

O Noise e o fim do mundo em *Eli, Eli, Lema Sabachthani?* (2005)

Noise and the end of the world in *Eli, Eli, Lema Sabachthani?* (2005)

Rafael de Campos¹

Resumo: Neste trabalho, propõem-se articulações sobre música, capitalismo tardio, o papel do artista e o ato de criação artística a partir da narrativa do filme *Eli, Eli, Lema Sabachthani?* (2005), escrito e dirigido por Shinji Aoyama. Partimos de algumas considerações acerca da questão do suicídio na sociedade japonesa, baseadas em textos de Rankin (2011), Ozawa-de Silva (2021) e Axell e Kase (2002), tendo em vista que este é um dos temas centrais da narrativa do filme. Em seguida, são propostos alguns diálogos entre os trabalhos de Jacques Attali (2009), Paul Hegarty (2007), Mark Fisher (2020) e Gilles Deleuze (2016), que nos ajudarão a lançar luz sobre algumas nuances do filme de Aoyama, e assim tentar entender como a narrativa de *Eli, Eli, Lema Sabachthani?* produz pensamento acerca dessas questões.

Palavras-chave: Ato de criação; Attali; Capitalismo tardio; *Noise music*; Ruído.

Abstract: In this work, we propose some articulations on music, late capitalism, the role of the artist and the act of artistic creation based on the narrative of the film *Eli, Eli, Lema Sabachthani?* (2005), written and directed by Shinji Aoyama. We start with some considerations about the issue of suicide in Japanese society, based on texts by Rankin (2011), Ozawa-de Silva (2021) and Axell and Kase (2002), seeing that this is one of the central themes of the film's narrative. Next, we propose some dialogues between the works of Jacques Attali (2009), Paul Hegarty (2007), Mark Fisher (2020) and Gilles Deleuze (2016), which will help us shed light on some nuances of Aoyama's film, thus trying to understand how the narrative of *Eli, Eli, Lema Sabachthani?* produces thinking about such issues.

Keywords: Act of creation; Attali; Late capitalism; Noise music; Noise.

Introdução

O ano é 2015. O mundo é assolado pela síndrome *Lemming*, que faz com que os infectados desenvolvam um vírus que envia mensagens de autodestruição para o cérebro, resultando em ondas gigantescas de suicídios. Estima-se que 40% da população mundial possa ser afetada, mas alguns setores da mídia insistem em tratar o caso com ironia - inclusive fazendo piadas sobre o uso de máscaras -, os detentores do poder e os pesquisadores pouco sabem a respeito da síndrome e ainda não foi desenvolvida uma cura. A única solução encontrada até então é paliativa: manter os infectados isolados ou até mesmo presos, para assim evitar que cometam suicídio.

Esse é o panorama que *Eli, Eli, Lema Sabachthani?* (2005), de Shinji Aoyama, nos apresenta em seu início. Tal situação é praticamente toda explicada por uma notícia de rádio,

¹ Doutorando em Comunicação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Brasil. E-mail: rafacampos223@gmail.com. Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-0943-8589>

logo após os enigmáticos 15 minutos iniciais: praticamente sem diálogos, vemos dois homens vestindo máscaras de gás e caminhando por uma paisagem inabitada, aparentemente uma praia deserta. Eles chegam até uma espécie de cabana que tem boa parte de seus móveis e utensílios espalhados pelo lado de fora. Dentro, encontram um homem e uma mulher mortos, mas não parecem surpresos nem preocupados, como se fosse um fato comum do cotidiano. Ambos continuam seus afazeres e concentram-se em uma tarefa muito específica, mas que soa absurda para um momento como aquele: passam a procurar objetos, desmontá-los e testá-los no ar, contra o chão ou uns contra os outros, com o intuito de conferir que tipo de som cada um deles é capaz de emitir.

Logo saberemos tratar-se de Mizui e Asuhara, que formam o duo *Stephen Fitch*, dedicado a produção de um tipo de música experimental que é comumente rotulada como *noise* (para além das inúmeras variações dentro desse amplo gênero – se é que podemos chamá-lo assim). Os próprios atores que interpretam os protagonistas, Tadanobu Asano e Masaya Nakahara, possuem ligações profissionais a esse gênero/forma em suas carreiras, e, portanto, já possuem de antemão uma relação de proximidade ou mesmo vivência com este nicho musical.

Apesar de possuir certo apelo na cena musical japonesa, e algum destaque em outros nichos ao redor do mundo, o *noise* não é um gênero popular – pelo contrário, tende a ser um dos gêneros de mais difícil acesso. No filme de Aoyama (2005), o *noise* criado pelo Stephen Fitch, apesar de possuir seus seguidores fiéis, começa a chamar atenção por um motivo bastante inusitado: estudos financiados por Myagi, um poderoso oligarca, levam a crer que a música desse enigmático duo teria o poder de “curar” a síndrome *Lemming*. Tendo em vista que sua neta, a adolescente rabugenta Hana, está infectada, ele passa a tentar convencer Mizui e Asuhara a tocarem sua música para ela e assim sanarem sua sede pelo autoextermínio.

No entanto, destaca-se aqui uma inversão nas expectativas operada pelo filme. De início, somos levados a crer que a narrativa irá tratar de uma visão romântica sobre o papel do artista experimental, construindo uma alegoria na qual apenas uma forma de arte livre poderia servir como “antídoto” para as tribulações psicológicas do capitalismo tardio. Mas o desenrolar desta fábula é mais complexa, e suas nuances parecem nos revelar um modo de reflexão bastante original acerca das transformações socioeconômicas do século XXI e suas relações com a música, a sonoridade cotidiana e o papel da arte frente a ideia de um “fim do mundo”.

