

## COMO ORGANIZAR BONS ENCONTROS?

### Sobre os afetos e os corpos em *Shara*, de Naomi Kawase

Camila Vieira da Silva

Mestre em Comunicação – Universidade Federal do Ceará (UFC)

Primeiro plano. A câmera lenta percorre o espaço silencioso de um aposento escuro, enquanto aparecem os créditos iniciais. De maneira flutuante, entre panorâmicas e *travellings*, ela se desloca de baixo para cima, para o lado esquerdo, captando tudo o que está a sua frente e dentro da sala, das paredes com estantes repletas de objetos de madeira à lâmpada apagada ao centro. Sai pela porta, fixa a atenção numa claraboia, segue pelo corredor. Enquanto escutamos ao longe duas vozes que dialogam: “- Vai funcionar? – Sim, é só carvão” –, a câmera continua a se deslocar pelo corredor, gira para o lado direito e mostra o detalhe da janela do aposento ao qual acabara de sair.

Como se tateasse aquela parede, a câmera continua caminhando até chegar à porta de um novo aposento, semelhante ao anterior. Aproxima-se, mas não chega a entrar. Do lado de fora e pelas janelas abertas, mostra os objetos interiores: prensas de madeira e ferro, caixotes, papéis, uma balança. Pelo vidro de uma das janelas, é possível visualizar o reflexo de um jardim e dois garotos agachados. A câmera novamente vira para a direita, levanta-se para seguir o rastro da luz do sol, que se intensifica e ilumina o telhado. Em seguida, enquadra um plano de conjunto do jardim da casa, onde estão os dois garotos que – só posteriormente saberemos – são os irmãos gêmeos Shun e Kei, lavando as pernas sujas de tinta e carvão. As vozes dos dois podem ser ouvidas agora com maior clareza.

Quatro minutos já se passaram. Nenhum corte interrompeu ainda o plano sequência, que agora se detém na imagem dos dois garotos por alguns segundos, mantendo os personagens ao centro do quadro, que permanece oscilante. De repente, um dos irmãos olha pra frente e, numa rápida sucessão de atos, levanta-se, exclama “Shun!” e sai correndo por um dos corredores da casa. Imediatamente, Shun o segue. A câmera também não hesita em

seguí-los. Um silêncio invade a cena, seguido pelo som repetitivo de algo semelhante a um sino. Seguindo os passos ligeiros de Shun na perseguição ao irmão, a câmera põe-se a correr vertiginosamente, capturando rastros de imagem a sua frente, pelos corredores estreitos da casa, atravessando cortinas e portas, até chegar ao exterior da casa. Primeiro corte, aos 5 minutos e 8 segundos.

Segundo plano. Shun ainda corre atrás do irmão, pelas ruas do bairro. Do detalhe dos pés de Shun, o plano se abre, deixando ver o garoto e seu irmão mais ao fundo, correndo em zigue-zague pelas ruas estreitas, dobrando esquinas, tocando nos enfeites das casas, circulando entre as árvores de um jardim, ao som do canto das cigarras. Em seguida, a câmera desiste de acompanhar os garotos e os observa de longe, com uma velocidade lenta. Ao fundo, podemos perceber que Shun olha para trás, como se instigasse a câmera – e, conseqüentemente, o espectador – a se manter correndo e assim não perdê-los de vista. Mas os dois irmãos saem de quadro, que deixa ver o balanço das folhas das árvores ao vento. Ouvimos novamente o ressoar do sino. Segundo corte, aos 6 minutos e 37 segundos.

Terceiro plano. O bater do sino continua. Seguindo as regras deste jogo de *mise-en-scène*, a câmera opta por continuar a perseguir os garotos pelas ruas, até que Kei dobra uma esquina. Quando Shun faz o mesmo, Kei já não está mais lá. No corredor, Shun diminui o passo. A câmera para e, aos poucos, anda para frente. Shun olha ao redor, mas não encontra o irmão. Um vento forte bate em seus cabelos. Shun olha para cima e a câmera faz o mesmo movimento, em um delicado *contra-plongée*. Em seguida, acompanha os lentos passos de Shun, que volta pelo mesmo caminho, agora ocupado pelos pais e seus amigos. A mãe de Shun, Reiko, o vê sozinho e logo pergunta por Kei. Shun olha para trás. O pai Taku insiste: “Vamos, responda!” Terceiro corte.

