

Cinema canadense e micropolítica do desejo

um exercício cartográfico do filme Luk'Luk'l, de Wayne Wapeemukwa (2018)

Abrahão Costa Andrade

Caio Felipe Varela Martins

Como citar: ANDRADE, A. C.; MARTINS, C. F. V. Cinema canadense e micropolítica do desejo: um exercício cartográfico do filme Luk'Luk'l, de Wayne Wapeemukwa (2018). *In:* VACCARI, U. R.; VIEIRA, T. K.; DEBATIN, G. **Cinesofia:** a sétima arte em devaneio. Marília: Oficina Universitária; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2022. 189-210.
DOI: <https://doi.org/10.36311/2022.978-65-5954-222-2.p189-210>



All the contents of this work, except where otherwise noted, is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 3.0 Unported.

Todo o conteúdo deste trabalho, exceto quando houver ressalva, é publicado sob a licença Creative Commons Atribuição - Uso Não Comercial - Partilha nos Mesmos Termos 3.0 Não adaptada.

Todo el contenido de esta obra, excepto donde se indique lo contrario, está bajo licencia de la licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 3.0 Unported.

CINEMA CANADENSE E MICROPOLÍTICA DO DESEJO: UM EXERCÍCIO CARTOGRÁFICO DO FILME *LUK'LUK'I*, DE WAYNE WAPEEMUKWA (2018)

*Abrahão Costa ANDRADE*¹

*Caio Felipe Varela MARTINS*²

Alguém certa vez disse, de certos filmes, que eles faziam pensar. Difícil não ter de perguntar, sempre recordando aquela passagem de Platão (2004, p. 219), no *Parmênides*, segundo a qual o pensamento é sempre pensamento de alguma coisa, e de alguma coisa que *é*, sobre o quê, afinal, pensam esses filmes *que fazem pensar*. A cartografia de uma obra cinematográfica, pois, também parte do pressuposto de que o filme faz pensar, mas, sobretudo, ela quer marcar os traços, esboçar pontos luminosos, ligar áreas estranhas entre si até poder formar um mapa capaz de dar ao pensamento um objeto: um “fora” onde ele possa ganhar espessura, e dizer-se. O filme que escolhemos perseguir com alguns marcadores e fios de ligação tem um título curioso: *Luk'Luk'I*. O que é isso? Nos perguntamos no início. Mas, findo o filme, não largamos fácil a mesma pergunta. O que é isso? O que *foi* isso? O que

¹ Professor titular de Filosofia da Universidade Federal da Paraíba – UFPB / João Pessoa / PB / Brasil. E-mail: andradesimples@gmail.com

² Professor de Filosofia da Rede Estadual de Educação da Paraíba. E-mail: varela caiof@gmail.com

isso que acabou de acontecer na tela como um conjunto de situações nos obriga a dizer? O que isso nos enfia goela abaixo a pensar?

Logo na primeira cena surge-nos algo não menos intrigante: temos uma cidade noturna em pleno movimento, e apenas o barulho de um cachorro chorando, latindo, a acompanhar. Após isso, aparece um homem levantando de uma cama, vestindo-se, e deixando uma mulher, que continua deitada. O homem a deixa de um modo que quase entendemos ter havido ali, não uma relação sexual entre marido e mulher, mas, no mínimo, uma relação de sexo casual. A mulher, ainda deitada, e já livre do parceiro, faz o sinal da pomba da paz com as mãos contra a luz vermelha que lhe chega em seu quarto penumbroso através de sua janela solitária. O filme mal começa e já nos deparamos com alguns “signos”, isto é, com ofertas de sentidos ainda não simbolizados, ainda não preenchidos com conotações que possam vir a constituir um plano de imanência capaz de circunscrever uma ou várias significações. Há a luz vermelha e há a pomba da paz. Há um homem que sai e uma mulher que fica e, entre os dois, entre a presença e a ausência, há um cão. O signo se torna símbolo do que adiante chamaremos de uma política do desejo, ou melhor, já que o desejo são forças moleculares, chamaremos de uma “micropolítica” de forças contrastantes, entre a ação e a reação, entre a atividade e a reatividade, num espaço de vida fora da subjetividade, porém dentro do corpo vivo de cada um. Pomba da paz + vermelho do sangue: uma paz violenta? O contraste “sínico” trabalharia, então, para revelar o contraste “simbólico” entre o desejo e a realidade social, o desejo de paz e a violência do social (ou a máquina de transformar desejo em produção material). O plano de imanência se deixaria ver na formação da realidade social como força reativa, e o desejo de romper com essa materialidade reativa da força social como contraparte de algo que se furtaria à continuidade própria do que somos levados a chamar de “realidade”.

Esse contraste entre realidade (forças reativas, já constituídas, o ente) e desejo (forças ativas, em vias de se constituir, o ser como *devoir*), entre delírio e condição material da existência, pois, ele perfaria a micropolítica das forças, e o filme em foco, nos interstícios de cada cena, trabalharia para nos mostrar o movimento micropolítico trabalhando em imagens (*perceptos*

e *afectos*), oferecendo-se às operações de pensamento (os *conceitos*), para usarmos as expressões de Deleuze e Guattari (2010, p. 193). Assim, um homem (em seu boné, um nome escrito: *Jesus*) joga *vídeogame* com um amigo. Ao sair do jogo, entra no *Facebook* e encontra o perfil de seu filho. O homem afirma não o ver ou falar com esse filho há muito tempo. Pede para seu amigo escrever uma mensagem para o filho dizendo que quer encontrá-lo. Que o filho ligue para ele. O homem é viciado em droga injetável e pede para esse seu amigo dez dólares para arranjar o próximo “pico”, afirmando, sob o típico efeito das forças reativas, que será o último. Aqui, mais uma figura da micropolítica antevista: o desejo de ver o filho (ativo) e a fissura de mais um pico (reativo). A fissura seria da ordem de uma sociedade que possui sua estatística de drogados, e da qual aquela figura faz parte. Dizer “será o último” é pôr em cena um certo desejo de largar; mas o vício, assim como a totalidade social, faz o indivíduo sucumbir ao movimento total da máquina de produzir viciados. Ao mesmo tempo, o desejo sadio de rever o filho destila-se por dentro da derrota do indivíduo, como uma afirmação que resistisse à negação, como uma atividade que pulsasse contra a reatividade que o consome.

