

O PROBLEMA DOS MUNDOS POSSÍVEIS NA FICÇÃO CIENTÍFICA

EDUARDO ARANTES CORRÊA¹

JAIRO DIAS CARVALHO²

RESUMO: Este artigo visa mostrar o uso dos conceitos de mundos possíveis de Leibniz. Propomos demonstrar a importância do estudo de tais conceitos a partir do domínio da arte. Desejamos compreender a possibilidade dessa relação, considerando a filosofia de Leibniz como esteticamente germinal para a contemporaneidade. Pretendemos mostrar como a aplicação dos conceitos pode ser realizada a partir da leitura da série televisiva de ficção científica *Lost*, e como ela comporta e desdobra aquilo que Leibniz chamou compossibilidade. Verificaremos posteriormente, como a interpretação de Dolezel sobre os mundos possíveis auxilia e permite ainda mais a ampliação da discussão leibniziana.

PALAVRAS-CHAVE: Leibniz, Compossibilidade, Ficção Científica, *Lost*, Dolezel.

ABSTRACT: This article aims to show some uses of Leibniz's concepts of possible worlds. We propose to demonstrate the importance of studying such concepts from the art's domain. We wish to comprehend the possibility of this relation, regarding Leibniz's philosophy as esthetically germinal for the contemporaneousness. We intend to show how the application of these concepts may be done from the reading of the television's science fiction series called *Lost*, e how it holds and unfolds what Leibniz called compossibility. We are going to verify later, how Dolezel's interpretation about the possible worlds supports and allows even more the amplification of Leibniz's discussion.

KEYWORDS: Leibniz, Compossibility, Science Fiction, *Lost*, Dolezel.

¹ Discente do Curso de Bacharelado em Filosofia. Faculdade de Artes, Filosofia e Ciências Sociais. Departamento de Filosofia. Universidade Federal de Uberlândia. Av. João Naves de Ávila, 2121. Campus Santa Mônica. Bloco U. 38400-902. Uberlândia-MG. E-mail: dudulespaul@gmail.com. Este texto é parte do projeto de pesquisa nº. G-039/2009 relativo ao programa de bolsas de iniciação científica PIBIC/CNPq/UFU anuênio 2009/2010.

² Professor orientador. Faculdade de Artes, Filosofia e Ciências Sociais. Faculdade de Artes, Filosofia e Ciências Sociais. Departamento de Filosofia. Universidade Federal de Uberlândia. Av. João Naves de Ávila, 2121. Campus Santa Mônica. Bloco U. 38400-902. Uberlândia-MG. E-mail: jairodc_8@hotmail.com.

INTRODUÇÃO:

Em nossa pesquisa, procuramos investigar e compreender as questões suscitadas pelo conceito de mundos possíveis. O que buscamos, é compor um referencial de estudo, empregando e identificando tais conceitos ao domínio da arte, permitindo a ampliação e a elucidação da discussão, especialmente se considerarmos o uso estético dos mesmos. Trata-se de proporcionar uma leitura do problema, em que os distintos usos destes conceitos sejam não somente os pilares da discussão, mas que permitam avistar os seus singulares desdobramentos apontados pelo panorama artístico, neste caso em específico, a literatura e o cinema de ficção científica.

Quando falamos em usos distintos dos conceitos de mundos possíveis, julgamos ser necessário remontar às abordagens que fomentam a nossa pesquisa. Temos desse modo, como principal componente desse estudo, as referências basilares da filosofia de Leibniz. Utilizaremos ainda, alguns aspectos e conceitos que consideramos consoantes ao seu pensamento, como a leitura feita por Gilles Deleuze, e as noções de simulacro e de mundo simulado aplicadas à narrativa.

Leibniz, como filósofo metafísico da modernidade, procurou fundamentar seu pensamento a partir da perspectiva de que Deus, ao criar o mundo, o fez de forma totalizante, de maneira que cada sequência de mundo constitui uma série completa organizada, alocando determinado número de indivíduos que expressam esse mundo, tornando-o incomunicável com relação a qualquer outra série de mundo determinada.

Essa inviabilidade e inconsistência na comunicação entre os mundos, tornando-os auto-excluentes é aquilo que Leibniz chama em sua metafísica de princípio de impossibilidade, e é justamente esta uma das categorias leibnizianas que utilizaremos para estabelecer um diálogo com a arte contemporânea, assim como a idéia de noção completa de indivíduo atrelada às idéias de contingência e necessidade determinantes a um mundo.

O que pretendemos, como foi dito, é delimitar uma paisagem conceitual para entender o problema dos mundos possíveis na arte, de forma que nitidamente possamos compreender a plasticidade dessa questão, sem, no entanto nos embrenharmos na densidade e abstração dos pressupostos filosóficos. A partir da identificação e do cerceamento de um referencial de estudo, concluiremos a pesquisa enfatizando o estatuto de como essa relação arte-mundos possíveis se dá, através da análise e do diálogo com uma obra específica desta chamada veia literária de ficção científica.

Para compreender a utilização de tais conceitos, explanaremos aqui primeiramente, de uma forma mais sucinta, os principais aspectos que contextualizam a filosofia de Leibniz, e a problemática instaurada por ela que permitirá o debate com a obra de ficção escolhida, neste caso a série de televisão *Lost*.

MATERIAL E MÉTODOS

Para este trabalho, foi mobilizada uma bibliografia que permite examinar e demonstrar a adjacência entre a filosofia moderna e seu legado desdobrado no cinema e na arte contemporânea. Trata-se de legitimar a amiúde e paulatina aproximação de duas correntes do pensamento, a despeito de suas origens históricas divergentes. Para compreender melhor a insígnia desta relação, procuramos encontrar nos elementos da arte contemporânea em voga, os sinais e referências visuais que remetessem aos conceitos filosóficos de mundos possíveis. O trabalho teve como principal mote, a literatura de ficção científica. Utilizamos o acervo encontrado dentro das representações midiáticas, especialmente considerando sua caracterização enquanto índice das novas formas de comunicação áudio-visuais do século XX e XXI. Temos como exemplo deste engendro, as séries de televisão anuais, de longa duração. Foram ainda consideradas a aplicação e o fomento dos recursos imagéticos à filosofia feita por Deleuze, Lubomír Doležel, assim como Marie-Laure Ryan, corrente pesquisadora da relação entre arte e a filosofia dos mundos possíveis da contemporaneidade.

RESULTADOS E DISCUSSÃO

I. OS MUNDOS POSSÍVEIS NA PERSPECTIVA DE LEIBNIZ:

Leibniz, no seio da querela metafísica moderna, estabelece um embate com aspectos intrínsecos das filosofias de seu tempo. O filósofo alemão parte de uma reconciliação com o cristianismo, permitindo o diálogo entre teologia natural e revelada. Ao conceber sua obra, mormente em sua *Teodicéia*, ele visa fundamentar e resguardar a relação de bondade de Deus para com o mundo, assim como discutir a dicotomia entre o bem e o mal no mundo.

Para Leibniz, Deus pensa o mundo não como algo inevitável, necessário, mas como uma determinação contingente. Para o filósofo, das verdades eternas, essências ou metafísicas nascem as verdades temporais, contingentes ou físicas (LEIBNIZ, 1974, p. 394). Só existem assim, os compossíveis que contém o máximo de realidade. O mundo existente é assim o

melhor conjunto de possíveis. Todos os possíveis tendem à existência, porém são escolhidos por Deus por seu grau de perfeição ou de realidade, por isso das infinitas combinações de possíveis e séries possíveis existe aquela pela qual o máximo de essência ou possibilidade é levado a existir (Idem).