2 Sobre o “único problema filosófico realmente sério”²

É possível que, em algum momento anterior a 2020, uma pandemia de suicídios sendo tematizada por um filme japonês pudesse ser rapidamente entendida como uma analogia clara a uma das mais representativas questões da sociedade japonesa. Não é preciso muito esforço para lembrar-se de um conhecido elemento ligado ao suicídio proveniente desta cultura: o ritual *seppuku* ou *harakiri*, reconhecida técnica de suicídio, popularizada no ocidente pela figura dos samurais, que consistia em autoextermínio por meio de perfuração do abdômen (RANKIN, 2011). No entanto, como nos mostra Rankin (2011), o *seppuku* não era praticado apenas por samurais. A historiografia indica que pessoas apaixonadas poderiam exercer o ritual sob o túmulo de seus amados, famílias inteiras poderiam realizar o ritual em grupo em situações extremas, vassalos poderiam se suicidar em nome da honra de seus mestres, entre outras motivações envolvendo patriotismo, vergonha, protesto, amor, ódio e desespero. Apesar desta variedade, Rankin (2011) aponta para um aspecto central na consumação do *seppuku*: o orgulho, a manutenção da honra - tanto pessoal quanto familiar ou cultural. Para os praticantes do *seppuku*, quando não é mais possível manter o orgulho próprio intacto, a dignidade pessoal em relação aos outros, não é mais possível viver.

Mas a questão do suicídio na sociedade japonesa não é restrita às eras dos samurais. Um breve recuo na História nos leva aos *Kamikaze*, divisões de ataques suicidas utilizadas pelo Japão durante a Segunda Guerra Mundial, cujas mais conhecidas são aquelas da força aérea, mas que estavam presentes também no exército e na marinha, como observam Axell e Kase (2002). Os pesquisadores apontam um dado revelador sobre a origem do termo: *kamikaze* significa “vento divino”, e teria origem no século XIII, quando poderosos tufões impediram a invasão do território japonês pelas tropas do líder mongol Kublai Khan. Ou seja, para os soldados que tomassem parte nos ataques suicidas da guerra era atribuída a categoria de divindade, tornando-se deuses protetores da pátria, defensores da honra nacional - mais uma vez tocando nos temas tão caros àqueles que recorriam ao *seppuku*. Tomar parte na guerra, ainda mais como um “vento divino”, significava a busca por uma forma de reconhecimento e valorização, ainda que transcendental.

² É o que afirma Albert Camus a respeito do suicídio, logo na primeira fase de um de seus mais conhecidos ensaios, *O Mito de Sísifo* (2019). Para o filósofo franco-argelino, esta seria a questão filosófica mais elementar: para responder a todas as outras, seria necessário, antes, estabelecer um julgamento a respeito da validade de se viver a vida.

Não obstante, a recorrência da prática suicida no Japão parece ter se tornado um problema crônico. Ozawa–de-Silva (2021) mostra como as taxas de suicídio sofreram um salto exponencial a partir dos anos 1990, e seguiram elevadas nos anos seguintes - justamente a época de realização de *Eli, Eli, Lema Sabachthani?*. A autora observa que a principal causa apontada para isso era a situação econômica do país, cujas taxas de desemprego seguiam em uma progressão preocupante. Porém, o trabalho de Ozawa–de-Silva identifica uma complexificação neste cenário, mostrando como a solidão e dificuldade de conexão com outras pessoas poderiam ser fatores determinantes na elevação das taxas de suicídio. Boa parte das faixas etárias nas quais o aumento foi bastante significativo não faziam parte da população em idade de trabalho, como adolescentes e idosos aposentados, indicando que poderia haver outras questões em jogo.

Tal conexão, para a autora, teria relação com a lógica de produtividade e uma profunda perspectiva utilitarista no seio da sociedade japonesa, que afetaria as duas faixas etárias mais críticas de modo similar: de um lado, os idosos passavam a se sentir inúteis por não conseguirem produzir riquezas nem se conectar com os demais, além de apresentarem dificuldades para acompanhar o andamento da sociedade devido às dificuldades de adaptação às novas tecnologias; de outro, os adolescentes enfrentavam uma pressão gigantesca para corresponderem às expectativas dos pais em se tornarem pessoas bem sucedidas e, ao mesmo tempo, conquistarem a aceitação em determinado grupo social - pressão que tendia a se tornar cada vez mais forte, visto que, como nos mostra a autora, a imensa maioria dos casais japoneses que se tornaram pais da década de 1990 em diante não tiveram mais do que um filho, fazendo com que todas as suas expectativas fossem depositadas em um único indivíduo.

Em *Eli, Eli,...*, não são especificadas as faixas etárias ou níveis econômicos mais acometidos pela síndrome *Lemming*. Tal informação permanece em aberto, mas têm-se a impressão de que o direcionamento da metáfora dado por Aoyama não se relaciona à idade ou a uma classe social específica, mas sim que todos podem vir a ser vítimas em potencial da pandemia de suicídios. A própria escolha para o nome da síndrome é reveladora: *lemmings*, ou lemingues, em português, são pequenos roedores que vivem nas regiões do bioma tundra. De acordo com a *Encyclopaedia Britannica* (2017), há diversos mitos popularizados acerca desses animais, e o mais notável seria aquele que diz que estes pequenos roedores cometeriam suicídios em massa.