O mapa, nesse ponto, toca o limite tênue entre a liberdade de o indivíduo ser ou não viciado e a sociedade, que produz esses indivíduos “livres”. Daí o desejo de criar linhas de fuga. O amigo do pai drogado, também ele um viciado, ao se drogar, tem uma “viagem” na qual aparece um disco voador que projeta sua luz sobre ele, conotando uma abdução alienígena. Seria, porventura, o desejo de permanecer indivíduo enquanto o escolhido para ser catapultado para além da Terra. Outro homem aparece, em sua casa, na cama, com uma deficiência motora notável. Ele sai com dificuldade sozinho de sua cama para a cadeira de rodas e vai ao shopping onde encontra uma patinadora, que está fazendo suas manobras no meio do local; para-a e pergunta se ela não gostaria de ir, com ele, encontrar um ingresso barato para o jogo (estão acontecendo as olimpíadas de inverno), para assistirem juntos. A moça se nega a ir e tenta vender a ele uma de suas camisas, pois ela afirma ser famosa e precisar vender tais camisas para arrecadar dinheiro. A patinadora encontra-se com uma pessoa que criou o design para sua marca e suas camisetas; ela está insatisfeita com o resultado

e afirma que não tem brilho suficiente. Digno de nota é que ela sempre está afirmando ser famosa (e ser mulher), enquanto mostra para o designer seus vídeos patinando pela cidade. O rapaz pede o pagamento pelo seu trabalho e ela diz ter dinheiro, mas reafirma que é famosa e traz muito amor para as pessoas, o rapaz fala que precisa de dinheiro e não de amor, ao que ela diz que amor vale mais do que dinheiro. No meio da conversa passam por ali um grupo de torcedores (do time nacional de Hockey). Os rapazes começam a praticar *bullying* com ela do lado de fora do local: entre eles uma vidraça. A patinadora decide tomar satisfação com esses rapazes, vai atrás deles e acontece uma briga na qual eles tiram a câmera que ela usa para fazer seus vídeos e a quebram. A patinadora, e não os arruaceiros, é presa por conta da briga ocasionada pelo grupo de torcedores; os policiais alegam conhecê-la; tratam-na como louca e insistem em chamá-la por seu nome de registro (Jeffrey Dawson): ela é uma mulher *trans*.

A tensão social das forças ativas e reativas, a micropolítica do desejo, não cessa de se desdobrar. O cadeirante continua tentando encontrar ingressos para o jogo, com ambulantes na rua, e é na maioria das vezes ignorado, até um daqueles ambulantes dizer que conseguirá os ingressos pra ele, pedindo para segui-lo até um local ermo, onde, fica sugerido, rouba de sua pochete o dinheiro reservado para a compra dos ingressos. O homem (do boné escrito *Jesus*) consegue, supostamente, já que estamos no estreito limite entre a alucinação e a realidade, marcar com seu filho um encontro para assistir uma das partidas do jogo olímpico, mas ele estava “trabalhando”, tirando um monte de terra de um lugar para colocar em outro, em uma casa, e seu “patrão” o impede de sair mais cedo para o suposto encontro com o filho. A moça da primeira cena compra um presente que, pelo teor (tiaras, brinquedos de loja de 1 dólar), enseja saber tratar-se de uma mãe, cuja filha estaria aniversariando naquele dia. Em outra cena, ela é impedida de ver a filha: tudo indica tratar-se de uma ordem da família ou de algum funcionário de conselho tutelar, alegando-se que ela estava bebendo e/ou sendo violenta por conta de um incidente fortuito captado pelo som do celular: alguém esbarra nela e derruba seu aparelho no chão e ela o xinga.

A partir daí começa a ficar claro para nós que o filme se oferece como um amálgama bem intricado de delírio e realidade; de desejo de estar em outro lugar e obrigação de estar aqui. A micropolítica dá-se como uma luta entre o desejo de afirmação de si de cada um e a máquina social que mói esse desejo. Tal máquina pode ser chamada de várias formas: Estado, capitalismo, sociedade, violência. E necessariamente todas essas formas fazem parte dela. O que Suely Rolnik chama de *capitalismo financeirizado* pode ser explicado como uma nova forma de regime que se atualiza desde o modo anterior do capitalismo industrial. “O regime capitalista anterior”, diz Rolnik, “precisava de corpos dóceis que se mantivessem sedentários, cada um fixo em seu lugar, disciplinarmente organizados (como os operários da fábrica)” (ROLNIK, 2018, p. 165). Todavia, a tritura do desejo de cada um em sua singularidade progride com as transmutações do próprio regime do capital. “O capitalismo financeirizado necessita de subjetividades flexíveis e ‘criativas’ que se amoldem, tanto na produção quanto no consumo, aos novos cenários que o mercado não para de introduzir” (ROLNIK, 2018, p. 165). O compasso entre o delírio do desejo e a realidade de interdição de sua realização força a plasticidade dos sujeitos. “O regime necessita produzir subjetividades que tenham suficiente maleabilidade para circular por vários lugares e funções, acompanhando a velocidade dos deslocamentos contínuos e infinitesimais de capital e informação” (ROLNIK, 2018, p. 165). O que vemos em *Luk’Luk’I* é o que nossa autora chamaria de micropolítica ativa e micropolítica reativa, porém travadas simultaneamente, e do lado dos excluídos do capital como parte de sua engrenagem.