Leibniz, ao delegar a Deus a liberdade de escolha na atualização do melhor dos mundos, restabelece o lance de dados possíveis através da definição de séries completas, no entanto, apesar disso, ainda encontramos inflexibilidade com relação à alteração de uma série, e isso implica uma determinação, apesar de contingente, como discute o filósofo em seu *Discurso de Metafísica*.

A partir dos parágrafos 8 e 13 desta obra, Leibniz diz que ter a noção completa de uma substância individual é ter uma noção tão exaustiva que é suficiente para compreender e deduzir todos os predicados do sujeito a quem essa noção é atribuída (LEIBNIZ, 1974, p. 82). Sobre a questão do que pode ou não ser dito determinado, vai se sustentar, no *Discurso de Metafísica*, e depois mais explicitamente em sua correspondência com Arnauld, por meio da diferenciação entre verdades contingentes e necessárias. Se a noção de substância individual encerra tudo o que acontecerá a alguém, assim como se pode ver na natureza do círculo todas as suas propriedades, então, para Leibniz, toda a série de um indivíduo e tudo o que lhe acontecerá pode ser compreendido necessariamente, se alguma conclusão se puder tirar da sua noção completa.

Leibniz vai fazer a distinção entre as verdades que são absolutamente necessárias, e se fundam no princípio de não contradição, e as verdades contingentes, que poderiam ter acontecido, se o seu contrário não implica contradição. O que Deus estabelece assim, através de seus decretos, é seguro, mas não necessário, pois Deus poderia não ter feito o melhor, e não fez outro mundo, não porque ele seja impossível, mas sim porque é imperfeito. Assim, se um mundo está determinado pela noção completa de um indivíduo, é certo que toda a série, a partir da criação do primeiro homem estará determinada.

O universo para Leibniz está constituído de tal forma, que não opera nenhuma descontinuidade, e por isso, não pode haver desregramento que infrinja uma conexão necessária. Leibniz nos diz segundo Russell, que as coisas são possíveis quando não contradizem a si próprias; duas ou mais coisas são possíveis quando pertencem a um e mesmo mundo possível, isto é, quando podem coexistir (RUSSELL, 1968, p. 67). Relacionando estas afirmações com o que foi dito sobre a noção completa de série, percebemos que há em Leibniz a necessidade de se garantir a ordem de um decreto divino, pois “Há espécies necessárias que nunca existiram e nunca existirão, não sendo compatíveis

com as séries que Deus escolheu. Não há hiatos na ordem da natureza, mas nenhuma ordem contém todas as espécies possíveis (Idem, p. 67).

Vemos assim que a comunicação entre as séries completas de mundo é impossível, pois apesar de os conjuntos de mundos serem possíveis e completos em si mesmos, não podem operar com um desvio serial, e por isso, fundados no princípio de não contradição, também não permitem, em suas totalidades, a alocação homogênea de indivíduos, já que a articulação dos acontecimentos deve obedecer a uma ordem de sucessão.

É relevante dessa forma, compactuar com a afirmação de Leibniz no parágrafo 9 da *Monadologia* que diz: É mesmo preciso todas as mônadas diferirem entre si, porque na Natureza nunca há dois seres perfeitamente idênticos, onde não seja possível encontrar uma diferença interna, ou fundada em uma denominação intrínseca (LEIBNIZ, 1974, p. 63). Não há, portanto em Leibniz, a possibilidade de comunicação e nem que uma série possa determinar a continuidade da outra, pois há uma distância de conexão entre o desencadeamento de eventos e a alocação de indivíduos possíveis distribuídos nos mundos.

Se até aqui expomos de maneira sucinta como Leibniz fundamenta alguns princípios de sua metafísica, veremos agora como alguns destes conceitos relacionados à comunicação entre os mundos são abordados pela contemporaneidade, assim como também abordaremos os referenciais auxiliares, de forma que preencham e alarguem, nos patamares da arte, os espaços que Leibniz delimitou como ontológicos em seu sistema metafísico.

II. SIMULAÇÃO – OS MUNDOS AMPLIADOS

Ao ingressarmos em um universo ficcional, tomamos contato com uma outra realidade, mesmo que por meio de uma narrativa. Já há desse modo, pelo simples estabelecimento de uma relação de leitura com a obra, a visualização de um mundo possível, e que segundo Umberto Eco, se dá da seguinte maneira:

Naturalmente cada obra narrativa — até a mais realística — delinea um mundo possível enquanto este apresenta uma população de indivíduos e uma sequência de estados de fato que não correspondem aos do mundo da nossa experiência. [...] chamaremos “mundo real” ou “mundo normal” o mundo no qual vivemos ou supomos viver (ECO, 1989, p. 166).

Eco afirma em seu ensaio *Sobre os Espelhos*, que as narrativas fantásticas traçam quatro caminhos que permitem incidir pelos mundos possíveis, a saber, a *Utopia*, *Ucronia*, *Metatopia* e *Metacronia*, além da *Alotopia*. Destes, nos interessa o último, pois segundo o

autor, aqui é que residem as narrativas que esboçam um mundo alternativo onde as suas leis não necessitam corresponder às leis do nosso mundo, o mundo real.

Se há, portanto, uma quebra, um desregramento das leis de um mundo simulado pela fantasia em relação ao mundo real, é certo, que se comparada com a proposta filosófica de Leibniz, a literatura fantástica poderá constituir um referencial imediato para a compreensão do conceito do que Leibniz chamou de impossibilidade. Leibniz utiliza-se sim de artifícios fictícios, no entanto, os usa para exemplificar e legitimar aquilo que acredita ser fundamental para sua metafísica, que por sua vez, pretende espelhar a tessitura da realidade. Um exemplo da abordagem ficcional de Leibniz se encontra no seu mito de Sextus, na Teodicéia, em que procura explicar a ação de Deus ao calcular a melhor das possibilidades no curso da história do mundo. Abaixo temos um exemplo da noção leibniziana de narrativa do mundo, a partir do referente mito.

É suficiente que eu ordene e veremos todos os mundos que meu pai poderia ter produzido, nos quais estariam representadas todas as coisas que dele poder-se-ia pedir; e desse modo conhecer-se-ia, ainda, tudo que aconteceria, se tal ou tal possibilidade particular devesse existir. E, mesmo que as condições não estejam suficientemente determinadas, haverá tantos mundos diferentes dos outros quanto se possa desejar, que responderão diferentemente à mesma questão, de tantas maneiras quanto possíveis. Você pode imaginar por si mesmo uma seqüência ordenada de mundos, que conterà cada um e todos os exemplos que estão em questão variando suas circunstâncias e suas conseqüências (LEIBNIZ, 1956, p. 375).

De acordo com Dolezel, os mundos possíveis da filosofia são cosmologias coerentes que se derivam de alguns axiomas ou pressuposições (DOLEZEL, 1999, p. 32).

Para Leibniz, os mundos possíveis podem variar não somente com relação aos fatos possíveis na sua seqüência histórica, mas também com relação às suas leis, que podem ser variadas, e aplicadas em diferentes configurações contingentes em cada mundo específico. Não desenvolveremos aqui, no entanto uma discussão sobre a distinção da variação entre as leis possíveis referentes a cada mundo dentro da filosofia de Leibniz.

