

raps
ódia

almanaque de filosofia e arte

RAPSÓDIA

ALMANAQUE DE FILOSOFIA E ARTE

Publicação do Departamento de Filosofia da USP

nº 19 – 2025 – ISSN 1519.6453 – publicação anual

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

REITOR: Carlos Gilberto Carlotti Junior

VICE-REITORA: Maria Arminda do Nascimento Arruda

FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

DIRETOR: Adrián Pablo Fanjul

VICE-DIRETORA: Silvana de Souza Nascimento

DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA

CHEFE: Eduardo Brandão

VICE-CHEFE: Alex de Campos Moura

CONSELHO EDITORIAL: Ana Portich, Christoph Asmuth, José Carlos Estêvão, Luís Fernandes dos S.Nascimento (*In memoriam*), Márcio Suzuki, Marco Aurélio Werle, Maria das Graças de Souza, Maria Lúcia Mello e Oliveira Cacciola, Mário Videira, Milton Meira do Nascimento, Olgária Chaim Féres Matos, Oliver Tolle, Pedro Augusto da Costa Franceschini, Pedro Paulo Pimenta, Pedro Fernandes Galé, Raquel de Almeida Prado, Ricardo Fabbrini, Roberto Bolzani Filho, Rosa Gabriella de Castro Gonçalves, Victor Knoll (*In memoriam*), Yanet Aguilera

EDITORES RESPONSÁVEIS: Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle

EDITORES EXECUTIVOS: André Aureliano Fernandes, Icaro González Ferreira e

Reginaldo Rodrigues Raposo

WEBDESIGN: Susan Thiery Satake

RAPSÓDIA – ALMANAQUE DE FILOSOFIA E ARTE

Departamento de Filosofia – FFLCH – Universidade de São Paulo – USP

Av. Prof. Luciano Gualberto, 315, sala 1007

CEP 05508-900 São Paulo SP Brasil

Tel./Fax: (0xx11) 3091-3761 Fax (0xx11) 3031-2431

www.fflch.usp.br/df/rapsodia

e-mail: rapsodia@usp.br

Sumário

Vinicius Berlendis de Figueiredo (1965-2025) <i>Márcio Suzuki</i>	5
<i>Werther</i> : a revolta encarnada <i>Arlenice Almeida da Silva</i>	8
Considerações sobre o valor político da arte na estética alemã em torno de 1800 <i>Francesco Campana</i>	28
Herder, Shakespeare e a filosofia: a experiência da obra de arte entre o classicismo e o pré-romantismo <i>Breno Weckmüller</i>	52
Experiência e linguagem na filosofia alemã do século XVIII <i>André Aureliano Fernandes</i>	68
Verdade extática e imagens excessivas no cinema de Werner Herzog <i>Leonardo da Silva Rodrigues</i>	83
O dilema da escolha na sociedade contemporânea e a busca por significado: uma análise do filme <i>A pior pessoa do mundo</i> <i>Ana Laura Castro Nicoli e Cristiano Vinicius de Oliveira Gomes</i>	117

Cancionista pulsional: um estudo psicanalítico sobre duas canções de Luiz Amargo <i>Gabriel Socorro Mendes</i>	149
O corpo na produção de subjetividade e a experimentação de outras ecologias <i>Ana Carolina Athayde Carrer e Erika Inforsato</i>	172
A carnavalização e o <i>trickster</i> em <i>Macunaíma</i>, na montagem de Antunes Filho <i>Argus Cecil Nery Monteiro</i>	187
A captura da fugacidade moderna em Hoffmann, Poe e Baudelaire <i>Caroline Sposito</i>	211
Algumas considerações sobre a crítica de arte em J.-K. Huysmans <i>André Pascoal da Silva</i>	225
Dísticos apofáticos de Angelus Silesius <i>Marco Aurélio Werle</i>	238

Vinicius Berlendis de Figueiredo (1965-2025)

MÁRCIO SUZUKI

PROFESSOR NO DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA DA USP

Ainda sob o impacto da partida definitiva, difícil dar conta nesta breve nota de toda a dimensão humana de alguém tão querido por todos como o nosso Vinas. Os que com ele conviveram sabem como cultivava a amizade, prezada acima de tudo, mesmo e sobretudo na diferença. Seu jeito descontraído foi a forma amistosa, cuidadosamente conquistada, que encontrou para lidar com os desafios. No calor das disputas políticas, filosóficas, futebolísticas, lembrava que torcia saudavelmente à distância por um time do interior do estado de São Paulo; nunca deixou de reconhecer as qualidades daqueles que discordavam de suas posições – jamais levadas a ferro e fogo.

Vinas fez o curso de filosofia num momento muito especial, tendo compartilhado os anos de graduação e de mestrado com uma geração particularmente viva, de amigas e amigos sempre lembrados por ele, e que se lembrarão dele certamente para sempre; são tantos os nomes, que não citarei nenhum sob pena de esquecer a quase maioria. No mestrado (defendido em 1993) decidiu fazer uma tradução comentada e anotada das *Observações sobre o belo e o sublime*, de Immanuel Kant. O texto de apresentação é um ensaio admirável, onde discute o papel da aparência nas relações sociais, com a clara sugestão de que, sem esse Kant sociável não se pode compreender bem como o Kant do rigor conceitual chegou a formular a ideia de ilusão dialética. O doutorado (1998) dá de algum

modo continuidade a essa discussão ao estudar a gênese da crítica kantiana na década que vai de 1762 a 1772: Kant precisou se colocar do lado de fora da filosofia para poder entender o método, a teoria e a prática que conviriam a uma filosofia dogmática pós-metafísica. Mestrado e doutorado foram escritos sob a orientação de José Arthur Giannotti; de 1990 a 1993, fez parte do quadro de pesquisadores do Cebrap.

Em 1993 iniciou sua carreira como professor na Universidade Federal do Paraná. Junto com outros jovens colegas ingressantes na mesma época, ajudou a promover uma espécie de refundação do Departamento de Filosofia e a conseguir, entre tantas outras coisas, a aprovação do curso de doutorado; também coordenou ali, por mais de vinte anos, um grupo de estudos dedicados à filosofia moderna e contemporânea. Sua atuação institucional é nada menos que exemplar: foi chefe e coordenador de pós-graduação do Departamento, presidente do Comitê de pesquisa em ciências humanas, letras e artes da UFPR, secretário geral da Sociedade Kant Brasileira, presidente da Anpof, coordenador adjunto e coordenador titular da área de Filosofia na Capes – cargos estes últimos para os quais foi eleito por sua competência e equanimidade, e que os exerceu como tal. Como pesquisador, foi bolsista do CNPq, professor visitante na Universidade de Paris-Nanterre, na PUC do Rio de Janeiro e no Departamento de Filosofia da USP, onde se tornou recentemente membro docente do curso de pós-graduação. Também foi professor de pós-graduação na Universidade Federal do ABC. Fazia parte do comitê editorial de diversos periódicos especializados, tendo ajudado a fundar a revista *dois pontos*, nome por ele escolhido em homenagem à dupla sede da publicação (UFPR/UFSCar). Certamente, essa relação está longe de completa, pois por sua formação tão ampla era convidado a participar de congressos, cursos, publicações de diferentes áreas, como epistemologia, política, ética, moral, estética e literatura. A não especialização era para ele uma forma de generosidade e companheirismo.

Em 1995 publicou *Quatro figuras da aparência*, em 2005, *Kant: crítica da razão pura*. Entre os muitos livros que organizou ou ajudou a organizar, citarei apenas a edição da série *Filósofos na sala de aula* e do livro paradigmático *Filosofia: temas e percursos*; foi coorganizador da obra coletiva *Gérard Lebrun philosophe*. Por volta de 2012 começou a refletir sobre as relações entre estética e política na França dos séculos XVII e XVIII, numa pesquisa que culminou em seu livro *A*

paixão da igualdade. Uma genealogia do indivíduo moral na França (2021). Para além do objeto de estudo específico, a obra, também já em seu título, diz muito das convicções éticas e políticas do autor (liberdade, igualdade, autonomia do sujeito). Neste seu livro, também começou a apostar mais em sua vocação para o ensaio, já mostrada no estudo de apresentação ao mestrado e nos muitos artigos e resenhas que escreveu. Mais recentemente, vinha tentando encontrar uma forma de casar essa forma ensaística mais aberta com a aridez de sua recente pesquisa sobre a política e a cultura no Brasil das décadas de 1960 a 1980. Também estava começando a preparar uma reedição da tradução das *Observações* de Kant, quando o editor lhe pediu que escrevesse uma nota de advertência sobre o racismo e o machismo do filósofo: ele tinha ideias muito interessantes sobre a questão.

De seu casamento com Maria Isabel Limongi deixou dois filhos, Laura e Chico, que, junto com Giovana Braga, enfrentaram corajosamente os derradeiros dias do pai. Em novembro de 2024, convidou familiares, amigas e amigos para uma festa em comemoração ao ano que havia passado como professor visitante em São Paulo e em celebração antecipada de seu aniversário. Creio que na lembrança dos que ali estiveram ela vem agora à mente como uma cerimônia de despedida, preparada, com o carinho de sempre, para os amigos de antes e os que conquistara agora. Essa versão pode ser falsa, mas, por toda a sua trajetória, não há talvez como não acreditar nela; dias antes havia convidado os funcionários do Departamento de Filosofia para uma comemoração de agradecimento. E, infelizmente, já não podemos mais lhe pedir: *Bravo, maestro! Da capo!*

Werther: a revolta encarnada

ARLENICE ALMEIDA DA SILVA

PROFESSORA NO DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA DA UNIFESP

Por meio dessas notas busca-se refletir, 250 anos depois, sobre a atualidade do romance *Os sofrimentos do jovem Werther*. Serão considerados alguns poucos nomes da vastíssima fortuna crítica sobre a obra, como o artigo de Ulrike Karthaus,¹ de 1975, a propósito dos 200 anos *do Werther*, as pesquisas sobre a recepção do romance de Georg Jäger de 1984,² e a análise de Hans-Robert Jauss,³ de 1982, acrescidas de outras interpretações mais recentes; menciono, ademais, que se trata de uma reflexão estimulada em grande parte pela interlocução com os meus alunos de filosofia, aos quais deixo aqui meu sincero agradecimento.

De início, proponho mobilizar os sentidos da noção de querer na estrutura interna do romance, nos seus principais usos, seja como tradução do verbo *wollen*, seja em seus usos derivados, tais como vontade (*Wunsch*), desejo (*Begier/Begierde*) ou, ainda, aspiração (*Bestrebung*). E, com isso, sugerir a interpretação de que a subjetividade de Werther, a saber, seus sentimentos, impressões, receios ou dúvidas, estão reunidos, na perspectiva da primeira pessoa, por um fio tênue, no interior do qual opera uma vontade livre; de modo que o que dá unidade poética ao romance seria o querer, a manifestação dessa vontade livre que busca expor uma verdade sobre si mesma e sobre o mundo.

¹KARTHAUS, Ulrich. “Zweihundert Jahre ‘Werther’”. In: *Giessener Universitätsblätter*, n. 08, 1975.

²JÄGER, Georg. *Die Leiden des alten und neuen Werther*. Munique: Carl Hanser Verlag, 1984.

³JAUSS, Hans Robert. *Pour une herméneutique littéraire*. Paris: Gallimard, 1982.

Passo a relembra, não exaustivamente, algumas passagens nas quais ocorre o termo. De início, o querer aparece no sentido de escolha, eleição: “Quero me corrigir”, “gozar o presente”,⁴ quero prazer, “dou tudo o que meu coração quer”, “meu coração sensível recebe a lei de si mesmo”, “um coração que é desigual e volúvel, que por vezes estremece de frio, mas faço tudo o que ele quer”;⁵ ou, quando Werther menciona a pintura, “decidi me ater somente à natureza”, sem regras, como gênio, como transbordamento, “quero reconhecer e exprimir o belo”.⁶ Em outros casos, o querer aparece nebuloso, por exemplo, na famosa frase, “as faculdades do homem estão encerradas em estreitos limites, por isso me volto para mim mesmo, e descubro um mundo, que é mais pressentimento e obscuro desejo (*Begier*, desejo carnal e não *Wunsch*, mais espiritual) que apresentação e força viva;”⁷ ou, “quero continuar sonhando, como uma criança, os homens como as crianças também não sabem o que querem, as crianças não tem nenhum querer? E nós, temos?”.⁸ Depois, com a presença de Charlotte, o querer torna-se afirmativo, “quero ser feliz”,⁹ “Ó meu anjo: apenas por você quero viver”,¹⁰ “quero ir até Lotte e mais nada”,¹¹ “quero rever o lugar onde nasci”;¹² ou, quando o querer oscila entre o desejo (*Bergier*) de se desdobrar e o desejo de se limitar, voluntariamente, diante de um mundo imenso nebuloso, “desejamos”, diz Werther, “que todo o nosso ser fosse preenchido por um grande e magnífico sentimento que abraçasse o todo”.¹³ E, por fim, o querer é reativo, ligado à morte: “aquele que guarda o doce sentimento da liberdade, sabe que pode deixar esse cárcere quando quiser”,¹⁴ ou, “quero remar dez anos nesta galé a que me acorrentaram”,¹⁵

⁴GOETHE, Johann Wolfgang von. *Os sofrimentos do jovem Werther*. Trad. Leonardo César Lack. São Paulo: Nova Alexandria, 1999, p. 11.

⁵Ibidem, p. 14.

⁶Ibidem, p. 19.

⁷Ibidem, p. 17.

⁸Ibidem, p. 35.

⁹Ibidem, p. 45.

¹⁰Ibidem, p. 39.

¹¹Ibidem, p. 85.

¹²Ibidem, p. 82.

¹³Ibidem, p. 33.

¹⁴Ibidem, p. 18.

¹⁵Ibidem, p. 72.

“quero pedir de joelhos que não despedacem as próprias entranhas com tanta fúria”;¹⁶ “dá vontade de cravar um punhal no coração”;¹⁷ ou, não quero fazer minha a ideia de vocês; não quero me comparar, nem ser um homem que se mata de trabalhar, sem querer, sem ser movido por suas próprias paixões”;¹⁸ “não quero decidir entre ter esperança ou resignar-me”;¹⁹ ou, “tenho vontade de rasgar o peito e arreventar a cabeça”;²⁰ “quero me sacrificar por você”, e, finalmente “quero morrer”;²¹ repetido três vezes, onde o querer adquire estatuto de realidade, como ato de vontade, prático, já que, diz Werther, não posso fazer de outro modo.

A forte presença do querer na dinâmica interna do romance, sugerindo a efetuação da vontade como autodeterminação, solicita ao menos um olhar da filosofia, uma pergunta pelo fundamento desse querer, na direção de saber se ele é derivado de uma ideia da razão ou se decorre da experiência empírica; ou ainda, qual a relação desse querer com a moralidade em geral, sua validade ou universalidade. Se colocarmos o poeta ao lado do filósofo, em contiguidade com ele, impõe-se, de fato, o problema filosófico de saber em que condições é possível pensar uma vontade livre. Ora, mesmo em Kant, certamente a melhor abordagem do problema, em termos estritamente filosóficos, a pergunta pela vontade livre é difícil de ser respondida, de modo que não pretendo, no pouco espaço de que disponho, a temeridade de fundamentar com base no romance uma noção de liberdade moral. No entanto, tomando o texto literário pelo que ele propõe ser, isto é, poesia, é possível ao menos tangenciar o problema, desde que a reflexão se afaste um pouco do campo da filosofia moral a fim de concentrar-se na esfera estética e, especificamente na relação entre os gêneros literários. Então, surge uma primeira questão, ao mesmo tempo, estética e histórica: esse querer, persistente, íntegro, não seria uma qualidade do drama moderno?

Em *Poesia e verdade*, no livro XIII, ao descrever as circunstâncias do surgimento do *Werther*, Goethe aponta, retrospectivamente, que o plano da obra surgiu após *Götz von Berlichingen*, “meu selvagem esboço dramático” ou “obra

¹⁶Ibidem, p. 75.

¹⁷Ibidem, p. 79.

¹⁸Ibidem, p. 45.

¹⁹Ibidem, pp. 48-9.

²⁰Ibidem, p. 94.

²¹Ibidem, p. 115.

singular e curiosa por conta própria”,²² quando “ao mesmo tempo começava a se desenrolar uma transição para outro gênero de representação, que não costuma ser contabilizada entre as formas dramáticas, apesar de ter com elas muitos traços em comum”.²³ A transição para o romance pode ser assim resumida com as palavras de Goethe: “quando estava só imaginava uma conversa com um amigo, eram conversas ideais, conversações imaginárias (...), como exercícios dialéticos, que se aproximam do espírito das cartas, escritas na solidão, por um recluso que foge a toda forma de contestação (...) as quais eram próximas não só do espírito dos poetas ingleses, com seus pensamentos sombrios, mas também dos monólogos melancólicos de Hamlet”. E, acrescenta Goethe,²⁴ essas conversações referiam-se aos desgostos da vida, no contexto de uma “época de paixões impossíveis de se satisfazer e diante da monotonia mortal da vida burguesa (...)”, “fomos aos poucos nos familiarizando – numa espécie de presunção pesarosa – com a ideia de que, na pior das hipóteses, podíamos simplesmente abandonar a vida quando quiséssemos, caso esta não fosse mais de nosso agrado”.²⁵

Sem enveredar pelo tema da patologia, marcante nesta passagem de *Poesia e verdade* e pela condenação da atmosfera doentia da época, de “excentricidades hipocondríacas”, nem pelo tema do suicídio, Hans-Robert Jauss, em um importante ensaio sobre *Werther* de 1982, aproxima o romance da dramaturgia inicial de Goethe. Em *Götz von Berlichingen*, de 1773, Jauss localiza um drama moderno inaugural, distinto, que está na origem do culto do gênio e dos dramas do *Sturm und Drang*, a despeito de nele reaparecer a “exigência antiga de que a tragédia apresente um caráter individual agindo segundo suas próprias leis”.²⁶

²²GOETHE, Johann Wolfgang von. *De minha vida. Poesia e verdade*. Trad. Mauricio Mendonça Cardozo. São Paulo: Editora UNESP, 2017, Livro XIII, p. 685.