Diferente da macropolítica que busca a sustentação de um *status quo* (seja ele *à gauche* ou *à droite*), a micropolítica se desenvolve pelos veios do corpo de cada um; seria o desejo que se move e o desejo que se esbarra, a força ativa e a reativa que separa a primeira daquilo que ela pode (DELEUZE, 2018, p. 56): um homem deficiente que deseja um amigo (pra assistir ao jogo, mas mais do que isso); uma mulher mãe que deseja transbordar seu amor pela filha; uma mulher trans que busca a fama como desportista (patinadora) portadora de responsabilidade social: ela ajuda na organização do trânsito; um pai desgarrado que deseja reencontrar-se

com o filho; um homem viciado que busca a fuga totalmente completa da realidade (uma abdução). E, em tudo isso, o empecilho causado pela máquina trituradora de desejos: o preconceito com a deficiência; a falta de emprego; a transfobia; o preconceito com a loucura; com o vício; etc. A máquina social, molar, constituída, real, existe contra o desejo que, sufocado e separado do que pode, transforma a atividade produtora de mundos moleculares em meros delírios. Ou dito de outro modo, o delírio se efetiva como tal pela impossibilidade social (material) de realizar-se como um desejo efetivo, que poderia criar milhões de mundos, mas jaz sob a imaterialidade da alucinação.

Observemos mais de perto essa dupla máquina, a desejante, que se degenera em delírio; e a de moer desejos, que se degenera em realidade supostamente incontornável do capital vencedor da história. Olhemos essa última máquina, por um momento, pela ótica do preconceito. Que seja, então, evocada a diferenciação feita por Félix Guattari em seu livro escrito em parceria com Suely Rolnik, *Micropolítica: cartografias do desejo*, sobre a questão da marginalidade e das minorias. “É preciso distinguir as marginalidades e as minorias. Trata-se de uma distinção de método. Na linguagem habitual, podemos dizer que as ‘pessoas-margens’ (marginais) são as vítimas de uma segregação e são cada vez mais controladas, vigiadas, assistidas nas sociedades (ao menos nas desenvolvidas)” (GUATTARI; ROLNIK, 1996, p. 119). Sabemos do uso que Michel Foucault faria dessa contingência em seu livro *Vigiar e punir*. “No fundo”, continuam nossos autores, “tudo o que não entra nas normas dominantes é enquadrado, classificado em pequenas prateleiras, em espaços particulares, que podem até mesmo ter uma ideologia teórica particular”: tudo é cercado na vigilância, e tudo está disposto à punição. “Há, portanto, processos de marginalização social à medida que a sociedade se torna mais totalitária, e isso para definir um certo tipo de subjetividade dominante, à qual cada um deve se conformar.” Isso ocorreria “em todos os níveis: desde a roupa que você usa, até suas ambições, suas possibilidades subjetivas práticas”. Isso quanto aos marginais. “As minorias são outra coisa, no sentido de que você pode estar numa minoria querendo estar nessa minoria. Há, por exemplo, minorias sexuais que reivindicam a não participação no modo de

valores, de expressão da maioria. Podemos imaginar uma minoria que seja tratada como marginal ou um grupo marginal que queira ter a consistência subjetiva e o reconhecimento de uma minoria, por exemplo” (GUATTARI; ROLNIK, 1996, p. 119). No território filmico explorado aqui, e uma vez que seu cenário é uma das metrópoles canadenses (Vancouver), a marginalidade como um espaço imposto pelo social denota muito melhor a realidade de tais personagens que, entretantes, não estão fora do que se poderia também chamar de “minorias” (como no caso da transsexual).

Nesse terreno movediço, vemos o trabalho micropolítico estender-se na tensão já referida entre o desejo de cada um, como uma espécie de *ponto focal* na nossa cartografia do plano de imanência que o filme imprime, e a máquina social, azeitada nos corpos dos próprios sujeitos desejantes. O cadeirante, então, reaparece, agora em um bar cuja singularidade consiste em exigir de seus clientes que participem de um jogo de bingo, não se podendo beber um trago a não ser com sua cartela à mão. Nosso cadeirante diz não querer jogar, apenas beber; em contraponto, a funcionária do bar insiste que só pode consumir quem participar do jogo, e pede para a pessoa ao lado ajudá-lo com o preenchimento da cartela, por conta de sua precária condição motora. O jovem e belo homem da mesa ao lado aceita o encargo, ainda que relutante. Nesta cena ainda é mostrado que o cadeirante e o homem da mesa ao lado se conectam, conversam e dão risadas. No final da noite, o cadeirante ganha o bingo, cujo prêmio são nada menos que dois bilhetes de ingresso para a celebração final da olimpíada. Nosso personagem, que tanto desejou esses bilhetes, agora convida para ir com ele ao jogo o novo “amigo”, o companheiro de bar, que ficamos sabendo ser viúvo de um esposo muito amado. O belo viúvo reluta um pouco, mas aceita o convite. Aqui tudo se torna por um momento potência de afirmação. A vida parece abrir-se para novas possibilidades.

É nesse clima de potência das forças ativas que a patinadora também reaparece, agora presa. Em sua cela, começa a sonhar acordada. Em sua fantasia, está patinando em um rinque de gelo, com holofotes focados em sua apresentação. Num certo momento ela está apenas com um parceiro que acompanha seus movimentos dançarinos; em outro, está acompanhada de várias mulheres que são apenas “figurantes” de sua apresentação, exaltando

pelas margens a sua performance central. O filme subitamente quase se torna um musical.

É interessante chamar atenção para um detalhe dessa fantasia glamourosa: a música que acompanha a dança traz na letra a frase: “*this is my destiny*”. O destino do ser humano seria afirmar-se: deixar que suas forças estejam juntas daquilo que elas podem (DELEUZE, 2018, p. 56), ir até o limite do que pode um corpo.

Mas, se a fantasia fala dessa realidade ontológica, a realidade nua e crua grita seus absurdos. A mãe encontra sua filha aniversariante, também em um ringue de patinação, entrega seus presentes, a filha demonstra ter adorado, as duas se abraçam e conversam, a cena se passa como um encontro muito feliz, principalmente para a mãe. Mas tudo indica que essa cena não acontece “de verdade”: é a projeção de um desejo.