O que nos cabe aqui dizer, é que se na filosofia de Leibniz, é estabelecido que cada mundo possui uma seqüência contrafactual própria, assim como suas leis, na ficção contemporânea há uma quebra desse paradigma. Em uma versão contrafactual de mundo, veríamos, em uma série única e completa, aquilo que poderia ter acontecido se determinada decisão não tivesse sido tomada. Nas narrativas ficcionais contemporâneas, há ao contrário, o desenvolvimento de narrativas onde encontramos uma amálgama de versões de mundo

possíveis, com seqüências possíveis e leis diversas, por vezes desfraldadas em um único lugar.

É dessa maneira que Deleuze parece abordar a literatura de Borges³ ao sugerir que este viola o princípio de impossibilidade leibniziano, convergindo todas as séries em um único lugar. Segundo Deleuze:

[...] como um discípulo de Leibniz, Borges, invoca um filósofo-arquiteto-chinês, Ts'ui Pen, inventor do 'jardim das veredas que se bifurcam: labirinto barroco cujas séries infinitas convergem e divergem e que forma uma trama de tempo abarcando todas as possibilidades (DELEUZE, 1991, p. 108).

Para Deleuze, Borges desejaria que Deus trouxesse à existência todos os mundos impossíveis ao mesmo tempo. O que Borges pretende é isso, que o “caosmos” criado pela coexistência de séries, seja aquilo que para Leibniz não seria possível. Pretende a criação de um único mundo onde séries divergentes encontram uma maneira de convergir, onde indivíduos possíveis, inclusos em séries completas diferentes são reunidos.

Se for possível para a arte contemporânea operar uma disjunção na seqüência de acontecimentos relativos a um mundo, podemos, através dessa ampliação do conceito de possibilidade, pensar como a narrativa das séries que outrora isoladas, se embaralhadas em um mesmo local, produzem uma ilusão que dificulta até mesmo a distinção entre os indivíduos possíveis, dos quais Leibniz procurou salvaguardar a discernibilidade. É o momento em que passamos a operar com o simulacro.

Em determinadas narrativas, se não conseguimos distinguir o que é cópia ou modelo, observamos um indivíduo assumir o posto de outro aparentemente semelhante, de maneira que não identificamos suas identidades, pois não sabemos a qual mundo pertencem, já que os lances de dados estão todos em um só lugar, e há para nós uma barreira de identificação intransponível imediatamente.

Segundo Dolezel, vincular o mundo ficcional à realidade significa incorrer em uma proposta mimética, de forma que a narrativa imitaria o mundo real do qual temos referência.

³ Partindo de uma premissa recorrente da literatura policial, Borges tece uma narrativa intrincada. O pano de fundo é uma perseguição entre espiões. Em meio a este enredo visualizamos a história de um velho chinês, que se propõe a escrever um populoso romance e a construir um labirinto no qual todos os homens se percam. Descobrimos mais adiante, que o romance e o labirinto se confundem e que seu objetivo não era senão abarcar todas as possibilidades em um grande jardim de veredas que se bifurcam. Ver BORGES, Jorge Luis. "O jardim das veredas que se bifurcam". In: *Ficções*. Tradução de Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007: 80-93.

Isso segundo Dolezel, restringe o universo da ficção, tornando-o um mundo único. A questão, é que Dolezel em sua proposta não aceita a vinculação de um mundo ficcional a um paradigma de mundo único que é dependente de alguma maneira da realidade. Nesse ponto a visão do autor se assemelha com a de Eco em relação à narrativa Alotópica. Um mundo possível deveria, ao invés de se submeter às rédeas da *mimesis*, promover à narrativa uma autonomia de realidade, onde esta agora, seria vista como uma narrativa de múltiplos mundos e não mais da imitação.

III. A NARRATIVA, SUA LINEARIDADE E DESDOBRAMENTOS

Retomaremos neste momento a história de *Lost*, e em seguida apontaremos como os conceitos já expostos podem ser aplicados à da narrativa da série. *Lost* se inicia com uma premissa correntemente utilizada na história do cinema: O avião comercial número 815 da empresa *Oceanic Airlines*, parte da Austrália em direção a *Los Angeles* nos EUA, quando entra em pane e se parte ao meio, despencando em uma ilha, aparentemente deserta, no dia 22 de setembro do ano de 2004. O seriado foi dividido em seis anos, ou temporadas, e a contar da primeira, dividiu-se a história da seguinte maneira: Na primeira temporada, é contada a história dos passageiros sobreviventes que estavam sentados na parte dianteira do avião, cujos destroços se estilhaçaram em um determinado ponto cardeal da ilha. Na segunda temporada, vemos como os passageiros da parte traseira do avião administraram suas vidas no isolamento da ilha. Para facilitar melhor a compreensão do que iremos discutir, destacaremos os nomes de alguns dos principais personagens que apareceram ao longo do seriado. São eles: Jack Shepperd, Kate, Hurley, Sayid, John Locke, Sun, Jin, James Ford (Sawyer), Charlie, Claire, Michael, Walt, Ben Linus, Rose, Bernard, Libby, Ana Lucia, Juliet, Eloise Hawking, Daniel Faraday, Charlotte Lewis, Miles Straum, Desmond David Hume, Charles Widmore, Penelope Widmore, Jacob e seu irmão inominado.

Durante a segunda temporada, os sobreviventes da traseira do avião abandonam a praia em que estavam abrigados, visando encontrar os possíveis remanescentes da dianteira do avião, e por isso partem floresta adentro. No decorrer dos episódios, eles se encontram em uma área próxima do acampamento montado pelos sobreviventes da parte dianteira do avião. Uma vez reunidos, os *Losties* (como os chamaremos a partir de agora), se abrigam em uma escotilha substancialmente guarnecida por suprimentos, descoberta ao final da primeira temporada por John Locke, um caçador frustrado e paraplégico, passageiro da primeira metade do avião, que recuperara os movimentos ao cair na ilha.

O que ocorre, é que esta escotilha já era habitada por um homem, Desmond David Hume. Desmond, como saberíamos depois, chegou à ilha após ingressar - incitado por seu sogro, Charles Widmore - em uma volta ao mundo em um veleiro, que lhe fora concedido por Libby. Desmond revela aos *losties*, que caiu naquela ilha por acidente, e que passou os últimos três anos confinado dentro da escotilha, longe de sua amada Penélope, temendo por um desconhecido vírus. Desmond diz que deve apertar um botão e digitar os números *4 8 15 16 23 42* durante *108* minutos, ou acontecerá um acidente que poderá destruir o mundo. Descobrimos ainda na segunda temporada, que essa escotilha é parte de um experimento de uma corporação chama *Iniciativa Dharma*, e que este botão deve ser apertado, devido a um misterioso incidente ocorrido tempos atrás. Ao final da segunda temporada, em meio a conflitos sobre a necessidade ou não de se apertar o botão, sobre a sua real influência sobre a ilha ou o mundo, John Locke decide parar de apertar o botão, e por isso é desesperadamente interpelado por Desmond, que lhe mostra uma chave de segurança, contando-lhe em seguida, que é a única maneira de serem salvos, devido à forte energia eletromagnética concentrada naquele local. Desmond conta a Locke, que no dia do acidente com o voo *815*, ele havia se atrasado para apertar o botão, e que sua precipitação teve como consequência a própria queda do avião. Após tentativas frustradas de impedir Locke, Desmond se retira e gira uma chave, na iminência de um fenômeno eletromagnético. A escotilha explode e vemos uma espécie de luz branca, que veremos ainda outras vezes na série, e que será um dos elementos que analisaremos mais adiante, especialmente a relação da personagem Desmond com esta questão.