No século XVII, observadores escandinavos relatam encontros com dezenas de lemingues mortos, próximos uns aos outros, sem sinais de doenças ou ataques de predadores, o que criou o mito de que estes animais caíam do céu. Outro mito bastante forte era de que os

lemingues explodiam, devido ao encontro de carcaças dilaceradas sem sinal de que outro animal haveria se alimentado de suas vísceras, quando, na verdade isto é resultado de um fator comportamental bastante curioso: os lemingues podem vir a ser muito agressivos uns com os outros, o que gera disputas e mortes bastante violentas. Já o mito de que os lemingues cometem suicídios em massa é construído em torno de outro aspecto comportamental de destaque: estes animais desenvolvem *booms* populacionais expressivos de tempos em tempos, o que faz com que formem grupos e busquem novos locais para habitarem. Essas buscas podem levar à necessidade de atravessar rios ou saltar de alturas significativas, momentos nos quais diversas mortes podem ocorrer uma atrás da outra, e que são confundidas com atos suicidas, mas que, na verdade estão mais próximas de um comportamento de manada – visto que as mortes são geradas mais pela vontade de sobreviver ao manter-se desesperadamente próximo de seus semelhantes do que pelo desejo de autoextermínio.

No mesmo artigo da *Encyclopaedia Britannica* (2017) são mencionadas as reverberações desses mitos na cultura popular. O termo *lemming* tornou-se uma espécie de alcunha pejorativa para designar alguém que segue uma multidão de forma indiscriminada a fim de manter-se próximo da maioria, mesmo que isso signifique mover-se em direção ao abismo – o equivalente na cultura brasileira é, provavelmente, o termo *gado*. Para além de uma mera curiosidade, estas informações trazem um novo aspecto à questão das possibilidades de interpretação da síndrome *lemming* como uma analogia no interior da narrativa de *Eli, Eli...*, pois temos aqui um possível comentário crítico – visto que o comportamento do lemingue é também associado a questões negativas, como a cultura do consumo desenfreado, ou do consumo padronizado.

De toda forma, ao nos depararmos hoje com o mundo de 2015 imaginado pelo filme de Shinji Aoyama, fica difícil não fazer relações com o mundo de 2020, após o surto de covid-19. É verdade que a natureza das pandemias é bastante distinta, bem como seus modos de tratamento. Ainda assim, o fato de termos passado por esta experiência de reconfiguração das relações sociais a partir de uma questão de saúde pública nos permite vislumbrar ideias um pouco mais profundas na narrativa de *Eli, Eli...*, indo um pouco além das já conhecidas questões culturais do suicídio e lançando um olhar para as relações entre a fábula fílmica e uma ideia de “fim do mundo”, em especial no papel que a música desempenha no filme.

3 Modulações de uma metáfora

Eli, Eli, Lema Sabachthani? não é um filme experimental, e sua relação com o som, do ponto de vista formal/estrutural, é relativamente convencional. Em diversos momentos pode-se ouvir uma trilha sonora composta por *drone music*, que acentua a atmosfera desolada do universo do filme, e que é intercalada com notas de *jazz* e sons atonais com instrumentos de corda, sopro e percussão. Também há diversos momentos em que a trilha sonora apresenta música instrumental tonal de orquestra, que possui a reconhecida função de acentuar estados emocionais e a dramatização de determinadas cenas - ou seja, nada muito inovador para além das opções de gênero musical do repertório. Sendo assim, não é tanto a experimentação formal sonora que nos interessa no filme, mas sim aquilo que ele produz de pensamento acerca do som no interior de sua narrativa.

O filme contém algumas sequências de duração bastante considerável nas quais o que vemos é, basicamente, Mizui e Asuhara criando música com os mais diversos objetos e utensílios improvisados. Dos 12'20'' aos 14'20'', acompanhamos a empreitada de Mizui na construção de um instrumento a partir de peças de um ventilador, o esqueleto de um guarda-chuva e alguns tubos flexíveis de encanamento; de 28'16'' até 31'45'', vemos, em um único plano estático, Mizui utilizar um arco de violino sobre um fio de arame preso em uma chapa de madeira, conectado a algumas pedaleiras e uma mesa de som – um dos momentos mais hipnóticos do filme; em 10'50'' até 11'30'', Asuhara capta os sons de um tomate, outros frutos e vegetais sendo esmagados, além de bonecos de plástico sendo rebatidos uns contra os outros em frente a um microfone direcional. Asuhara também parece ser o principal responsável pelo manuseio dos *softwares* de edição e mixagem de áudio, que detém grande importância na produção musical da dupla.

Figura 1 – Mizui após construir um novo instrumento



Fonte: fotograma de *Eli, Eli, Lema Sabachtani* (AOYAMA, 2005).

Figura 2 – A experimentação de Mizui com o arco de violino, a chapa de madeira e as unidades de efeitos



Fonte: fotograma de *Eli, Eli, Lema Sabachtani* (AOYAMA, 2005).

Figura 3 – Asuhara e Mizui na "caça" a potenciais instrumentos



Fonte: fotograma de *Eli, Eli, Lema Sabachtani* (AOYAMA, 2005).