Da mesma forma, o homem (de boné *Jesus*) está em um karaokê, o bar está vazio, ele começa a cantar e fazer uma exibição de uma música em cuja letra aparecem as palavras: “*I gotta do it my way, or no way at all*”. Seu filho aparece em um lugar escuro e ermo do bar, assistindo-o. Eles afinal se encontram e seguem para também assistir ao jogo. Todavia, o homem está aparentemente inquieto muito provavelmente por causa da abstinência de droga. Conversa poucas coisas com seu filho, mas não consegue manter o foco em nenhuma conversa. Súbito pede ao filho dez dólares para comprar algo, que não especifica. Os mesmos dez dólares do começo do filme? O filho, com a carteira cheia de dinheiro, entrega a grana ao pai, que sai sem dar explicações e não assiste o jogo.

O homem do desejo de abdução também reaparece. Agora a caminho de uma casa muito bonita e que parece casa de pessoas abastadas. Ele, junto com seu *skate*, traz um buquê de flores. Somos levados a pensar que aquele teria sido um dia o seu lar. Quando chega, bate à porta, mas ninguém o atende. Tenta de novo, e a mesma coisa acontece. Ele decide dar a volta na casa, olhar se tem alguém. Enquanto arroteia, passa por uma cozinha: a câmera filma por dentro da casa e mostra flores mortas em um jarro, estas iguais as flores que ele carrega na mão; e uma mulher que suspende a respiração enquanto se esconde dentro da casa, para fazer crer não haver

ninguém ali. Quando o homem volta à porta da frente, vê-se uma viatura policial. Ele vai novamente tentar bater à porta. Os policiais saem da viatura e perguntam se ele mora nesse local. “Morava”, ele responde. Um dos policiais pergunta: “Pode vir conosco?” e o levam em sua viatura.

Nem, de fato, a mãe encontra a filha; nem o pai, o filho, a não ser no mundo do delírio, porém ambos são encontrados pela realidade positiva das decisões judiciais ou pela realidade biológica do vício. E quando, na realidade mesma, sem fantasia, um dos personagens procura reatar seu vínculo com esse real duro, as forças policiais aparecem para mostrar a impossibilidade disso.

Na micropolítica entre a máquina desejanter e a máquina de estilhaçar desejos, a realidade é responsável pela ironia dos acontecimentos prováveis. O cadeirante aparece novamente em sua cama, assistindo uma reprodução do jogo. Ele está feliz, vendo os casais aparecendo na *Kiss Cam* (tradição em jogos na América do Norte, quando a câmera foca em casais que, ao aparecerem no telão dentro de um formato de coração, beijem-se para a câmera, sendo ovacionados pelos outros torcedores nas bancadas), e o desejo de estar no meio daqueles casais é tão grande que, nesse momento, ele se vê igualmente com o seu novo amigo, aparecendo na *Kiss Cam*, eles trocam olhares acanhados e o seu companheiro para júbilo geral o beija. Mas, em seu quarto real, ele está apenas emocionado com o momento vivido somente em imaginação. Ele sai da cama, sobe em sua cadeira de rodas, vai até o corredor, prontamente vestido para a *date* com o novo amigo, o viúvo bonito, mas o elevador está quebrado. Resta-lhe, então, duas opções: sair da cadeira, jogar-se no chão e descer as escadas, arrastando-se pela realidade humilhante; ou continuar seu dia fantasiando uma segunda possibilidade, a do desejo que o dignifica.

Em certo momento, *Luk'luk'I* começa a iluminar certos locais de seu terreno e podemos ver mais de perto seus movimentos mais íntimos. Vemos dois principais que, ao serem iluminados, mostram relevos completamente diferentes. Começamos pela mãe, que aparece em uma cena entregando o presente, ainda fechado, para um amigo (provavelmente pai de menina também), nos mostrando que o seu encontro com a filha não teria passado daquilo que Freud alhures chamou de sonho diurno. Após entregar o

presente, chama esse amigo para se drogar na casa de outro. Este outro com quem ela se encontrará é o homem de boné (*Jesus*), que agora entendemos ser ele o pai também da filha dela. Ele, então, confessa estar infectado pelo vírus HIV. Outro relevo iluminado que encontramos é o amigo do cadeirante, que aparece na frente do estádio, com um ingresso na mão, nos mostrando que na verdade eles não chegaram a se encontrar e assistir juntos ao jogo. Logo após, vemos o amigo correndo até a casa do cadeirante, encontrando-o no chão da escadaria de seu prédio e o ajudando.

O cadeirante diz ao amigo:

Não achei que viria, pensei que estivesse com medo. Também estou com medo, mas vai ficar tudo bem porque podemos ficar com medo juntos. Isso é... tudo está tentando nos impedir, nos dizendo que não podemos, mas por isso é tão especial. Há tantas maneiras de perdermo-nos um do outro. Eu sei, também estou perdido. Que importa quantos amantes a gente tem se nenhum deles pode te dar o universo? O universo é um lugar amedrontador, muito amedrontador, mas a gente pode segurar firme, se nós dois segurarmos bem firme, talvez não percebam quem tem mais a perder. Talvez eu possa te dar... o universo.

Ao som desse monólogo, vemos imagens de todos os personagens: o homem de boné *Jesus* chora enquanto vê uma imagem de seu filho; o homem do desejo de abdução aparece em um espaço aberto onde é afinal abduzido por uma nave extraterrestre; o cadeirante é levado para casa nos braços de seu amigo viúvo bonito; a patinadora aparece nas ruas da cidade, livre, patinando.

E temos uma cena final na qual a mãe da menina, porventura a mesma mulher da cena inicial, do quarto de luz vermelha, com o gesto de pomba da paz, aparece oferecendo-se à prostituição, na rua. Um homem a aborda, pechincha o preço; ela entra no carro; ele agora diz que quer o sexo sem preservativo; ela, então, sobe o preço do programa. No final da cena temos a câmera filmando a rua movimentada da cidade de Vancouver, ao som do sexo entre a mulher e seu cliente. Próximo do êxtase do gozo, escutamos barulhos de socos, engasgos e, afinal, o silêncio eloquente da

mulher misturado ao som triunfante do orgasmo do cliente, agora um assassino, de fato, e, já que quis o sexo sem camisinha, um novo infectado pelo HIV.