No terceiro ano, temos logo no início a história de outros habitantes da ilha, que não estão diretamente relacionados à queda do avião. Vemos uma vila repleta de casas em meio à densa floresta, e descobrimos que se trata da chamada Vila *Dharma*, ou vila do *Outros*, como seria chamada pelos personagens da série. Conhecemos Ben Linus, um homem manipulador, e chefe dos *Outros*, e que parece estar no controle sobre a exploração das propriedades da ilha. Ao final do terceiro ano, descobrimos que há um navio cargueiro ancorado a algumas milhas da ilha, mas que não consegue alcançá-la, nem encontrar seu ponto de referência exato a partir de seus instrumentos de navegação. Os *losties*, através da ajuda de Desmond e do *Rockstar* Charlie, conseguem desbloquear o sinal que permite a comunicação com o navio. Para realizar esta tarefa, Charlie e Desmond invadiram a estação de monitoramento *Dharma* chamada *Looking Glass*, O Espelho. Charlie fala brevemente com Penny, contando a ela que Desmond está do seu lado, e posteriormente morre afogado em um compartimento da estação. Ao desbloquear o sinal na estação, Jack consegue se comunicar com o cargueiro. Seus

tripulantes o informam que estão a caminho para resgatá-los. Na última cena deste mesmo terceiro ano, temos uma cena, que a princípio parece ser um *flashback*, uma história pregressa das personagens (recurso muito comum no seriado), no entanto, descobrimos em seguida que se trata de um *flashforward*, uma maneira de narrar a história que faz um corte na continuidade da narrativa, mostrando de maneira incisiva o futuro de um personagem sem que saibamos exatamente como ele chegou até aquela situação. Na cena em questão, vemos Jack, que outrora estava ávido por deixar ilha, conversando com Kate às portas do aeroporto de Los Angeles. No diálogo, Jack, visivelmente transtornado, implora à Kate que voltem à ilha, dizendo: “*Nós temos que voltar, nós temos que voltar!*”

Na quarta temporada, é contada a história que levará ao ponto final da terceira temporada, a conversa entre Jack e Kate. Alguns tripulantes do cargueiro desembarcam na ilha, e o que parecia ser uma missão de resgate aos *losties*, revela-se uma tentativa de domínio da ilha em detrimento de um resgate. Em meio ao atrito bélico na ilha entre *losties*, *outros* e *freighters* (as pessoas do cargueiro), seis pessoas embarcam em um helicóptero, rumando para o navio. Na ilha, John Locke é orientado pela aparição do falecido pai de Jack (que veremos mais adiante se tratar de outro personagem), a mover a ilha, girando uma roda, que se encontra no subterrâneo da estação *Dharma* Orquídea, para que a mesma possa ser protegida da invasão definitiva do cargueiro, que por sua vez é comandado por Charles Widmore, pai de Penelope, e sogro de Desmond. Ben Linus convence Locke a deixá-lo girar a roda em seu lugar, e o pede que tome conta da ilha e de seus remanescentes, afirmando ainda que após girar a roda, ele será punido com o banimento da ilha. Ben Linus gira a roda congelada, e quando o faz, todas as pessoas na ilha ouvem um barulho agudo e estridente, assim como uma forte e ofuscante luz branca. No helicóptero, aqueles que conseguiram escapar da ilha, enxergam de longe o mesmo clarão, e escutam o mesmo barulho, porém, observam incrédulos a ilha desaparecer diante de seus olhos em meio ao mar deserto. A temporada termina com os chamados *Oceanic Six* sendo resgatados e recolocados em suas vidas civilizadas. Observamos então a cena que retoma o *flashforward* da terceira temporada. Kate abandona Jack desesperado no aeroporto, e este, no auge de sua inquietude, ruma para uma casa funerária, onde é interpelado por Ben Linus, que havia saído da ilha devido ao giro da roda. Ben confronta Jack e este olha para o caixão que vimos no fim da terceira temporada. Dentro dele está John Locke, que também saiu da ilha (pelo que nos é sugerido) algum tempo após Ben ter girado a roda. Ben diz a Jack que está ali pois também quer voltar para a ilha, e que todos os seis sobreviventes que saíram da ilha devem voltar, incluindo o cadáver de John Locke.

Na quinta temporada, um novo elemento é introduzido na narrativa, muito utilizado no gênero de ficção científica: A viagem no tempo. É nesse ponto que temos uma fragmentação mais intensa da narrativa e na sua linearidade. No começo da temporada, vemos dois remanescentes da ilha, Sawyer e Juliet observarem o cargueiro - que havia explodido ao final da quarta temporada - e constatarem que este desapareceu. Após alguns instantes, o casal Rose e Bernard chega à praia gritando e indagando o que aconteceu com o acampamento, já que seus pertences desapareceram. Neste momento, o físico Daniel Faraday chega à praia afirmando que o acampamento “*não desapareceu, apenas não foi construído ainda*”. Fora da ilha, percebemos que já se passaram três anos desde que os *Oceanic Six* retornaram à civilização, e que eles vivem agora no ano de 2007. Ben Linus ainda mobiliza, juntamente com Eloise Hawking, a mãe de Daniel Faraday, os outrora *losties* a voltar para a ilha.

Na ilha, os remanescentes, liderados por Sawyer, partem em busca de alguma saída para sua situação, quando, alertados por Faraday, percebem que o cenário em que estão se desvanece constantemente, seguido sempre pelo mesmo clarão branco e barulho de antes, e que, como dizem as palavras de Faraday, “*O que quer que tenha sido feito na estação Orquídea, ou nos deixou desalojados, ou deixou a ilha desalojada*”. Quando Sawyer lhe pergunta de que eles estariam desalojados, Faraday responde: “*Do tempo!*”. Algumas questões relativas à viagem no tempo e suas implicações, serão abordadas na aplicação conceitual mais adiante.

Em 2007, Eloise Hawking, a mãe de Daniel, juntamente com Ben, consegue convencer ou contribuir (com o auxílio mediador da personagem Jacob), para que os *losties* Jack, Hurley, Kate, Sun, Sayid e Ben embarquem em um voo da companhia *Ajira Airlines*, cujo destino é a ilha de Guam, mas que os levará, através de uma janela no espaço-tempo, a cair na Ilha novamente. É importante salientar, que Eloise descobre a localização da ilha, por meio de uma estação *Dharma* externa, dentro de uma igreja, chamada *Poste*. Eloise diz que esta estação permite encontrar pontos com forte energia eletromagnética no mundo, e que a ilha, apresentando estas propriedades especiais, é passível de ser encontrada.

No voo *Ajira*, os passageiros sofrem com turbulências e são tragados por uma forte alteração na pressão atmosférica. Mais uma vez uma alteração na luminosidade e um clarão branco. Quando o piloto aterrissa, percebemos que Jack, Kate, Sayid e Hurley desapareceram do avião. Ficamos sabendo então, que eles foram transportados para o ano de 1979, e que durante os três anos em que os *Oceanic Six* estiveram fora da ilha, os *losties* ilhados ficaram saltando por vários tempos diferentes, até que Locke girou a roda e deixou a ilha,

interrompendo os saltos temporais, fazendo com que conseguissem se fixar em 1974, vivendo por fim durante três anos em uma sequência linear de tempo até a chegada dos *Oceanic Six*.