Mizui e Asuhara parecem amar seu ofício, dedicam a ele quase a totalidade de seus dias; como os sons que produzem envolvem basicamente qualquer coisa que encontrem, a música toma conta de seus cotidianos. Logo, quando Myagi os procura dizendo que a música do *Stephen Fitch* tem o poder de curar a síndrome *Lemming*, e Mizui o contrapõe dizendo que ela, na verdade, “estimula” o vírus até sua destruição ou até transformá-lo em outra coisa, parece difícil desviar-se de uma interpretação que poderia ser bela, mas um tanto óbvia: a experimentação artística livre, representada aqui pela prática do *noise*, agiria como um parasita, a partir da definição de Michel Serres (1982), um corpo estranho que, quando introduzido em determinado sistema, poderia ser capaz de gerar inovações com potencialidades revolucionárias. Assim, poderíamos chegar a uma ideia base na qual as tribulações psicológicas do capitalismo tardio – geradoras da epidemia de suicídios – poderiam ser “curadas” ou “combatidas” por uma arte efetivamente livre dos deveres para com o capital e a indústria do entretenimento – tal como a música disruptiva do *Stephen Fitch*.

No entanto, tal interpretação não demora a revelar-se apressada. Se a prática ou a exposição a uma arte deste caráter é mesmo o antídoto para a epidemia de suicídios, como conceber o suicídio de Asuhara, mais próximo da metade do filme? E, ainda, como seria possível que a esposa de Mizui, exposta cotidianamente não só à música do *Stephen Fitch*, mas também a um modo de vida fortemente ligado à arte, tenha sido uma das primeiras vítimas da síndrome *Lemming* (informação que nos é dada por meio de *flashbacks*)? Tais contradições não

só complexificam a narrativa, mas também nos levam a outras ponderações acerca das potencialidades da arte frente às transformações sociais, e das relações entre a música e o capitalismo na contemporaneidade.

3.1 A música, o ruído e as transformações

Em seu clássico *Noise – the political economy of music* (1985), Jacques Attali nos mostra como essa ideia do “músico como curandeiro”, em parte emulada pelo filme de Aoyama, é bastante antiga. Nas mitologias e religiões das sociedades antigas, a narrativa do músico ou do instrumento musical como detentores de um certo poder de cura e purificação é recorrente:

as religiões antigas produziram uma casta de sacerdotes-músicos ligados ao serviço do templo, e a mitologia dotou os músicos de poderes sobrenaturais e civilizadores. Orfeu domesticou animais e transplantou árvores; Anfião atraiu peixes; Arion construiu as muralhas de Tebas. Os poderes medicinais da música transformaram os músicos em terapeutas: Pitágoras e Empédocles curaram os possuídos e Ismênias curou a ciática. Davi curou a loucura de Saul tocando harpa (ATTALI, 1985, p. 12-13, tradução nossa).

Outro fator de destaque acerca da música, para Attali (1985), é seu potencial de síntese social, que é inclusive o grande ponto abordado em seu livro. Não apenas as músicas em si, mas todo o ecossistema envolvido nas relações que dão forma às estruturas da música, entendida aqui como um campo econômico, artístico, técnico e social, possuem a capacidade de revelar nuances acerca do funcionamento da sociedade: “a música é ilustrativa da evolução de toda nossa sociedade: desritualizar uma forma social, reprimir uma atividade do corpo, especializar sua prática, vendê-la como espetáculo, generalizar seu consumo, depois fazer com que ela seja armazenada até perder seu sentido” (ATTALI, 1985, p. 5, tradução nossa).

Ou seja, essa super síntese representaria o modo como a relação humana com a música se transformou ao longo do tempo, mas também serve como analogia para as relações econômicas estabelecidas com as mercadorias, e, em sentido mais amplo, os conceitos de consumo e propriedade no sistema capitalista. Um exemplo bastante utilizado (também citado por Attali), é o caso do futurismo, principalmente na figura do compositor italiano Luigi Russolo. Se Jonathan Crary (2013) nos mostra como, a partir do século XIX, a inclusão de aparatos técnicos no cotidiano foi sendo intensificada em uma velocidade cada vez maior e gerando efeitos significativos sobre o comportamento humano do ponto de vista visual, Filipovic (2012) revela como esse estado de coisas construiu, também, uma nova ambiência

sonora, em especial nas grandes cidades. E foram justamente os idealizadores do movimento futurista, como Russolo, os principais entusiastas dessas novas sonoridades e formas de existência, que para eles representava a promessa de um futuro grandioso. Obras como *Awakening of a City* eram consideradas como a expressão da nova vida acelerada das metrópoles, das grandes fábricas e dos progressivamente onipresentes automóveis.

No entanto, as consequências desse mundo venerado pelos futuristas e pelos grandes oligarcas das metrópoles europeias não demorariam a mostrar-se bastante danosas do ponto de vista ambiental e existencial. Mark Fisher (2020) aponta para as patologias psicológicas que o neoliberalismo pós-industrial propaga: em uma vida baseada em instabilidade e precariedade trabalhista, umas das principais características da condição humana nesse estágio do capitalismo tardio seria a de que as próprias pessoas, quando adoentadas, sintam-se culpadas por sofrerem dessas patologias causadas pela própria lógica a que estão confinadas, muitas vezes sem se dar conta de que a causa principal seria justamente essa condição de precariedade e instabilidade. Crary (2016), por sua vez, aborda essas questões a partir de um estudo sobre a comercialização: para o autor, praticamente todos os elementos da vida humana já sofreram algum tipo de comercialização. O argumento central de seu livro é de que o sono seria o único elemento da vida que ainda não havia sido completamente comercializado, mas que já existem pesquisas científicas para encontrar maneiras de se evitar, até mesmo, a necessidade de dormir, para que assim a produtividade possa ser aumentada.