“Ele se foi”, diz Shun, com o semblante assustado. “O que você quer dizer com ‘se foi’?”, pergunta a mãe, com o olhar fixo no filho, que permanece atordoado e sem palavras. Novo corte. A câmera agora foca, em primeiríssimo plano, o rosto de Shun, ainda assustado e observando a conversa dos pais, que decidem procurar Kei. Escutamos uma voz feminina – talvez da mãe – perguntar: “Será que os deuses levaram Kei?” Fade-out.

Em pouco menos de 10 minutos, com os três planos-sequência e mais dois planos curtos descritos acima, somos introduzidos ao filme *Shara (Sharasojyu)*, terceiro longa-

metragem da japonesa Naomi Kawase, realizado em 2003 e filmado em Nara, a cidade natal da cineasta e antiga capital do Japão. Nesta sequência que inicia o filme, Kawase constrói um prólogo sobre o desaparecimento, como elemento modulador que irá perpassar ao longo de todo o filme. Se compreendermos que “a própria matéria do filme é o registro de uma construção espacial e de expressões corporais”<sup>1</sup>, o jogo intenso entre a ausência e a presença em Shara envolve não só o mero registro de corpos que aparecem e desaparecem num determinado espaço, mas a compreensão do cinema como um corpo que lida com o invisível – algo que apenas é sugerido, que ainda não podemos ver, mas está ali de alguma forma.

De um estado inicial de sono ou embriaguez, a câmera-corpo de Shara deixa-se levar pela curiosidade de olhar para o interior da casa de Shun e Kei, como se estivesse disposta a detectar fendas, fissuras, pelas quais se pode violar um segredo – o desaparecimento de um dos irmãos. Em vez de uma curiosidade passiva – que apenas aguarda os acontecimentos se desenrolarem à sua frente –, uma curiosidade ativa torna-se cada vez mais aguçada e penetrante. Ao fazer parte do jogo de perseguição desencadeado no início por Shun ao alcance de Kei, esta câmera-corpo absorve intensas nuances sentimentais de curiosidade, a ponto de querer ver por dentro da imagem, de esquadrihar uma intimidade.

“A partir desta vontade de olhar para o interior das coisas, de olhar o que não se vê, o que não se *deve* ver, formam-se estranhos devaneios *tensos...*” (BACHELARD, 1990, p. 7). Trata-se de colocar em cena aquilo que se deixa ver e aquilo que não se vê, mas se sente – a dor que a família de Shun vivencia, mesmo cinco anos depois do desaparecimento de Kei. Além do interesse ótico de profundidade – de querer ver o íntimo –, há, sobretudo, um interesse de superfície – de tatear um estado de coisas à flor da pele – a ponto de construir no/com o filme toda uma poética da tatibilidade.

Não se desvela em nenhum momento o motivo pelo qual Kei desapareceu, mas como esse desaparecimento afeta os corpos dos membros da família, como eles podem superar a dor e continuar suas vidas. A superficialidade aqui importa como “um atributo de cinema

---

<sup>1</sup> Cf. a citação de Eric Rohmer, cineasta e ex-redator-chefe dos *Cahiers du Cinéma*, feita por Antoine Baecque em COUTRINE (org), 2008, p. 481.

em que não nos apetece aquilo que simboliza ou remete à, mas aquilo que, em si mesmo, no grafismo imanente da imagem, é uma presença”<sup>2</sup>. A questão primeira é: o que podem estes corpos diante do desaparecimento do outro, de algo imponderável que os invade e que, ao mesmo tempo, lhes escapa?

Esta problemática considera a famosa pergunta de Espinosa – o que pode o corpo?<sup>3</sup> –, que implica a ética de uma diferente concepção de indivíduo, que dispõe de um direito natural com base em tudo aquilo que pode seu corpo<sup>4</sup>. As afecções – que, para Espinosa, são as paixões e as ações – de um corpo determinam seu *conatus* – a singularidade que cada um tem de afetar e ser afetado – e, por sua vez, o *conatus* é também a procura do que é útil em função das afecções que o determinam. Todos os corpos se relacionam. Bons encontros produzem um aumento de potência dos corpos, enquanto maus encontros produzem uma diminuição da potência de agir dos mesmos. Espinosa reforça a concepção de que a razão nos possibilita organizar bons encontros, para que possamos evitar procurar aquilo que nos é útil ao acaso e assim nos perdermos em afecções passivas que nos separam da nossa potência de agir. No entanto, a razão não representaria qualquer privilégio da condição humana, mas sim os afetos.