Por outro lado, temos ainda o voo Ajira que aterrissara na ilha. Nesta sequência, as personagens estão no ano de 2007, 28 anos à frente dos outros. Nesta linha temporal Sun e o piloto Lapidus se unem a Ben Linus e a um John Locke que revive após a queda do *Ajira*, na esperança de encontrar os amigos desaparecidos. Em 1979, Sawyer, Juliet, Jin, Miles e Faraday estão vivendo como membros da *Iniciativa Dharma*. No entanto, apesar de infiltrar os *Oceanic Six* no plano de trabalho da *Dharma*, Sawyer não consegue impedir que Sayid seja identificado como um hostil, como um selvagem, e por isso, o iraquiano é preso pela *Iniciativa Dharma*. Sayid conhece o jovem Ben Linus, o homem que torturou no começo da série, e em uma tentativa desesperada de mudar seu futuro trágico, atira no garoto, que a essa época contava dez anos de idade. A intenção é impedir que o acidente com o *815 da Oceanic*, já que desse modo nada daquilo aconteceria. Este problema, como dissemos, será abordado no devido momento. Ao final da temporada, Daniel Faraday diz a Jack, que só sua mãe Eloise Hawking, uma jovem hostil à época, pode ajudá-los a mudar o futuro. Persuadido por Daniel Faraday, Jack convence a todos de que explodir o núcleo de uma bomba de hidrogênio no bolsão eletromagnético onde a estação Cisne está sendo construída impedirá definitivamente que o avião caia em 2004, pois Desmond não terá mais um botão e uma escotilha para viver, e consequentemente derrubar o avião. Daniel Faraday tenta conversar com sua jovem mãe (que já estava grávida dele), no entanto, acaba morto por ela. A temporada termina com Juliet caindo no poço escavado da Cisne. Ela bate diversas vezes com uma pedra na bomba, até que vemos um clarão branco e a temporada acaba.

Na sexta temporada, vemos o desfecho da série e as consequências da detonação da bomba. A discussão fomentada neste último ano da série é de importância basilar para a aplicação dos conceitos filosóficos em questão. O primeiro capítulo desta temporada, chamado *LA X*, mostra os passageiros do voo *815 da Oceanic Airlines* chegando ao aeroporto de *Los Angeles*. Nenhum deles se conhece, e cada um dos passageiros, seja Jack, Kate, Hurley, Jin e Sun, Claire, Sawyer, Charlie ou Sayid retomam as atividades correntes de suas vidas. Trata-se de pensar a possibilidade de uma nova história, uma história em que os *losties* nunca se perderam em uma ilha misteriosa. Na história que chamaremos A, em que o avião cai na ilha, os *flashbacks* mostravam a vida de um Jack Shepperd médico, relativamente bem sucedido e cheio de conflitos com o pai, assim como nunca conseguiu lidar com os insucessos de sua vida sentimental. Kate era uma fugitiva da justiça, acusada de explodir sua casa para matar o padrasto violento. Hurley havia ganhado um prêmio milionário na loteria, e apesar

disso, vivia cercado por reveses e infortúnios. Sawyer era um golpista que perdeu os pais aos oito anos, e por isso caçava incansavelmente seu assassino, na medida em que também assumia a identidade deste para aplicar seus golpes em mulheres casadas. Sayid era um ex-guerrilheiro iraquiano, torturador e veterano da guerra do golfo. Claire era uma jovem grávida na Austrália, que fora abandonada pelo marido e que antes do acidente, viajava para *Los Angeles* para entregar o bebê para adoção. Sun e Jin eram casados e viviam em seu país natal, a Coreia do Sul. Jin trabalhava para o pai de Sun, e se submetia às ordens rígidas deste para conquistar o respeito da família da esposa. Sun era uma filha insubmissa ao pai, que aprendeu inglês para fugir para os EUA. Charlie era um astro de uma banda de *Rock*, viciado em drogas. O que a sexta temporada mostra, é o que podemos chamar de possível variação contrafactual de uma história. O estatuto dessa história, e o que ela pode representar, será também um de dos nossos pontos de análise.

Ainda na sexta temporada, logo no início, vemos Kate acordando em cima de uma árvore, e logo em seguida descobrindo que estão de volta ao ano de 2007, o ano em que Sun, Ben e Locke se encontram. Na praia, Sun e o piloto Lapidus ainda procuram por Jack, Jin, Kate e Hurley, no entanto estão submetidos às ordens de um homem que tomou a forma de John Locke, e que se fez passar pelo mesmo, como se este tivesse ressuscitado. O que nos interessa, apesar da extensa mitologia do seriado, é discutir como se relacionam os mundos ou as séries de mundos em *Lost*.

Quando se dão conta de que suas consciências não se apagaram, que apenas os tempos bifurcados se realinharam, e de que não conseguiram evitar a queda do avião, Jack tenta ajudar seus companheiros a sair da ilha, e com a ajuda de Desmond, evitar a destruição da ilha pelo chamado (F)Locke, ou homem de preto. Desmond é imune ao eletromagnetismo, e por isso é trazido novamente à ilha por Charles Widmore, após tê-la deixado juntamente com os *Oceanic Six* no final da quarta temporada. Ao final da temporada, e da série, Jack consegue matar o homem de preto, no entanto morre, diferentemente de seus companheiros, que conseguem deixar a ilha no avião da *Ajira Airlines*. Nas últimas cenas do seriado, no episódio *The End*, nos deparamos com a seguinte situação: As personagens que vivem a história da possível chegada do avião a *Los Angeles* se lembram de suas vivências enquanto naufragos na ilha, descobrindo posteriormente que estão mortos, e que aquele mundo em que viviam, era um mundo construído por eles para que pudessem se lembrar de suas vidas pregressas e para que pudessem superar seus sofrimentos, como se estivessem em uma espécie de purgatório. A questão que nos colocamos é a seguinte: A partir do que nos é mostrado nas últimas cenas, podemos dizer que as conclusões tiradas por imagens imediatas realmente expressam,

concluem ou sinalizam de forma cabal uma única proposta de interpretação? O que existe em *Lost*? Um, dois, ou até três ou mais mundos? A história realmente pode ser mudada, ou como diz uma frase recorrente das personagens, *O que aconteceu, aconteceu?*

IV. MUNDOS VISÍVEIS, MAS NÃO VISTOS

Lost nos apresenta uma visão panorâmica de mundos. A relação entre eles, no entanto, é dissimulada por determinados recursos narrativos, que se por um lado conferem vivacidade e originalidade à trama, obstruem por outro o caminho do espectador em busca de uma explicação decodificada. Se em alguns momentos, é possível observar nitidamente as mudanças abruptas na continuidade da história, em outros, a linha que separa o claro do obscuro é tão tênue, que não faz senão replicar para o público uma amálgama de elementos indistintos que estão ali diluídos. Para que uma narrativa embaralhada possa operar sobre si mesma com incisões, rupturas ou prolongamentos não prolongáveis, são necessárias determinadas disposições, engenhos ou ferramentas que atuem como força motriz da narração, e que possam garantir a acessibilidade de comunicação entre heterogeneidades. Como estes mundos podem se comunicar? Segundo Marie-Laure Ryan⁴, “*possibilidade é sinônimo de acessibilidade: um mundo é possível em um sistema de realidade se é acessível a partir do mundo que ocupa o centro do sistema*” (RYAN, 1997, p. 181). Ryan enumera algumas siglas para estabelecer o tipo de relação entre mundos, tais como: MR (mundo real), MRT (mundo real textual) e MPTA (mundo possível textual alternativo). São enumerados então os seguintes tipos relevantes de relações de acessibilidade entre mundos: Identidade de propriedades, identidade de inventário, compatibilidade de inventário, compatibilidade cronológica, compatibilidade física, compatibilidade taxonômica, compatibilidade lógica, compatibilidade analítica e compatibilidade linguística. Utilizaremos algumas destas relações de acessibilidade para analisar a comunicação entre mundos em *Lost*.

