utopia poderia ser pensada como o que, na linearidade cronológica do tempo, causa uma torção, possibilitando um desvio do que é ditado como norma. Portanto, existe como um furo no saber instituído pelo realismo socialista, como a interrupção de uma continuidade do presente, como uma interdição à obrigação de dizer sempre o mesmo. A partir de uma nova linguagem cinematográfica, em que a noção de tempo é outra, os filmes do diretor possibilitaram novas formas de olhar para aquele contexto, não mais de uma maneira projetista, como postulava o paradigma estético imposto pelas autoridades. Assim, Tarkovsky (2010) utilizará ferramentas poéticas para *esculpir o tempo*, mostrando que nem todo realismo é objetivo. Com o seu cinema, passamos a vislumbrar um “realismo subjetivo”, o qual nos ensina que, mesmo quando vivemos em meio à coletividade, a voz solitária também precisa ser escutada, lançada nesse outro tempo impossível de agarrar. O impossível reaparece, insiste.

Não é acaso que a potência da obra de Tarkovsky não se restringe ao contexto socialista soviético. Mesmo em nossos dias, em nossa cultura globalizada neoliberal, ela continua suscitando interrogações nos espectadores, recorrentemente lembrada pelo estranhamento que causa. É como se essa estética que chamamos de utópica, ao tomar como pressuposto esse tempo não linear, entre imagens poéticas que não fazem parte do escopo dos objetos de consumo que nos cercam, permitisse-nos momentos nas dobras desse tempo outro. Esses momentos nos levam para a dimensão da experiência daquilo que nos punge, onde o desejo ganha espaço, e, por isso, muitas vezes, nos afogamos em angústia. De qualquer forma, há um trabalho subjetivo a ser feito, o trabalho da utopia.



Por essas vias, Sousa (2009) traz uma leitura das utopias, aproximando-as das formações do inconsciente, não como uma realidade apreensível, mas como um princípio ético do dever de testemunhar e o compromisso com a transmissão. É pertinente lembrar dos efeitos utópicos de ruptura provocados com a criação da Psicanálise, que, desde o princípio, já apresentava uma nova visão de sujeito, destoante do regimento moral e normativo, de modo a abalar os interesses das instituições vigentes, balançando os poderes coercitivos da medicina, ciência e religião (Miranda & Sousa, 2018). Portanto, “por meio da proposição de uma ética do não saber, a psicanálise instaura um caráter subversivo de denúncia do aprisionamento do sujeito às instâncias disciplinadoras de sua época” (p. 107).

Assim, podemos entender uma estética utópica como a escrita de uma resolução impossível, indicando a insuficiência do que poderia ser a última palavra sobre a questão – e, por isso, ela nos despertaria de nossa paralisia (Sousa, 2009). Nesse sentido, por apontar na nossa condição de em falta com a imaginação o que fica interrompido na construção de uma imagem, Sousa (2009) propõe outra hipótese interessante: pensar a noção de utopia a partir do conceito laciano *objeto a*. Para o autor, o *objeto a* seria uma espécie de furo no texto, e nossa humanidade se instauraria justamente em torno das bordas deste orifício (Souza, 2009). Nesse sentido, uma utopia floresceria no furo decorrente da ausência do *objeto a* no discurso; na medida em que não tampa esse furo (como uma *Weltanschauung*), uma utopia relança-se, permanentemente. Portanto, a utopia apontaria para um não lugar, o qual sustentaria uma posição possível para o surgimento do sujeito. Além disso, o *objeto a* introduziria fissuras no discurso, de modo a fazer frente às estruturas totalizantes. Não podemos esquecer que esse objeto não é simbólico nem imaginário, mas pertence à ordem do real – e, por isso, não conseguimos (re)encontrá-lo.

Assim, ao não querer fazer um cinema político, Tarkovsky e tantos outros artistas que ousaram extravasar os paradigmas de seus contextos fizeram política. Ao abrir janelas nas fantasias emolduradas em contextos saturados, possibilitaram novas formas de sensibilidade, novas perspectivas de articulações simbólicas, novos vislumbres da própria vida. Experimentações, apesar de tudo. Diferentemente de uma utopia estética, que traria

um modelo pronto como resposta às questões sociais, uma estética utópica seria aquela que permitiria um dissenso diante da estagnação, o emergir dos limiares as lâminas culturais.