²³Ibidem, p. 689.

²⁴Ibidem, p. 696, “A depender de seus humores, alguns jovens simpatizavam mais com uma forma leve e elegíaca de tristeza, ao passo que outros preferiam o peso acachapante do desespero e da abnegação absoluta. O curioso é que nosso pai e mestre Shakespeare, exímio disseminador da mais completa sensação de alegria, também acabaria reforçando os nossos ares de indisposição. Hamlet e seus monólogos haviam se tornado fantasmas que nos assombravam o nosso espírito”.

²⁵Ibidem, p. 697.

²⁶Jauss, op. cit., 1982, p. 315. Cf. SILVA, Felipe Vale da. *A ficção histórica de Goethe: do Sturm und Drang à Revolução Francesa*. Tese de Doutorado. USP, 2016.

Certamente, a peça de Goethe não é um retorno nostálgico ao antigo, mas uma renovação moderna, pois nela há a presença do grande herói que remove ele mesmo as dificuldades que encontra, afirmando-se diante dos conflitos que enfrenta. Em contrapartida, sabemos que os primeiros dramas de Goethe recusam o trágico: por exemplo, a peça *Die Mitschuldigen* (Os cúmplices), sem ser comédia, está mais próxima de uma farsa burlesca, na linha de Molière, já que nela as personagens estão a um ponto de romper os limites daquilo que se pode ter como personalidade. De todo modo, a dramaturgia inicial de Goethe se insere, com força, no debate de meados do XVIII, sobre o drama moderno, que, além de Lessing, tem como protagonista Louis-Sébastien Mercier e seu longo panfleto anticlássico, intitulado, *Du théâtre, ou nouvel essai sur l'art dramatique*, de 1773, que, embora fosse considerado na França o “Rousseau da sarjeta” (*Le Rousseau du ruisseau*), na Alemanha, foi o dramaturgo da geração wertheriana; com efeito, só para mencionar um exemplo, a peça *Le déserteur*, traduzida por Leopoldo Wagner, foi encenada inúmeras vezes em cidades alemãs. Mercier, grosso modo, denuncia a esterilidade das tradições e regras, sustentando que “a cena deve mostrar o heroísmo, a coragem das classes obscuras”.²⁷ Debate que se prolonga em solo alemão com Jacob Lenz, em suas *Notas sobre o teatro*, de 1774, que acompanham sua tradução da peça de Shakespeare, *Love's labour's lost*,²⁸ e que também, em tom anticlássico, combatem as três unidades aristotélicas, louvando como moderno o tema da “unidade de interesse” e o culto à Shakespeare.

De fato, em *Poesia e verdade*, no livro X, Goethe retoma, anos depois, o centro desse debate enunciando como a ideia do *Götz* lhe surgira: a “figura daquele homem rude e bem-intencionado, que em tempos selvagememente anárquicos só podia contar consigo mesmo, despertara em mim o mais profundo interesse”.²⁹ Em resumo, o que sobressai no *Götz* é a valorização do querer do herói, mas modernizada pela emulação da riqueza e do colorido de Shakespeare, assim justificadas pelo próprio Goethe, no discurso de 1771, *Para o dia de Shakespeare*, nos seguintes termos: “As suas tramas, no sentido usual do termo, não são meras

²⁷Louis-Sébastien Mercier, apud HUBERT, Marie-Claude. *Les grandes théories du théâtre*. Paris: Armand Colin, 2008, pp. 143-156.

²⁸Goethe, op. cit., 2017, p. 592.

²⁹Ibidem, p. 495.

tramas teatrais, mas as peças todas tratam do ponto secreto – que nenhum filósofo chegou a ver e determinar – em que o caráter particular de nosso eu, a liberdade pretendida de nossa vontade encontra-se com o andar necessário do todo”.³⁰ O jovem György Lukács, na *História do desenvolvimento do drama moderno*, escrita entre 1906-7, e publicada em Budapeste, em 1911, ao comentar esta observação de Goethe acentua, de modo feliz, a dupla característica da peça: “Götz é a primeira tentativa de encontrar este ponto secreto perto dos eventos e de construir um mundo inteiro perfeito a partir da justaposição de pequenas cenas vivificantes”.³¹ Walter Benjamin, por sua vez, assinala que o tema central da peça não é a revolta camponesa, mas a luta de Götz em prol de si mesmo, daí que a qualidade acentuada nela é a da persistência, como expressão do ímpeto individual.³² De todo modo, no drama, ao afirmar “Götz é o senhor de suas ações”,³³ Goethe refere-se às atividades dos cavaleiros livres, que, a despeito de lutar no início como guerreiros do imperador, terminam como criminosos, exibindo um querer que simboliza a independência do espírito, ou seja, uma vontade livre. Diferentemente do herói antigo no qual a ação expressaria a integração entre o herói e o mundo, o drama moderno do jovem Goethe apresenta as lutas entre o herói e o mundo, nas palavras de Jauss, “como realização de si de uma personalidade que deverá afirmar sua identidade pela sua ação contra a sociedade desnaturada”.³⁴ Ao apresentar, portanto, em solo shakespeariano, a norma da ação histórica na pessoa do herói que só conta consigo mesmo, Goethe teria aproximado natureza e indivíduo, modernizado o drama, criando uma linguagem possível para o drama moderno, indicando assim, a direção do drama do *Sturm und Drang*.

Sobre o tema do querer no drama moderno e sua relação com Shakespeare, a mais produtiva abordagem surge igualmente no próprio Goethe, anos depois, no ensaio intitulado *Shakespeare e o sem fim* (1815), no qual há uma nova formulação

³⁰GOETHE, Johann Wolfgang von. *Para o dia de Shakespeare. Escritos sobre literatura*. Trad. Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000, p. 29.

³¹LUKÁCS, György. *A modern Dráma Fejlődésének Története*. Budapeste: Franklin Társulat, 1911. V. I, p. 283.

³²BENJAMIN, Walter. *Ensaio reunidos: escritos sobre Goethe*. São Paulo: Editora 34, 2009, p. 129.

³³Goethe, op. cit., 2012, p. 190.

³⁴Jauss, op. cit., 1982, p. 316.

da oposição entre antigos e modernos, baseada na contraposição entre dever e querer. Embora dever e querer não possam ser radicalmente separados no homem, e, dado que o assunto do drama é uma luta, um conflito necessário, na poesia antiga predominaria, assinala Goethe, o desacordo entre dever e realizar; na moderna, ao contrário, se manifestaria o desacordo entre querer e realizar. Ou ainda, acrescenta Goethe, não sem ambiguidades: de um lado, o dever é imposto ao homem, daí ser penoso e imperativo (seja o dever da necessidade, seja o dever moral), e, por isso, todo dever é despótico, mesmo concernente à razão, como na lei moral; de outro lado, o querer o homem se impõe a si mesmo, “o querer é livre, ele parece livre e favorece os indivíduos. Por isso ele é lisonjeiro e tem de apoderar-se dos homens logo que dele tomam conhecimento. É o deus dos novos tempos”.³⁵ Assim, conclui Goethe, o drama moderno favorece o querer, toma a via do querer, daí a excepcionalidade de Shakespeare, pois é o único moderno que equilibra nas suas peças o querer e o dever: nele o herói vive um conflito interno entre o dever limitado e o querer ilimitado; é por essa razão que em Shakespeare o querer é quase sempre inflamado por uma causa exterior, e, com isso, ele se aproxima do antigo; embora Shakespeare não seja antigo, mas moderno; ingênuo e não romântico. De todo modo, na forma equilibrada de Shakespeare haveria algo que aproxima o dramaturgo do romancista, pois nele, diz Goethe: “Tudo o que é sussurrado no ar às escondidas nas grandes ocasiões, o que se esconde no coração dos homens nos momentos em que acontecem coisas terríveis, tudo é dito. Aqui, o que um ânimo encobre e esconde com temor é lançado adiante, de modo livre, à luz do dia; experimentamos a verdade da vida e não sabemos como”.³⁶

³⁵Goethe, “Shakespeare e o sem fim”, op. cit., p. 46.

³⁶Goethe, “Shakespeare e o sem fim”, op. cit., p. 39. Sobre as relações entre os gêneros e as diferenças entre antigos e modernos, o ensaio de Goethe certamente emula, de algum modo, o ensaio de Herder, intitulado “Shakespeare”, de 1773, no qual se lê que: “Shakespeare não encontrou o coro diante de si, mas certamente peças itinerantes e jogos de marionetes (...) a partir dessa má argila! que ele plasmou a criação magnífica que se encontra aí diante de nós e vive! Ele não encontrou um caráter do povo e da pátria tão simples, mas uma variedade de estamentos, tipos de vida, mentalidades, povos e dialetos (...) Se neste (grego) impera uma única linguagem fina cantante, tal como numa idade avançada, em Shakespeare fala a linguagem de todas as idades, de todos os homens e espécies de homens, ele é o tradutor da natureza em todas as línguas (...).

O problema do equilíbrio entre querer e dever, apontado por Goethe em Shakespeare é historicamente fértil, pois, certamente, o querer da tragédia antiga subordinava-se a um dever ligado aos códigos de honra, às rígidas leis de consanguinidade, enfim, ao destino; em poucas palavras, quando o querer operava na tragédia antiga, ele estava ligado à esfera pública e dela decorria a perfeição, a unidade e a integridade desse querer. Mas, se no drama moderno predomina um querer ilimitado, que corresponde a um mundo instável, anárquico, no qual a noção de público muda, então, vale perguntar: qual a fonte do caráter e da perfeição do herói moderno, se este não segue modelos, se é incomparável e único? No *Werther*, certamente, há um desacordo entre o querer e a realização, há conflitos, como no drama, mas o conflito em si não exhibe nenhuma centralidade, não há simetria de forças e contraforças; ao contrário, nas cartas sobressaem os sentimentos do herói, que se desdobram em múltiplos conflitos, instabilidades, oscilações ou descontroles; em múltiplos fios que se entrelaçam compondo uma teia, e por isso sua linguagem é a do romance. Ao propor aproximações com o *Götz*, sobre centralidade do querer, Jauss, lendo as *Notas* de Lenz, sugere que, no *Werther*, Goethe substituiu a ideia de que a ação é a alma do mundo pelo pressentimento histórico de que “é preciso procurar a alma do mundo, não mais em uma ação dirigida para o exterior, e constantemente fracassada, mas no dobrar-se do indivíduo sobre si mesmo”.³⁷ Daí o monólogo e não o diálogo, daí o formato das cartas de uma única autoria, daí o fato de *Werther* não ser um drama, mas sim um romance, embora com traços dramáticos. Talvez acerte Terry Eagleton ao afirmar que *Werther* é um romance trágico, de um autor que não era trágico.³⁸

Justamente aqui começaria o coração de minha investigação, ‘como? a partir de que arte e modo criativo Shakespeare teria podido transformar poeticamente um miserável romance e novela e história de fábulas nesse todo tão vivo? Que leis de nossa arte histórica, filosófica, dramática residem em cada um de seus passos e gestos artísticos?’ (HERDER, Johann Gottfried von. “Shakespeare”. In: *Escritos sobre estética e literatura*. Trad. Pedro Augusto Franceschini e Marco Aurélio Werle. São Paulo: Edusp, 2019, pp. 226-234).

³⁷Jauss, op. cit., 1982, p. 316.

³⁸EAGLETON, Terry. *Doce violência. A ideia do trágico*. Trad. Alzira Vieira Allegro. São Paulo: Editora UNESP, 2013, p. 251. Cf. a carta de Goethe a Schiller de 9 de dezembro de 1797, sobre sua incapacidade de escrever uma tragédia: “Não me conheço tão bem quanto necessário para saber se poderia escrever uma verdadeira tragédia, mas já me assusto diante da empreitada e

Se isso é certo, esse querer, ou unidade da vontade no *Werther*, que confere alguma coesão à narrativa, não evidencia nenhuma harmonia preestabelecida ou equilíbrio entre o externo e o interno, nem se apresenta como modelo positivo de moralidade, pois é a manifestação de uma vontade que é única, extrema, desequilibrada, inflexível: um querer singular, imbricado no labirinto das paixões, que não aceita nenhuma repressão às paixões e cuja narrativa opera poeticamente como um convite irrecusável ao leitor à compartilhar esse destino único, com suas dores repetidas, incertezas e inseguranças. Eis o “meteoro literário” do *Sturm und Drang*, pois era assim que Goethe se sentia diante dos leitores,³⁹ ou ainda, o abalo provocado na cultura quando, nos termos de Schiller, um grande poeta ingênuo, aceita o desafio de pôr-se diante de um material sentimental, a saber, diante do “perigoso ponto mais extremo do caráter sentimental”,⁴⁰ o da oposição entre ideal e real; entre o subjetivo e o objetivo. O forte efeito do romance, quase idêntico ao de um drama, decorre de um caráter, acentua Schiller, em *Poesia ingênua e sentimental*, “que com ardente sensibilidade abraça um Ideal e foge da realidade para lutar por um infinito sem essência, que busca ininterruptamente fora de si aquilo que ininterruptamente em si destrói; para o qual apenas seus sonhos são o real, suas experiências, eternamente limitações”.⁴¹ Sim, com o *Werther*, para Schiller, estamos no lugar difícil e perigoso dos extremos do querer, ali onde o querer ou a razão e suas operações, quando deixados a seus próprios princípios, transformam-se em rigorismo moral; em outras palavras, um querer que, quando isolado, ameaça perder-se, tornar-se uma razão precipitada e impaciente. Embora, corrija Schiller, isso jamais acontece no *Werther*, pois essa oposição está em mãos de um poeta que ao sobredeterminar o ideal é o que “menos se afasta da verdade sensível das coisas”.⁴² De todo modo, o alerta de Schiller é claro, ele sugere que o extremo aqui, a despeito do gênio de Goethe, corre o risco de tornar-se

estou quase convencido de que poderia me destruir somente com a simples tentativa.” GOETHE, Johann Wolfgang von; SCHILLER, Friedrich. *Correspondência*. Trad. Cláudia Cavalcanti. São Paulo: Hedra, 2010, p. 160.

³⁹Goethe, op. cit., 2017, p.713.

⁴⁰SCHILLER, Johann Christoph Friedrich von. *Poesia ingênua e sentimental*. Trad. Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1991, p.78.

⁴¹Idem, ibidem.

⁴²Idem, ibidem.

extravagante, excessivo ou incomum, especialmente se alimentado por matéria moderna: “amor exaltado, sentimento pela natureza, sentimentos religiosos, espírito de contemplação filosófica e, por fim, para nada esquecer, o mundo ossiânico sombrio, informe melancólico”;⁴³ uma vontade certamente associada às paixões, às aspirações e ao esforço do herói a fim de conseguir realizar algo autêntico e digno no mundo, ou seja, aos gestos que circunscrevem o humano movendo-se na instabilidade da vida, tal como dito na *Trilogia da Paixão*, no poema à Werther, de 1824, pelo próprio Goethe: “mal gozamos sequer do sol agosto, e já uma aspiração (*Bestrebung*) confusa luta/ Ora conosco mesmo, ora com o mundo/ Sem que um ao outro possa completar-se”.⁴⁴

Certamente, o querer que se manifesta no Werther é potência ligada à vida. O Jovem Werther descobre o amor como uma aurora, sente-se deleitado (*entzücken*), encantado e, ao mesmo tempo, espantado e surpreso (*erstaunen*). Mesmo assim, daí em diante, nada o detém, nem muro, nem palácio, nem leis, nem convenções, na pressa que o move para longe, pressa de dar-se a alguma coisa mais elevada; nenhum interesse mesquinho o detém, nem um valor abstrato, apenas a vida, o contentamento, o instante alegre. Um querer cuja vitalidade é infantil mas que é igualmente fogo interior maduro que não se pode sufocar, pois ali vida e morte travam luta feroz. É, portanto, como vitalidade íntima, particular, que se expressa a personalidade de Werther e sua ação no mundo. No drama, em

⁴³Idem, *ibidem*. Sobre o risco do extravagante na poesia sentimental, Schiller adverte: “No entanto, se é impelido tão longe que não apenas já não lhe possa corresponder nenhuma experiência determinada (pois até aí o belo ideal pode e deve ir), mas ainda conflite com as condições de toda a experiência possível em geral; e se, portanto, para torná-lo real, a natureza humana tem de ser abandonada, então já não é um pensamento poético, mas um pensamento extravagante” (p. 95). Schiller, contudo, observa, na sequência, que no *Werther* trata-se de uma sensação extravagante, que merece reprimenda, não desprezo, pois é verdadeira, embora o objeto seja constituído artificialmente, mas não desprovido de conteúdo sensível. “São sensações genuínas que têm realmente uma fonte moral” (p. 96). O que corrobora, assim, com o que havia sugerido antes, em uma pequena nota, sobre a diferença entre poetas modernos e antigos ou entre poesia ingênua e sentimental, que nos *Sofrimentos do jovem Werther* o perigo da extravagância de expressão foi evitado pois ali se “encontram ambos os gêneros unidos, e, com isso, “causam o maior efeito”. (p. 61).

