

SENSE8: ALTERIDADE E FICÇÃO FILOSÓFICA NA NARRATIVA SERIADA CONTEMPORÂNEA.

RESUMO:

Com base no livro *Vampyroteuthis Infernalis*, de Vilém Flusser e Louis Bec, o artigo apresenta uma análise da série *Sense8*, exibida pela plataforma de *streaming* Netflix. O objetivo é fazer uma reflexão sobre o novo modelo de narrativa seriada, a inclinação da televisão para outras mídias e formatos e a maneira como a questão da alteridade se apresenta na série. O trabalho analisa cenas de episódios das duas temporadas já veiculadas, relacionando-as com o personagem do livro citado e com reflexões de outros autores acerca do livro.

Palavras-Chave: Ficção filosófica; alteridade; narrativa seriada; Sense8.

ABSTRACT:

Based on the book *Vampyroteuthis Infernalis*, by Vilém Flusser and Louis Bec, the article presents an analysis of the serie *Sense8*, exhibited by the Netflix streaming platform. The objective is to reflect on the new model of serial narrative, the inclination of television to other media and formats and the way in which the issue of alterity presents itself in the series. The work analyzes scenes from episodes of the two seasons already displayed, relating them to the character of the book quoted and other authors reflections about the book.

KEY WORDS: Philosophical fiction; alterity; serial narrative; Sense8.

Carlos Guilherme VOGEL (Autor)
Vínculo Institucional: Universidade do Estado
do Rio de Janeiro - UERJ.

Submetido em SET/2020.
Aceito em OUT/2021.
Revisado em OUT/2022.
Publicado em NOV/2022.

INTRODUÇÃO

A televisão se transformou através dos tempos e, junto com ela, o comportamento do espectador e o tipo de produto audiovisual oferecido pelos canais de televisão também mudou. A forma como o espectador se relaciona com a televisão hoje, é muito distinta da forma como isso se dava nos anos 1970, quando os canais abertos eram unanimidade. A partir dos anos 1980, com a ascensão dos canais de televisão por assinatura nos Estados Unidos, o poder de escolha do espectador começa a mudar.

A possibilidade de se atingir nichos específicos de público transforma, ao longo do tempo, a produção audiovisual ao redor do mundo. No Brasil, por exemplo, as telenovelas, produto de sucesso no passado, não são mais o fenômeno de audiência de outros tempos. Os típicos seriados estadunidenses, que fizeram sucesso ao redor do mundo, também não são mais os mesmos. Com o passar do tempo, outros tipos de narrativas ganham espaço.

A televisão precisa se voltar para outros formatos e outras mídias. O diálogo com o cinema seja, talvez, o mais profundo e mais evidente. A internet adiciona novas possibilidades ao espectador e as plataformas que disponibilizam produtos audiovisuais na rede mundial de computadores começam a disputar espaço com os canais de televisão abertos e fechados. A narrativa seriada ganha novas dimensões, se inclina para outras mídias e proporciona ao espectador novas experiências.

A série *Sense8*, produzida e distribuída pela plataforma de streaming Netflix é um exemplo destes novos produtos narrativos, que agrega em si elementos de séries de televisão, linguagem cinematográfica e distribuição via internet.

Sense8 conta a história de oito jovens sensíveis, conectados por uma espécie de sensorialidade incomum aos humanos e, através destes personagens, a série propõe reflexões sobre questões discutidas atualmente como transexualidade, poli-amor, racismo, feminismo, entre outras.

O objetivo do presente artigo é fazer uma análise sobre esse novo modelo de narrativa seriada, a inclinação da televisão para com outras mídias e formatos, e a maneira como a questão da alteridade se apresenta em *Sense8*, de forma a abordar discussões sobre a sociedade por meio da ficção televisiva, usando como base para reflexão o livro

Vampyroteuthis Infernalis, de Vilém Flusser e Louis Bec.