O terreno – plano de imanência – ao que tudo indica desvela-se enfim para nós. O desejo nos aparece sob várias formas: do senso comum ao conceito intelectualizado, aqui nos debruçaremos sobre duas principais conceitualizações do desejo: Lacan e Deleuze. Lacan, ao formular em seu *Seminário* (livro 6): *o desejo e sua interpretação*, coloca o sujeito como ligado à linguagem, pois é através dela que expressamos nosso ser. O desejo, para Lacan (2016, p. 26), se manifesta “no intervalo, na hiância que separa a pura e simples articulação linguageira da fala daquilo que marca que o sujeito aí realiza algo dele mesmo, algo que não tem alcance, que só tem sentido em relação a essa emissão da fala, algo que é seu ser – o que a linguagem chama com esse nome.” Podemos perceber o desejo, para Lacan, como uma experiência de uma dimensão entre a fala e a realização de algo pelo sujeito, mas esse algo que não se alcança a não ser pelo desejo mesmo. Em *Luk'Luk'I* vislumbramos essa visão lacaniana quando os desejos dos personagens aparecem em suas fantasias, mas não necessariamente na fala ou na realidade. Outra coisa importante que podemos tomar emprestado de Lacan é o papel de defesa do *eu* do sujeito. Nosso autor afirma que “o sujeito se defende *com* seu eu” (LACAN, 2016, p. 28). Mas do que ele se defende? Ele se defende “de seu desamparo e, com esse recurso que a experiência imaginária da relação com o outro lhe dá, constrói algo que, diferentemente da experiência especular, é flexível com o outro”. Ora, o que o sujeito reflete “é ele mesmo como sujeito falante” (LACAN, 2016, p. 28). O desamparo não só se presentifica naqueles que estão à margem, mas também naqueles que estão no centro, e aqui é que vemos a importância da diferença que Rolnik nos mostra entre micropolítica ativa e reativa.

Para atentarmos melhor a essa diferença, contudo, devemos, agora, passar pelo terreno do desejo em Gilles Deleuze. Deleuze e Guattari, em seu livro *Anti-Édipo* (2011) problematizam a questão colocada na psicanálise do desejo como falta, falta de um objeto. Tal problematização se mostra importante por vermos em *Luk'Luk'I*, de passagem rasteira, que os personagens buscam um objeto que lhes falta em sua realidade (amizade,

amor, família), mas, quanto mais adentramos no terreno mais podemos perceber o desejo enquanto uma produção de realidade “outra” de cada um. Se, em Lacan, o eu é quem defende o sujeito, aqui, com Deleuze e Guattari, eu e sujeito são um só, e o que ambos defendem é anterior ao sentimento de falta: não há falta, há produção de *outra* realidade, porque o que está fora do sujeito é sua pulsão vital, que é uma máquina de inventar e produzir, e não um buraco negro, um oco. Os autores inferem que (2011, p. 42) “[...] se o desejo é falta do objeto real, sua própria realidade está numa ‘essência da falta’ que produz o objeto fantasmático”, esse último seria o objeto que podemos ver da fantasia de cada um, como observamos anteriormente, mas mesmo quando o fantasma

é interpretado em toda a sua extensão, não mais como um objeto, mas como uma máquina específica que põe em cena o desejo, essa máquina é apenas teatral, e deixa subsistir a complementaridade do que ela separa: então, a necessidade é que é definida pela falta relativa e determinada do seu próprio objeto, mas também reduplicando a falta, levando-a ao absoluto, fazendo dela uma ‘incurável insuficiência de ser’, ‘uma falta-de-ser que é a vida’. (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 42-43).

de tal modo que a fantasia se recupera da falta insufflando vida onde não há vida, criando um plano de consistência nas malhas da imanência, que já não se deixa mais fisgar como mera “falta”, mas como produção tanto do que lhe falta quanto do que lhe locupleta.

A ser assim, isso nos leva a afirmar que a produção desejanante não se reduz à produção da fantasia, pois o fantasma enquanto máquina é definido pela falta, mas uma falta adicionada como um ingrediente presenteado pela formação social, que é aquele “fora” do sujeito acima referido, um fora do sujeito que é o dentro de seu próprio corpo, que é o seu próprio corpo como “corpo sem órgãos”, isto é, como o maciço plástico de si mesmo enquanto pulsão vital e pulsão de morte (ANDRADE, 2020). Deleuze e Guattari (2011, p. 43) afirmam que:

se o desejo produz, ele produz real. Se o desejo é produtor, ele só pode sê-lo na realidade, e de realidade. [...] Nada falta ao desejo, não lhe falta o seu objeto. É o sujeito, sobretudo, que falta ao desejo, ou é ao desejo que falta sujeito fixo; só há sujeito fixo pela repressão.

com isso, podemos inferir que a produção de cada um dos desejos dos personagens é produção de realidade, e por isso, vemos a realidade daquilo na expressão de cada um: felicidade ao se ver beijando a pessoa amada, emoção ao ver a filha, satisfação ao ver o filho, alívio ao ser abduzido.

Por conta de o desejo ser ele mesmo seu objeto, que a imagem fantasmática revela, nós podemos colocar a realidade social capitalística como destruidora de desejo, ou, como dissemos anteriormente, *máquina moedora*, moedora da própria produção desejante de real de cada um daqueles personagens postos à margem de outras realidades entrementes disponíveis e, entretanto, deles subtraídas. Desta feita, “não é o desejo que exprime uma falta molar no sujeito; é a organização molar que destitui o desejo do seu ser objetivo” (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 44). A organização molar, a máquina social moedora, aqui pode ser tomada como a organização material que impõe o lugar daqueles que não se encaixam no centro enquanto produtores e consumidores *normais*. O lugar deles é a margem. Nos personagens, o desejo não para de produzir suas próprias realidades, e quanto mais adentramos o terreno no qual essa produção é efetuada, mais sentimos que a máquina social sempre funciona como uma tentativa de conter o desejo, paralisá-lo, enquanto o desejo sempre arranja uma forma de deslizar pelos menores buracos ou espaços que existem no social. Nesse sentido, o cadeirante é uma bela metáfora fílmica do que estamos pensando.