Se os homens vivessem sob a direção da Razão, cada um usufruiria deste direito sem dano algum para outrem. Mas, como eles estão sujeitos aos afetos, que ultrapassam de longe a potência, ou seja, a virtude humana, por isso são muitas

---

<sup>2</sup> Cf. BRAGANÇA, Felipe. *Filmar, hoje, um corpo (em alguns atos)*. Junho de 2007. Revista Cinética. <http://www.revistacinetica.com.br/filmarumcorpo.htm>. Acessado em 08/03/2009.

<sup>3</sup> Segundo DELEUZE (1968, p.1), a pergunta de Espinosa “não implica em nenhuma desvalorização do pensamento em relação à extensão, mas somente uma desvalorização da consciência em relação ao pensamento”. Isso quer dizer que Deleuze defende um certo tipo de pensamento, nesse caso, o pensamento do corpo e não da Razão.

<sup>4</sup> Segundo tal princípio, não haveria nenhuma diferença entre o sábio e o insensato, o razoável e o demente, o forte e o fraco, na medida em que “um e outro se esforçam igualmente em se conservar, tem tanto direito quanto potência, em função das afecções que preenchem atualmente seu poder de ser afetado” (DELEUZE, 1968, p. 1).

vezes arrastados em sentidos contrários e são contrários uns aos outros, quando têm necessidade de mútuo auxílio (ESPINOSA, 1979, p. 249)<sup>5</sup>.

A câmera-corpo de *Shara* convida o espectador a mergulhar no universo do filme, a partir dos afetos dos personagens e de seus próprios afetos, sem necessariamente recorrer a uma atenção intelectual. Que tipo de pesquisa sensória esta câmera-corpo estabelece com os corpos dos personagens e com seus afetos transbordantes? A escolha da câmera na mão não é apenas coerente com a história que está sendo narrada, mas principalmente com a estratégia de Kawase<sup>6</sup> em concentrar a atenção do espectador à instabilidade do vivido e de seu fluir constante.

Ao apontar corpos em cena que estão em constante relação, o filme aciona uma “estética do fluxo”, que não se reporta exatamente à velocidade e aos fluxos de informação proporcionados pelas novas tecnologias midiáticas, mas diz respeito àquilo que o crítico da revista francesa *Cahiers du Cinéma*, Stéphane Bouquet<sup>7</sup>, compreende como uma possibilidade diferente de se pensar a linguagem cinematográfica na contemporaneidade: por meio de sensações, que desencadeiam uma multiplicidade de estados possíveis, a partir de uma série de procedimentos que exploram a relação corpo/espaco dentro de uma experiência do tempo como atmosfera.

*Shara* deixa se envolver pela superfície da imagem, o gasoso da imagem, que se percebe através da materialidade de uma fala, de um olhar, de um gesto. Aquilo que é invisível da imagem a atravessa como uma disposição sensorial. Desde o primeiro plano sequência descrito acima, o filme começa com aquilo que vai propor em todo seu percurso: entregar-se a um arejamento de planos, que não petrifica algo que está suspenso.

---

<sup>5</sup> Cf. ESPINOSA. *Ética*, parte IV, proposição XXXVII, escólio II.

<sup>6</sup> Podemos atribuir este crédito também à direção de fotografia de Yukata Yamasaki, que colaborou em vários filmes do cineasta japonês Hirokazu Kore-eda.

<sup>7</sup> Cf. BOUQUET, Stéphane. “Plan contre flux”. In: *Cahiers du Cinéma*, n. 566, março de 2002. Paris: 2002, pp.46-47.

Compondo uma topografia coreográfica e gestual, a câmera passeia pelos espaços, escorre horizontalmente em panorâmicas, recua e avança com seus *travellings*. São movimentos de exploração dos corpos e dos espaços, evidenciados principalmente nas sequências em que os personagens se deslocam – como é o caso dos passeios de bicicleta de Shun e Yu ao voltarem da escola; a corrida dos dois, pouco antes do parto de Reiko; a dança de Yu no Festival de Basara, uma festa local organizada pela comunidade. São cenas em que a câmera acompanha os corpos em movimento, mantendo uma distância mais ou menos inalterada em relação a eles, mas que também decide, às vezes, afastar-se por alguns instantes para mover-se ao redor, examinando os espaços<sup>8</sup>.