Na esteira deste estado de coisas, o neoliberalismo desenvolveu-se de modo a criar um cenário no qual setores das artes, da cultura, da tecnologia e da ciência em geral são levados a seguir a uma lógica baseada no consenso e na adaptação às imposições da indústria. Para Attali (1985), a música seria um dos elementos com potencial estratégico na consolidação dos interesses de determinado poder hegemônico. A partir disso, o autor descreve três zonas/modos de uso estratégicos da música por parte dos poderes institucionais: esquecimento – crença – silêncio. Ou seja, a música como meio para fazer as sociedades esquecerem algo, como meio para fazê-las crer em algo e também para silenciar alguém ou algum grupo ou discurso específico. Mas é claro que Attali não crê que isso aconteça de forma linear, nem que a música seja capaz de realizar tudo isso sozinha; o autor ressalta que a música, assim como outros aspectos da realidade, está sujeita a ser apanhada na complexidade e na circularidade dos movimentos da história, e é evidente que os diversos movimentos musicais contemporâneos do futurismo e após ele seguiram rotas bastante difusas, nem todas sendo utilizadas em prol da manutenção de determinada forma de poder.

Na verdade, a música, apesar de instrumento de cristalização da ordem social, também pode agir de modo contrário, como instrumento de desestruturação de uma dada ordem. E o *noise*, o ruído, pode desempenhar um papel central neste sentido, e sobre isso Attali é categórico: “Uma rede pode ser destruída por ruídos que a atacam e transformam, se os códigos em vigor não forem capazes de normalizá-los e reprimi-los” (ATTALI, 1985, p. 33, tradução minha). Em *Eli, Eli, Lema Sabachthani?*, é algo neste sentido que parece ser proposto, a música ruidosa do *Stephen Fitch* sendo usada para combater determinado aspecto da vida social que a transforma por completo. Os ruídos como fonte de mutações. Mas, é claro, as coisas não se dão de maneira tão simples assim.

Attali (1985) reconhece que esta ideia de que o ruído pode desestabilizar uma ordem social e substituí-la por outra não é nova – desde Platão já haveria menções a isto – mas aqui o autor vai além e propõe descrever como isso aconteceria. E como é que o ruído poderia desestabilizar e substituir uma ordem social por outra? Simples – por meio de uma catástrofe. Attali chega a dizer que o ruído é análogo à violência, ao assassinato, e, portanto, só vai conseguir alcançar seu objetivo de revolução se for capaz de se concentrar em um ponto de paroxismo, em um evento catastrófico, como forma de transcender a ordem social vigente: “Ruído é violência: perturba. Fazer ruído é interromper uma transmissão, desligar, matar. É um simulacro de assassinato” (ATTALI, 1985, p. 26, tradução nossa).

Na sequência em que Mizui tenta “curar” Hana, a neta de Myiagi, é possível entrever uma representação próxima às ideias de paroxismo, destruição e ritualização. Tudo é preparado como um cuidadoso ritual (e, como vimos com Attali, a música fora, ao longo dos séculos, desritualizada, tal qual os demais aspectos da vida humana): os diversos instrumentos – tanto os mais comuns quanto aqueles construídos por Mizui e Asuhara – são posicionados cuidadosamente em meio a um amplo gramado, distante das construções e ruídos da cidade. Assim que termina de montar o palco, Mizui posiciona Hana em um local privilegiado, bem de frente aos instrumentos e às caixas de som, venda seus olhos e começa a tocar. Os volumes são aumentados, os sons dos instrumentos sobrepõem-se uns aos outros, gerando inúmeras variações tonais, ao passo que Myiagi e seu capanga cobrem os ouvidos, a terra começa a tremer – estamos prestes a presenciar uma catástrofe?

Figura 4 – O ritual "catastrófico" de cura

Fonte: fotograma de *Eli, Eli, Lema Sabachtani* (AOYAMA, 2005).

Neste momento, pode-se levantar uma questão específica envolvida na narrativa do filme: não é apenas a música em um sentido amplo que teria o poder de combater o vírus da síndrome *Lemming*. Se assim fosse, bastaria que Myagi reproduzisse algum CD ou arquivo digitalizado das músicas do *Stephen Fitch* para Hana, ou qualquer outro infectado, e a cura seria questão de tempo. O que pode gerar a cura, na verdade, seria a exposição pessoal à música ruidosa de Mizui e Asuhara, estar presente no mesmo ambiente que seus instrumentos e caixas de som, que são manipulados de modo a repercutirem as ondas sonoras pelo espaço, que chegariam diretamente ao corpo de seus ouvintes, sem a mediação dos aparatos de gravação e reprodução. Thomas Elsaesser e Malte Hagener (2018) falam sobre o potencial invasivo do som, que penetra o corpo fisicamente e vindo de todas as direções, fazendo da audição o órgão do alerta por excelência, e o som um dos elementos de maior violência.