A ilha em *Lost*, desde o começo da série, é mostrada como sendo um lugar especial, um lugar onde coisas acontecem. Propomos operar aqui com a idéia da ilha como o centro do MRT, oferecendo acesso ao MPTA. O que resta saber é quando as relações de comunicação entre os mundos em *Lost* podem ser incluídas e medidas dentro das categorias de

⁴ Ver “Mundos posibles y relaciones de accesibilidad: una tipología semántica de la ficción” (artículo), en Teorías de la ficción literaria. Ed. Antonio Garrido Domínguez. Madrid: Arco Libros, 1997 (pág. 181-207).

acessibilidade acima citadas, e quando podem ser analisadas como relações forçadas e que transgridem o conceito leibniziano de compossibilidade.

Deleuze, em *Diferença e Repetição*, diz que quando séries heterogêneas se comunicam, toda sorte de consequências flui no sistema.

Alguns "passa" entre os bordos; estouram acontecimentos, fulguram fenômenos do tipo relâmpago ou raio. Dinamismos espaço-temporais preenchem o sistema, exprimindo ao mesmo tempo a ressonância das séries acopladas e a amplitude do movimento forçado que as transborda (DELEUZE, 1998, p. 126).

Para Deleuze, a relação de comunicação entre os mundos, entre as séries, é forçada, está na instância dos simulacros, dos fantasmas, pois são sistemas com séries disparatadas e ressonantes, sob a ação do que ele chama de precursor sombrio ou anômalo. Em *Lost*, como observamos, estes elementos se encontram presentes desde o início. Um dos exemplos mais evidentes de anomalia é o da personagem Desmond Hume, que toma emprestado o nome do filósofo empirista escocês, e não por coincidência, comunica-se com as séries, seja do MRT, seja do MPTA, através de uma “*viagem mental dentro de seu próprio sistema de realidade*” (RYAN, 1997, p.183). É também um problema de descontinuidade, a descontinuidade da percepção do sujeito, própria do pensamento de David Hume, cuja perspectiva não abordaremos aqui. No último episódio da segunda temporada, *Live Together, Die Alone*, temos o primeiro exemplo de fulguração na série, e que vai levar Desmond, exposto ao fenômeno, a viajar conscientemente de volta no tempo, o que nos é mostrado no oitavo episódio da terceira temporada, *Flashes Before Your Eyes*. Neste episódio, Desmond se encontra com Eloise Hawking, uma mulher, (que também apresenta características anômalas) que se mostra onisciente de todo o seu futuro, e que o encaminha para seguir determinadas escolhas que o levariam para a ilha da qual ele é egresso.

Temos um exemplo mais vigoroso desta relação de passagem entre séries no episódio *The Constant*, o quinto da quarta temporada. Desmond, dentro de um helicóptero, juntamente com Sayid, rumam para o cargueiro visando buscar ajuda para sair da ilha. No percurso, o helicóptero voa em direção a uma tempestade eletromagnética, cuja causa é desconhecida. Ao entrar na tempestade, percebemos uma alteração no comportamento de Desmond. Ele acorda confuso no alojamento do exército, relatando que teve um sonho muito próximo do real, sobre um helicóptero em alto mar, quando de repente a cena retorna para o vôo e verificamos que ele não estava sonhando, e sim sofrendo efeitos colaterais, que faz com que sua consciência, de fato viaje no tempo.

O escocês não mais reconhece o amigo iraquiano e o piloto. O efeito da tempestade ígnea faz com que Desmond, transtornado, não consiga discernir com clareza qual mundo, ou qual seqüência no tempo ou na realidade ele se encontra. Ao olhar a foto da namorada, ele não consegue compreender a incongruência entre as realidades, o motivo de sua namorada fazer parte de um futuro que ele desconhece.

Quando Ben Linus, ao final da quarta temporada, faz a ilha voltar no tempo, é a própria roda que pode ser compreendida como aquela que gera um tipo de anomalia na ilha. Anomalia entendida como um “conjunto de posições em relação a uma multiplicidade” (DELEUZE, 1997, p. 26). A roda reposiciona a ilha em diversos tempos, garante acessibilidade a estes tempos incomunicáveis. O acesso é forçado, e mesmo assim ainda deve ocorrer em um quadro de semelhança, pois por mais que se pense a distancia entre as séries como temporais em um mesmo mundo ou como ontologicamente separadas enquanto universos, a ressonância entre as séries deve ser intermediada por pontos em comum, categorias de acessibilidade, do contrário teríamos, como diz Deleuze, diferença “demais” (DELEUZE, 1998, p. 120), e incorreríamos talvez em outro tipo de restrição impossível da filosofia leibniziana, e que não discutiremos aqui: a impossibilidade nomológica, a violação não só de séries totalizantes, completas e distintas em suas variações de histórias, mas a violação de leis de mundo.

O giro da roda é um fenômeno de borda, e através dele é que as personagens rompem as conexões lógicas com o MR, permitindo que o MRT percorra diversos tempos distintos. Como diz o personagem Daniel Faraday, no primeiro episódio da quinta temporada, devemos imaginar a ilha como “um disco arranhado. Podemos ir para frente ou para trás, mas não podemos criar novas ruas”. Estava instaurada uma das mais importantes questões, a possibilidade ou não de uma nova história. A questão fundamental, baseada na premissa das personagens, “O que aconteceu, aconteceu”, é saber, afinal se os tempos diferentes em que percorrem, são tempos do mesmo mundo, ou não.

No último episódio da quinta temporada, intitulado “The Incident”, Jack, em 1979, ciente da possibilidade de mudar o futuro, prossegue com seu plano para evitar a queda do voo 815. Se o que vemos ao final da sexta temporada (a chamada realidade paralela) não se trata de outra coisa senão um purgatório, isso significaria, em uma análise imediata, que na narrativa de *Lost*, um mundo paralelo enquanto alternativa, só seria possível se seu estatuto fosse o de uma realidade ou tempo imaginário, como vemos escrito no caderno de Daniel Widmore no episódio “*Happily After Ever*”, e por isso, não se pode nem sequer pensar uma

realidade paralela possível e real, um MPTA real, e que se “*O que aconteceu, aconteceu*”, não há alternativa possível àquele mundo.

Por outro lado, percebemos que a série deixa diversos indícios de que uma realidade paralela (B) existe, mas que apesar de acessada por habitantes de uma realidade distinta (A), não lhes garante o mérito pela criação e pela alteração dessa sequência de realidade. Propomos aqui pensar a seguinte teoria: Quando a roda é girada, e as personagens começam a se deslocar por diversos tempos da ilha, como um disco arranhado, na verdade não estão voltando no tempo daquele mundo (A) do qual fazem e parte e cujo avião se acidentou na ilha, mas estão voltando e percorrendo tempos distintos, de mundos distintos, C, D, E, X, Y... dos quais nós espectadores só temos acesso a fragmentos, e só podemos compará-los e imaginá-los recorrendo ao mundo A como espelho de uma possível semelhança. Estamos impedidos de contemplar uma visão maior da sequência destes mundos. Trata-se de uma ilha de tempos multiplicados, que apesar de serem contemplados pelas personagens, não se comunicam, não interferem e não fragmentam suas totalidades em privilégio umas das outras. As interseções possíveis entre esses mundos são feitas pelas personagens visitantes, submetidos a fenômenos de borda, como já citamos. É importante, no entanto, ressaltar que apesar de visitantes, os *losties* carregam e levam objetos de seu mundo para os mundos alternativos e vice-versa, mas que isso não é suficiente para alterar suas sequências de acontecimentos.