A televisão e as “narrativas complexas”

Ao falar sobre o que chama de “imagens técnicas”, conceito que aplica às imagens como as da fotografia e da televisão, Flusser (2008, p. 14) pondera:

Partindo das imagens técnicas atuais, podemos reconhecer nelas duas tendências básicas diferentes. Uma indica o rumo da sociedade totalitária, centralmente programada, dos receptores das imagens e dos funcionários das imagens; a outra indica o rumo para a sociedade telemática dialogante dos criadores das imagens e dos colecionadores das imagens. As duas formas da sociedade parecem fantásticas para nós, embora a primeira utopia tenha características negativas, a segunda positivas. Hoje, sem dúvida, ainda temos liberdade de por em questão esta avaliação. Mas o que não podemos questionar mais é o domínio das imagens técnicas na sociedade futura. Como não deve ocorrer nenhuma catástrofe – o que é *ex definitione* imprevisível – então é quase certo que as imagens técnicas concentrarão os interesses existenciais dos homens futuros.

Para o presente trabalho, optou-se por encarar as tendências acerca da televisão e suas imagens, como as do segundo grupo, as positivas, como parte de uma sociedade dialogante, a qual também é responsável pelas transformações sofridas pela televisão ao longo de sua existência.

Com relação aos produtos televisivos, definiu-se como objeto de análise para o presente artigo uma nova forma de entretenimento, surgida no final dos anos 90 nos EUA, que tem conseguido sucesso de público e crítica ao redor do mundo, incluindo o Brasil: as séries de televisão contemporâneas.

Para Jason Mittel (2012, p. 30), essa nova forma de produto televisivo “se diferencia por usar a complexidade narrativa como uma alternativa às formas episódicas e seriadas”. Séries precursoras na utilização de uma nova linguagem, como *The Sopranos* (1999-2007) e *Six Feet Under* (2001-2005), apostaram alto na experimentação e ganharam o público.

De acordo com Brett Martin (2014, p. 21), se os criadores e roteiristas de séries precursoras deste novo formato fossem dar ouvidos a opiniões convencionais da época, jamais teriam levado ao lar dos americanos personagens infelizes, moralmente incorretos e complexos, mas ao mesmo tempo profundamente humanos. Segundo o autor, porém, “desde o momento em que Tony Soprano entrou em sua piscina para dar as boas-vindas a seu bando de patos geniosos, ficou claro que os espectadores estavam dispostos a ser seduzidos”.

Pode-se complementar esse raciocínio com a fala de Mittel (2012, p. 31):

A complexidade narrativa oferece uma gama de oportunidades criativas e uma perspectiva de retorno de público que são únicas no meio televisivo. Ela deve ser estudada e entendida com um passo chave na história das formas narrativas televisivas.

Além da TV a cabo, a evolução tecnológica tem possibilitado o surgimento novos mecanismos para atrair a atenção do espectador. Com o advento de plataformas de transmissão via *streaming* (uma tecnologia que envia informações multimídia, através da transferência de dados), a tela do aparelho televisor passou a dividir um espaço ainda maior com a tela do computador e também com *tablets* e *smartphones*.

Criada em 1997, tendo como atividade a entrega de DVDs pelo correio, após 20 anos a Netflix se transformou num provedor global de filmes e séries de TV via *streaming*.

Conforme dados de 2015, naquele ano a plataforma já possuía 62 milhões de usuários ao redor do mundo e 70% do conteúdo assistido corresponde a séries¹. Por conta de serviços como esse, canais de TV a cabo como a HBO também criaram seu próprio aplicativo de *streaming*, como o HBO Now, disponibilizando seus programas aos usuários, mediante o pagamento de uma mensalidade, nos mesmos moldes do Netflix. No Brasil, a plataforma Globo Play foi criada pela TV Globo para disponibilização de seu conteúdo de forma *online*, também mediante assinatura.

Todos esses fatores colaboraram de alguma forma para que a relação entre a televisão e seus espectadores se transformasse e partisse para um novo lugar, onde os espectadores se tornam mais exigentes e o veículo precisa oferecer a eles novas possibilidades. Dentre estas novas possibilidades, estariam o que alguns estudiosos chamam de narrativas complexas, um novo formato na narrativa ficcional televisiva.

Mittel (2012, p. 31) posiciona-se em seu artigo, afirmando que rotular produtos televisivos como *convencionais* ou *complexos* carrega julgamento de valor, “da mesma forma que termos como *primitivo* e *clássico* assinalam pontos de vista analíticos nos estudos fílmicos”. Porém, o autor justifica a importância de estudos acerca deste modelo de narrativa, pois, para ele, o modelo das chamadas narrativas complexas “oferece uma gama de oportunidades criativas e uma perspectiva de retorno do público que são únicas no meio televisivo”. Ela deve ser estudada e entendida como um passo chave na história das formas

¹ Informação disponível em <http://super.abril.com.br/cultura/por-dentro-da-netflix>. Acesso em 13 de agosto de 2016.

narrativas televisivas”.