## CONSIDERAÇÕES TRANSITÓRIAS

Pensar a respeito das utopias é jogar com as possibilidades da linguagem. Entre aberturas e fechamentos, o significante utopia ganha tons distintos conforme o tempo e o lugar. Nossa proposta de discussão colocou em causa uma utopia estética, com o realismo socialista e sua *ilusão de futuro*, ao mesmo tempo que chama para a discussão uma estética utópica, com o cinema de Tarkovsky e o seu “realismo subjetivo”, que permite inscrições nas dobras de um tempo outro. Ao fazer furo em uma política de linguagem estrita, a estética utópica põe em questão o *futuro de uma ilusão*. O encontro com o atual, em sua magnitude e capacidade transformativa, torna-se novamente possível.

Essa discussão é essencial por sua contemporaneidade, já que aposta na dimensão crítica do presente, na atualidade em sua potência evasiva, deixando de lado as ilusões de futuro que nos cegam. Com isso, podemos pensar que os efeitos de linguagem de uma utopia estética são uma das fontes dos regimes totalitários. É necessário jogar com a utopia, para que ela ganhe novas cores e significados, de modo a designar outras formas de interpretar e vivenciar o mundo, como uma estética utópica. Por isso, apostamos na potência criativa da linguagem, na inventividade que ela possibilita, na dimensão da utopia que bebe nas águas da *Aufklärung* – tal como pensada por Foucault (1984/2000) em *O que são as Luzes?* –, de modo a se impregnar do presente a ponto de transcendê-lo. A arte não serve apenas para entreter, mas para cortar, apontar linhas de fuga e convocar atitudes reflexivas.

## REFERÊNCIAS

- Andrade, H. F. (2010). O realismo socialista e suas (in)definições. *Literatura e Sociedade*, 15(13), 152–165. <https://doi.org/10.11606/issn.2237-1184.voi13p152-165>
- Barthes, R. (2013). *Aula* (L. Perrone-Moysés, Trad.). São Paulo: Cultrix, 2013.
- Barthes, R. (2018). *A câmara clara: Notas sobre a fotografia* (J. C. Guimarães, Trad.; 7. ed.). Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Bloch, E. (2005). *O princípio esperança* (N. Schneider, & W. Fucks, Trans.). Rio de Janeiro: Contraponto.
- Bondarchuk, S. (Diretor). (1975). *Eles lutaram pela pátria* [Filme]. Mosfilm. YouTube. Recuperado de [https://www.youtube.com/watch?v=xfUIR\\_nuBb4](https://www.youtube.com/watch?v=xfUIR_nuBb4)
- Boersner-Herrera, A. M. (2010). Representación del intelectual en tiempos de totalitarismo: Ensayo sobre el límite de la obediencia de intelectuales rusos durante la era estalinista (1923-1953). *Argos*, 27(52), 33–61. Recuperado de [https://www.researchgate.net/publication/298925521\\_Representacion\\_del\\_intelectual\\_en\\_tiempos\\_de\\_totalitarismo\\_Ensayo\\_sobre\\_el\\_limite\\_de\\_la\\_obediencia\\_de\\_intelectuales\\_rusos\\_durante\\_la\\_era\\_estalinista\\_1923-1953](https://www.researchgate.net/publication/298925521_Representacion_del_intelectual_en_tiempos_de_totalitarismo_Ensayo_sobre_el_limite_de_la_obediencia_de_intelectuales_rusos_durante_la_era_estalinista_1923-1953)
- Clark, T. J. (2013). *Por uma esquerda sem futuro* (J. Viegas, Trad.). São Paulo: 34.
- Dadoun, R. (2000). Utopie: L'émouvante rationalité de l'inconscient. In R. Barbanti & C. Fagnart (Eds.), *L'art au XXe siècle et l'utopie*. Paris: L'Harmattan.
- Eisenstein, S. (Diretor). (1925). *A greve* [Filme]. Goskino. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=VD40vLjRaNA>
- Foucault, M. (2000). O que são as luzes? In M. B. Motta (Org.), *Arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento* (E. Monteiro, Trad.; Vol. 2; pp. 335–351). Rio de Janeiro: Forense Universitária. (Trabalho original publicado em 1984)