A maneira como a câmera filma os corpos em suas relações com o mundo possibilita pensar um tipo de cinema que compreende seus personagens não pelo que eles são – não existe, em *Shara*, uma intenção definida de construção psicológica dos personagens –, mas pela forma como eles atuam em determinado espaço e estabelecem encontros com outros corpos, a partir de uma construção dramatúrgica física carregada de sensorialidade. “O corpo como começo e fim expressivo, não como *meio* da ação ou sinal de algo além dele ou sob”<sup>9</sup>.

Mais do que proporcionar julgamentos, as ações dos personagens desencadeiam afetos. Novamente a teoria dos afetos de Espinosa deve ser levada em consideração. Para que possamos compreender melhor esta relação, é preciso esclarecer a diferença que o filósofo estabelece entre afecções e afetos. Para Espinosa, as afecções são paixões e ações determinadas, que proporcionam transformações ou marcas corporais. Os afetos são as variações, as passagens ou transições de um estado do corpo afetado a uma potência de agir maior ou menor do que aquele em que se encontrava.

---

<sup>8</sup> Cf. LÓPEZ, Jose Manuel. *Shara y lo invisible*. Revista Tren de Sombras. N. 3. Abril de 2005. [http://www.trendesombras.com/num3/critica\\_shara.asp](http://www.trendesombras.com/num3/critica_shara.asp). Acessado em 08/03/2009.

<sup>9</sup> Cf. BRAGANÇA, Felipe. *Filmar, hoje, um corpo (em alguns atos)*. Junho de 2007. Revista Cinética. <http://www.revistacinetica.com.br/filmarumcorpo.htm>. Acessado em 08/03/2009.



envolve o confronto com a dor inevitável de um acontecimento passado, sem sucumbir ao ressentimento ou à culpa. Como argumenta Deleuze, em seu curso sobre Espinosa:

Sem dúvida este esforço tem limites: seremos sempre determinados a destruir certos corpos, nem que seja para subsistir; não evitaremos todo mau encontro; não evitaremos a morte. Mas nós nos esforçamos de nos unir ao que convém com a nossa natureza, de compor nossa relação com relações que se combinam com a nossa, de reunir nossos gestos e pensamentos à imagem de coisas que concordam conosco. De um tal esforço nós estamos no direito de esperar, por definição, um máximo de paixões alegres. Nosso poder de ser afetado será preenchido em tais condições que nossa potência de agir aumentará. E se perguntarem em que consiste o que nos é mais útil, vemos bem que é o próprio homem. Pois o homem, em princípio, convém em natureza com o homem.[...] Assim, o esforço de organizar os encontros é de início o esforço de formar a associação dos homens sob relações que se compõem (DELEUZE, 1968, p.3).

Pode-se compreender que Shara coloca em evidência as capacidades dos corpos em aumentar suas potências de agir. Na cena em que alguém – talvez um policial – comunica a Taku que possivelmente foram encontrados os restos mortais de seu filho, o diálogo acontece fora-de-campo, enquanto a câmera centra-se em Shun, que escuta a conversa no piso superior da casa. Até o desfecho, o filme mantém esse sentido ético de preservação do corpo e da história de Kei: seus restos mortais e seu possível enterro são deixados de fora da diegese do filme. Ao ouvir a conversa, Shun tenta sair de casa, mas Taku o impede, como se obrigasse o filho a enfrentar a dolorosa perda do irmão.

Há toda uma orientação budista implícita nesta sequência. No budismo, o corpo é o lugar da dor, do sofrimento, pois está sempre envolvido na ação do tempo. Enquanto matéria, o corpo é efêmero, sujeito ao desgaste, tão impermanente quanto tudo aquilo que o cerca. O sofrimento surge dessa limitação. Diferente do cristianismo que busca uma justificação do sofrimento por meio do pecado e da culpa, o budismo apenas afirma que o corpo é capaz de sofrer e que é preciso enfrentar o sofrimento. Nietzsche chegou a reconhecer no budismo a superioridade em relação ao cristianismo.