Christian Metz (1972, p.37-38) conceitua narração como sendo um conjunto de acontecimentos, os quais são organizados em sequência. Para o autor, é esta ordenação de acontecimentos que permite a existência do ato narrativo:

(...) são estes acontecimentos que são ordenados em sequência; são eles que o ato narrativo, para existir, começa por irrealizar; são eles enfim que fornecem ao sujeito-narrador seu necessário correlato: ele só se torna narrador porque os acontecimentos- narrados são narrados por ele.

Com relação à narrativa cinematográfica, Metz (1972, p.39) afirma que “outras narrações recorrem à imagem como veículo, tal como a narração cinematográfica”. O autor classifica as imagens fílmicas como sendo infinitas (como os enunciados e contrariamente às palavras), invenções do narrador (no caso, o cineasta) e fonte de uma quantidade de informação indefinida para o receptor.

Bordwell (1985, apud MITTEL, 2012, p.30), afirma que “um modelo narrativo é um conjunto de normas historicamente diferenciado de construção e compreensão narrativa”.

Os conceitos acima permitem compreender a existência de um modelo narrativo cinematográfico, um modelo característico do cinema, reproduzido pelos profissionais da área. Robert McKee (2006, p.45) define a estrutura da narrativa cinematográfica como “uma seleção de eventos da estória da vida das personagens que é composta em uma sequência estratégica para estimular emoções específicas, e para expressar um ponto de vista específico”.

Tido como um dos grandes mestres na arte do roteiro, McKee (2006, p.55) conceitua o desenho de uma narrativa cinematográfica clássica como:

(...) uma estória construída ao redor de um protagonista ativo, que luta contra forças do antagonismo fundamentalmente externas para perseguir o seu desejo, em tempo contínuo, dentro de uma realidade ficcional consistente e causalmente conectada, levando-o a um final fechado com mudanças absolutas e irreversíveis.

Este modelo, tradicional no cinema, aliado à contratação de roteiristas dos grandes estúdios de Hollywood pelos canais a cabo estadunidenses, passa a ser utilizado pela televisão como instrumento de transformação do seu modelo narrativo. Este pensamento é complementado por Mittel (2012, p.31), que afirma que “a televisão dos últimos 20 anos será lembrada como uma era de experimentação e inovação narrativa, desafiando as regras do que

pode ser feito nesse meio”.

Para Cristina Kallas (2016), o maior desafio que se estabelece é a questão da linha divisória existente entre televisão e filme, o que para ela remonta a mais clássica das perguntas, desde o surgimento da linguagem cinematográfica: o que é cinema? Para responder a essa questão, a autora fala sobre uma perspectiva possível sobre o tema:

Se virmos o cinema como uma narrativa que utiliza (principalmente) imagem e som e que tem tanto a ver com exploração quanto com espetáculo, um meio que se pode penetrar profundamente na realidade, destruindo maneiras familiares de pensar e sentir – contestando as próprias estruturas da realidade; se considerarmos o argumento de Bazin² de que a ideia precede a invenção, sendo portanto superior aos recursos técnicos usados para levá-la a cabo, então é possível que não haja nenhum termo melhor para a narrativa audiovisual, nenhum mais inclusivo, e sem dúvida nenhum que aumente o seu significado tanto quanto esse. A visão que Eisenstein tinha do cinema como um ‘excelente instrumento de percepção’³ também nos lembra que, desde cedo, a função do cinema era discutível, e não dada como certa. Talvez, mais uma vez, precisemos parar de aceitar o conceito de ‘cinema’ como algo certo e abrir o campo o mais generosamente que pudermos. Talvez o cinema esteja, de fato, em toda parte. Talvez ele seja não um meio ou um formato concreto, mas um estado de espírito – que pode ser encontrado tanto em filmes quanto na TV. (KALLAS, 2016, p. 13).