Assim, a fábula de Aoyama parece operar no sentido de abordar a questão dos processos de ritualização da música, um dos principais pontos levantados por Attali (1985) quando fala das transformações nas formas de produção, armazenamento e consumo de música. A própria performance de Mizui nesta cena é bastante particular e repleta de improvisos e variações de tonalidade que levam a pensar em um tipo de relação com a música que seria anterior ao desenvolvimento das reprodutibilidades técnicas. Isso acaba criando uma espécie de anacronia, visto que a relação pode remeter a uma época que se foi, mas toda a aparelhagem musical é referente à época atual ou mesmo a um futuro imaginado, propondo uma intersecção nada consensual entre passado, presente e futuro.

Ora, a própria história do *noise* no contexto da cena musical japonesa parece ser representativa do modo de funcionamento dos ruídos. Pelo menos é isso que nos diz Paul Hegarty (2007), ao identificar, nas origens do “*japanoise*”, uma tentativa de resistência e combate à profunda colonização cultural ocidental que o Japão vinha sofrendo desde o fim da segunda guerra mundial. A *noise music* ofereceria uma espécie de “globalização alternativa”, isto é, ao invés de resistir à ocidentalização por meio de uma promoção da música tradicional

japonesa, uma “volta às origens”, opta-se pela caoticidade do noise, que surge como uma espécie de “vírus” (palavra utilizada pelo próprio Hegarty, mas que serve de modo especial aqui) atuando diretamente na ocidentalização imposta sobre a cena musical japonesa. Artistas e projetos musicais como *Merzbow*, *Boredoms* e *The Gerogerigegege*³, estão entre os mais reconhecidos dentro da cena musical japonesa e também internacionalmente, tendo conquistado um significativo número de seguidores ao redor do mundo.

3.2 As contradições e as criações

O título “*Eli, Eli, Lema Sabachthani?*” trata-se, em tradução literal, de “meu Deus, meu Deus, por que me abandonaste?”, famoso trecho bíblico, presente no salmo 21 do livro sagrado dos cristãos. Segundo a teologia cristã, Jesus teria dito essas palavras no momento em que estava sendo crucificado. Mas, se ele era mesmo o filho de Deus e sabia que todo aquele sofrimento lhe era imposto com um propósito, por que teria expressado essa dúvida? Como poderia questionar a vontade de Deus? Seria a parte humana de Jesus expressando sua dúvida, seu medo em relação ao seu destino? Curiosamente, o próprio título do filme representa uma contradição (ainda que tenha sido construída deliberadamente, não deixa de ser uma contradição) bastante notável das narrativas bíblicas, enquanto a narrativa do filme, mais adiante, trabalhará, justamente, sobre algumas contradições – como as mortes de Asuhara e da esposa de Mizui.

Essa noção acerca de fé e contradições remete também à figura dos *kamikazes*, os “ventos divinos” que mencionamos anteriormente, e a possibilidade de relação entre suicídio e transcendência, que se relaciona também aos mitos acerca dos lemingues que caíam do céu ou suicidavam-se em massa. Além disso, é sabido que a música desempenha um papel central na maioria das religiões, em especial nas cristãs, cujos rituais compreendem a utilização de diversas músicas, sem falar no desenvolvimento e popularidade do gênero gospel e da recorrência de pastores e padres que fazem sucesso na carreira musical.

Ainda assim, apesar deste título e demais aspectos, o filme de Aoyama não é uma fábula religiosa, os elementos mais comuns da simbologia cristã não estão presentes de forma direta

³ Masaya Nakahara, que interpreta Asuhara em *Eli, Eli...*, é também um reconhecido nome do *japanoise*, atuando principalmente sob os pseudônimos *Hair Stylistics* e *Violent Onsen Geisha*. Tadanobu Asano, por sua vez, tem a carreira de ator como sua principal atividade, mas mantém alguns trabalhos musicais paralelos relacionados ao *noise*, sendo o principal deles o projeto *Mach 1.67*, que desenvolveu em conjunto com o cineasta Sogo Ishii.

no filme, e não é a intenção deste artigo argumentar em direção à teologia. No entanto, para além da provável ironia contida na escolha do título, é difícil não perceber algumas semelhanças entre determinados aspectos das construções acerca da fé na religião e na arte. No filme, Mizui perde a esposa e o melhor amigo para a síndrome *Lemming*, e ainda assim salva a vida da neta de um homem que seria um dos grandes responsáveis pela disseminação do vírus – se expandirmos a fábula de acordo com o pensamento fisheriano de que o capitalismo tardio gera tais tribulações psicológicas (FISHER, 2020). Mizui mantém-se firme e age quase como um “escolhido”, mantendo-se ativo na criação musical apesar de tudo e de todos. Mizui faz tudo isso por fé? Por amor à música ou à arte em geral? Por sentir prazer por meio da criação musical?

Provavelmente, não. Aoyama não busca responder essas questões, mas é possível que essas respostas sejam menos excitantes do que possam parecer. Um dos principais pensadores a buscar respostas para isso – “por que os criadores criam?” – é Gilles Deleuze. Em uma palestra proferida na década de 1980 para estudantes e realizadores de cinema, Deleuze (2016) afirma que os criadores criam, tão somente, por “necessidade”. E esta necessidade seria quase como uma definição do artista (mas também do filósofo e do cientista, que, para o filósofo francês, não são ofícios tão diferentes assim), daquele que cria: ser tomado pela necessidade da criação.