⁴⁴GOETHE, Johann Wolfgang von. “Trilogia da Paixão. A Werther”. In: *Poemas*. Trad. Paulo Quintela. Coimbra: Centelha, 1986.

Götz, certamente o primado da personalidade não corresponde a uma reflexão interiorizada, mas ao predomínio do prático, do fazer, isto é, da ação. Mas no caso do *Werther*, a manifestação da personalidade no romance equivaleria meramente à enunciação do autoexame, favorecido pelo formato das cartas?

Penso que se equivocam as interpretações que defendem que Werther manifesta um querer absoluto que põe o mundo e os outros sempre como absolutos, por isso não se curva às convenções, nem às instabilidades, fechando-se, assim, sobre si mesmo, buscando a certeza de si em si mesmo, sem depender das contingências, determinações ou limites do mundo. Ora, a personalidade de Werther é incontornável, não porque dá às costas ao mundo, mas porque o enfrenta. De fato, sabemos, Werther não procura o isolamento, ele quer companhia, amigos, compreensão: Charlotte, sobretudo. No entanto, ele é arrastado para a solidão pelas relações que estabelece com o mundo de modo irreversível e para o sacrifício final, como se fosse vítima do destino, da necessidade, como se fosse um herói trágico. De modo que o querer no romance é indestrutível, mas não é absoluto.

Sobre essa dialética, digamos, entre o voluntário e o involuntário, nas “Palavras primordiais órficas”, ou *Poema órfico*, de 1817, sobretudo nos versos intitulados “demônio”, “necessidade” e “amor”, Goethe sugere que uma personalidade opera sempre numa estrutura circular, na qual a alma perambula entre duas temporalidades: uma eterna, a outra, finita. O ser, como Individualidade do herói, como aquilo que o distingue dos demais, surgiria, então, de uma unidade originária, isto é, de seu demônio, do astro que presidira seu nascimento.⁴⁵ Dessa determinação cosmológica, dependeriam o presente, o passado e o futuro do herói. Daí a imutabilidade do indivíduo, melhor dizendo, a sua indestrutibilidade, haja vista que o caráter individual pode mudar, mas não pode ser destruído. “A firmeza, a tenacidade, que só se desenvolve a partir de si mesmo”,⁴⁶ seria uma disposição

⁴⁵Goethe, *Poema Órfico, Demônio*. “Como no dia que te fez nascer/ O sol se ergueu pra o saudarem os planetas,/ Logo tu começaste e continuaste a crescer/ Conforme leis perfeitas e completas./ A ti não fugirás, assim terás de ser,/ Assim disseram já Sibilas e profetas;/ Não há tempo ou Poder capaz de destruir/ Forma cunhada que, a viver, quer progredir” (Goethe, op. cit., 1986, p. 229).

⁴⁶Goethe, em carta a Creuzer, de 1 de Dezembro de 1817, comenta seus versos órficos nos seguintes termos: “Por isso esta estrofe protesta repetidamente a imutabilidade da indivíduo. O caráter individual, por mais pronunciado que seja, pode bem ser destruído como coisa finita, mas

formal cunhada pelos deuses; por isso Werther não pode fazer de outro modo, mesmo diante da casualidade da vida, diante de Tyche, ele, “a personalidade, como o velho Adão regressa sempre indomável”.⁴⁷ E o amor, nessa estrutura circular, corresponderia, então, à manifestação da divindade no tempo finito, pois o amor, diz Goethe, no mesmo poema órfico: “E a chama vem! – do céu se precipita,/ (...) Eis se aproxima em asa aérea, e infinita/ Parece ora fugir, ora volta, ora hesita,/ E na dor há prazer, mel e medo traz consigo”.⁴⁸ De modo que a personalidade do herói expressaria essa contraposição entre o querer e a necessidade, tal como lemos na explicação do próprio Goethe, sobre a palavra primordial “amor”, na mesma carta a Creuzer:

nisto está incluído tudo o que se possa imaginar, desde a mais leve inclinação à mais apaixonada loucura; aqui se unem o demônio individual e a Tyche sedutora; parece o homem obedecer só a si mesmo, deixar reinar seu próprio querer, abandonar-se ao seu impulso; e no entanto são circunstâncias fortuitas que vem sobrepor-se; qualquer coisa estranha que o desvia do seu caminho; supõe que agarra e é agarrado, crê ter ganhado e já está perdido. Também aqui faz a Tyche o seu jogo, atrai o transviado para novos labirintos, e não há limite para o extravio – porque o caminho é já um erro. Corremos agora o perigo de nos perdermos, na suposição de que o que parecia destinado ao que há de mais particular, em realidade flutua e se desfaz no universal.⁴⁹

A sugestão retrospectiva de Goethe de um tempo circular caracteriza mais a cosmologia do poeta e pouco a finitude deste querer, sua singularidade histórica;

enquanto se aguentar na sua essência, não pode ser estilizado nem despedaçado, mesmo através de gerações”. In: Goethe, op. cit., 1986, p. 415.

⁴⁷Ibidem, p. 416. Schiller em *Poesia ingênua e sentimental*, ao caracterizar a ingenuidade de todo gênio, como um “magnífico presente da natureza”, observa que ele é fiel a seu caráter e a suas inclinações, “não tanto porque tem princípios, mas porque, a despeito de toda a inconstância, a natureza sempre retorna à posição anterior, sempre traz de volta a antiga carência.” Cf. Schiller, op. cit., 1991, p. 51.

⁴⁸Goethe, op. cit., 1986, p. 231.

⁴⁹Ibidem, p. 416.

com efeito, a cosmologia pouco ajuda a entender como Werther enfrenta o mundo e as circunstâncias, nem porque a virulência exaltada de sua voz não aceita nenhum compromisso, nenhuma concessão. De modo que as perguntas continuam sem resposta: o herói pode, no romance, renunciar ao mundo e sacrificar-se pelo seu caráter? É a unidade de caráter do herói que favorece a inclinação trágica do romance?

Especificamente sobre a historicidade do romance, Jauss defende a tese de que o modelo secreto do *Werther* é *A nova Heloísa*, de Rousseau, e que o romance seria, portanto, uma resposta ao problema filosófico da natureza perdida, posto pelo pensador genebrino.⁵⁰ Com efeito, ao compreender essa ordem originária como natureza, Rousseau também aponta que caráter ou gênio designa aquilo que a natureza deu ao homem. É por isso que lemos no *Emílio*: “cada homem traz ao nascer um caráter, um gênio, e talentos que lhe são próprios.” Mas, como não basta o que a natureza faz, ele precisa ainda ser formado, daí Rousseau perguntar, na sequência, “mas para formar esse homem raro, o que temos que fazer?”.⁵¹ Certamente o tema da natureza é crucial ao jovem Goethe, no entanto, penso que, no *Werther*, Goethe concorda só parcialmente com a proposição de Rousseau de que: “O homem natural é tudo para si mesmo”,⁵² tendo em vista que se aproxima mais de Diderot, para quem o homem natural já é social ou moral, de modo que não é possível separar a natureza da sociabilidade. De um lado, do ponto de vista do querer, Werther busca amor, a felicidade no mundo, sociabilidade; de outro, como sua vontade íntegra surge diante do leitor, já na primeira carta, de 4 de maio de 1771,⁵³ no romance de Goethe não se trata de formação, de equilibrar as forças físicas com as faculdades intelectuais, nem de substituir o desejo pela virtude, de modo que não parece que Goethe seguiria, então, o caminho aberto por Rousseau,⁵⁴ como sustenta Jauss, de descrição do homem sensível, ou natural,

⁵⁰Jauss, op. cit., 1982, pp. 324-328.

⁵¹ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Emílio. Ou da educação*. Trad. Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Martins Fontes, 1995. p. 13.

⁵²Rousseau, op. cit., p. II.

⁵³Goethe, op. cit., 1999, p. II.

⁵⁴Cf. Rousseau, op. cit., p. 70: “portanto, é na desproporção entre os nossos desejos e as nossas faculdades que consiste nossa miséria. Um ser sensível cujas faculdades iguaissem os desejos seria um ser absolutamente feliz (...) Trata-se, pois, de diminuir o excesso de desejos relativamente às faculdades, e de igualar perfeitamente a potência à vontade.”

dotado de sinceridade, simplicidade, honestidade, franqueza, piedade, apto a recuperar a totalidade perdida.

Com base nas interpretações de Ulrick Karthaus, de 1975, e de Dirk von Petersdorff, de 2006,⁵⁵ defendo que o *Werther* não é nem uma resposta ao problema do homem natural, nos termos postos por Rousseau, nem uma sabedoria da virtude, ou *Bildung* virtuosa, como *A nova Heloísa*, mas uma apresentação poética de uma subjetividade moderna diante dos limites do mundo, que, ainda hoje, tem mais força e atualidade, pois, diferentemente do romance epistolar de Rousseau, como bem acerta Jauss, é “a experiência trágica do sentimento de si em sua autonomia”,⁵⁶ em contato com o mundo. No *Werther*, esse querer autônomo, portanto, já é moderno, pois ele é pura efetuação da linguagem como declaração de si, que se expressa por meio de uma gramática da fragilidade ou instabilidade, cujo efeito é o de apreender a unidade do indivíduo no movimento espontâneo de seu sentimento, como autenticidade; em outros termos, um querer que se expressa na efemeridade do sentir, na ação recíproca entre sentir e querer, sem distinção entre realidade e poesia. É por essa razão que ela não é uma voz imediata da natureza, mas da poesia, do aparecer da natureza transformada em linguagem, em uma apresentação (*Darstellung*), que é um transbordamento da vida, ou experiência no tempo, no sentido de um experimento, algo que se modifica empiricamente diante do leitor, à medida que Werther procura realizar seu Eu, como diferencia Petersdorff, nas relações com a natureza, com o amor e com a sociedade.⁵⁷ Mesmo que estabeleça uma relação próxima com o drama, ela não é a experiência do sujeito absoluto da tragédia, como nos lembra Eagleton, na qual se efetua necessariamente a manifestação do absoluto, mas da subjetividade no romance, no gênero intrinsecamente pós-trágico; nele é possível expor como operação da linguagem, uma experiência subjetiva no sentido empirista, onde sentimentos são experimentados por si mesmos, visando uma transparência a si

⁵⁵PETERSDORFF, Dirk von. “Ich soll nicht zu mir selbst kommen. Werther, Goethe und die Formung moderner Subjektivität”. In: *Goethe-Jahrbuch*, n. 123, 2006.

⁵⁶Jauss, na verdade, defende que o modelo é *A nova Heloísa*, embora reconheça que no *Werther* trata-se de uma recepção produtiva de Rousseau, uma renovação e revisão do modelo de Rousseau, isto é, uma mudança de horizonte. Cf. Jauss, op. cit., p. 323.

⁵⁷Petersdorff, op. cit., 2006, pp. 70-85.

mesmo, da qual o leitor torna-se confidente, fazendo ele também a experiência de si mesmo.

Dessa dupla experiência, podemos dizer sem medo do salto, surge uma nova apreensão da individualidade burguesa, que, ao contrário, já se manifesta como distância em relação a uma natureza supostamente estática, como dito na carta de 8 de fevereiro de 1771,⁵⁸ que não figura na primeira versão: “Desde que cheguei aqui, ainda não houve um dia bonito que alguém não tivesse estragado”, da qual resulta uma crítica ainda mais ferina que a de Rousseau. Com o perdão da ousadia, uma distância que se manifesta por meio de uma dialética, pelo menos parcial, que é um exercício de negação, moderno; em outras palavras, uma dissonância que instaura na linguagem uma crítica moderna dos limites do mundo. A despeito de Goethe não descrever todo o dinamismo da transformação da realidade, essa linguagem finita⁵⁹ da negação, e não infinita, de retorno ao cosmos, opera como uma “grande recusa”, para usar o forte termo de Herbert Marcuse. Um querer que não resulta, portanto, da oposição entre interior e exterior, nem se constitui a partir dos dados da existência, mas que se fortalece em contato com eles. O que se pode dizer, por fim, em favor da verdade desse querer? Que não é desordem ou patologia, nem desproporção entre desejo e vontade, nem potência passiva que se submete às forças destruidoras da natureza, ao contrário, que é um querer que afirma a autodestruição voluntária, segue as leis do coração e nela funda a sua singular autonomia.

Hoje, como há 250 anos, o que impacta o leitor não é a existência de um homem natural em busca da unidade perdida, mas a revolta de um homem sensível, uma “revolta encarnada”, para usar o feliz termo de Jauss, no destino de Werther, que não é ressentimento ou egoísmo doentio, mas juízo de valor, racionalidade, concentrada dramaticamente na “recusa do ideal de vida e da realidade alienada do mundo burguês”,⁶⁰ evidenciada, especificamente, na sua crítica à divisão social

⁵⁸Goethe, op. cit., 1999, p. 75.

⁵⁹No mesmo sentido utilizado por Schiller, na carta XIX, da sua *Educação estética do homem*, “Aqui, devemos lembrar que temos diante de nós o espírito finito, não o infinito. O espírito finito é aquele que se torna ativo somente através da passividade, que chega ao absoluto somente através das limitações, que age e forma somente à medida que recebe matéria.” (Schiller, op. cit., 1990, p. 101).

⁶⁰Jauss, op. cit., 1982, p. 337. Na verdade, Jauss toma Rousseau como modelo, a fim de demonstrar, no limite, como a resposta de Goethe no *Werther* é mais radical que a de Rousseau:

do trabalho, princípio fundamental da economia burguesa, como já demonstrara Lukács nos anos 1930.⁶¹ Assim, o leitor acompanha a experiência de uma totalidade indivisível de um herói quase inativo, na qual a via da autorrealização é trilhada unicamente na ordem humana, para além do sagrado, ou no máximo ao lado de um Deus, cujo tratamento é mais uma fantasia blasfema, uma provocação, que apoio ou guia. É por isso que a revolta de Werther, como querer, antes do suicídio, deságua numa apropriação profana da paixão de Cristo, que, nas palavras de Herbert Schöffler, sociólogo da cultura e das religiões, em artigo de 1938, escandalizou e ainda escandaliza por ser “uma narrativa alemã de uma paixão com uma ideia panteísta de Deus, isto é, a primeira tragédia sem ideia de falta, sem princípio do mal”.⁶² Para Schöffler, em uma Alemanha na qual mesmo os iluministas ainda mantinham laços estreitos com a Igreja e a educação era religiosa, *Werther* é um documento único de secularização dos conteúdos religiosos; nele se questionam, complementa Jaus, “os dogmas cristãos do pecado, da justificação e da graça, submetendo-os a um processo de emancipação”.⁶³ Como recusa encontrar consolo na Bíblia, que ele cita a seu modo, Werther não sente culpa, como se fosse um herói dramático,⁶⁴ como sentem Charlotte ou as personagens de *Afinidades eletivas*; nele, o lugar da consciência não é ocupado pela narrativa da salvação mas pelo seu amor por Lotte. É assim que o leitor vai sendo atraído irresistivelmente para o interior desse querer revoltado, que na experiência, questiona, empiricamente, os

“o conflito social é alargado em um conflito com os ideais da sociedade burguesa, com as normas da família burguesa e o *étos* do trabalho burguês; a ortodoxia cristã é desafiada pelo recurso à forma mais consequente de autoliberação – o suicídio.” (Ibidem, p. 336).

⁶¹LUKÁCS, György. “O sofrimento do jovem Werther”. In: *Goethe e seu tempo*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2021, pp. 48-58.

⁶²SCHÖFFLER, Herbert. *Die Leiden des jungen Werther: ihr geistesgeschichtlicher Hintergrund*. Frankfurt: V. Klostermann, 1938. Cf. Jaus, 1982, p. 344; Karthaus, 1975, pp. 15-18.

⁶³Jaus, op. cit., 1982, p. 345.

⁶⁴Para Lukács, a ausência da culpa marca a dramaturgia do poeta: “Goethe percebia a tragédia como uma relação muito concreta e única entre o homem e o mundo. Os problemas de estilo e equilíbrio eram os mesmos, mas a única diferença é que Goethe não introduz uma única vez a questão da culpa. Ele revela a dualidade dos sentimentos profundamente imbricada nas relações do homem com o mundo, demonstrando até que ponto ora o centro das causas de todos os acontecimentos reside na pessoa que age, ora nas circunstâncias, diante das quais, o herói deve agir” (Lukács, op. cit., 1911, p. 269).

fundamentos da ordem moral. “Deus parece ter se tornado supérfluo, ele já não protege e guia as pessoas, e os homens solitários se descobrem na experiência como autônomos, pois precisam tomar o destino em suas mãos. Antes de Nietzsche anunciar a morte de Deus”, acentua Karthaus, “seu lugar já está vago e Werther o preenche sozinho”,⁶⁵ por isso seu poeta não é mais Homero mas Ossian.⁶⁶ E, por isso, contemporâneos, como Christian Garve ou o reverendo Johann Melchior Goeze (1717-1786) escandalizaram-se com a publicação do *Werther*, exigindo censura, pois, diziam: “Goethe apresenta verdadeiras razões para o suicídio, com toda a força da eloquência”; ou o romance é uma “linguagem que cativa os jovens sem nenhuma desaprovação, em vez disso, brilha a satisfação e o respeito pelo seu herói”.⁶⁷ Com efeito, para a recepção da época, Werther era um provocador, um perturbador da paz conjugal e dos valores burgueses. Um revoltado. As reações críticas do público confirmam, abertamente, que a sensibilidade poética do jovem Goethe encontrara, no romance, inconscientemente, a linguagem precisa, para enunciar as questões do mundo moderno, tornando-se a voz dessa geração da sensibilidade.