A reflexão de Vilém Flusser sobre o ato de filmar dialoga com o exposto por Kallas. Para o filósofo tcheco-brasileiro, o filme é a arte do nosso tempo e o gesto filmico é o gesto do homem novo:

Las imágenes del film no significan, como las imágenes tradicionales, una realidad escénica, sino que significan conceptos, lo que a su vez significan escenas. En el film, como en la imagen tradicional, no se representa un fenómeno, sino una teoría, una ideología, una tesis, que significan unos fenómenos. Por eso el film no cuenta el suceso, sino que presenta ese acontecer y lo que hace representable: hace historia. Pero justamente tres pasos lejos del fenómeno concreto. (FLUSSER, 1994, p.122).

A visão de Flusser não apenas analisa o ato de filmar, como aproxima o cinema das discussões filosóficas. As séries de televisão contemporâneas, ao dialogarem mais de perto com o cinema, podem trazer também para si essas questões filosóficas.

Vampyroteuthis Infernalis: a ficção filosófica em Vilém Flusser

Abordar questões filosóficas através da ficção não se trata de uma novidade

² Neste ponto, a autora faz referência ao autor André Bazin e sua obra “O que é cinema?”.

³ Referência ao pensamento do diretor russo Sergei Eisenstein.

contemporânea. Na Idade Média, os bestiários se tornaram um tipo de literatura bastante comum entre os letrados. Ao abordar o universo das bestas, seres desconhecidos e assustadores, esse tipo de literatura apresentava uma mistura de moral religiosa com observação empírica, a partir da qual era possível observar as relações do homem com o mundo.

O ‘bestiário’ constitui um dos tópicos alegóricos fundamentais da Idade Média, e a partir de sua leitura é possível reconstruir as relações que o homem medieval mantinha com a natureza, e ao mesmo tempo nos permite localizar sua posição no esquema geral das coisas criadas. (NAUGHTON apud MIGUEL, 2013, p. 783).

De acordo com Miguel (2013, p. 783), não era o animal e a natureza concretos que estavam no centro de interesses dos criadores de bestiários, mas um animal e uma natureza transcendentais capazes de potencializar a imaginação e a significação, através de associações possíveis.

Jorge Luis Borges e Margarita Guerrero, através de seu *Manual de Zoologia Fantástica*, revisitam os bestiários “concentrando-se na percepção complexa de uma natureza (e suas criaturas que se refletem e desdobram no campo do imaginário) sempre insubmissa à categorização explicativa” (MIGUEL, 2013, p. 784).

Este tipo de literatura que envolve uma fabulação filosófica pode ser encontrado em obras de vários autores contemporâneos, como nas *Ficciones* do próprio Borges, no *Axolotl* de Cortázar ou no conto de Guimarães Rosa, *Meu tio, o Iauaretê*, que através da história de um matador de onça que enquanto narra a sua história sofre uma gradativa metamorfose, aborda as fronteiras entre o animal e o humano.

É a partir da obra de um filósofo, porém, que este tema vem ganhando espaço em discussões que se propõe a superar o antropocentrismo e deslocar o olhar para o outro “não humano”. Vilém Flusser nasceu em Praga, passou boa parte de sua vida no Brasil, e posteriormente retornou a Europa. É muito provável que sua condição de imigrante o tenha colocado nesse lugar de “estrangeiro” e o tenha habilitado a dissertar com conhecimento de causa sobre o tema da alteridade.

Vampyroteuthis Infernalis, uma das obras do autor, destaca-se entre outras pela forma como procura distanciar-se da condição humana. O livro, originalmente publicado em alemão em 1987, foi lançado no Brasil em 2011, na versão que Flusser escreveu em português, que difere em alguns pontos da versão alemã. O trabalho foi realizado em parceria com o biólogo e artista francês Louis Bec, que assina as ilustrações constantes no livro.

De acordo com Felinto (2010, p. 9), “por meio da fábula, do experimento mental (*Gedankenexperiment*), o filósofo buscava promover as núpcias da razão e da imaginação, lançando a seu objeto um olhar inovador e diferenciado”. Para o autor, o termo “epistemologia fabulatória” também pode ser um termo apropriado para definir o trabalho de Flusser e Bec.

O “personagem” do livro é um octópode, de nome científico *Vampyroteuthis Infernalis*, que pode ultrapassar os 20 metros de diâmetro. O animal vive nas profundezas dos abismos oceânicos e raramente emerge à superfície. Seu habitat é completamente distinto do humano, vivendo em um ambiente líquido e sem luz.