Temos na série, um vislumbre maior de um mundo alternativo, quando as personagens estacionam suas vidas em 1979. Aquele tempo é o tempo de um mundo que chamaremos de realidade paralela B. Quando chegam a essa realidade, Sawyer, Jin, Juliet ou Miles, ou aqueles que retornaram pelo voo *Ajira* Jack, Kate, Hurley e Sayid, vêem, ao longo de sua estadia, que existem personagens semelhantes a eles neste lugar. Por adotarmos a tese de que os *losties* estão em outro mundo, outra realidade e não em outro tempo, chamaremos estes personagens semelhantes de contrapartes. Miles vê então a sua contraparte no colo da mãe, Sawyer conta a Jack sobre o episódio em que seus pais foram mortos (ele poderia ter deixado a ilha e impedido o assassinato dos pais, mas não o fez). Daniel Faraday é assassinado pela mãe, enquanto ela já estava grávida de sua contraparte.

O que podemos dizer que ocorre no final do episódio “*The Incident*”, é que a bomba realmente explode e surte efeito sobre a realidade, mas sobre a realidade daquele mundo B. No começo do episódio *LA X*, o primeiro da sexta temporada, vemos a ilha afundada. Essa ilha afundada, não é o efeito de uma outra realidade, de uma série completa que se bifurcou, que transbordou em outra, mas é uma consequência da detonação da bomba na ilha daquele

próprio mundo B. Os únicos elementos do mundo A que contribuem para que a ilha esteja afundada no mundo B são os próprios viajantes que giraram a roda no mundo A, e que explodiram a bomba no mundo B. Isso, como dissemos, não implica que a sequência de mundo de B tenha sido alterada por A em sua determinação e totalidade enquanto série, mas que admitiu, que se enroupou, que foi violada por A. O que aconteceu em B, no entanto, só aconteceu em B, e nunca em A.

Temos nessa perspectiva, mundos que operam sob os tentáculos das anomalias. As fulgurações, de certo modo, captam, apreendem as semelhanças entre os mundos (no caso, os sujeitos semelhantes, de mesma espécie), fazendo com que estas semelhanças sirvam aos propósitos das determinações intrínsecas das séries, e que quando cumprem seus objetivos, são introjetadas novamente em seu mundo de origem. É o que ocorre com Jack, Kate, Sawyer, Miles, Hurley, Juliet e Sayid. Quando a bomba explode, eles retornam ao seu mundo de origem A, e a bomba surte efeito, mas no mundo B.

No livro *O Tecido Do Cosmos*⁵, o físico Brian Greene, imagina um exemplo em que ele constrói uma máquina do tempo e viaja dez anos para o futuro. Quando chega lá, acessa a Internet e descobre que todos os problemas da teoria das cordas na física foram resolvidos. Ele olha mais atentamente para ver o responsável por estes grandes avanços, e descobre que o papel foi escrito um ano antes por sua mãe. Ele então volta no tempo e tenta inutilmente ensinar física para sua mãe. Greene então decide pedir à mãe que escreva tudo exatamente como ele viu no papel do futuro, dez anos à frente. A grande questão é saber de quem são os créditos pela real descoberta que Brian Greene leu dez anos no futuro, quando lá chegou pela primeira vez, sem nem mesmo ter tentado ensinar sua mãe. Mesmo que ele tenha trapaceado e pedido à sua mãe que anotasse o que ele leu no papel do futuro, não foi Greene quem o escreveu. O papel precisa de um autor, um autor real, e que no futuro vislumbrado na viagem, é a própria Rita Greene. Como explicar essa relação paradoxal? Uma solução para este paradoxo seria afirmar que o papel escrito pela mãe de Greene no futuro, teria sua origem no passado de um outro mundo, e não no mundo em que a mãe de Greene nunca aprendeu física. O que *Lost* sugere, parece seguir um caminho semelhante ao teorizado por Greene.

⁵ Ver GREENE, Brian. *The Fabric of the Cosmos: Space, Time and the Texture of Reality*. Alfred A. Knopf division, Random House, 2004 (pág. 450-451).

V. O PROBLEMA DO PURGATÓRIO

Sem dúvida, um dos aspectos mais controversos do final da série é a revelação, no fim do último episódio, de que aquele mundo era uma espécie de purgatório. Qual a intenção de se sugerir aquele lugar como um purgatório, e qual seu estatuto? Antes que a digressão prossiga, é importante recorrermos a alguns capítulos e personagens da série. No episódio *Happily After Ever* da última temporada, Desmond vivencia em B uma variação possível da história do mundo A. Neste mundo, Desmond desembarca no aeroporto de *Los Angeles*, e pelo que podemos observar, desfruta de uma vida profissional muito bem sucedida, ao contrário do Desmond do mundo A. Ele conquista a admiração de seu Charles Widmore, já que é considerado por ele um homem de mais alta confiança. O que mais uma vez é notável aqui, é a forma como Desmond se comunica com a outra série, e que nos mostra definitivamente como ele se diferencia das demais personagens. Na ilha, Desmond é capturado por Widmore, que o submete a um violento choque eletromagnético, e afirmando que ele é o único imune a esse tipo de radiação, lhe pede um favor. Quando Desmond é atingido pela onda eletromagnética, é que temos o vislumbre de sua vida no mundo B.

Na realidade paralela, Desmond se encontra com Charlie, este o faz lembrar-se de eventos ocorridos na ilha, especialmente após o escocês sofrer uma concussão e seguir para o hospital. Temos aqui uma das imagens mais nítidas e coerentes com a questão da comunicação entre os mundos: Desmond Hume entra em uma máquina de ressonância magnética, e as memórias do que viveu em outro mundo ressoam em sua mente. Trata-se mesmo de memória, ou apenas imaginação? Poderíamos afirmar que são sim memórias, mas de um homem morto que se lembrou de sua vida pregressa após muito tempo no purgatório. Não obstante, o problema ainda persiste. Desmond se encontra com a onisciente Eloise Hawking na realidade paralela, que por sua vez parece manifestar ciência com relação ao trânsito entre as séries. Quando Desmond lhe questiona sobre quem é Penny, ela lhe diz: “*Isto é uma violação, alguém claramente alterou sua percepção da realidade*”. Desmond parece ser o único dos habitantes do mundo A, cuja percepção na passagem entre mundos se dá por uma transmigração da consciência. Jack, Kate, Hurley, Miles e Sawyer apenas coexistem com suas contrapartes na mesma linha de tempo e de mundo, ou seja, em 1979, enquanto estas são crianças.

Ao final de *Happily After Ever*, Desmond decide procurar o manifesto do voo 815 e despertar seus companheiros. Ora, se há uma violação, é uma violação de mundo, e por isso, não há nada mais coerente do que o próprio seriado mostrar indícios de que aquilo que é

mostrado no seu final não se trata de um mero purgatório, mas sim de uma realidade paralela, a mesma realidade B cuja continuidade se deu pelo efeito da bomba. Quais são esses indícios?