Quando, de fato, vemos o cadeirante sonhando com um beijo do seu belo homem, não estamos vendo apenas fantasia, mas um “real” que escapa de seu corpo, a felicidade, a emoção do acontecimento que não se *atualizou*, mas que não deixa de ser, na virtualidade ontológica de seu estofo, uma produção de uma máquina desejante, e, como vemos logo na primeira página da obra *Anti Édipo*, Deleuze e Guattari começam por dizer (2011, p. 11): “Há tão somente máquinas em toda parte, e sem

qualquer metáfora: máquinas de máquinas, com seus acoplamentos, suas conexões. Uma máquina-órgão é conectada a uma máquina-fonte: esta emite um fluxo que a outra corta”. Podemos decerto pensar que, de alguma forma, a máquina fonte seria o social, a produção material, mas esta é uma assunção completamente errônea; a máquina fonte é, e sempre foi, desejo, e a máquina-órgão, aquela que corta, sempre foi a organização, também porque para organizar precisa cortar, delinear algo, disciplinar. Por não aguentar a produção desejante infinita e caótica, a máquina-órgão, o órgão-estado, órgão-social, órgão-capitalismo arranja meios de cortar, delinear, *economizar* a produção de desejo, até tornar o ser humano, de modo ideológico, isto é, falso ou unilateral, “um ser da falta”. Mas, “ser da falta” coisa nenhuma, como nos mostra o cadeirante: mesmo amesquinados pela máquina material, somos, até o fundo de nós mesmos, afirmação de si, força ativa, não separada de si mesma, força capaz de ir até depois do limite do que pode um corpo. O cadeirante, que também tem dificuldade de falar, é a imagem do que pode até mesmo aquele que nada pode: ele deseja, e isso faz a diferença.

A pergunta “como isso é possível?” nos aparece, e podemos responder a partir do próprio terreno em que entramos, onde vemos uma produção de desejo que não cessa, mas que é parada por uma política das forças reativas (o próprio mundo e suas organizações), que tenta por todos os meios separar a força ativa daquilo que ela pode. Tomemos dois exemplos que nos ajudarão neste momento: um homem cadeirante que busca uma amizade (como prelúdio de um amor maior), e quer ser visto para além da pena e do desconforto (algo já produzido pela própria máquina social, que precisa de “coitados” para exercer sua caridade samaritana de padres) (DELEUZE, 2018, p. 149); e uma mulher *trans*, patinadora, que já se supõe famosa, mas deseja o reconhecimento disso e precisa da simples possibilidade de lhe levarem a sério, precisa da não-discriminação. Podemos entender até aqui o desejo como uma produção, que está entre a realização e a linguagem, e uma produção que está sempre em vias, não de se realizar necessariamente, mas sempre de produzir mais realidades dentro de um parâmetro em que temos de relativizar a “única” realidade efetiva, de tal modo que ela possa advir à compreensão, não mais como

modelo normativo, mas como um delírio entre outros. Com isso em vista, adiantemos uma distinção que logo mais nos será muito útil, aquela que a etimologia não oferece, mas a tarefa do pensamento exige, entre ética e moral. Digamos, então, que a moral está para o bem agir no âmbito do molar, assim como a ética está para o viver bem no âmbito molecular. Mas, não deixemos de acrescentar, também no âmbito micropolítico do molecular existe uma “moral”: justo aquela da micropolítica reativa, que procura separar, dentro do corpo, a força daquilo que ela pode. Jürgen Habermas, em *A inclusão do outro* (2018) chama-nos a atenção sobre o teor cognitivo da moral, ou seja, o que há de razão, ou, de uma razão cognoscente presente nas regras morais. “As regras morais”, diz ele, “operam de modo autorreferente. Sua força para coordenar a ação comprova-se em dois níveis de interação interconectados”. No primeiro nível, as tais regras “dirigem a ação social de modo imediato ao vincularem a vontade dos atores e orientá-la de uma determinada maneira”. Já no segundo nível, elas

regulam as tomadas de posição em caso de conflito. Uma moral não somente diz como os membros da comunidade devem se comportar; ela fornece, ao mesmo tempo, as razões para a resolução consensual dos respectivos conflitos de ação. (HABERMAS, 2018, p. 34).

Desta forma, percebemos, na realidade, tanto nossa, quanto em *Luk'Luk'I*, que a moral tem um papel importante também enquanto personagem, não um personagem só, mas como vários: as pessoas que ignoram o cadeirante ou o ladrão que lhe leva o dinheiro dos bilhetes, os torcedores que fazem *bullying* com a patinadora, aqueles que impedem a mãe de se encontrar com a sua filha, os policiais (e/ou os pais ou a ex-esposa que o chamam) que prendem o homem do desejo de abdução por querer visitar sua própria mulher (que, por sua vez, deve ter razão de sobras para evitá-lo). Todas essas atitudes partem de uma certa moral aprendida com a própria sociedade. Faz parte também do que leva os sujeitos a posições marginais da sociedade.