Apesar das diferenças, Flusser apresenta logo no início do livro os pontos de convergência entre essas duas espécies, que possibilitam a reflexão proposta pela obra: pensar o homem a partir do ponto de vista de um octópode.

A despeito da barreira que nos separa, o *Vampyroteuthis* não é incompreensível. Não nos é estranho. Não o é como o são os seres extraterrestres imaginados pela ficção científica e procurados pela astrobiologia. Somos, os dois, variações do mesmo jogo com as pedrinhas da informação genética que programa toda a vida terrestre. (...) Os nossos dois destinos estão co-implicados. As nossas duas memórias abrigam os mesmos dados em suas camadas profundas. Podemos reconhecer nele parte do nosso próprio estar no mundo. (FLUSSER; BEC, 2011, p. 14).

Sociedade, política e arte estão entre os temas abordados por Flusser, a partir da ótica deste ser abissal, que é ao mesmo tempo monstro e espelho para os humanos. Para Felinto (2010, p. 11), “Flusser desestabiliza nossos operadores de leitura tanto para os textos científicos quanto para os filosóficos ou literários”. Nesse processo escritural, o autor se propõe a ‘superar nosso antropocentrismo e observar nossas condições de vida do ponto de vista do *Vampyroteuthis*’.”.

Essa reflexão nos permite pensar a alteridade e nos colocar em outro lugar, refletir sobre as questões que nos são propostas a partir de um outro olhar, o que permite enxergar o homem não como o centro mas como parte do mundo no qual está inserido.

Quando fala sobre arte, Flusser afirma que tanto o homem quanto o *Vampyroteuthis* estão engajados em uma luta quase que instintiva contra o esquecimento.

Tal confiança humana na permanência do mundo objetivo se apresenta sumamente irrisória do ponto de vista de quem, como o *Vampyroteuthis*, habita um ambiente líquido. De tal ponto de vista, o único armazém de informações merecedor de confiança é o ovo. A informação genética é *aere perennius*, e não apenas sobreviverá a todos os livros, edifícios e quadros, como também sobreviverá à

própria espécie, embora de forma mudada. Quando todas as obras humanas tiverem sido reduzidas a pó há muito tempo, a informação genética humana continuará sendo transmitida de geração a geração, embora possivelmente por espécie evoluída da humana. (FLUSSER; BEC, 2011, p. 109).

Para o autor, nada é mais potente que a natureza. O homem se utiliza da tecnologia de forma a desafiar os objetos, para que estes transmitam o seu conhecimento. Para Flusser (2011, p. 113), a arte é a forma como o homem imprime sua vivência sobre os objetos, a fim de realizar-se e imortalizar-se neles.

Felinto (2010, p. 19), em suas interpretações sobre a obra, pondera que assim como o homem, o *Vampyroteuthis* também produz sua arte. Para o autor, os mundos destes dois seres, embora distintos, possuem uma dimensão cinematográfica.

Como o homem, o *Vampyroteuthis* produz cinema, mas de modo que todo o seu ambiente (*Umwelt*) constitui uma experiência *cinescópica*. Vivendo nas absolutas trevas abissais, ele lança cones de luz bioluminescente no mundo. Nessa atividade, a noite eterna do *Vampyroteuthis* se enche de feixes coloridos e sons, que emergem dos seres vivos.

O cinema, como arte e tecnologia, sempre serviu ao homem como uma espécie de luz bioluminescente, capaz de iluminar o seu mundo, de inscrever suas informações através de imagens e sons, para que estas sejam armazenadas e cumpram a função de garantir a permanência do homem, de suas questões e de suas experiências.

No próximo capítulo, pretende-se fazer uma análise sobre a série *Sense8* e propor uma reflexão sobre a narrativa do produto audiovisual e a forma como ele se utiliza da alteridade, deslocando o olhar do *homo sapiens*, para o *homo sensorium*, um ser fictício, tal qual o *Vampyroteuthis*, mas que também nos propõe uma reflexão sobre o homem contemporâneo e suas questões.

Homo sensorium: reflexões sobre alteridade em Sense8

A série *Sense8* foi lançada em 05 de junho de 2015 pela plataforma de *streaming* Netflix. Criada pelas Irmãs Wachowski e J. Michael Straczynski, a série conta a história de oito pessoas nascidas no mesmo dia, e que possuem uma conexão sensorial entre si. Vivendo em lugares distintos do planeta, ambos despertam para uma consciência coletiva ao mesmo tempo, quando experimentam uma visão sobre a morte de uma mulher até então desconhecida para todos eles.