Ao dar a palavra a Werther, que se vê atuando nesse querer revoltado, que recusa, mas não renuncia, o romance rompe com várias convenções narrativas, pois o ponto de vista pessoal deixa o autor em silêncio, distante; mesmo como editor, ao final, ele não é guardião das personagens e suas ações, dando espaço para o surgimento de um leitor emancipado que toma o seu lugar, com liberdade de julgamento. *Werther* é, assim, do ponto de vista formal, o momento seminal do romance moderno. Desde então, a arte da narrativa torna-se revolucionária ao inaugurar, a cada nova tentativa, um novo regime estético, nos termos de Rancière, ou ao superar as possibilidades formais existentes e expandir os horizontes de expectativa predeterminados, nos termos de Jauss. Curiosamente, *Werther* é moderno, sem ser irônico, nele não há uma teia de múltiplos fios que o autor vai desfazendo pacientemente, das forças menos exóticas e menos comuns que entram em sua fatura às complexas cadeias de causalidade, até dissecar as raízes obscuras

⁶⁵Karthaus, op. cit., 1975, p. 19.

⁶⁶Cf. a sutil diferença que Schiller aponta em duas pequenas notas, entre os poetas gregos ingênuos e a poesia sentimental elegíaca de Ossian (Schiller, op. cit., 1991, pp. 56 e 71).

⁶⁷Karthaus, op. cit., 1975, pp. 13-15.

do caráter e da conduta, possibilitando, assim, ao leitor, relativizar juízos, a fim de que, acentuando as mudanças e a transitoriedade da vida, a ironia possa provar que nada dura, inclusive a infelicidade.

A morte de Werther além de reafirmar o querer indestrutível, que acompanhamos, em parentesco com o drama, é necessária: Werther tem de perecer. Como Mignon, no *Meister*. Certamente são duas construções poéticas diferentes, que, no entanto, se assemelham, pois são almas dotadas de vontade livre, cuja morte injusta não pode ser evitada. No caso de Werther, uma vontade livre que não é vazia, doentia ou mera ilusão, mas coesão e integridade, acrescida da consciência do poder da dura necessidade, que liga tudo a tudo, e diante da qual só resta ao herói acomodação ou resignação. Poucos enunciaram de modo tão eloquente nesse sentimento de impotência o dilema do homem moderno.

Referências

- BENJAMIN, W. *Ensaio reunidos: escritos sobre Goethe*. São Paulo: Editora 34, 2009.
- GOETHE, J. W. *Die Leiden des jungen Werthers*. Munique: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1997.
- _____. *Os sofrimentos do jovem Werther*. Trad. Leonardo César Lack. São Paulo: Nova Alexandria, 1999.
- _____. *Götz Von Berlichingen*. Berlim: Reclam Verlag, 2012.
- _____. “Trilogia da Paixão. A Werther”. In: *Poemas*. Trad. Paulo Quintela. Coimbra: Centelha, 1986.
- _____. *De minha vida. Poesia e verdade*. Trad. Mauricio Mendonça Cardozo. São Paulo: Editora UNESP, 2017.
- _____. *Escritos sobre literatura*. Trad. Pedro Süssekind. Rio de Janeiro: Editora 7 Letras, 2000.
- _____. *Écrits sur l'art*. Trad. Jean-Marie Schaeffer. Paris: Klincksieck, 1983.
- GOETHE, J. W. von; SCHILLER, F. *Correspondência*. Trad. Cláudia Cavalcanti. São Paulo: Hedra, 2010, p. 160.
- EAGLETON, T. *Doce violência. A ideia do trágico*. Trad. Alzira Vieira Allegro. São Paulo: Editora UNESP, 2013.

- HERDER, J. G. “Shakespeare”. In: *Escritos sobre estética e literatura*. Trad. Pedro Augusto Franceschini e Marco Aurélio Werle. São Paulo: Edusp, 2019.
- HUBERT, M.-C. *Les grandes théories du théâtre*. Paris: Armand Colin, 2008.
- JÄGER, Georg. *Die Leiden des alten und neuen Werther*. Munique: Carl Hanser Verlag, 1984.
- JAUSS, H. R. *Pour une hermenéutique littéraire*. Paris: Gallimard, 1982.
- KARTHAUS, U. “Zweihundert Jahre ‘Werther’”. In: *Giessener Universitätsblätter*, n. 08, 1975.
- LUKÁCS, G. “O sofrimento do jovem Werther”. In: *Goethe e seu tempo*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2021.
- _____. *A modern Dráma Fejlődésének Története*. Budapeste: Franklin Társulat, 1911.
- PETERSDORFF, D. “Ich soll nicht zu mir selbst kommen. Werther, Goethe und die Formung moderner Subjektivität”. In: *Goethe Jahrbuch*, n. 123, 2006.
- ROUSSEAU, J.-J. *Emílio. Ou da educação*. Trad. Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- SCHILLER, F. *Educação estética do homem*. Trad. Márcio Suzuki e Roberto Schwarz. São Paulo: Iluminuras, 1990.
- SCHILLER, J. C. F. *Poesia ingênua e sentimental*. Trad. Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1991.
- SCHÖFFLER, H. *Die Leiden des jungen Werther: ihr geistesgeschichtlicher Hintergrund*. Frankfurt: V. Klostermann, 1938.

RESUMO: O artigo aproxima inicialmente o *Werther* da dramaturgia de Goethe, em especial de *Götz von Berlichingen*, a fim de examinar o tema do querer no drama moderno e na sua relação com Shakespeare. Paralelamente, percorre a noção de querer na estrutura interna do romance, perguntando se essa vontade persistente e íntegra exibiria a mesma qualidade do drama mo-

ABSTRACT: The article initially compares Werther to Goethe’s dramaturgy, particularly *Götz von Berlichingen*’s, in order to examine the theme of will in modern drama and its relationship with Shakespeare. At the same time, it explores the notion of will in the novel’s internal structure, asking whether this persistent and integral want exhibits the same quality as in modern drama.

derno. Enquanto no drama moderno predomina um querer ilimitado, no *Werther* opera um querer finito, que corresponde a um mundo instável, no qual muda a relação da arte com o público. No romance, diferentemente, o caráter do herói não segue modelos, pois é incomparável: uma subjetividade que se constitui não mais com base em uma ação dirigida para o exterior, mas no dobrar-se do indivíduo sobre si mesmo. Examinando a poesia e outros ensaios de Goethe, o artigo sugere que, embora efetue uma inclinação trágica, o que constitui a singularidade histórica do romance é esta noção do querer que, entrelaçando os múltiplos conflitos, constitui-se como negatividade radical: uma linguagem da recusa, que é uma crítica moderna dos limites do mundo.

PALAVRAS-CHAVE: Goethe; Romance; Drama; Querer; Hans-Robert Jauss.

While in modern drama, an unlimited will predominates, in *Werther*, a finite will operates, corresponding to an unstable world in which the relationship between art and the audience changes. In the novel, by contrast, the hero's character does not follow models, for it is incomparable: a subjectivity that is constituted no longer based on an action directed outward, but on the individual's folding in on themselves. Examining Goethe's poetry and other essays, the article suggests that, although it has a tragic inclination, what constitutes the historical singularity of the novel is this notion of want that, intertwining multiple conflicts, constitutes itself as radical negativity: a language of refusal, which is a modern critique of the limits of the world.

KEYWORDS: Goethe; Novel; Drama; Want; Hans-Robert Jauss.

Considerações sobre o valor político da arte na estética alemã em torno de 1800^I


FRANCESCO CAMPANA

DOCTOR EM FILOSOFIA NA UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA

I. Dissonâncias políticas

A arte sempre teve – com diferentes significados, funções e objetivos – uma dimensão política, e a filosofia claramente lidou com esse problema desde seus primeiros momentos com Platão até os dias de hoje. Durante uma fase histórica importante para o discurso filosófico sobre a arte, como a estética alemã por volta de 1800, pode-se afirmar que esse aspecto foi particularmente destacado. No momento em que a filosofia da arte ou a estética se torna uma disciplina

^ITradução: Icaro Gonçalves, Reginaldo Rodrigues Raposo, Larissa Gois, Flavia de Santis Prada, João Augusto Araújo Ferreira e Pedro Mauad. O texto é uma reformulação de uma palestra proferida na Universidade de São Paulo, no âmbito de uma Jornada sobre Hegel e sua época (21 de agosto de 2024), organizada por Marco Aurélio Werle, a quem agradeço muito. Gostaria também de agradecer ao próprio Prof. Werle e a Reginaldo Rodrigues Raposo pelo convite para a publicação e por terem acompanhado cuidadosamente as etapas da edição. Por fim, agradeço a Michela Bordignon e Luca Illetterati por lerem uma versão anterior deste artigo.

 Esta publicação faz parte do projeto *PolArt* (PI: Francesco Campana), que recebeu financiamento do programa de pesquisa e inovação Horizon Europe da União Europeia, no âmbito do acordo de subvenção Marie Skłodowska-Curie nº 101066460.

autônoma e, sobretudo, consolida seu novo *status* cada vez mais especulativo no âmbito das ciências, ela e a visão filosófica da arte não podem negligenciar o lado público, comum, voltado para a sociedade e, portanto, político como um traço indispensável e constitutivo. Nesse contexto, um pensamento sobre a arte que vê a dimensão política como uma parte imprescindível dela seria estabelecido de uma maneira estruturada e cientificamente consciente. É possível dizer que nessa passagem a gente aprofunda bastante o que pode ser chamado de uma verdadeira “filosofia política da arte”.

Essa é uma filosofia da arte que não é de forma alguma neutra, mas que acerta as contas com um tipo específico de arte: uma arte que encontra a modernidade, uma arte que enfrenta uma crise profunda em relação à organicidade com a qual ela era pensada e produzida anteriormente. Aqui, modernidade significa vários fenômenos, mais ou menos específicos, que criaram rupturas: do espírito da Revolução Francesa à industrialização, da secularização a fenômenos nacionalistas. A modernidade e como lidar com ela constituem o elemento que marcam essas filosofias da arte como políticas. Atravessada por essa ruptura, a arte assume uma dimensão reflexiva que leva a uma reconsideração de seu *status*, tanto do ponto de vista histórico-ontológico quanto antropológico, numa chave, justamente, sociopolítica.

O que essas estéticas – aqui vamos considerar as perspectivas de Schiller, do Primeiro Romantismo, de Hölderlin e de Hegel – são convocadas a enfrentar na modernidade é o desafio de pensar uma arte que possui, atravessa e sofre fraturas, cisões e dissonâncias. Além de estar presente nos textos da época em questão, o conceito de dissonância é amplamente utilizado por Adorno que, de um contexto especificamente musical, se alarga às perspectivas epistemológicas, sociológicas e filosófico-históricas.² Esse conceito foi significativamente utilizado, em seu sentido mais geral e metafórico, que se refere à época, para descrever a era contemporânea a partir do modernismo e os fenômenos culturais de crise

²Sobre o conceito de dissonância na filosofia de Adorno e seus múltiplos significados, consulte, entre outros, os estudos recentes: KEIL, Werner. *Dissonanz und Harmonie in Romantik und Moderne*. Munique: Wilhelm Fink, 2021, pp. 91-111 e ALLEN, William S. *Adorno, Aesthetics, Dissonance: On Dialectics in Modernity*. Nova York et al.: Bloomsbury Academic, 2023, pp. 1-20.

do início do século XX,³ mas também as raízes encontradas na filosofia clássica alemã, tanto em geral quanto no âmbito estético.⁴

De fato, a dissonância é um conceito que, além do mundo da música, pode ter várias facetas no mundo da arte e da sua filosofia. Ela sempre remete a uma relação de tensão e ruptura que pode envolver várias dimensões da produção e da experiência artística. Pode ter uma valência ontológica e dizer respeito à própria natureza da obra de arte. Por exemplo, a dissonância entre forma e conteúdo, para usar uma distinção talvez um pouco simplista: a crise da arte gerada pela modernidade levou ao surgimento de um conceito de liberdade na produção e na forma de conceber a arte e, conseqüentemente, a um aumento das possibilidades formais e das novas potencialidades da arte, o que também teve efeitos sobre os conteúdos. Uma segunda dissonância é antropológica e concerne à relação entre um indivíduo e um mundo modernos, na qual aquele não se reconhece mais neste e encontra na arte uma possibilidade de entender como agir nele. Aqui, a arte estabelece os fundamentos possíveis para a construção de uma convivência, mostrando como diferentes pessoas podem descobrir pontos de encontro e como o indivíduo tem à sua disposição na própria arte uma ferramenta política. O terceiro exemplo de dissonância é contextual e tem a ver com a fratura entre arte e sociedade: na modernidade, a arte não tem mais o papel central que tinha no passado, ou se tem, esse papel deve ser reformulado.

Todos esses tipos de dissonâncias permeiam a reflexão estética alemã por volta de 1800, e uma dimensão fundamental dessas dissonâncias, que gostaríamos de destacar aqui, diz respeito ao aspecto político que elas colocam em jogo. O ponto de partida, em todos os casos que serão examinados, é o fato de que a concepção

³Cf., por exemplo: HARRISON, Thomas. *1910: The Emancipation of Dissonance*. Berkeley et al.: University of California Press, 1996.

⁴Francesca Iannelli utilizou o conceito de dissonância para analisar diversos conceitos próprios ou referíveis ao âmbito da estética (belo, feio, interessante, sublime, *kitsch*, horror, terror) em um paralelismo entre a filosofia clássica alemã e o contexto contemporâneo (IANNELLI, Francesca. *Dissonanze contemporanee: Arte e vita in un tempo inconciliato*. Macerata: Quodlibet, 2010). Recentemente, Federica Pitillo utilizou o conceito de dissonância para interpretar os fenômenos da modernidade na filosofia hegeliana, especialmente no campo da filosofia prática (mas também com aprofundamentos relevantes no campo estético) in: PITILLO, Federica. *Dissonanze del moderno: Hegel e la moralità*. Nápoles: Orthotes, 2025.

filosófica da arte não está mais em harmonia com a sociedade, como pode ter sido na antiguidade. Nesse sentido, a antiguidade torna-se um parâmetro de comparação, em primeiro lugar sociopolítico, que questiona a ruptura produzida pela modernidade, revelando novas determinações, potencialidades e patologias. Enfrentar ou dar uma resposta a esse tipo de fratura, lidar com a modernidade, para a estética alemã da época, significa dar uma resposta que olha para a comunidade, para a sociedade.

Partindo dessas considerações, a seguir tentarei levar em conta algumas das respostas mais significativas sobre esse tema. Trata-se de respostas diferentes, que apresentam a pluralidade das propostas que emergem desse contexto e de como elas abrem um espaço para pensar desenvolvimentos posteriores.

Começarei a minha análise com a proposta de Schiller, que, de certa forma, é uma premissa para as reflexões seguintes sobre a relação e a dissonância entre o indivíduo e a comunidade a partir de uma perspectiva filosófico-artística. Depois considerarei a posição do Primeiro Romantismo, que identifica em uma nova mitologia a possibilidade de superar positivamente as dissonâncias da modernidade. Em seguida, abordarei a perspectiva de Hölderlin que, especialmente no romance *Hyperion*, encontra a divisão difícil de sanar do ponto de vista político e olha para essa impossibilidade com compaixão nostálgica. Concluirei com algumas observações sobre a filosofia da arte de Hegel. Se uma harmonia renovada na modernidade nunca poderá se dar através da arte, o filósofo de Stuttgart considera esta última um elemento secundário, mas ainda assim necessário, do Estado moderno. A ideia não é, obviamente, fazer um mapa completo, mas mostrar diferentes visões de um problema comum e a variedade de respostas que estavam surgindo na época sobre a questão geral da relação entre arte e política. Schlegel, Hölderlin e Hegel são considerados nesta análise, entre outros exemplos possíveis e em momentos específicos de suas trajetórias, de modo a destacar três possíveis respostas políticas à dissonância por meio da arte.

2. Indivíduo e sociedade

No final do século XVIII, em numerosos textos, fenômenos culturais (por exemplo, em periódicos) e autores no contexto alemão, há encontros entre aspectos sócio-políticos e artísticos. Junto com muitas passagens, por exemplo, de

obras de Lessing e Goethe, uma das premissas mais relevantes que concerne à relação entre arte e política nesse contexto é a obra publicada no periódico *Die Horen* (*As horas*), *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen* (*Cartas sobre a educação estética do ser humano*), de Friedrich Schiller. Como é sabido, nessa obra, que foi escrita na forma de uma coleção de cartas endereçadas a seu patrono, o príncipe Frederico Cristiano de Schleswig-Holstein-Augustenburg, Schiller reelabora profundamente a armação estrutural kantiana e transforma-a em um programa estético-político ambicioso, ideal e parcialmente utópico.⁵ Como em seus outros textos teóricos, a sua visão estética combina uma análise antropológica com uma análise social e política.⁶ O tópico da cisão, fratura e dissonância atravessa seu exame e todos os vários estágios que ele considera, do individual ao coletivo, apresentando-se como uma reflexão abrangente em termos constitutivamente crítico-culturais.⁷ De um lado, o indivíduo é cindido e não mais dispõe daquela harmonia entre as faculdades que os seres humanos eram capazes de conservar em tempos antigos. De outro lado, a sociedade como um todo é dominada pela dimensão utilitarista e não há mais um consenso entre as partes do organismo constituído pela comunidade.