O que vamos diferir aqui enquanto micropolítica ativa e reativa é a forma com que o sujeito se faz, ou o que o sujeito faz com seu desejo ao

confrontar o impulso nômade, molecular, de sua ética da afirmação de si com as barreiras (molares e moleculares) da máquina moral. Agora, com efeito, podemos reencontrarmo-nos com Suely Rolnik, que só aparentemente foi deixada solta lá atrás. Para ela, em sua obra *Esferas da Insurreição* (2018), existem duas formas de lidar com algo quando acontece alguma coisa que tira o sujeito do eixo. Usaremos de exemplo as barreiras já comentadas aqui, nas quais os personagens de *Luk'Luk'I* se encontram. Existe uma micropolítica ativa e uma micropolítica reativa que se guiam por bússolas diferentes, a primeira por uma bússola ética; a segunda, por uma bússola moral. Rolnik fala da realidade, e como lidamos com ela, usando a alegoria da obra *Caminhando* de Lygia Clark, na qual, sobre uma *fita de moebius* se deve operar um corte; se este corte se dá até o seu fim, a parte cortada se destaca, e se cria mais do mesmo, mas se ao chegar perto do fim se corta em um outro ponto a referida fita, toma-se um caminho diferente, o corte inusitado estará sempre continuando por pontos diversos. Rolnik define a micropolítica ativa como “essa política de desejo”, que é própria, diz ela, de uma subjetividade

que habita o paradoxo entre suas duas experiências simultâneas, como sujeito e fora-do-sujeito. Uma subjetividade que consegue sustentar-se na tensão entre as forças que delas emanam, as quais desencadeiam os dois movimentos paradoxais (ROLNIK, 2018, p. 60).

Seria o caso, então,

de uma subjetividade que está apta a sustentar-se no limite da língua que a estrutura e da inquietação que esse estado lhe provoca, suportando a tensão que a desestabiliza e o tempo necessário para a germinação de um mundo, sua língua e seus sentidos.

Entre Lacan e Deleuze, a produção de subjetividade envolve-se, então, na produção de um certo saber. É essa subjetividade que “sabe (extracognitivamente) sem saber (cognitivamente) que corta a superfície nos mesmos pontos”, mas sabe também que isso “não lhe devolveria o equilíbrio, pois a manteria confinada na forma que perdeu seu sentido, cuja

falência é responsável por sua desestabilização”. As nossas personagens do filme de cujo território vimos desenhando a cartografia vivem, em cada um de seus dramas, essa tensão característica da micropolítica assim delineada.

A política de desejo, da qual nos fala Rolnik, leva-nos a pensar sobre o que exploramos do terreno até agora: o desejo é o que leva os personagens a saírem de sua realidade atual, como nômades, mesmo que em alguns momentos não o conseguindo, ou seja, estando como estão atados à malha da realidade social que os comprime. Nômades, todavia, são, sobretudo, aqueles que não emigram, e que fazem de suas viagens uma forma de manter-se no mesmo local (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 55). Vemos personagens que usam da fantasia para se propulsionar, para criar realidades *outras*, seja para fugir da realidade em que vivem, na margem, seja para furar o próprio real, relativizando-o, não no sentido de amenizar a consciência de sua crueldade, mas no sentido de criar outros mundos possíveis dentro do cerco do mundo real.

Enquanto o migrante abandona um meio que deveio amorfo ou ingrato, o nômade é aquele que não parte, não quer partir, que se agarra a esse espaço liso onde a floresta recua, onde a estepe e o deserto crescem, e inventa o nomadismo como resposta a esse desafio (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 55).

O devaneio é o nomadismo de quem sofre o deserto da realidade. Ao fazer esse caminho nômade de criação de mundos outros, ampliados, dentro do estreito mundo da realidade mesquinha, a micropolítica ativa é realizada em uma mão dupla, estourando a imanência sem criar transcendências, mas, ao contrário, internando-se mais no tecido do real sob a forma de rizomas, ou seja, de multifacetadas linhas de fuga que variam qualitativamente sem se multiplicar quantitativamente: o fantasma do desejo se torna a contrapartida real contra a realidade factual que se desenrola sob um fantasma não menos alucinado que o primeiro, aquele de que, somente por ter sido elegido como “o real”, seria também inconsútil, definitivo, e absurdamente único.

Aqui, nosso crisol. Aqui o *ponto focal* mais reluzente. O mapa está traçado: “A/B (B→A=C)”. Cada um dos dramas encenados no filme parece

cumprir esse mapa de um território que se delinea com esses parâmetros: “A” (a força molar, reativa) barra “B” (a força molecular, ativa); “B” fura (→) por meio da fantasia o bloqueio de “A” e produz (=) “C”, onde “C” é uma multiplicidade, um devir outro. Mas, alcançado esse ponto, a tensão mais pura das micropolíticas desponta ainda mais forte, quando o próprio real é obrigado a ser pensado como uma alucinação, um sonho que, por não ser sonhado por nós, mas por outrem, os donos do *establishment*, contra nós, reverbera-se facilmente em pesadelo, e nos obriga a *agir a reação*.

Estamos dizendo que o real factual é um sonho sonhado por outrem, enquanto os fantasmas das fantasias desejanter são realidades alternativas tão passíveis de sair do virtual para o atual quanto aquele plano de imanência a que nos acostumamos a chamar, por comodidade, de “realidade” o foi um dia. Tanto em um quanto em outro existe a guia de uma *pulsão vital* e, digamos, *contra-vital*, sempre seguindo o corte por pontos diferentes e nunca se repetindo, seguindo uma bússola ética, sempre confrontada, nos meandros macro (molares) e micro (moleculares) por uma moral delimitadora. No que diz respeito à bússola da *pulsão vital*, Rolnik (2018, p. 65) assegura:

Tal bússola orienta as ações do desejo no sentido da criação de uma diferença: uma resposta que seja capaz de produzir efetivamente um novo equilíbrio para a pulsão vital, o que depende de seu poder de atualizá-la em novas formas.

Movido internamente por essa micropolítica, “o desejo cumpre sua função de agente ativo da criação de mundos, próprio de uma subjetividade que busca colocar-se à altura do que lhe acontece.” No que diz respeito à ação *contra-vital*, a moral seria as providências das forças inerciais, do *status-quo*, forças da reação que, uma vez produzidas, nada mais criam e fazem de tudo para evitar, de qualquer forma, que algo possa vir a ser, de novo, criado.