A partir deste momento, os oito personagens começam a se perceber conectados, como se fossem parte de uma única consciência, uma consciência tentacular, onde cada um deles exerce sua própria liberdade, até o ponto em que esta se conecta a dos outros *sensates*, como são conhecidos.

É possível traçar um paralelo entre os oito personagens da série com o *Vampyroteuthis* de Vilém Flusser. A partir da conexão estabelecida entre eles, pode-se afirmar que sua consciência funciona como a cabeça/corpo do octópode e que cada um dos oito sensitivos são tentáculos que se ligam a esta cabeça/corpo.

Assim como a lula-vampiro de Flusser, a série Sense8 também apresenta um ser fictício, que se opõe ao homem e ao mesmo tempo leva a uma reflexão sobre a condição humana. Este ser fictício é chamado de *Homo Sensorium* e seria um ramo da evolução humana que se distingue do *Homo Sapiens* pela possibilidade de experimentar uma conexão a qual este último é incapaz de sentir.

Os oito personagens principais da série (Capheus, Kala, Lito, Nomi, Riley, Sun, Will e Wolfgang), mesmo vivendo em países distantes e sem se conhecerem pessoalmente, vivenciam encontros proporcionados por essa interconexão, que lhes permite desde diálogos a relações sexuais em grupo, sem que estejam próximos fisicamente.

A utilização do corpo como elemento de conexão é explorada imagetivamente ao longo dos episódios, seja em cenas de ação ou em momentos de erotismo. Essa exploração chega a seu ápice em uma sequência de orgia sensorial que se dá no sexto episódio da primeira temporada. A sequência inicia-se com uma troca de carícias entre as personagens Nomi e Amanita, nuas na cama, então há um corte para uma cena de academia onde o personagem Will pratica musculação e seguem-se então diversos planos onde os corpos de outros personagens começam a ser explorados. Carícias, beijos, exercícios físicos, roupas que deixam os músculos a mostra, provocações sensuais, nus masculinos e femininos, voyeurismo, homoerotismo, masturbação, tudo acompanhado de uma trilha sonora que percorre as cenas, levam a sequência ao ápice onde as conexões sensoriais dos personagens atingem seus próprios corpos, os levando ao prazer físico. Na última cena da sequência a frase do personagem Lito “acho que foi um dos melhores orgasmos das minha vida” ratifica que toda a conexão sensorial que se dá entre os personagens é capaz de atingi-los fisicamente.

Essa sensibilidade se manifesta também através de uma espécie de “troca” de posição que exprime a relação de alteridade entre os membros do grupo. Não se trata de uma troca

física, apesar de que a forma como a série mostra isso através de imagens seja com a encenação da mesma ação por mais de um ator e a exibição alternada de um e outro a partir dos cortes entre os planos. A troca, na narrativa, é uma questão sensorial, a imagem de diferentes atores interpretando a mesma cena é apenas a forma como ela se apresenta em termos de linguagem audiovisual.

Em uma importante sequência do terceiro episódio da segunda temporada, Lito é interceptado por uma repórter que questiona a sua sexualidade. Ele, um famoso ator mexicano, precisa encarar a divulgação de sua homossexualidade e o impacto que uma declaração sua sobre o assunto pode trazer em sua carreira. No mesmo momento, no Quênia, Capheus experimenta alguns minutos de fama quando é entrevistado por um canal de televisão e, sem estar preparado, é surpreendido por uma pergunta que coloca em xeque sua postura como negro em uma sociedade que insiste em idolatrar homens brancos. Os dois personagens experimentam uma situação em que precisam se expressar de forma clara, para que não sejam mal compreendidos e sofram consequências negativas. Trata-se de um momento chave na narrativa, em que dois dos protagonistas precisam se mostrar vencedores. É a “troca” de lugar entre eles que os auxilia nesta tarefa, e a partir de um ponto na trama, é Lito quem está no Quênia respondendo a pergunta que foi dirigida a Capheus e este está no México, assumindo a responsabilidade de falar pelo outro.

A cena não envolve apenas a experiência de se colocar no lugar de outro indivíduo, de experimentar a alteridade, mas também as palavras pronunciadas por estes personagens durante o diálogo que permeia a cena, se constituem em um discurso sobre as responsabilidades que temos pelos nossos semelhantes, sobre a inclinação à compreensão do outro, sobre empatia.