⁵ Sobre a relação entre Kant e Schiller, consulte os ensaios reunidos em SIANI, Aberto L.; TOMASI, Gabriele (org.). *Schiller lettore di Kant*. Pisa: Ets, 2013. No que diz respeito às *Cartas sobre a educação estética*, consulte também MEIER, Lars. “Kantische Grundsätze? Schillers Selbstinszenierung als Kant-Nachfolger in seinen Briefen *Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen*”. In: BURTSCHER, Cordula; HIEN, Markus (org.). *Schiller im philosophischen Kontext*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2011, pp. 50-63. Além disso, cf. HAUCK, Florian. *Schillers Denkbilder. Die Kunst in den ästhetischen Schriften*. Würzburg: Würzburg University Press, 2020, pp. 60-96.

⁶ A relação entre arte e política em Schiller foi abordada sob diferentes pontos de vista e através de uma abordagem multidisciplinar, por exemplo, nos ensaios reunidos in: GARCÍA, Antonio Rivera (org.). *Schiller, arte y política*. Murcia: Editum. Ediciones de la Universidad de Murcia, 2010. Consulte também o recente: PINNA, Giovanna. “Futuro e imaginación. Estética y política en Schiller”. In: Oncina-Coves, Faustino (org.). *Tiene futuro el porvenir?* Madri: Plaza y Valdés, 2022, pp. 147-162.

⁷ Nesta linha, a interpretação presente em BOLLENBECK, Georg. “La función constitutiva de la crítica cultural para las *Cartas sobre la educación estética de Schiller*”. In: ROHLAND DE LANGBEIN, Regula; VEDDA, Miguel; BURELLO, Marcelo (org.). *Homenaje a Friedrich Schiller a los doscientos años de su muerte*, “Anuario Argentino de Germanística”, II, 2006, pp. 11-58.

Schiller, especialmente nas cartas intermediárias, aprofunda-se na constituição da subjetividade e sua condição no moderno, e identifica o instrumento que pode reconciliar as dimensões sensível e racional do indivíduo na arte (“Este instrumento são as belas-artes”, diz ele na nona carta).⁸ Esse instrumento, pois, é tão útil para o indivíduo quanto para a totalidade de indivíduos, e, portanto, para a humanidade. Esta última, de fato, consiste e transita em três estágios, do mais simples das necessidades naturais àquele da moralidade e da lei, passando pelo estágio estético, que liberta a humanidade e reconcilia-a em todos os estágios que lhe pertencem. Schiller escreve, “No estado *físico* o homem apenas sofre o poder da natureza, liberta-se deste poder no estado *estético*, e o domina no estado *moral*”.⁹

Essa transição do indivíduo para o coletivo e esses três estágios acabam aparecendo, no final da obra, também na própria estrutura do Estado. Este último passa, de fato, pela forma “dinâmica” (i. e., onde domina um antagonismo de forças, as da natureza e das necessidades), pela forma “ética” e pela forma “estética”, que coloca o ser humano no interior de um “jogo livre” (obviamente na linguagem kantiana) e cujo princípio subjacente refere-se à liberdade:

Se no Estado *dinâmico* dos direitos o homem encontra o homem e limita o seu agir como força – se no Estado *ético* dos deveres enfrenta o homem com a majestade da lei e prende seu querer, no círculo do belo convívio, no Estado *estético*, ele pode aparecer-lhe somente

⁸SCHILLER, Friedrich. *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*. In: *Schillers Werke. Nationalausgabe*. V. 20, Philosophische Schriften. Primeira parte. Com a colaboração de Helmut Koopmann, ed. Benno von Wiese. Weimar: Hermann Böhlau Nachfolger, 1962, Neunter Brief, p. 333. [SCHILLER, Friedrich. *A educação estética do homem: numa série de cartas*. Trad. Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, p. 49. Nota da tradução].

⁹Ibidem, Vier und zwanzigster Brief, p. 388. [Trad. Schwarz e Suzuki, op. cit., p. 119. Nota da tradução]. O aspecto antropológico da estética, no contexto da obra mais geral de Schiller, é analisado, por exemplo, em RIEDEL, Wolfgang. “Die anthropologische Wende: Schillers Modernität”. In: HINDERER, Walter (org.). *Friedrich Schiller und der Weg in die Moderne*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2006, pp. 143-163, em particular pp. 156-160.

como forma, e estar diante dele apenas como objeto do livre jogo.
Dar liberdade através da liberdade é a lei fundamental desse reino.¹⁰

A proposta de Schiller em muitos aspectos corresponde a uma ponte entre o kantismo e o que mais tarde será chamado de idealismo alemão no sentido próprio. Schiller identifica na arte a resposta à crise produzida pela modernidade e uma possibilidade de recuperar forças antigas tendo em vista uma conquista pelo ser humano, ou seja, uma libertação, que representa um acerto de contas com as estruturas de Estado frias e burocráticas de sua época. Trata-se de uma das formas mais influentes de abordar as dissonâncias, especialmente as antropológicas e sociais, através da arte e de sua concepção política. Numerosos serão os elementos retomados posteriormente, de forma mais ou menos positiva, e alguns deles estarão presentes nas páginas seguintes.

3. Uma mitologia possível

Uma resposta diferente a essas dissonâncias e a confiança na possibilidade de recompor uma nova unidade, se não mesmo uma nova harmonia, encontra-se nos anos seguintes, não tanto no conceito de Estado, mas no de mitologia.

Para abordar essa proposta, é fundamental considerar *Das älteste Systemprogramm des Deutschen Idealismus* (*O mais antigo programa de sistema do idealismo alemão*), o texto fascinante e misterioso, intitulado assim por Franz Rosenzweig em 1917. Como é bem sabido, os possíveis autores do texto, datado por volta de 1796 e 1797, seriam Hegel, Hölderlin e Schelling.¹¹ Como muitos estudiosos

¹⁰Ibidem, Sieben und zwanzigster Brief, p. 410. [Trad. Schwarz e Suzuki, op. cit., p. 140. Nota da tradução]. Cf. sobre estas passagens, entre outras análises, consulte: BARNOUW, Jeffrey. “‘Freiheit zu geben durch Freiheit’. Ästhetische Zustand – Ästhetischer Staat”. In: WITTOWKSI, Wolfgang (org.). *Friedrich Schiller. Kunst, Humanität und Politik in der späten Aufklärung. Ein Symposium*. Tübingen: Max Niewmeyer, 1982, pp. 138-163; BEISER, Friederick. *Schiller as Philosopher. A Re-Examination*. Oxford: Clarendon Press, 2005, pp. 161-164.

¹¹Sobre este texto, consulte as introduções e os apêndices presentes nos seguintes volumes: JAMME, Christoph; SCHNEIDER, Helmut (org.). *Mythologie der Vernunft: Hegels “ältestes Systemprogramm des deutschen Idealismus”*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1984; HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. (?); SCHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph (?); HÖLDERLIN, Friedrich (?). *Il più antico programma di sistema dell’idealismo tedesco*. Introdução, tradução e comentário de L. Amoroso. Pisa: ETS, 2007.

têm apontado, trata-se de um programa filosófico que é também um manifesto político, percorrendo, ainda que ligeira e hermeticamente, vários aspectos da sociedade. Ele encontra, novamente na dimensão estética, o aspecto libertador e unificador da sociedade, em uma versão que retoma a antiga, ou seja, a união do bem e do belo da Grécia antiga, e pretende trazê-la, precisamente por meio da arte e da beleza, para um contexto moderno:

por fim, a ideia que reúne a todas [as outras ideias e aspectos da sociedade], a ideia da *beleza*, tomando-se a palavra em sentido superior, platônico. Estou agora convencido de que o supremo ato da razão, aquele em que ela abarca todas as ideias, é um ato estético e que *verdade e bondade* são irmanadas *somente na beleza*. O filósofo tem de possuir tanta força estética quanto o poeta.¹²

Além desses elementos, que em sua articulação específica são obviamente diferentes do panorama schilleriano (mas também têm pontos de contato com ele), o que é importante enfatizar, – precisamente por conta do que seguirá – é a maneira pela qual os autores desse texto pretendem trazer liberdade e harmonia de volta para a modernidade, a saber, o tópico da “mitologia da razão” (*Mythologie der Vernunft*): “precisamos de uma nova mitologia, mas esta mitologia tem de estar a serviço das ideias, ela tem de se tornar uma mitologia da *razão*”.¹³

A mitologia da razão, sobre a qual tantos escreveram, é uma ideia que, em certo sentido, unifica o aspecto sensível, artístico, artístico-religioso da mitologia e o aspecto racional; é um elemento unificador e um elemento que atualiza, de um jeito moderno, algo antigo, que mostra o que falta no que veio depois e incentiva criticamente a melhoria, fazendo com que, de alguma forma, pareça possível um retorno seu.

¹²HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Gesammelte Werke*. V. 2, *Frühe Schriften II*, revisado por Friedhelm Nicolin, Ingo Rill e Peter Kriegel, ed. Walter Jaeschke. Hamburgo: Felix Meiner, 2014, p. 616. [BECKENKAMP, Joãozinho. “O mais antigo programa de sistema do idealismo alemão”. In: *Veritas* (Porto Alegre), [S. l.], v. 48, n. 2, pp. 211-237, 2003, p. 216. DOI: 10.15448/1984-6746.2003.2.34794. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/veritas/article/view/34794>. Acesso em: 18 ago. 2024. Nota da tradução].

¹³Ibidem, p. 616. [Trad. Beckenkamp, op. cit., p. 216. Nota da tradução].

A ideia de uma filosofia da mitologia como ponto central de um projeto filosófico não fica só no texto que acabamos de ver e espalha-se por perspectivas que, entre outras coisas, em alguns pontos veem a arte como o ponto mais alto das ciências, o que é bem claro na obra de Schelling. Na verdade, a ideia de uma mitologia servindo como projeto cultural, artístico e político também retorna com força naquele grupo de intelectuais, filósofos e escritores que recebem o nome de *Frühromantik* (Primeiro Romantismo). A relação entre arte e política no início do Romantismo é particularmente interessante porque retoma, com tons programáticos e um espírito de utopia semelhantes, alguns elementos do *Mais antigo programa de sistema* e fornece uma resposta que será diferente de outras propostas no mesmo contexto.

Se consideramos Friedrich Schlegel como uma das principais referências deste grupo, que se reúne principalmente em torno da revista *Athenaeum*, a discussão torna-se ainda mais complicada. De fato, a parábola política do pensador e homem de letras, que sempre esteve entrelaçada com suas concepções estéticas e artísticas, passa de concepções revolucionárias e progressistas iniciais para uma postura cada vez mais conservadora e reacionária, como bem foi analisado, entre outros, no clássico *Romantismo político*, de Carl Schmitt. Aqui, estou interessado na primeira parte do percurso de Schlegel, expressa principalmente nos artigos da *Athenaeum*.

Se antes, em *Sobre o estudo da poesia grega*, Schlegel já havia expressado posições fortemente classicistas, que viam na Grécia antiga uma idade de ouro, um todo sem fraturas, no qual a arte (e especialmente a poesia) harmoniosamente guiava a sociedade, essa posição, em um contexto diferente, retorna parcialmente no posterior *Conversa sobre a Poesia*, publicado no quarto número da revista *Athenaeum*:

Essa primeira massa da poesia helênica, a epopeia antiga, os jambos, a elegia, os cantos festivos e as peças teatrais são a poesia mesma. Tudo o que veio depois, até a nossa época, é apenas resto, eco, sentimento isolado, aproximação e retorno àquele Olimpo supremo da poesia.¹⁴

¹⁴SCHLEGEL, Friedrich. *Friedrich Schlegel Kritische Ausgabe*. V. 2, *Charakteristiken und Kritiken I (1796-1801)*, ed. Hans Eichner. Munique et al.: Ferdinand Schöningh, 1967 p. 293.

Há assim uma consciência da ruptura entre Antigos e Modernos, com uma avaliação positiva da antiguidade (poesia) e uma vida moderna que não consegue atingir aquelas alturas das quais é apenas um resquício. Contudo – e isto distingue fortemente a posição do Primeiro Romantismo das outras – há também uma firme certeza de que as condições da Antiguidade podem ser recriadas de uma forma diferente mesmo no tempo de Schlegel, que a possibilidade de um regresso àquela espécie de sociedade, arte, literatura, ainda que sob uma roupagem renovada, é possível. Esta é a tarefa do projeto cultural e político de uma Nova Mitologia:

Vou direto ao ponto. Afirmo que falta um centro a nossa poesia, como a mitologia o foi para os antigos, e todo o essencial daquilo em que a poesia moderna fica atrás da poesia dos antigos pode ser resumido nas seguintes palavras: nós não temos uma mitologia. Mas, acrescento, estamos bem próximos de ter uma, ou melhor, é chegado o momento de cooperar seriamente para produzi-la.¹⁵

Como fará o próprio Schelling, Schlegel retoma a ideia de mitologia que havíamos encontrado no *Mais antigo programa de sistema* e, neste período, articula-a nos termos programáticos do que seria a ideia da “poesia universal e progressiva” do *Fragmento 116*, isto é, uma poesia que atua como cola e unificadora para as artes e para o conhecimento, para as ideias e as práticas em uma modernidade atravessada por divisão e dissonância, com fragmentação, pode-se dizer neste caso, e que ainda consegue encontrar um elemento de harmonia e coerência na expressão artística.¹⁶

[SCHLEGEL, F. *Fragmentos sobre poesia e literatura (1797-1803): seguido de Conversa sobre poesia*. Trad. Constantino Luz de Medeiros e Márcio Suzuki. São Paulo: Editora Unesp, 2016, p. 494. Nota da tradução].

¹⁵Ibidem, p. 312. [Trad. Luz de Medeiros e Suzuki, op. cit., p. 514. Nota da tradução].

¹⁶Ibidem, *Fr. 116*, pp. 182-183. Sobre o conceito de “poesia” no contexto do *Athenaeum*, consulte: Lee, Changnam. *Poesiebegriff der Athenäumszeit. Theoriebildung der deutschen Frühromantik*. Paderborn-Munique-Viena-Zurique: Ferdinand Schöningh, 2005. Aliás, não é por acaso que, juntamente com a filosofia fichtiana, o ímpeto revolucionário e a arte goethiana são notoriamente tomados como pontos de referência para a era contemporânea pelo Primeiro Ro-

Na perspectiva do Primeiro Romantismo, e de Schlegel, portanto, a arte é decisiva para provocar mudanças na sociedade. A intenção política é provavelmente bastante abstrata e direciona-se mais para uma revolução social e cultural do que especificamente política. No entanto, não há dúvida de que o papel da arte como elemento unificador e emancipador para a sociedade, que identificamos na visão de Schiller, retorna, e que há uma confiança — eu diria, de uma forma mais psicológica — otimista nas possibilidades de constituir uma harmonia renovada que possa competir com a grandeza antiga através de uma nova mitologia.

4. Nostalgia do que não retorna

Uma posição que parte de premissas parcialmente semelhantes, mas chega a conclusões radicalmente opostas, é a de Hölderlin. Neste autor, há o ideal e a nostalgia de um mundo passado, o da Grécia clássica, no qual a arte e a sociedade estavam em harmonia e a arte era o elemento unificador e emancipatório. A tentativa de trazer essa dimensão coletivamente compreendida de volta à modernidade, por mais vigorosamente conduzida que seja, permanece vã e leva a elementos de desilusão e pessimismo. Isso aparece, por exemplo, com várias nuances nos poemas ou em alguns textos teóricos, é sombrio, trágico e tem uma solução para a reunificação da vida e da natureza no destino do protagonista em *A morte de Empédocles*, e fica bem claro no romance epistolar *Hyperion*, que é a principal referência aqui.¹⁷

A história contada no romance é a da formação e experiências de Hyperion, que enfrenta sua própria época em meio a cisões, a dissonâncias, pessoais e his-

mantismo (SCHLEGEL, Friedrich, *Friedrich Schlegel Kritische Ausgabe*. V. 2, *Charakteristiken und Kritiken I (1796-1801)*, Fr. 216, p. 198). [SCHLEGEL, Friedrich. *Dialeto dos fragmentos*. Trad. Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1997, p. 83. Nota da tradução].

¹⁷Sobre Hölderlin e a grecidade, consulte, entre outros, os recentes: LINK, Jürgen. *Hölderlins Fluchtlinie Griechenland*. Göttingen: Vandenhoeck, 2020, e, especificamente, no que diz respeito ao *Hyperion*, pp. 55-83, e, com especial atenção à lírica *L'arcipelago*, MANCILLA, Lucía. “El retorno de los dioses. Hölderlin y el espíritu griego”. In: ALAYZA, Cristina; DEL VALLE, Julio; CASTILLA, Josimar (orgs.). “*Yo nunca me he llamado Hölderlin*”. *Homaje por 250 años del nacimiento del “poeta de poetas*”. Lima: Editorial Máquina Purísima Editores, 2024, pp. 125-139.

tóricas.¹⁸ Aqui a intenção política é muito explícita, tanto que em um ponto Hyperion alista-se no exército com seu amigo e professor Alabanda e, para que sua Grécia novamente se torne um “Estado livre”, participa da Revolta de Orlov para a sua libertação dos turcos, na qual é gravemente ferido. Por meio da narrativa dessa experiência, o ideal artístico que atende à dimensão histórico-política assume conotações nacionalistas.