O budismo é cem vezes mais realista que o cristianismo. (...) O budismo é a única religião autenticamente positiva que a história nos mostra, (...) ela não diz ‘luta contra o pecado’, senão, dando total razão à realidade, diz ‘luta contra o sofrimento’. Deixa atrás de si – e isso distingue-o profundamente do cristianismo – esse logro de si próprio, que são as concepções morais; coloca-se, para falar a minha linguagem, para além do bem e do mal (NIETZSCHE, 2001, p. 53).

Aqui o sofrimento não depõe contra a vida. Pelo contrário, faz parte dela. Se os budistas lidam com “uma excessiva sensibilidade que se exprime por uma requintada capacidade de sofrer” (*idem, ibidem*), Nietzsche leva até as últimas consequências suas considerações sobre o sofrimento. Ao compreender o corpo como pluralidade unânime e a hipótese da alma como estrutura social dos instintos e afetos<sup>12</sup>, Nietzsche dissolve a pretensa distinção alma/corpo, pois a alma seria parte do próprio corpo. Cabe considerar alma e corpo a partir do que sofrem, ficando expostos e marcados pela contingência, pela diversidade de regularidades e acasos, de acertos, descobertas, vicissitudes e fracassos.

Resumidamente, por meio de todo e de cada querer opera uma pluralidade de forças, de sentimentos, referentes tanto aos estados e coisas com as quais elas se relacionam a partir do seu encontro, habitando o corpo e em meio a situações nas quais ele se insere, como às sensações fisiológicas que se experimentam de diferentes modos através dos movimentos corporais exigidos pela ação do querer (JARA, 2003, p. 82).

Não é à toa que Taku abraça seu filho com uma força dura e violenta, gesto que, aos poucos, acalma Shun. É preciso eleger e levar a cabo uma escolha forte, que, no caso da família Aso, se efetiva na passagem da “obscuridade” para a “luz” – em uma das cenas mais belas de Shara, Taku escreve estes dois *kanji* (ideogramas) em uma lona, na presença de Shun e Reiko. Se a vida é uma pluralidade de forças, o homem forte, abundante de forças, é aquele que cria, que dá valor e tem o poder de agir. Age e valora a partir de si.

---

<sup>12</sup> Cf. aforismo 12 de NIETZSCHE. *Para Além do Bem e do Mal: Prelúdio de uma Filosofia do Futuro*, São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

Através da criação de uma pintura – motivo de aproximação entre pai e filho –, Shun procura distanciar-se da lembrança de seu irmão, ao criar-lhe um rosto por meio de um retrato pintado. É uma memória ativa, que funciona pela vontade e pela faculdade ativa do esquecimento, e não uma memória doente, que não consegue se livrar de uma lembrança. Trata-se também de um processo de autoafirmação: o rosto imaginado de Kei por Shun também acaba sendo seu próprio rosto. Esta relação implica a atenção dada pelo filme à questão do duplo. O título original *Sharasojyu* remete ao nome de uma árvore simbólica para o budismo. Quando Buda alcançou o nirvana, ele descansava entre duas árvores *sharasojyu*. Segundo Naomi Kawase, em entrevista concedida a *Cahiers du Cinéma*, este elemento exerce fundamental importância no filme.

No budismo, Sharasojyu é também o símbolo do par, do duplo. É por isso que recorri a este símbolo para narrar a vida dos dois irmãos, Shun e Kei, que eram como dois espelhos que se refletiam um ao outro no início e também para sugerir todos os grandes dualismos que ordenam o mundo (a vida e a morte, a obscuridade e a luz, o passado e o futuro, etc.) e sobre os quais o filme é construído (KAWASE, 2004, p. 23)<sup>13</sup>.

Por meio da jovem e doce Yu, vizinha e amiga de infância, Shun encontra um corpo para preencher o vazio deixado pelo desaparecimento do irmão. Ela também enfrenta a melancolia de um passado obscuro. Em outra cena filmada por um *travelling* pelas estreitas ruas de Nara ao entardecer, a mãe de Yu, Shouko, revela-lhe não ser sua mãe biológica, resguardando as palavras como se fosse uma narrativa de conto de fadas que começa com “era uma vez...”. Um passado distante que necessita ser esquecido para a afirmação da vida.