No mesmo episódio, as personagens Nomi e Amanita participam de uma conferência com um pesquisador que estuda formas de linguagem e a capacidade sensorial e comunicacional do *homo sensorium*. O pesquisador, após citar uma frase de Wittgenstein (“os limites da minha linguagem são os limites do meu mundo”), lança para a plateia uma pergunta provocativa: “o que você poderia fazer se as pessoas pudessem ler sua mente?”.

Questões que movem o espectador à reflexão não são incomuns na série, ao contrário, integram-se à narrativa, flertando com a filosofia. Seria audacioso considerar a série uma ficção filosófica ou uma fabulação epistemológica? Provavelmente sim, mas não há como negar que apesar de se tratar de um produto audiovisual que visa o entretenimento, a série

abre espaço para questionamentos e reflexões constantes, principalmente no que se refere à empatia e alteridade.

A questão da alteridade pode ser observada na história de vida das próprias criadoras da série. Os irmãos Larry e Andy Wachowski, apesar de não serem estreados, tornaram-se diretores de cinema consagrados a partir do lançamento do filme *Matrix*, no ano de 1999. O sucesso do filme rendeu duas continuações, *Matrix Reloaded* e *Matrix Revolutions*, ambos lançados em 2003.

Em 2015, quando do lançamento de *Sense8*, série produzida e distribuída pela Netflix, Larry já se apresentava como Lana Wachowski. No início de 2016, foi a vez de Andy também se declarar transgênero e passar a assinar suas obras como Lilly Wachowski. A dupla, que passou a ser conhecida como “As Irmãs Wachowski”, vivencia a experiência da alteridade apresentada na série. O poder da troca de identidade, abordado em *Sense8*, é analisado por Camargo e Mendonça (2016, p. 162):

(...) a partir do momento em que o sujeito tem a possibilidade de optar por uma identidade, ele estrutura conforme suas referências e decisões próprias. Ele é preparado para essa decisão, pois uma vez que o indivíduo é “autônomo”, ele é o responsável (in)direto por sua identidade e, guiado por essa consciência multifacetada, o sujeito torna-se “senhor” de seu corpo e de suas decisões sobre o mesmo. Identidade, como as demais, que inicia na mente para, após, se refletir no corpo.

O transgênero experimenta, na prática, a troca de papel. Essa importante questão é apresentada na série pela personagem Nomi, interpretada pela atriz Jamie Clayton, também transgênero. Nomi, mesmo após a realização de uma cirurgia de redesignação sexual, enfrenta dificuldades de aceitação por parte de sua família. A importância desse tipo de representação no audiovisual é estudado por Camargo e Mendonça (2016, p. 154), que se propõem a analisar a estrutura narrativa que envolve a personagem Nomi, para “validação do papel dos textos culturais como manifestações autênticas, no coetâneo, do embate existencial do homem na estrutura narrativa audiovisual”.

Conclusão

A sequência inicial do primeiro episódio da série americana *Sense8*, flerta com elementos do cinema de horror – uma atmosfera tensa provocada por um jogo de luz e sombra e uma trilha sonora que lembra alguns filmes do gênero, mesclada a sons como o da batida de um coração humano – ao mesmo tempo em que explora o corpo de uma mulher se contorcendo em espasmos de dor.

A respeito do aparato técnico utilizado, pode-se dizer que a série combina em si elementos de três mídias distintas: a televisão, o cinema e a internet. Trata-se de um produto concebido para esta última mídia, disponibilizado por uma plataforma de *streaming*, que guarda uma relação direta com as produções seriadas televisivas: uma narrativa de ficção, com personagens bem delineados e cuja trama se desenvolve ao longo de duas temporadas, sendo a primeira com 12 episódios e segunda com 11. A referência a uma terceira mídia, o cinema, é percebida a partir da utilização de recursos cinematográficos, como os citados com relação à sequência inicial.

A própria série, como produção narrativa, experimenta e exprime alteridade. É audiovisual realizado para internet, que ora se inclina ao cinema, ora à televisão. Essa inclinação, cabe refletir, se origina na própria necessidade de adaptação do audiovisual ao que Malin (2016, p. 6) chama de era da televisão pós-rede, onde os programas precisam cada vez mais competir com outras formas de entretenimento.