A memória da Grécia clássica está bem viva nele, tanto que, na chamada “carta sobre os atenienses”, ou seja, a última carta do segundo volume do primeiro livro, descrevendo uma conversa com sua amada Diotima, Hyperion delinea os personagens da pólis ateniense.¹⁹ Na Atenas clássica, a beleza foi colocada no centro da comunidade, foi um elemento necessário e indispensável para o bom

¹⁸BAY, Hansjörg, em *Ohne Rückkehr. Utopische Intention und poetischer Prozess in Hölderlins Hyperion*. Munique: Fink, 2004, propõe uma leitura abrangente e aprofundada do romance, interpretando-o como uma série de tentativas, sempre condenadas ao fracasso, de recompor as fraturas em vários níveis, do individual ao coletivo. Observe-se como em sua interpretação está amplamente presente o conceito de “dissonância”, que ocupa um lugar significativo na obra de Hölderlin. É o próprio Hölderlin que, desde o prefácio da versão definitiva do romance, coloca a “*Auflösung der Dissonanzen in einem gewissen Charakter*” (resolução das dissonâncias em um determinado caráter) no centro da obra e retorna explicitamente às “*Dissonanzen der Welt*” (dissonâncias do mundo) na carta final. No que diz respeito ao conceito de “dissonância” nas obras de Hölderlin e, especificamente, em Hyperion, consulte: POLLEDRI, Elena. “Hölderlin und die Ästhetik der Dissonanz”. In: BORIO, Gianmario; POLLEDRI, Elena (orgs.). “*Wechsel der Töne*”. *Musikalische Elemente in Friedrich Hölderlins Dichtung und ihre Rezeption bei den Komponisten*. Hiedelberg: Winter, 2019, pp. 109-138, em particular pp. 125-131; REITANI, Luigi. “La terra incognita del romanzo. L’Hyperion di Friedrich Hölderlin nelle poetiche del Settecento”. In: *Geografie dell’altrove. Studi su Hölderlin*. Veneza: Marsilio Editori, 2020, pp. 67-74, em particular pp. 71-73. Cf. também: BASSERMANN-JORDAN, Gabriele von. “*Schönes Leben! du lebst, wie die zarten Blüten im Winter...*”. *Die Figur der Diotima in Hölderlins Lyrik und im Hyperion – Projekt: Theorie und dichterische Praxis*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2004, pp. 146-151. Para uma interpretação recente da relação entre o eu e o mundo no romance, consulte também: TOMASI, Gabriele. *Dall’Io assoluto all’io poetico. Estetica, poesia e conoscenza in Friedrich Hölderlin (1794-1800)*. Pisa: ETS, 2025, pp. 147-217.

¹⁹Uma leitura da carta que destaca sua dimensão política está presente em ADLER, Anthony C. *Politics and Truth in Hölderlin. Hyperion and the Choreographic Project of Modernity*. Rochester (NY): Camden House, 2021, pp. 74-122. Consulte também: ASPETSBERGER, Friedbert. *Weltheit und epische Gestaltung. Studien zur Ichform von Hölderlins Roman ‘Hyperion’*. Munique: Fink, 1971, pp. 42-68.

funcionamento da sociedade e esteve na origem da arte, primeiro, e da religião, depois. Hölderlin escreve, através do personagem Hyperion:

Assim também foi com os atenienses. E sem esse amor pelo Belo, sem essa religião, todo Estado é apenas um esqueleto seco, sem vida e sem alma, e tudo o que dizer e fazer é uma árvore sem copa, uma coluna cujo capitel foi cortado. [...] Da beleza do espírito dos atenienses veio também o instinto necessário para a liberdade.²⁰

Arte e beleza, novamente, são elementos unificadores e pacificadores, levando à liberdade na Grécia clássica. Mesmo antes de embarcar na batalha, Hyperion tem fé neste ideal classicista: “Então haverá uma beleza, e a humanidade e a natureza se unirão em uma divindade abrangente”,²¹ profere olhando para o futuro. No entanto, após o desfecho desastroso da batalha e depois de perder sua amada, a quem ele primeiro abandona e depois morre em desespero, as esperanças sobre a reintrodução de uma sociedade baseada na beleza, de uma mitologia que se renova no contexto moderno, parecem ter desaparecido completamente. O personagem de Hyperion, passando por várias vicissitudes, acaba então em solo alemão e, a partir daí, tem uma forma de expor um diagnóstico sobre os alemães e, sobretudo, dos tempos modernos, em que é tanto o personagem fictício que está falando quanto o autor do romance. Os alemães modernos, de fato, são descritos como um povo “desagregado” (*zerrißen*), no qual a antiga integridade e harmonia não têm mais lugar.

Para Hyperion-Hölderlin, eles são “insensíveis a tudo o que é belo na vida”, e seus artistas e poetas “vivem no mundo como estranhos em sua própria casa, eles são como o paciente Odisseu, quando ele se sentou na soleira de sua casa vestido de mendigo, enquanto pretendentes arrogantes vociferavam no corredor e perguntavam: ‘Quem trouxe esse mendigo aqui?’”.²²

²⁰HÖLDERLIN, Friedrich. *Hyperion oder der Eremit in Griechenland*. In: *Hölderlin Sämtliche Werke*. V. 3, ed. Friedrich Beissner. Stuttgart: W. Kohlhammer Verlag – J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger, 1957, p. 80.

²¹Ibidem, p. 90.

²²Ibidem, p. 155.

A ausência de uma relação com a beleza e uma alta consideração por artistas e poetas é um elemento decisivo na decadência política observada por Hyperion. Uma clivagem intransponível, que passa justamente pela ausência de uma forte dimensão estética, dilacera a era moderna, de forma irreparável. Hyperion escreve a Belarmino, o destinatário da maioria das suas cartas:

Ó Belarmino, quando um povo ama o belo, quando honra o gênio nos seus artistas, sopra um espírito universal, como uma aura vital, ali se abre a mente tímida, o egoísmo se desvanece, piedosos e nobres são todos os corações, e o entusiasmo gera heróis. Tal povo é uma pátria para todos os seres humanos, e de bom grado o estrangeiro permanece lá. Onde, no entanto, a natureza divina e seus artistas são tão vilipendiados, infelizmente, aí desaparecem as melhores alegrias da vida, e qualquer outro planeta é melhor que a Terra.²³

Aqui se perde a confiança utópica que era característica de alguns períodos da própria vida de Hölderlin e que vimos claramente nas palavras programáticas do Primeiro Romantismo. A relação entre arte e política na modernidade está irremediavelmente comprometida e não há como voltar atrás (com inúmeras variações e mudanças conceituais, esta conclusão é bem representada pela intransigência de Empédocles em relação à comunidade que o traiu e pelo gesto de se jogar no vulcão Etna, também citado no final de *Hyperion*). A sociedade está dividida, a arte não está mais no centro da sociedade, e a possibilidade de redenção, que talvez pareça concretizar-se no final do romance na união do indivíduo com a natureza, parece muito difícil de alcançar coletivamente e politicamente.

5. Uma função secundária, mas necessária

A visão de Hegel, por outro lado, parece estar em um tipo de posição intermediária entre as anteriores. Parcialmente oposta à confiança expressa por Friedrich Schlegel e pela revista *Athenaeum*, mas sem se entregar ao desespero e à nostalgia de Hölderlin. Se considerarmos especialmente o Hegel de maturidade,

²³Ibidem, p. 156.

em particular das preleções de Berlim sobre a filosofia da arte, encontraremos a impossibilidade de uma influência direta, de uma mudança e de uma orientação da sociedade pela arte na modernidade. Sem dúvida, a arte é fundamental na Antiguidade, mas na época moderna ela tem uma função inteiramente diferente. Esta é a consequência, considerando tudo isto, da chamada tese do fim da arte ou do caráter passado da arte.²⁴

Em primeiro lugar, é importante ressaltar que, para Hegel, o objetivo da arte, para ser verdadeiramente tal, não pode ser (diretamente) político. De fato, nas primeiras linhas dos *Cursos de Estética*, Hegel questiona o objetivo da expressão artística. A arte possui uma dimensão política, mas totalmente particular, ou seja, indireta. Após examinar várias respostas possíveis, Hegel identifica como tarefa adequada da arte a representação de algo substancial; sua tarefa é “revelar a verdade, representar o que está excitando o peito humano”.²⁵ Desta forma, representando o que é essencial, a arte tem o poder de mitigar as mesquinhas e a brutalidade dos seres humanos, individualmente e como comunidade.²⁶ Portanto, há certamente um conteúdo moral ou mesmo político na obra de arte, mas não nos termos de uma mensagem sociopolítica específica a ser transmitida, mas sim deste modo “implícito”.²⁷

²⁴Para estudos aprofundados sobre a famosa tese do fim da arte em Hegel e sobre as variantes que ela produziu posteriormente, consulte, entre outros: GEULEN, Eva. *Das Ende der Kunst. Lesarten eines Geruchts nach Hegel*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2002; WERLE, Marco Aurélio. *A questão do fim da arte em Hegel*. São Paulo: Hedra, 2011; SIANI, Alberto L. *Hegel and the Present of Art's Past Character*. Nova York-Londres: Routledge, 2024.

²⁵HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst I. Nachschriften zu den Kollegien der Jahre 1820/21 und 1823*. In: HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Gesammelte Werke*. V. 28, 1 (pp. 215-511), ed. Niklas Hebing. Hamburgo: Meiner 2015, p. 30.

²⁶Ibidem, p. 26.

²⁷HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Philosophie der Kunst oder Ästhetik. Nach Hegel. Im Sommer 1826. Mitschrift Friedrich Carl Hermann Victor von Kehler*. Ed. Annemarie Gethmann-Siefert e Bernadette Collenberg-Plotnikov, com a colaboração de Francesca Iannelli e Karsten Berr. Munique: Fink, 2004, p. 13; HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Philosophie der Kunst. Vorlesungen von 1826*. Ed. Annemarie Gethmann-Siefert, Jeong-Im Kwon e Karsten Berr. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2005, p. 58. A história dos efeitos do pensamento hegeliano terá, por outro lado, uma conotação estético-política mais explícita desde os alunos e pensadores imediatamente posteriores. Sobre isso, especialmente no que diz respeito à linha da esquerda hegeliana e pensadores como

Se considerarmos a arte de um ponto de vista mais amplo e histórico, nos tempos mais antigos, ela podia efetivamente desempenhar a função de “mestra dos povos”²⁸ e mais tarde na Grécia clássica a obra de arte expressava em si mesma um conteúdo imprescindível, ou seja, representava com seus meios específicos o que era essencial para a comunidade. Desta forma, a arte constituía o elemento decisivo e prioritário da formação ético-política da *polis*, e isso era possível porque existia uma consonância imediata entre arte e sociedade. Aqui, a arte é o centro da sociedade, onde se construía e se difundia a visão dos cidadãos. Especialmente no drama, que é a forma de arte mais elevada para Hegel, a arte orienta as escolhas da comunidade. A arte entendida em um sentido tão estritamente político, dessa forma, também está ligada à dimensão religiosa, que é a dimensão ética da comunidade. Essa harmonia da antiguidade ainda é quase totalmente desprovida de divisões, dissonâncias; não há fraturas particulares do ponto de vista ontológico (forma e conteúdo, espírito e matéria se equilibram), antropológico ou contextual, e muito se assemelha ao conceito de mitologia do Primeiro Romantismo.

No contexto da modernidade surge o problema da ruptura em todos esses níveis, mas a solução de Hegel não é a do Primeiro Romantismo.²⁹ Para Hegel, não se pode re-propor o que passou, nem mesmo em uma nova fórmula: a da Nova Mitologia, que é, para Hegel, uma opção não viável, ou que não é mais viável, se o considerarmos entre os autores do *Mais antigo programa de sistema*. Não há em Hegel nenhuma nostalgia do tipo hölderliniana e nenhuma tentativa de retorno.³⁰ Nisso, Hegel não é um pensador classicista, como foi repetidamente

Bauer e Marx, consulte o recente volume: SCHIMMENTI, Gabriele. *L'arte contesa. L'estetica, la sinistra hegeliana e il giovane Marx*. Nápoles-Salerno: Orthotes: 2021.

²⁸Ibidem, p. 29. Cf. D'ANGELO, Paolo. “L'arte come ‘maestra dei popoli’: il ruolo della forma d'arte simbolica nelle *Lezioni di Estetica* di Hegel”. In: IANNELLI, F. (org.), *Arte, religione e politica in Hegel*. Pisa: ETS 2013, pp. 115-129.

²⁹ Para uma comparação recente entre o resultado do fim da arte e a ambição de uma nova mitologia, consulte FARINA, Mario. “Mitologia e fine dell'arte. La critica romantica e l'estetica di Hegel”. In: FILIERI, Luigi; VERO, Marta (orgs.). *L'estetica tedesca da Kant a Hegel*. Pisa: Ets, 2017, pp. 153-166.

³⁰ Para uma comparação entre as posições de Hölderlin e Hegel sobre o papel da arte na crise da modernidade, consulte: MECACCI, Andrea. “‘Fine dell'arte’ e ‘Tempo di povertà’. Hegel, Hölderlin e l'estetica della crisi”. In: POLLEDRI, Elena (org.). *Hölderlin. Pensiero e poesia*. Revista Humanitas, LXVII, 1, 2012, pp. 17-23.

afirmado no passado (e igualmente contestado nas últimas décadas).³¹ Esse é obviamente o sentido do caráter de passado da arte, do *Vergangenheitscharakter* (caráter-passado), cuja forte característica política eu gostaria de enfatizar e incluir na construção coletiva mais ampla de uma filosofia política da arte.

Se uma Nova Mitologia é impossível, a arte para Hegel não perde seu valor geral, nem a sua função política, mas simplesmente muda o seu significado para a comunidade. Ela não é mais o centro da sociedade e não orienta suas escolhas com um conteúdo forte, determinado e substancial (*inhaltliche, substantielle Bildung*), mas assume um papel mais marginal, secundário, continuando, no entanto, necessário.³² Sua função passa a ser a de uma orientação formal, a qual Hegel chama de *formelle Bildung*, ou seja, a possibilidade que a arte possui, além de qualquer conteúdo, de formar o ser humano para os desafios do mundo moderno, ampliando sua visão para a diversidade e a pluralidade de perspectivas que a modernidade coloca em jogo, treinando seu espírito crítico e a capacidade de distinguir as nuances, e protegendo sua individualidade dentro da estrutura estatal moderna.³³ Na obra de arte, o aspecto formal e espiritual amplia a fratura dissonante também a nível ontológico, assumindo uma maior liberdade, o que se reflete também no que é representado, que não se dirige mais apenas a figuras sagradas, heróis épicos ou fatos marcantes da história da humanidade, mas também

³¹Consulte, por exemplo: GETHMANN-SIEFERT, Annemarie. “Hegels These von Ende der Kunst und der ‘Klassizismus’ der Ästhetik”. In: Hegel Studien, 19, 1984, pp. 205-258, em particular pp. 224-254.

³²Cf. GETHMANN-SIEFERT, Annemarie. “Die Rolle der Kunst im Staat. Kontroverses zwischen Hegel und den Hegelianern”. In: GETHMANN-SIEFERT, Annemarie; PÖGGELER, Otto (orgs.). “Welt und Wirkung von Hegels Ästhetik”. *Hegel-Studien Beiheft*, 27. Bonn: Bouvier, 1986, pp. 65-102, p. 75.

³³Sobre o conceito de “formelle Bildung”, consulte KWON, Jeong-Im. *Hegels Bestimmung der Kunst. Die Bedeutung der “symbolischen Kunstform” in Hegels Ästhetik*. Munique: Fink, 2001, pp. 296-318. Cf. também HERNÁNDEZ, Javier Domínguez. “Arte como *formelle Bildung* en el mundo moderno en la estética de Hegel”. In: Estudios de Filosofía, 37, 2008, pp. 201-221; SIANI, Alberto L. *Il destino della modernità. Arte e politica in Hegel*. Pisa: Ets, 2010, pp. 125-133; IANNELLI, Francesca. “Die Kunst der ästhetischen Bildung bei Hegel”. In: OHEL, Thomas; KOK, Arthur (orgs.). *Objektiver und absoluter Geist nach Hegel. Kunst, Religion und Philosophie innerhalb und außerhalb von Gesellschaft und Geschichte*. Leiden/Boston: Brill, 2018, pp. 484-486; CAMPANA, Francesco. “Art and *Bildung* in Hegel’s Aesthetics”. In: Hegel-Jahrbuch, (no prelo).

à vida cotidiana e comum (das cenas burguesas das cidades holandesas do século XVII às naturezas mortas), ou seja, ao *Humanus* no sentido do ser humano em todas as suas facetas.³⁴

Trata-se de um contexto inédito, plural, rico em elementos potencialmente positivos, mas também em desafios e dificuldades e, neste contexto, a *formelle Bildung* proporcionada pela arte é exatamente uma possível anedota (juntamente com outras, ainda mais eficazes) que Hegel propõe para enfrentar as dissonâncias políticas da modernidade. A arte mantém o seu propósito político que, por si só, é indireto e, no que diz respeito à era moderna e às dissonâncias que enfrenta, tem uma importância que é certamente necessária, mas também deixa espaço para outras dimensões mais relevantes nesta época, entre as quais se destaca a filosofia.