Mas Deleuze não para por aí. O filósofo não se furta de descrever quando um ato de criação, seja em arte, seja em filosofia ou em ciência, torna-se de fato um ato de resistência: quando ele constitui uma contrainformação. Deleuze entende que, nas sociedades de controle, tal como descritas por Michel Foucault, seria justamente a circulação de informações – que Deleuze entende, ao menos neste texto, como a disseminação de palavras de ordem – que mantém o *status quo* hegemônico. A arte, a ciência e a filosofia poderiam então desestabilizar as formas de controle dos poderes institucionais ao revelarem-se como agentes produtores de contrainformações. Ao produzirem formas que se deslocam das maneiras mais convencionais pelas quais as informações se caracterizam, esses atos de criação representariam potencialidades de resistência. Não apenas uma resistência no interior de determinado ofício ou área artística, mas mesmo uma ideia de resistência em geral – e Deleuze (2016, p. 34) também relaciona o “ato de resistência” ao ato de resistir à morte.

Outro ponto que chama atenção aqui é a semelhança pelo modo como Deleuze descreve e entende os atos de criação com o modo como Attali descreve e entende os ruídos, e poderíamos estender o diálogo também ao já mencionado anteriormente Michel Serres. Não queremos dizer, com isso, que todo ato de criação seja a criação de ruído, ou que uma forma de

arte ou conceito filosófico precise ser constituído de acordo com uma intencionalidade disruptiva como a da *noise music*; a ideia aqui é de que o conceito de ruído de Attali e o de contrainformação de Deleuze parecem apresentar algumas semelhanças, em especial na ideia de pensar o que a arte, a filosofia e a ciência seriam capazes de fazer frente a determinado estado de coisas de determinado sistema - neste caso, o das sociedades de controle.

Ruído é violência, é assassinato; mas é também sacrifício, para Attali (1985), que relaciona a analogia do ruído como assassino das comunicações de um dado sistema com seu ato de canalização da violência – e, assim, simulacro do sacrifício. Um simulacro por meio de um certo ritual, e por isso também um ato sacrificial. O músico, então, desempenharia um papel central nessas relações sistêmicas:

o músico é parte integrante do processo de sacrifício, um canalizador da violência, e que a identidade primordial magia-música-sacrifício-rito expressa a posição do músico na maioria das civilizações: simultaneamente excluído (relegado a um lugar próximo ao inferior da hierarquia social) e sobre-humano (o gênio, a estrela adorada e divinizada). Simultaneamente um separador e um integrador (ATTALI, 2009, p. 12, tradução nossa).

É curioso notar o quanto este “arquetipo” do músico, descrito por Attali, apresenta justamente a contradição como uma de suas principais características, no papel da exclusão X poder sobre-humano. Em *Eli, Eli, Lema Sabachthani?*, tanto a figura de Mizui quanto a de Asuhara são representativas de uma exclusão social (apesar de terem seus seguidores, mas certamente pertencentes a um nicho bastante específico), ao passo que lhes é concedido o poder sobre-humano de cura da síndrome *Lemming*. Ou seja, o artista aqui está bastante distante de uma noção de um ser privilegiado por um dom e amado de forma imprescindível pela sociedade: a criação passa pela necessidade de criar, mas exercer a criação de modo efetivo é também um ato de sacrifício. Não que o artista simplesmente sacrifique a sua existência em prol da arte – o que seria outra forma de visão romântica – mas que tomar parte em um dado processo de criação de obras artísticas é também tomar parte em um processo sacrificial.

Considerações finais

Após um percurso que contou com um diálogo com os trabalhos de Jacques Attali, Paul Hegarty, Gilles Deleuze e Mark Fisher, foi possível encontrar diversas nuances de produção de pensamento na narrativa de *Eli, Eli, Lema Sabachtani?*, de Shinji Aoyama. Passando por

algumas ponderações a respeito da temática do filme – uma epidemia de suicídios – e sua relação com seu país de produção, os possíveis vínculos entre os desenvolvimentos das formas de produção e consumo na música com as formas de manutenção de poder e hegemonia nas sociedades de controle neoliberais e pós-industriais, chegamos a algumas noções sobre o papel do artista e da música em meio a este cenário.

Nas páginas anteriores, mencionamos, em alguns momentos, possíveis relações entre o pensamento de Mark Fisher acerca dos malefícios psicológicos do capitalismo tardio e a pandemia de suicídios emulada pelo filme. Levando em conta o estado de coisas socioeconômico do Japão contemporâneo esboçado por Ozawa-de Silva, as conexões parecem possíveis, ainda que rasteiras: em uma sociedade altamente utilitarista, que tende cada vez mais à valorização do sucesso pessoal e da produtividade em detrimento da formação de conexões interpessoais, a proliferação de doenças psicológicas como a depressão e a ansiedade – fortemente relacionadas ao suicídio – surge como uma extensão dessa forma de existência que, certamente, não é restrita ao Japão no século XXI: a famosa obra do filósofo sul-coreano Byung-Chul Han (2015), que inclusive tornou-se um *best-seller*, trata justamente dessas questões ao argumentar que o estilo de vida hiperconectado, pós-informacional e utilitarista leva diretamente à consequências psicológicas graves, apontando a exaustão contínua como o principal sintoma. O já mencionado Crary (2016) também identifica ligações entre as consequências do capitalismo tardio e a geração de sofrimento psíquico.