Além da ilha afundada, também no episódio *LA X*, observamos um diálogo entre a contraparte de Jack e Desmond, dentro do voo 815. Após sair e retornar a seu assento descobrimos que Desmond desapareceu, e que ninguém notou sua presença ali. Nem ao menos o vemos desembarcar. No último episódio do seriado, Desmond parte rumo ao chamado coração da ilha, uma fonte eletromagnética que sustenta o local. Antes de adentrar a fonte, Desmond diz a Jack que quando for atingido pela radiação, ele desaparecerá, reaparecendo ao lado de Jack no voo 815. Desmond é atingido pelo eletromagnetismo, mas dessa vez, não consegue acessar a realidade paralela. Se Desmond não consegue retornar, certamente é porque esteve em algum lugar, e este lugar não pode ser o purgatório, pois ele não poderia morrer e voltar para avisar Jack na ilha de que existe uma realidade paralela.

O purgatório de fato existe, no entanto, o que pretendemos aqui, é operar com a idéia de que esse lugar mostrado na narrativa é apresentado de forma dissolvida na história. O episódio *The End*, especialmente em seu último ato, parece mostrar que o purgatório está imiscuído na realidade paralela, e que não podemos fazer uma incisão exata sobre o ponto da narrativa em que se distingue a realidade paralela enquanto um mundo possível textual alternativo do mundo dos mortos. Estamos vagando, iludidos sob as brumas do simulacro.

CONCLUSÃO

Se considerarmos a perspectiva de Dolezel, afirmando que um mundo possível deve possuir independência, de modo que não necessite de se remeter ao mundo real, já que opera com suas próprias leis, não há nem mesmo necessidade de nos remetermos à categoria simulacro enquanto operador de deformidade, já que não será mais possível tomar a indistinção indivíduo/séries, cópia/modelo, possível/real tendo como referência o nosso mundo real.

Há, no entanto, se considerarmos a singularidade deste mundo enquanto fim em si mesmo, enquanto multiplicidade autônoma, a possibilidade de restabelecermos a funcionalidade da categoria simulacro, se pensarmos que um mundo possui em dado momento, certa série com suas próprias leis, e que em determinado momento somos afetados por uma ilusão, através de uma segunda série, de modo que essa primeira série (que não se assemelha necessariamente ao nosso mundo real) seria indistinta em primeiro instante da

segunda, e portanto teríamos caracterizado um simulacro, já que esse mundo inaugura um torpor dessemelhante sobre si mesmo.

O que a princípio parece ser uma narrativa cinematográfica comum, similar e inspirada em outras narrativas do gênero, sobretudo quando trata de homens isolados em um arquipélago, mostra-se cada vez mais distante de uma *mimesis* convencional, que tem o nosso mundo como espelho incondicional. Na medida em que a trama se desenvolve, percebemos tratar-se de um mundo com suas leis e organizações próprias, como ilustramos nos exemplos acima. Passamos a observar então, que estamos lidando não com uma única ordem de séries ou de leis, mas com um mundo *heterocósmico*⁶, onde há muitas ordens, muitos *cosmos*, e como tal, permite alocar uma gama de mundos possíveis.

Temos desse modo, uma narrativa em que presenciamos o desenvolvimento de uma trama, em que medidas como tempo e espaço são evocadas em diferentes configurações, e que assim como também ocorrerá com seqüências contrafactuais distintas, assumem concorrência e por vezes concomitância. É um mundo onde ao mesmo tempo as personagens podem transitar, seja de uma seqüência de tempo linear para uma configuração de tempo circular, ou ainda, vivenciar situações em que passado, presente e futuro são indistintos.

Visamos mostrar que não há, portanto, como afirmar que exista uma única série ou uma única plataforma legítima de observação dos acontecimentos. Todas as plataformas são partes desta multiplicidade, e por isso, podemos afirmar que os mundos impossíveis de Leibniz são postos em diálogo.

Neste mundo, as séries diversas concorrem, e com elas, as próprias ficções engendradas na narrativa, que se tomadas separadamente, as consideraremos sub-ficções, distintas, independentes entre si, mas que compartilhando desse mundo, mostram que podem ser, assim como as séries leibnizianas, completas e comunicantes em prolongamentos não prolongáveis, avatares dos conceitos de mundos possíveis e de compossibilidade.

BIBLIOGRAFIA

BORGES, Jorge Luís. *Ficções*. Tradução de Davi Arrigucci Jr. – São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

⁶ Ver Dolezel, *Heterocosmica: Ficción y mundos posibles*, já citado neste artigo.

DELEUZE, Gilles. *A dobra: Leibniz e o Barroco*. Trad. Luiz B. L. Orlandi. Campinas: Papirus, 1991.

_____. *Mil Platôs, vol. 4*. Trad. Suely Rolnik. São Paulo, 34, 1997.

_____. *Diferença e Repetição*. Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

DOLEZEL, Lubomir. *Heterocosmica: Ficción y mundos posibles*. Trad. Félix Rodríguez. Madrid: Arcos Livros, 1999.

ECO, Umberto. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Trad. Beatriz Borges. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

GARRIDO Domínguez, Antonio (comp.). *Teorías de la ficción literaria*. Arco/Libros, Madrid, 1997.

GREENE, Brian. *The Fabric of the Cosmos: Space, Time and the Texture of Reality*. Alfred A. Knopf division, Random House, 2004.

LEIBNIZ, G.W. Da origem primeira das coisas. Trad.: Carlos Lopes de Mattos. In: Newton/Leibniz. São Paulo: Abril Cultural. 1979 (Col. Os Pensadores).

LEIBNIZ, G. W. *Essais de Théodicée: Sur la bonté de Dieu, la liberté de l'homme et l'origine du mal*. Préface et notes de Jacques Jalabert. Paris: Aubier Montaigne: 1956.

_____. Discurso de Metafísica. Trad.: Marilena Chauí. In: Newton/Leibniz. São Paulo: Abril Cultural. 1979 (Col. Os Pensadores).

_____. Os Princípios da filosofia ditos a Monadologia. Trad.: Marilena Chauí. In: Newton/Leibniz. São Paulo: Abril Cultural. 1979. (Col. Os Pensadores).

_____. *Discours de Metaphysique et correspondance avec Arnauld*. Introduction, textes et commentaire par G. Le Roy. Paris: Vrin, 1957.

LOST. Direção: J. J. Abrams; Jeffrey Lieber; Damon Lindelof. Produção Executiva: J.J. Abrams; Damon Lindelof; Carlton Cuse; Bryan Burk; Jack Bender. Roteiro: Carlton Cuse; Jack Bender; Damon Lindelof. Intérpretes: Naveen Andrews; Dominic Monaghan; Matthew Fox; Evangeline Lilly; Josh Holloway; Jorge Garcia; Terry O'Quinn; Ian Somerhalder; Daniel Dae Kim; Yoon-Jin Kim; Harold Perrineau Jr.; Henry Ian Cusick; Elizabeth Mitchell; Michael Emerson; Malcom David Kelley; Jeremy Davies; Rebecca Mader; Ken Leung; Maggie Grace; Emilie de Ravin. EUA. *Disney Video*. c2004 – 2009. DVD. Série de Ficção em 120 episódios exibida na rede ABC.

RUSSELL, Bertrand. *A Filosofia de Leibniz*. Trad. João Eduardo Rodrigues Villalobos, Hélio Leite de Barros e João Paulo Monteiro. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1968.