Levada nossa exposição até esse ponto de nosso “mapa”, diríamos nós que a ética estaria do lado da vida, que é desejo e criatividade, enquanto a moral estaria do lado da morte, que é travamento do desejo

e perpetuação do sempre já dado? Poderia, talvez, vir a ser interessante se o filme *Luk'Luk'I* nos deixasse nesse ponto algo confortável. Mas o filme, como sói acontecer, tem um fim, e esse fim lança tanta luz para trás, para o todo da narrativa, quanto o começo, com sua intensa luz vermelha, lançava sombras que perseguimos ao continuar assistindo ao filme. E esse fim, absolutamente ambíguo e absolutamente claro em sua ambiguidade, é o que fica como sugestão à tarefa do pensamento. *Luk'Luk'I* nos lança em meio à violência, social, física e moral, de uma metrópole do capitalismo contemporâneo. A primeira cena nos sinalizou para a imagem da pomba da paz sobre a luz vermelha do abandono social, e é isso que o restante do terreno fílmico, em seu plano de imanência, continuou nos mostrando, quando quatro personagens que lutam diariamente contra o lugar que ocupam no mundo organizado *para eles* foram confrontados com seus próprios desejos. Enquanto vemos a *máquina moedora* cortar os fluxos de desejo repetidamente, vemos cada vez mais os desejos aparecendo e se colocando numa posição de produção. Mas, seja a polícia, o Estado, a sociedade ou a moral, por um lado, ou a ética do desejo ativo, por outro, nenhuma dessas instâncias consegue calar a última cena.

Nesse ponto, o filme engole a filosofia já feita de Deleuze e Guattari, e faz, ele mesmo, sozinho, e à sua maneira, a *sua* filosofia. A última cena mostra a realidade do que seria aquela paz violenta que *Luk'Luk'I* anuncia no começo: a mulher se prostituindo, o cliente pedindo para não usar preservativo e assassinando-a por asfixia durante o coito, mas, antes, também ela aceitando o “programa” sem camisinha, sabendo que tinha contraído HIV do ex-marido, e provavelmente passando o vírus para o cliente maluco, maníaco, bem durante a morte dela. Gostaríamos de dizer que o desejo regido pela micropolítica ativa contagia como um vírus, como uma polinização de criação de diferença, de mundos possíveis; gostaríamos de dizer que a luta do desejo não cessa, por mais forte que a máquina tente moer, sempre pelos buracos e pelas vias possíveis de onde ele vai escapar. Porém o filme barra esse anelo. Ele dá a pensar o seguinte: de nada vale uma micropolítica do desejo ativo, criando alucinações sobre o couro do real, e nos desvelando que esse real mesmo seria a alucinação de outrem, se o real ele próprio não é destruído em vista de um outro tipo de organização

social; e se perguntarem por que teríamos de deixar essa organização já assentada, quando há vantagens para muitos em mantê-la, então a resposta do filme é evidente: é preciso fazer ruir a organização molar, porque, do contrário, o próprio molecular é tomado, desde dentro, pelos valores assentados do molar, e, em vez de trabalhar para a afirmação da vida, sua multiplicação, passa a trabalhar para a morte, para perpetuar uma situação insustentável: um desejo de morte passa a ser o núcleo do desejado.

Não há subterfúgio. Quando alguém mata uma prostituta, ou quando alguém passa de propósito um vírus; quando alguém é homofóbico ou contrata outrem para tirar um monte de terra de um lugar para pô-lo a dois metros em outro, e chama a isso de “trabalho”, é cada um de nós que está fazendo isso junto. Cumplicidade é crime. Se não trabalhamos para suplantar a sociedade instituída, diz o filme, seremos todos cúmplices da morte, física ou moral, de pessoas que nunca nem sequer uma vez vimos.

Quando a ética da pulsão vital é contagiada pela pulsão de morte, há um compromisso moral nisso, e somos nós, agarrados à alucinação de outrem (os capitalistas, no caso contemporâneo, que põem a máquina moedora em funcionamento, enquanto a gente pensa que está desejando “algo” quando deseja um lugar ao sol do mercado), à qual chamamos “realidade”, sem maiores questionamentos, somos nós quem está até o fundo de nós mesmos implicados nesse compromisso.

Luk'Luk'I termina nos deixando num silêncio denso que, desbravado, quer nos dizer exatamente isso. Um filme devastador. E é a terra por ele devastada o que, no incômodo de suas articulações imagéticas, aqui apenas cartografadas, nos dá o que pensar e diz o quê que precisa ser pensado: o desprezo pela vida dos outros gera uma cultura de morte, da qual somos, bem facilmente, presas dóceis.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Abah. Drummond e o acontecimento ontológico. **O eixo e a roda**: Revista de Literatura Brasileira, Belo Horizonte, v. 29, n. 01, 2020.
- DELEUZE, Gilles. **Nietzsche e a filosofia**. Trad.: M. de T. Barbosa e O. de A. Filho. São Paulo: N-1 Edições, 2018.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?** Trad.: B. Prado Jr. e A. A. Muñoz. São Paulo: Editora 34, 2010.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O Anti-Édipo:** capitalismo e esquizofrenia. Trad.: Luiz B. L. Orlandi. Rio de Janeiro: Editora 34, 2011.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs:** capitalismo e esquizofrenia. Trad: P. P. Pelbart e J. Caiafa. São Paulo: Editora 34, 2012. v. 2.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica:** Cartografias do desejo. Petrópolis: Vozes, 1996.

HABERMAS, Jürgen. **A inclusão do outro.** Trad.: D. L. Werle. São Paulo: Ed. Unesp, 2018.

LACAN, Jacques. **O seminário:** o desejo e sua interpretação. Rio de Janeiro: Zahar, 2018. livro 6.

PLATÃO. **Parmenide.** Trad.: Franco Ferrari. Edição bilingue. Milão: Libri, 2004.

ROLNIK, Suely. **Esferas da insurreição:** notas para uma vida descafetinada. São Paulo: N-1 Edições, 2018.