Com o avanço das novas tecnologias de comunicação, a televisão precisa se reinventar, para que tenha condições de sobrevivência, principalmente do ponto de vista econômico. Mas a sobrevivência econômica é intimamente conectada a uma sobrevivência criativa e esta, manifesta-se através do olhar direcionado ao outro, às outras formas e formatações do outro, no caso a linguagem audiovisual.

Malin (2016, p. 9) pondera que seres não-humanos, como o *Vampyroteuthis*, fornecem um exemplo complexo sobre a autonomia dos objetos, por viverem em um ambiente muito distante do nosso, mantendo uma vida completamente autônoma, sem levar em conta os valores humanos. A ficção filosófica, sem dúvida, se apresenta de forma potente na obra de

Flusser.

Em uma série audiovisual de entretenimento, no entanto, um produto no qual a filosofia não se apresenta como objetivo principal, as proposições à reflexão podem ser mais sutis, mas cumprem papel importante ao atingir o espectador e proporcionar discussões. Para Flusser (2011, p. 113), “toda obra humana é arte”.

Sense8 é internet, televisão e cinema, é também entretenimento e arte. E enquanto obra de arte, cumpre o papel citado por Flusser (2011, p. 118) de armazenamento de informações com o objetivo de transmiti-las rumo aos outros.

Referências

BORDWELL, David. Historical Poetics of Cinema. *The Cinematic Text: Methods and Approaches*, New York, p. 369-398, 1989 apud MITTEL, Jason. Complexidade Narrativa na Televisão Americana Contemporânea. *Matrizes*, São Paulo, USP, ano 5, n.2, Jan./Jun., 2012.

CAMARGO, Hertz Wendell e MENDONÇA, Janiclei Aparecida. Mito, mídia e formação sociocultural: um olhar sobre o personagem transgênero em *Sense8*. *Revista Linhas*, Florianópolis, v. 17, n. 34, p. 149-178, Maio/Ago., 2016.

FELINTO, Erick. Vampyrotheuthis: a Segunda Natureza do Cinema. A ‘Matéria’ do Filme e o Corpo do Espectador. *Flusser Studies 10*, Università della Svizzera Italiana, Lugano, Suíça, Nov., 2010. Disponível em: <<http://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/felinto-vampyrotheuthis.pdf>>. Acesso em: 16 jul. 2017.

FLUSSER, Vilém. *Los gestos*. Fenomenología y Comunicación. Barcelona: Editorial Helder, 1994.

FLUSSER, Vilém. *O universo das imagens técnicas*. Elogio da superficialidade. São Paulo: Annablume, 2008.

FLUSSER, Vilém e BEC, Louis. *Vampyrotheuthis Infernalis*. São Paulo: Annablume, 2011.

KALLAS, Christina. *Na sala de roteiristas*. Rio de Janeiro: Zahar, 2016.

MALIN, Brenton John. Communicating with Objects: Ontology, Object-Orientations and the Politics of Communication. *Communication Theory*, Austin, University of Texas, v. 26, i.3, p. 236-254, 2016.

MARTIN, Brett. *Homens Difíceis*. Os bastidores do processo criativo de *Breaking Bad*, *Família Soprano*, *Mad Men* e outras séries revolucionárias. São Paulo: Aleph, 2014.

McKEE, Robert. *Story*. Substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiro.

Curitiba: Arte & Letra, 2006.

METZ, Christian. *A significação no cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

MITTEL, Jason. Complexidade Narrativa na Televisão Americana Contemporânea. *Matrizes*, São Paulo, USP, ano 5, n.2, Jan./Jun., 2012.

MIGUEL, Alcebiades Diniz. Monstro e Espelho (O *Vampyroteuthis Infernalis*, de Vilém Flusser, e a identidade espelhada do monstro). *Letrônica*, Porto Alegre, v.6, n.2, p. 782-797, Jul./Dez., 2013.

NAUGHTON, Virginia. Bestiário Medieval. Buenos Aires: Quadrata, 2005. apud MIGUEL, Alcebiades Diniz. Monstro e Espelho (O *Vampyroteuthis Infernalis*, de Vilém Flusser, e a identidade espelhada do monstro). *Letrônica*, Porto Alegre, v.6, n.2, p. 782-797, Jul./Dez., 2013.