---

<sup>13</sup> Tradução minha do seguinte texto: “*Dans le bouddhisme, Sharasojyu est aussi le symbole de la paire, du couple. C’est pourquoi j’ai eu recours à ce symbole pour raconter la vie des deux frères, Kei et Shun, qui étaient comme deux miroirs se reflétant l’un l’autre au début, et aussi pour suggérer tous les grands dualismes qui ordonnent le monde (la vie et la mort, l’ombre et la lumière, le passé et l’avenir, etc.) et sur lesquels le film est construit*”.

É, na sequência do Festival de Basara, que Yu exterioriza toda sua potência de vida. Ela dança e comanda o desfile de sua companhia de bailarinos, com seu corpo de movimentos enérgicos e olhar desafiante, em uma dança de pura celebração e êxtase dionisíaco, de uma fisicalidade úmida – a ponto de provocar uma chuva torrencial –, assemelhando-se ao final de *Zatoichi* (2003), longa-metragem do também japonês Takeshi Kitano.

Na sequência final, o parto de Reiko também configura um momento de êxtase, de celebração da vida, em que todos os personagens participam: Taku, Shun, Yu e Shouko colaboram para que a mãe Reiko dê a luz a um novo corpo. Acompanhando a respiração e o suor dos corpos envolvidos, a câmera afasta-se aos poucos logo após o nascimento do bebê, até sair pelos corredores da casa e, em seguida, sobrevoar a cidade de Nara em um envolvente plano panorâmico. Uma experiência aventurosa de fidelidade à terra, ao mundano, em que a vida é vontade, querer ultrapassar, querer ir além.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Fábio. *Outros corpos*. Março de 2008. Revista Cinética. <http://www.revistacinetica.com.br/outroscorpos.htm>. Acesso em 08/03/2009.

BACHELARD, Gaston. *A Terra e os Devaneios do Repouso: Ensaio sobre as imagens da intimidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

BAECQUE, Antoine de. “Telas – o corpo no cinema”. In: COUTRINE, Jean-Jacques (org). *História do corpo 3. As Mutações do Olhar. O Século XX*. Petrópolis: Editora Vozes, 2008, p. 481-507.

BOUQUET, Stéphane. “Plan contre flux”. In: *Cahiers du Cinéma*, n. 566, março de 2002. Paris: 2002, p. 46-47.

BRAGANÇA, Felipe. *Filmar, hoje, um corpo (em alguns atos)*. Junho de 2007. Revista Cinética. <http://www.revistacinetica.com.br/filmarumcorpo.htm>. Acesso em 08/03/2009.

DELEUZE, Gilles. *Spinoza. Cours Vincennes*. 24 de janeiro de 1978. Deleuze Web. <http://www.webdeleuze.com/php/texte.php?cle=194&groupe=Spinoza&langue=5>. Acesso em 08/03/2009.

\_\_\_\_\_. *Spinoza et le Problème de l'Expression*. Paris: Éditions de Minuit, 1968.

ESPINOSA, B. “Ética”. In.: *Os Pensadores*. São Paulo: Abril, 1979.

JARA, José. “Sobre ensaios e transvalorações”. In: FEITOSA, Charles *et alli* (org). *A fidelidade à terra: arte, natureza e política – Assim falou Nietzsche IV*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

KAWASE, Naomi. “J’ai décidé de jouer la veille du tournage”. In: *Cahiers du Cinéma*, n. 589, abril de 2004. Paris: 2004, p. 23.

LÓPEZ, Jose Manuel. *Shara y lo invisible*. Revista Tren de Sombras. N. 3. Abril de 2005. [http://www.trendesombras.com/num3/critica\\_shara.asp](http://www.trendesombras.com/num3/critica_shara.asp). Acessado em 08/03/2009.

NETO, Aurélio Guerra. “Corpo e Sofrimento – Buda, Dionísio, Nietzsche”. In: LINS, Daniel & GADELHA, Sylvio (org). *Nietzsche e Deleuze: Que Pode o Corpo*. Rio de Janeiro: Relume Dumará; Fortaleza: Secult, 2002, p. 13-35.

NIETZSCHE, Friedrich. *O Anticristo*. São Paulo: Martin Claret, 2001.

\_\_\_\_\_. *Para Além do Bem e do Mal: Prelúdio de uma Filosofia do Futuro*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.