- Frederico, C. (2018). Movimentos artísticos e política cultural. *Estudos Avançados*, 32(92), 105–118. <https://doi.org/10.5935/0103-4014.20180008>
- Freud, S. (1992). *Obras completas* (J. L. Etcheverry, Trad.; 2. ed.; Vol. 22). Buenos Aires: Amorrortu Editores. (Trabalho original publicado em 1933)
- Freud, S. (2018). *O futuro de uma ilusão* (R. Zwick, Trad.; 2. ed.). Porto Alegre: L&PM. (Trabalho original publicado em 1927)
- Jacoby, R. (2007). *Imagem imperfeita: Pensamento utópico para uma época antiutópica* (C. Araújo, Trad.). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Jameson, F. (1997). *As sementes do tempo* (J. R. Siqueira, Trad.). São Paulo: Ática.
- Khrushchov, N. (1998). *The secret speech in the 20th congress of the Communist Party of the Soviet Union* [1956, Feb. 24–25]. Recuperado de <https://www.marxists.org/archive/khrushchev/1956/02/24.htm>
- Lacan, J. (1998). *Escritos* (V. Ribeiro, Trad.). Rio de Janeiro: Zahar.
- Lacan, J. (2008). *A lógica do fantasma: Seminário 1966–1967* [Publicação não comercial exclusiva para os membros do Centro de Estudos Freudianos de Recife]. (Trabalho original publicado em 1967)
- Marshall, H. (1992). The new wave in Soviet cinema. In A. Lawton (Org.), *The red screen: Politics, society, art in Soviet cinema* (pp. 173–190). London: Routledge.
- Metz, C. (1972). *A significação no cinema* (J.-C. Bernardet, Trad.; 2. ed.). São Paulo: Perspectiva.
- Miranda, A. B., & Sousa, E. L. A. (2018). Psicanálise: Uma vocação utópica. *Psicologia USP*, 29(1), 106–115. <https://dx.doi.org/10.1590/0103-656420140019>
- Orwell, G. (2009). *1984* (A. Hubner & H. Jahn, Trad.). São Paulo: Companhia das Letras.
- Oudart, J.-P. (1977). Dossier Suture: Cinema and suture. *Screen*, 18(4), 35–47. <https://doi.org/10.1093/screen/18.4.35>
- Rancière, J. (2012). *O espectador emancipado* (I. Benedetti, Trad.). São Paulo: Martin Fontes.

- Saraiva, L. (2006). *Montagem Soviética*. In F. Mascarello (Org.), *A história do cinema mundial*. São Paulo: Papirus Editora.
- Sousa, E. L. A. (2009). Psicanálise e a vocação iconoclasta das utopias. *Morus: Utopia e Renascimento*, 6, 397–403. <http://dx.doi.org/10.1590/0103-656420140019>
- Sousa, E. L. A. (2011). Por uma cultura da utopia. *E-topia: Revista Electrónica de Estudos sobre a Utopia*, 12, 1–7. Recuperado de <https://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/8907.pdf>
- Tarkovsky, A. A. (Diretor). (1962). *A infância de Ivan* [Filme]. Mosfilm. YouTube. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=aRkPoF7iVGc>
- Tarkovsky, A. A. (2010). *Esculpir o tempo* (J. L. Camargo, Trad.; 3. ed.) São Paulo: Martins Fontes.
- Tarkovsky, A. A. (2012). *Diários: 1970–1986* (A. Lázarev, Trad.). São Paulo: É Realizações.
- Thompson, K., & Bordwell, D. (2002). *Film story: An introduction* (2nd ed.). New York: McGraw-Hill.
- Vasilyev, S., & Vasilyev, G. (Diretores). (1934). *Chapaev* [Filme]. Lenfilm Studio. YouTube. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=T6KDKMgALps>
- Vertov, D. (Diretor). (1929). *Um homem com uma câmera* [Filme]. YouTube. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=sGanECSgrNE>
- Weinmann, A. O. (2014). *Infância: Um dos nomes da não razão*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília.
- Weinmann, A. O. (2017). Sobre a análise fílmica psicanalítica. *Revista Subjetividades*, 17(1), 1–11. <https://dx.doi.org/10.5020/23590777.rs.v17i1.5187>
- Zamiátin, E. I. (2017). *Nós* (G. Soares, Trad.). São Paulo: Aleph.

Recebido em 14/11/2020

Aceito em 11/06/2021