Recentemente, vivenciamos a proliferação de uma doença em escala global que, para além de toda a tragédia física que causou, certamente acometeu inúmeras pessoas psicologicamente. A perda de pessoas amadas, o isolamento social, toda uma reconfiguração das relações interpessoais foi colocada em prática de maneira súbita a partir do começo de 2020, com o surto de Covid-19. E se a causa direta dessa pandemia foi a proliferação de um vírus por meio de transferência zoonótica – isto é, quando o vírus é passado de um animal para um humano –, há quem entenda que as condições de possibilidade para o surgimento de tais doenças é construído, justamente, por meio da intensificação de uma lógica produtivista incontornável. O coletivo chinês Chuang, em texto de 2020⁴, aborda como a imposição de um modo de desenvolvimento insustentável pode gerar as condições mais propícias para a formação de doenças virais: ambientes de trabalho insalubres e modificações profundas em habitats que

⁴ Disponível em: < <https://chuangcn.org/2020/02/social-contagion/> >. Acesso em: 6 abr. 2024.

ocasionam saltos zoonóticos entre as espécies transportadoras de vírus, que acabam por constituir novos vetores de transmissão.

Em meio a tudo isso, o pensamento de autores como Attali e Deleuze lançam uma luz sob as potencialidades de as artes, a filosofia e a ciência de agirem de modo criativo e insubmisso. Na contramão da tendência de imaterialidade do trabalho contemporâneo identificada por Thomas Elsaesser e Malte Hagener (2018), o trabalho dos músicos em *Eli, Eli, Lema Sabachthani?*, revela-se extremamente material, constituindo uma verdadeira experiência sobre o cotidiano. O *noise*, os ruídos, a música ruidosa, mas também outras formas de atos de criação que se distanciem das lógicas de funcionamento das trocas de informação das sociedades de controle, surgem como possibilidades de intersecção entre materialidade e imaterialidade, tecnologia e natureza, passado, presente e futuro.

O modo como a narrativa do filme de Shinji Aoyama mescla elementos de ficção científica, discussões acerca de temas sensíveis da sociedade japonesa, considerações acerca da música e do artista e até mesmo uma certa pincelada em questões religiosas ganha destaque em especial pela forma como é modulada a metáfora central da narrativa. Ao invés de escapar por uma saída mais fácil e construir uma visão romântica sobre o papel do artista na sociedade, a narrativa de *Eli, Eli, Lema Sabachthani?* propõe algumas complexificações que remontam às reflexões não só de Attali, mas também de Deleuze e outros autores acerca das possibilidades da arte frente a determinado estado de coisas instaurado. A ideia do filme não é a de finalizar esta discussão, mas abrem-se aqui algumas possibilidades de estudos futuros: as possibilidades de diálogo entre os pensamentos de Attali, Deleuze e Serres; a questão das materialidades do *noise* e outras práticas contra-hegemônicas e as potencialidades das artes “ruidosas” nos contextos digitais – tendo em vista que o filme de Aoyama está inserido em um período pré-digital, ou ao menos anterior à popularização da digitalização a nível global.

Referências

ATTALI, J. **Noise: The Political Economy of Music**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009.

AXELL, A.; KASE, H. **Kamikaze: Japan's Suicide Gods**. Edimburgo: Pearson Education, 2002.

BRITANNICA, E. **Do Lemmings Really Commit Mass Suicide?**. Encyclopedia Britannica, 26 de abril de 2017. Disponível em: <<https://www.britannica.com/story/do-lemmings-really-commit-mass-suicide>>. Acesso em: 6 abr. 2024.

CAMUS, A. **O Mito de Sísifo**. Rio de Janeiro: Record, 2019.

CHUANG. **Social Contagion**: microbiological class war in China. 2020. Disponível em: <<https://chuangcn.org/2020/02/social-contagion/>>. Acesso em: 6 abr. 2024.

CRARY, J. **24/7**: Capitalismo Tardio e os Fins do Sono. São Paulo: Ubu, 2016.

_____. **Suspensões da Percepção**: Atenção, Espetáculo e Cultura Moderna. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

DELEUZE, G. O que é o ato de criação? Em: **Dois regimes de loucos**: textos e entrevistas (1975-1995). São Paulo: Editora 34, 2016.

ELI, ELI, Lema Sabachthani? Direção: Shinji Aoyama. Produção: Takenori Sentô. Intérpretes: Tadanobu Asano; Aoi Miyazaki; Mariko Okada; Masaya Nakahara e outros. Roteiro: Shinji Aoyama. Música: Noboyuchi Kikuki; Hiroyuki Nagashima. Tóquio: Phantom film, 2005. (117 min), color.

ELSAESSER, T. HAGENER, M. **Teoria do Cinema**: Uma Introdução Através dos Sentidos. Campinas: Papirus, 2018.

FISHER, M. **Realismo Capitalista**: é mais fácil imaginar o fim do mundo do que o fim do capitalismo? São Paulo: Autonomia Literária, 2020.

FILIPOVIC, A. **Noise and Noise**: The Micropolitics of Sound in Everyday Life. *New Sound - International Journal of Music*, 2012, vl. 39, pg. 15-29.

HAN, B. **Sociedade do Cansaço**. Petrópolis: Vozes, 2015.

HEGARTY, P. **Noise / Music**: a history. Nova Iorque: Continuum, 2007.

OZAWA-DE SILVA, C. **The Anatomy of Loneliness**: Suicide, Social Connection, and the Search for Relational Meaning in Contemporary Japan. Oakland: University of California Press, 2021.

RANKIN, A. **Seppuku**: a history of samurai suicide. Nova Iorque: Kodansha USA, 2011.

SERRES, M. **The Parasite**. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1982.

Recebido em: 08/04/24

Aceito em: 02/05/24