6. Conclusões

Apresentei uma ideia de como a relação entre arte e política, entre expressão artística e visão da sociedade, que também é a relação entre arte e liberdade, é um aspecto fundamental para a estética alemã por volta de 1800. Tentei mostrar como o diagnóstico da relação entre modernidade e antiguidade, ou seja, a Grécia clássica, é comum a várias perspectivas, embora com algumas nuances. No entanto, também mostrei como a resposta, que constitui a ideia sobre o poder da arte na comunidade social, é diferente. Para tal, procurei utilizar o conceito de dissonância como conceito-chave para interpretar as diferentes propostas. O conceito de dissonância já foi utilizado neste contexto, mas aqui pretendemos destacar o facto de que, através dele, emerge o aspecto constitutivamente sociopolítico das filosofias dessa era e como, ao lê-las através desse conceito, elas parecem responder, de maneiras até mesmo radicalmente diferentes, a questões fundamentais semelhantes.

O Primeiro Romantismo e Friedrich Schlegel, com a Nova Mitologia, ansiavam por um renascimento, em termos renovados e modernos, do esplendor grego antigo; Hölderlin-Hyperion, embora esperasse por isso e tentasse encontrar

³⁴Cf. HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst I. Nachschriften zu den Kollegien der Jahre 1820/21 und 1823*. In: HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Gesammelte Werke*. V. 28, 1 (pp. 215–511), ed. Niklas Hebing. Hamburgo: Meiner 2015, p. 442.

novas formas, parece, em última análise, convencido da impossibilidade de uma nova dimensão política em que a arte seja o elemento central; finalmente, Hegel, embora note a perda da centralidade da arte na sociedade moderna, não adere à confiança do Primeiro Romantismo (que ele, em vez disso, ataca ferozmente), mas sua visão não é tão sombria quanto a de seu velho amigo Hölderlin, e ele identifica um papel político para a arte na sociedade como uma orientação, apoio e proteção do ser humano no contexto da modernidade. Trata-se de propostas estéticas que procuram lidar com a fratura e a dissonância que a modernidade trouxe consigo. Em todas as suas variantes, trata-se do pensamento sobre uma arte que assume sobre si mesma uma fratura profunda, que pode produzir o “trauma”, i.e., a distância teórica apropriada, para pensá-la em termos políticos.

Estes são apenas alguns exemplos, aos quais outros poderiam ser adicionados, da constituição de um raciocínio sobre a relação entre arte e política na filosofia alemã clássica. Eles são particularmente significativas porque, na sua diversidade, mostram um amplo e plural leque de possibilidades dentro do mesmo contexto para enfrentar questões comuns. Em suma, são algumas das propostas mais significativas daquilo a que chamei acima “filosofia política da arte”, entendida como um verdadeiro reservatório de possibilidades com as quais é possível abordar filosoficamente a relação entre arte e política. Como mencionado anteriormente, não é certamente a primeira vez na história que se produz uma reflexão filosófica sobre o valor político da arte. No entanto, o grau de aprofundamento e a variedade de propostas que se desenvolvem na estética alemã por volta de 1800 e que se procurou mostrar aqui possuem, em certos aspectos, um caráter fundacional também em relação à nossa época, moldando e continuando a moldar em grande medida o nosso debate contemporâneo sobre o tema, cujos traços podem ser encontrados em várias discussões ainda hoje.

Referências

- ADLER, A. C. *Politics and Truth in Hölderlin. Hyperion and the Choreographic Project of Modernity*. Rochester (NY): Camden House, 2021.
- ALLEN, W. S., *Adorno, Aesthetics, Dissonance: On Dialectics in Modernity*. Nova York et al.: Bloomsbury Academic, 2023.

- ASPETSBERGER, F. *Weltheit und epische Gestaltung. Studien zur Ichform von Hölderlins Roman „Hyperion“*. Munique: Fink, 1971.
- BARNOUW, J. “‘Freiheit zu geben durch Freiheit’. Ästhetische Zustand – Ästhetischer Staat”. In: WITTOWKSI, W. (org.). *Friedrich Schiller. Kunst, Humanität und Politik in der späten Aufklärung. Ein Symposium*. Tübingen: Max Niewmeyer, 1982, pp. 138-163.
- BASSERMANN-JORDAN, G. „Schönes Leben! du lebst, wie die zarten Blüten im Winter...”. *Die Figur der Diotima in Hölderlins Lyrik und im „Hyperion“-Projekt: Theorie und dichterische Praxis*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2004.
- BAY, H. *Ohne Rückkehr. Utopische Intention und poetischer Prozess in Hölderlins Hyperion*. Munique: Fink, 2004.
- BECKENKAMP, J. “O mais antigo programa de sistema do idealismo alemão”. In: *Veritas (Porto Alegre), [S. l.]*, v. 48, n. 2, p. 211-237, 2003, p. 216. DOI: 10.15448/1984-6746.2003.2.34794. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/veritas/article/view/34794>. Acesso em: 18 ago. 2024.
- BEISER, F. *Schiller as Philosopher. A Re-Examination*. Oxford: Clarendon Press, 2005.
- BOLLENBECK, G. “La función constitutiva de la crítica cultural para las *Cartas sobre la educación estética de Schiller*”. In: ROHLAND DE LANGBEIN, R.; VEDDA, M.; BURELLO, M. (orgs.), *Homenaje a Friedrich Schiller a los doscientos años de su muerte*, “Anuario Argentino de Germanística”, II, 2006, pp. 11-58.
- CAMPANA, F. “Art and *Bildung* in Hegel’s Aesthetics”. In: *Hegel-Jahrbuch*, (no prelo).
- D’ANGELO, P. “L’arte come ‘maestra dei popoli’: il ruolo della forma d’arte simbolica nelle *Lezioni di Estetica* di Hegel”. In: IANNELLI, F. (org.), *Arte, religione e politica in Hegel*. Pisa: ETS 2013, pp. 115-129.
- FARINA, M. “Mitologia e fine dell’arte. La critica romantica e l’estetica di Hegel”. In: FILIERI, L.; VERO, M. (orgs.). *L’estetica tedesca da Kant a Hegel*. Pisa: Ets, 2017, pp. 153-166.
- GARCÍA, A. R. (org.). *Schiller, arte y política*. Murcia: Editum. Ediciones de la Universidad de Murcia, 2010.

- GETHMANN-SIEFERT, A. “Die Rolle der Kunst im Staat. Kontroverses zwischen Hegel und den Hegelianern”. In: GETHMANN-SIEFERT, A.; PÖGGELER, O. (orgs.). “Welt und Wirkung von Hegels Ästhetik”. *Hegel-Studien Beiheft*, 27. Bonn: Bouvier, 1986, pp. 65-102.
- _____. “Hegels These von Ende der Kunst und der ‘Klassizismus’ der Ästhetik”. In: *Hegel Studien*, 19, 1984, pp. 205-258.
- GEULEN, E. *Das Ende der Kunst. Lesarten eines Geruchts nach Hegel*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2002.
- HARRISON, T. *1910: The Emancipation of Dissonance*. Berkeley et al.: University of California Press, 1996.
- HAUCK, F. *Schillers Denkbilder. Die Kunst in den ästhetischen Schriften*. Würzburg: Würzburg University Press, 2020.
- HEGEL, G. W. F. *Gesammelte Werke*. V. 2, *Frühe Schriften II*, revisado por Friedhelm Nicolin, Ingo Rill e Peter Kriegel, ed. Walter Jaeschke. Hamburgo: Felix Meiner, 2014.
- _____. *Philosophie der Kunst oder Ästhetik. Nach Hegel. Im Sommer 1826. Mitschrift Friedrich Carl Hermann Victor von Kehler*. Ed. Annemarie Gethmann-Siefert e Bernadette Collenberg-Plotnikov, com a colaboração de Francesca Iannelli e Karsten Berr. Munique: Fink, 2004.
- _____. *Philosophie der Kunst. Vorlesungen von 1826*. Ed. Annemarie Gethmann-Siefert, Jeong-Im Kwon e Karsten Berr. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2005.
- _____. *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst I. Nachschriften zu den Kollegien der Jahre 1820/21 und 1823*. In: HEGEL, G. W. F. *Gesammelte Werke*. V. 28, 1 (pp. 215–511), ed. Niklas Hebing. Hamburgo: Meiner 2015.
- HEGEL, G. W. F. (?); SCHELLING, F. W. J. (?); HÖLDERLIN, F. (?). *Il più antico programma di sistema dell’idealismo tedesco*. Introdução, tradução e comentário de L. Amoroso. Pisa: ETS, 2007.
- HERNÁNDEZ, J. D. “Arte como *formelle Bildung* en el mundo moderno en la estética de Hegel”. In: *Estudios de Filosofía*, 37, 2008, pp. 201-221.
- HÖLDERLIN, F. *Hyperion oder der Eremit in Griechenland*. In: *Hölderlin Sämtliche Werke*. V. 3, ed. Friedrich Beissner. Stuttgart: W. Kohlhammer Verlag – J. G. Cotta’sche Buchhandlung Nachfolger, 1957.
- IANNELLI, F. “Die Kunst der ästhetischen Bildung bei Hegel”. In: OHEL, T.; KOK, A. (orgs.). *Objektiver und absoluter Geist nach Hegel. Kunst, Reli-*

- gion und Philosophie innerhalb und außerhalb von Gesellschaft und Geschichte.* Leiden/Boston: Brill, 2018, pp. 484-486.
- _____. *Dissonanze contemporanee: Arte e vita in un tempo inconciliato.* Macerata: Quodlibet, 2010.
- JAMME, C.; SCHNEIDER, H. (orgs.). *Mythologie der Vernunft: Hegels "ältestes Systemprogramm des deutschen Idealismus"*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1984.
- KEIL, W. *Dissonanz und Harmonie in Romantik und Moderne.* Munique: Fink, 2021.
- KWON, J.-I. *Hegels Bestimmung der Kunst. Die Bedeutung der "symbolischen Kunstform" in Hegels Ästhetik.* Munique: Fink, 2001.
- LEE, C. *Poesiebegriff der Athenäumszeit. Theoriebildung der deutschen Frühromantik.* Padeborn-Munique-Viena-Zurique: Ferdinand Schöningh, 2005.
- LINK, J. *Hölderlins Fluchtlinie Griechenland.* Göttingen: Vandenhoeck, 2020.
- MANCILLA, L. "El retorno de los dioses. Hölderlin y el espíritu griego". In: ALAYSA, C.; DEL VALLE, J.; CASTILLA, J. (orgs.). "Yo nunca me he llamado Hölderlin". *Homaje por 250 años del nacimiento del "poeta de poetas"*. Lima: Editorial Máquina Purísima Editores, 2024, pp. 125-139.
- MECACCI, A. "'Fine dell'arte' e 'Tempo di povertà'. Hegel, Hölderlin e l'estetica della crisi". In: POLLEDRI, E. (org.). *Hölderlin. Pensiero e poesia.* Revista Humanitas, LXVII, 1, 2012.
- MEIER, L. "Kantische Grundsätze? Schillers Selbstinszenierung als Kant-Nachfolger in seinen Briefen *Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen*". In: BURTSCHER, C.; HIEN, M. (orgs.). *Schiller im philosophischen Kontext.* Würzburg: Königshausen & Neumann, 2011, pp. 50-63.
- PINNA, G. "Futuro e imaginación. Estética y política en Schiller". In: ONCINACOVES, F. (org.). *Tiene futuro el porvenir?* Madri: Plaza y Valdés, 2022, pp. 147-162.
- PITILLO, F. *Dissonanze del moderno: Hegel e la moralità.* Nápoles: Orthotes, 2025.
- POLLEDRI, E. "Hölderlin und die Ästhetik der Dissonanz". In: BORIO, G.; POLLEDRI, E. (orgs.). "Wechsel der Töne". *Musikalische Elemente in Friedrich Hölderlins Dichtung und ihre Rezeption bei den Komponisten.* Hiedelberg: Winter, 2019, pp. 109-138.

- REITANI, L. “La terra incognita del romanzo. L’Hyperion di Friedrich Hölderlin nelle poetiche del Settecento”. In: *Geografie dell’altrove. Studi su Hölderlin*. Venezia: Marsilio Editori, 2020, pp. 67-74.
- RIEDEL, W. “Die anthropologische Wende: Schillers Modernität”. In: HINDERER, W. (org.). *Friedrich Schiller und der Weg in die Moderne*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2006, pp. 143-163.
- SCHILLER, F. *A educação estética do homem: numa série de cartas*. Trad. Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras.
- _____. *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*. In: *Schillers Werke. Nationalausgabe*. V. 20, Philosophische Schriften. Primeira parte. Com a colaboração de Helmut Koopmann, ed. Benno von Wiese. Weimar: Hermann Böhlau Nachfolger, 1962.
- SCHLEGEL, F. *Dialeto dos fragmentos*. Trad. Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1997.
- _____. *Fragmentos sobre poesia e literatura (1797-1803): seguido de Conversa sobre poesia*. Trad. Constantino Luz de Medeiros e Márcio Suzuki. São Paulo: Editora Unesp, 2016.
- _____. *Friedrich Schlegel Kritische Ausgabe*. V. 2, *Charakteristiken und Kritiken I (1796-1801)*, ed. Hans Eichner. Munique et al.: Ferdinand Schöningh, 1967.
- SCHIMMENTI, G. *L’arte contesa. L’estetica, la sinistra hegeliana e il giovane Marx*. Nápoles-Salerno: Orthotes: 2021.
- SIANI, A. L. *Hegel and the Present of Art’s Past Character*. Nova York-Londres: Routledge, 2024.
- _____. *Il destino della modernità. Arte e politica in Hegel*. Pisa: Ets, 2010.
- SIANI, A. L.; TOMASI, G. (orgs.). *Schiller lettore di Kant*. Pisa: Ets, 2013.
- TOMASI, G. *Dall’Io assoluto all’io poetico. Estetica, poesia e conoscenza in Friedrich Hölderlin (1794-1800)*. Pisa: ETS, 2025, pp. 147-217.
- WERLE, M. A. *A questão do fim da arte em Hegel*. São Paulo: Hedra, 2011.

RESUMO: O artigo investiga algumas características distintivas da dimensão política da estética alemã por volta de 1800. Diversas posições da época –

ABSTRACT: The article investigates some distinctive features of the political dimension of German aesthetics around 1800. Various positions of the

como as de F. Schiller, F. Schlegel, F. Hölderlin e G. W. F. Hegel – são examinadas através da lente interpretativa da noção de “dissonância”, enfatizando seu aspecto profundamente político. Emerge aqui uma genuína filosofia política da arte, cujos problemas, ferramentas teóricas e soluções são extensivas aos debates atuais.

PALAVRAS-CHAVE: Filosofia alemã clássica; Estética e política; Arte e sociedade; Dissonância; Modernidade.

time – such as those of F. Schiller, F. Schlegel, F. Hölderlin, and G.W.F. Hegel – are examined through the interpretive lens of the notion of “dissonance”, emphasizing its profoundly political aspect. A genuine political philosophy of art emerges, whose problems, theoretical tools, and solutions extend to today’s debates.

KEYWORDS: Classical German Philosophy; Aesthetics and Politics; Art and Society; Dissonance; Modernity.

Herder, Shakespeare e a filosofia: a experiência da obra de arte entre o classicismo e o pré-romantismo^I

BRENO WECKMÜLLER
MESTRANDO NA UFF

1. A recepção Classicista da obra de Shakespeare

A apropriação renascentista da *Poética* de Aristóteles marcou um período da teoria da arte na qual se acreditava que a obra de arte e, em especial, a obra de arte literária, deveria estar subordinada a determinadas normas e regras rigidamente definidas. Para alguns autores na Itália do Renascimento e no Classicismo Francês, esta obra de Aristóteles, bem como outra obra clássica, a *Arte poética* de Horácio, haviam estabelecido certas prescrições para a avaliação de toda a obra de arte literária.

Esta rígida normatização ganhou peso, entretanto, justamente na estética francesa do século XVII. Acredita-se que a primeira sistematização da doutrina clássica na França surgiu em 1623 com o prefácio de Jean Chapelain à epopeia *Adonis*, do poeta italiano Giambattista Marino. Neste prefácio, Chapelain já indica a necessidade das regras para alcançar a perfeição na arte, e “aponta os preceitos clássicos que julga decisivos, tais como a imitação dos antigos, o culto

^IEste trabalho foi desenvolvido com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

da razão, a concepção utilitária da poesia, o princípio da verossimilhança e a regra das unidades”, como sustenta João Faria.² Foi Boileau, entretanto, que deu a essas noções um maior poder de síntese, expressando-as de forma concisa, ainda que repleta de metáforas e referências intertextuais, por meio de um estilo que lembra muito o da poética de Horácio. Em sua obra *A arte poética*, Boileau não chegou a acrescentar um novo dogma ao arsenal já estabelecido, mas lhes conferiu validade e maior alcance.³ Para Pedro Sússekind, em seu livro *Shakespeare: o gênio original*, “O que se valoriza nesse livro é, acima de tudo, o rigor de composição das obras de poesia, segundo normas muito bem definidas e fundamentadas na autoridade da Antiguidade clássica”.⁴ Ainda segundo Sússekind, é “a partir de uma tradução comentada do texto aristotélico italiano que Boileau formula a ‘regra das três unidades’, o mais importante dos princípios normativos para a tragédia no Classicismo francês (...)”.⁵

A regra das três unidades, que fora tão cara ao classicismo francês, consistia em três imperativos básicos a fim de conduzir a produção da dramaturgia; a unidade de ação, de tempo, e de lugar. Esta regra é uma retomada do capítulo VIII da *Poética* de Aristóteles, ao menos no que se refere à unidade de ação. Para o estagirita, nas artes miméticas deve-se imitar as ações:

que sejam unas e completas, e todos os acontecimentos se devem suceder em conexão tal que, uma vez suprimido ou deslocado um deles, também confunda ou mude a ordem do todo, pois não faz parte de um todo o que, quer seja quer não seja, não altera esse todo.⁶

Aristóteles exemplifica esta regra a partir da *Odisseia*, lembrando-nos que Homero “não poetou todos os sucessos da vida de Ulisses (...), mas compôs em torno de uma ação a *Odisseia*”.⁷ Com isto, não se excluíam os fatos secundários que

²FARIA, João. “A dramaturgia do classicismo”. Em: GUINSBURG, Jacob. (Org.). *O classicismo*. São Paulos: Perspectiva, 2012, p. 141.

³ Ibidem, p.142.

⁴SÚSSEKIND, Pedro. *Shakespeare: o gênio original*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed., 2008, p. 26.

⁵ Idem, ibidem.

⁶ ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Souza. 9.ed. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2016, pp. 97-98.

⁷ Idem, ibidem.

possam acompanhar a trama, mas apenas se exige que estes estejam intimamente ligados à trama geral, de modo a não se incorrer em múltiplas digressões.

A segunda regra, da unidade do tempo, o classicismo a deduziu do capítulo V da *Poética*, embora sua fidelidade ao que fora apresentado por Aristóteles seja muito questionável. O estagirita, ao comparar a extensão da epopéia e da tragédia, disse que a última “procura, o mais que possível, caber dentro de um período do sol, ou pouco excedê-lo...”.⁸ De fato, Aristóteles se limitou a afirmar uma característica comum da tragédia de sua época, o que não equivaleria a sustentar nisto um determinado imperativo para a produção literária.

Esta expressão “um período do sol”, citada acima, recebeu um papel central no debate acerca da segunda regra e não deixou de suscitar controvérsias para o classicismo francês, como lembra Faria. Para os teóricos deste movimento, ela implicaria que a ação de uma tragédia não deveria estar contida em mais de doze horas, para alguns, e vinte e quatro ou mesmo trinta horas, para outros.⁹

Já a terceira regra, apesar de não encontrar paralelo em Aristóteles, é como uma derivação da segunda. Se a ação não deve superar o limite de vinte e quatro horas de duração, os teóricos assumiram que, em função da verossimilhança – outro princípio aristotélico –, a ação não poderia ocorrer em mais de um lugar. Como nos lembra Faria,¹⁰ Corneille soube bem relativizar esta noção de “lugar”, e defender que a ação situada em dois ou três locais de uma cidade não feriria esta exigência da unidade de lugar. Já em outros autores, como o Abade D’Aubignac, este espaço foi muito restringido, passando a exigir um espaço cênico fixo, como a frente de um palácio para as tragédias e uma praça para as comédias.

À terceira regra somar-se-ia ainda quase que uma quarta: a unidade de tom na apresentação dramática. Como defende Faria, isto significava que “uma tragédia jamais deveria conter cenas, personagens ou linguagens típicas da comédia. Esta, afinal, punha em cena os homens comuns, com seus aspectos grotescos ou risíveis, enquanto aquela movimentava reis e príncipes”.¹¹

A regra das três unidades talvez seja, das regras do cânone classicista, a mais limitadora. Todavia, não se deve diminuir o poder de restrição da concepção

⁸ *Ibidem*, p. 93.

⁹ Faria, *op. cit.*, p. 150.

¹⁰ *Idem*, *ibidem*.

¹¹ *Idem*, *ibidem*.

utilitária da poesia – que implicava sua subordinação a preceitos educacionais e moralizantes –, tampouco do ideal de imitação dos antigos e do princípio da verossimilhança na produção artística da França classicista.

A título geral, uma dificuldade interpretativa acerca da *Poética*, a qual movimentou esta discussão entre o classicismo e seus críticos, diz respeito ao modo de interpretação desta obra de Aristóteles e, mais especificamente, se dela poder-se-iam extrair alguns preceitos normativos para a produção das obras de arte. Enquanto para os teóricos do classicismo a *Poética* estabelece uma série de preceitos normativos, ou seja, segundo os quais se exige, na prática, uma submissão à certas normas,¹² para os críticos do classicismo, dentre os quais estavam já os pré-românticos, a *Poética* de Aristóteles foi recebida de um outro modo. Para Lessing, por exemplo, tratava-se de recuperar a correta interpretação da obra aristotélica, que havia sido mal interpretada pelos autores classicistas, para então poder-se aplicá-la corretamente às obras modernas. Já Herder, ao mesmo tempo em que aceitava a indicação de Lessing, não podia deixar de complementá-la a partir de sua aguda consciência histórica, requerindo que o tratado de Aristóteles seja tomado como um comentário ao drama de sua época, ou seja, ao drama grego, e que assim, portanto, não poderia ser utilizada indistintamente para a valorização do teatro moderno.

A recepção das obras que seguiam rigorosamente os preceitos normativos do classicismo, por parte da corte francesa absolutista, expressa ainda o que gostaríamos de caracterizar como a *fruição estética*, em contraste ao impacto do *efeito*, que será defendido pelos autores alemães a partir do pré-romantismo.¹³ Se no primeiro modo de relação com a dramaturgia é a subordinação aos princípios

¹²É bem elucidativa a descrição que Wolfgang Kayser faz do uso das poéticas normativas, em sua obra *Análise e interpretação da obra literária*: “O ‘crítico’ julgava possuir nelas os estalões para compreender e julgar toda a obra literária como tal. Normas idênticas poderiam servir para aquilatar do valor de todas as obras de todos os tempos e povos, pois, segundo o pensamento iluminista, só havia uma estética poética e um ‘gosto’. Chegaram até nós esquemas práticos de avaliação, pelos quais se investigava do mérito de cada poeta segundo determinadas categorias (como *inventio*, *versificatio*, *constructio* etc.), e lhe eram concedidos de 0 a 20 valores. A Homero é adjudicada sempre a nota mais alta.” (Kayser, 1963, pp. 20-21.)

¹³A respeito da nomenclatura “pré-romantismo”, conf. a introdução de Rosenfeld em *Autores pré-românticos alemães*, 1992.

classicistas que confere à obra literária sua máxima perfeição, no segundo modo é a dimensão efetual, a recuperação do elemento da catarse, do impacto sobre o espectador, que concede à obra sua magnitude.

O modelo classicista francês e sua fruição meramente estética passaram a ser questionados por teóricos, críticos e dramaturgos alemães a partir da segunda metade do século XVIII. Neste sentido, Lessing foi um autor fundamental, no qual se apoiaram fortemente os autores ligados ao movimento *Sturm und Drang*, dentre os quais pode-se citar Goethe, Schiller, Lenz, Herder e tantos outros.

A polêmica de Lessing contra os padrões normativos do classicismo francês despontou em meio a uma reação aos comentários de Gottsched, renomado poeta e acadêmico da época. Após a tradução de Kaspar von Borck, em 1741, da peça *Julio Cesar*, de Shakesperare – esta que fora a primeira peça shakespeariana vertida ao alemão –, Gottsched, um obstinado defensor do classicismo, publicou uma crítica na qual condenava expressamente a dramaturgia de Shakespeare, a ponto de compará-la à “mais miserável trapalhada de nossos comediantes ordinários”, ainda afirmando que a última “não é tão cheia de remendos e erros contra as regras do palco e a saúde da razão quanto essa peça de Shakespeare.”¹⁴

Somente mais de uma década depois, em 1753, surge um artigo, publicado anonimamente, chamado *Novos avanços do conhecimento e do prazer* (*Neue Erweiterungen der Erkenntnis und des Vergnügens*), posicionado contra as críticas de Gottsched. Este artigo antecipou, em alguns pontos, os motivos de Lessing, em suas *Cartas concernentes à nova literatura* (*Briefe die neueste Literatur betreffend*), publicadas em 1759, as quais são consideradas um marco na recepção pós-classicista de Shakespeare ao introduzir as noções de Shakespeare como gênio e de sua dramaturgia como um ideal da tragédia moderna, um modelo a ser seguido pela incipiente literatura alemã, despontando de seu vínculo em relação aos modelos classicistas.¹⁵

De fato, logo no primeiro parágrafo da décima sétima carta, publicada em 16 de fevereiro de 1759, fica patente o estilo combativo de Lessing em relação ao modelo classicista, encabeçado por Gottsched. O autor da carta começa por apresentar a posição da Biblioteca, fazendo referência ao periódico *Biblioteca das belas ciências*

¹⁴ Gottsched apud Süssekind, 2008, p. 33.

¹⁵ Idem, *ibidem*.

e artes livres, editado por Christoph Friedrich Nicolai e Moses Mendelssohn:¹⁶ “‘Ninguém’, dizem os autores da biblioteca, ‘negará que a cena teatral alemã tem de agradecer grande parte de suas melhorias ao sr. Prof. Gottsched’, e continua: “Eu sou esse ninguém; eu o nego redondamente. Seria de desejar que o senhor Gottsched nunca se houvesse imiscuído no teatro.”¹⁷ Em outras passagens, Lessing detalha seus motivos:

Caso se tivessem traduzido, para o nosso público alemão, as obras primas de Shakespeare com algumas discretas modificações, estou certo de que isso teria dado melhores resultados do que tê-lo familiarizado tanto com Corneille e Racine.¹⁸

As críticas direcionadas por Lessing ao teatro classicista francês movimentam concepções de uma teoria da arte em que estão contrapostos o teatro inflamado pelo gênio da natureza, com a espontaneidade que é própria ao desenvolvimento natural, e a artificialidade das regras impostas pelo modelo clássico. São estes os princípios em conflito que levam Lessing a postular por um teatro capaz de comover os leitores e espectadores; em outras palavras, por um teatro que alcance a meta da tragédia, a compaixão e o medo. Enquanto Shakespeare alcançaria quase sempre, “por mais estranhos e tortuosos que sejam os caminhos por ele escolhidos”,¹⁹ o teatro de Corneille, entretanto, preso em seu arranjo mecânico, não pôde superar o âmbito da mera fruição estética, satisfeita com a produção conforme às regras da arte.

É importante ressaltar que o rompimento de Lessing em relação à poética normativa do classicismo francês não implicava uma espécie de “dramaturgia anárquica” indiferente ao seguimento de qualquer tipo de regra comum. Se é possível algum tipo de aproximação entre Lessing e Gottsched, ela não pode senão residir no diagnóstico da situação teatral da Alemanha anterior à 1730, em que

¹⁶ Conf. o comentário de Diego Baptista e Manoela Hoffman, in: (Lessing, 2013, p. 68).

¹⁷ Lessing, Gotthold Ephraim. *Obras, crítica e criação*. J. Guinsburg, & I. Koundela (orgs.). Trad. Jacob Guinsburg, Ingrid Koundela, Samir Signeu e Gita Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2016, p. 666.

¹⁸ Lessing, op. cit., p. 667.

¹⁹ Lessing, op. cit., p. 668.

“não se conheciam quaisquer regras” e “ninguém se incomodava com quaisquer modelos”, o que os levava a produzir, na visão de Lessing, um teatro degradante.²⁰

O ponto central de sua crítica à poética francesa é, como dissemos, a artificialidade de suas regras. O autor da *Dramaturgia de Hamburgo* já fora um proeminente crítico da interpretação classicista da *Poética* de Aristóteles, destacando a perda, na interpretação francesa, do destaque em relação à dimensão do efeito, a *catarse*.

Os autores ligados ao classicismo francês teriam mal interpretado Aristóteles no que diz respeito a quase toda sua teoria do trágico, a começar pela tradução de *phobos* por terror, e não por medo, como defende Lessing. A meta da tragédia seria, antes, suscitar compaixão e medo, na teoria aristotélica, e não compaixão e terror.²¹

A polêmica de Lessing contra o padrão de gosto francês foi amplamente adotada pelos autores pré-românticos, dentre os quais se enquadra Herder. O estreito vínculo de Lessing e Herder é ainda expresso no ensaio que este dedicou àquele, logo após a morte do primeiro em 1781. Em um escrito semelhante ao panegírico, cujo título o homenageia, Herder retoma e circunscreve historicamente algumas marcas e períodos da produção filosófica de Lessing. E não hesita ao afirmar, logo na primeira frase do ensaio, que “nenhum escritor moderno teve mais efeito sobre a Alemanha do que Lessing, no que se refere às questões de gosto e de um juízo refinado e bem fundamentado sobre assuntos literários”.²² A ele se atribui a proeminência de uma crítica filosófica, representativa (*darstellender*), dando-lhe inclusive o *status* de primeiro grande crítico de arte da Alemanha. Herder descreve sua crítica filosófica acerca das peças de teatro e dos artistas como fruto de um juízo que “por mais modesto, refletido e maduro que era, foi sempre apenas a ocasião para se dedicar às fontes da arte teatral, à essência da tragédia e da comédia, desde a época dos gregos até a nossa.”²³ Trata-se de realçar um aspecto genealógico, da origem histórica do teatro e sua relação com aquilo que compõe sua finalidade, tanto para os gregos quanto para os modernos.

²⁰ Lessing, op. cit., p. 666.

²¹ Süsskind, op. cit., p. 42.

²² Herder, op. cit., 2019, p. 265.

²³ *Ibidem*, p. 274.

Seguindo o ímpeto filosófico de Lessing na sua valorização do culto ao gênio em detrimento da observância restrita às regras da arte e afirmando Shakespeare como um modelo para o teatro alemão, Herder pôde desenvolver seu próprio trabalho filosófico ao interpretar a obra shakespeariana através de uma perspectiva na qual se instaura a compreensão histórica da obra de arte. Como veremos, a ênfase histórica que Herder confere à sua interpretação das obras de Shakespeare tem relação com a crescente importância conferida ao pensamento da “história” (*Geschichte*), a partir de seu novo sentido na modernidade.

2. Herder e a interpretação histórica

Logo no início de seu ensaio sobre Shakespeare, publicado na sua versão final em 1773, Herder já anuncia uma nova interpretação da obra shakespeariana, que lhe cabia expor. Sem a menor intenção de ser apenas mais um a “enrolar e desenrolar o grande novelo da erudição”, e deste modo deixar de lhe prestar qualquer desenvolvimento, qualquer avanço que lhe livrasse deste “triste fiar infernal”, Herder comenta:

Que biblioteca já não se escreveu sobre ele (Shakespeare), a favor e contra! – e de modo algum eu tenho o desejo de aumentá-la! Antes eu gostaria que, no pequeno círculo que agora me lê, ninguém mais tivesse a ideia de escrever sobre, a favor e contra ele: de desculpá-lo e difamá-lo; mas, que se queira esclarecê-lo, senti-lo como ele é, tornando-o útil e – se possível! – reconstruí-lo para nós alemães. Que essas páginas possam contribuir para isso!²⁴

Esta nova interpretação surge como uma forma de reação à submissão cega dos intérpretes da obra de Shakespeare às regras da arte. Não se deveria subordinar – tal como, inversamente, o Classicismo francês o fizera – a obra de arte literária a qualquer critério de correção externo a ela mesma. Por isso o imperativo de que se queira compreendê-la e senti-la *como ela é*, e não a partir de qualquer parâmetro externo, como aqueles herdados da interpretação classicista da *Poética*

²⁴ Ibidem, p. 217.

de Aristóteles. Do contrário, ela se reduziria ao mero jogo vazio, sem finalidade, ponto central da crítica de Herder.

Com o postulado segundo o qual, quando possível, se reconstrua o autor para a sua própria nação e época, Herder elevou a compreensão da obra de arte de um parâmetro apenas estético, tal como estabelecido no classicismo, para uma filosofia da história, a ponto de talvez não cometermos um grande exagero ao afirmar que, para Herder, *estética e filosofia da história são o mesmo*. Não há julgamento estético sem reflexão histórica, assim como não há indagação histórica que não encontre um reflexo na obra de arte.

Esta absorção da estética pela filosofia da história segue ainda um movimento teórico mais amplo, que culmina no desenvolvimento moderno do conceito de história (*Geschichte*) que se estabeleceu especialmente na Alemanha. Tal transformação conceitual expressou-se no pensamento alemão por meio do novo sentido conferido à palavra “*Geschichte*”, a qual absorveu e superou o sentido sedimentado no termo “*Historie*”. Este desenvolvimento teve em Herder um grande expoente, embora trate-se de uma alteração semântica demorada e que não se deixa reduzir à obra de um único autor.

Uma alteração linguística desta radicalidade não é subsumível aos esforços subjetivos de um autor, mas atravessa diferentes períodos históricos em meio a uma vasta diversidade de povos e expressa as novas experiências trazidas pelos grandes acontecimentos na história. O filósofo da história e historiador Reinhart Koselleck, em um verbete produzido para os *Conceitos históricos básicos*, do qual ele também foi um dos organizadores, caracterizou o conceito de história (*Geschichte*) como o conceito-mestre da modernidade, responsável por acompanhar a transformação decorrida nos mais diversos campos da vida e cultura europeia.²⁵

Desde a germanização da palavra latina “*historia*” no século XIII, até o último terço do século XVIII, as palavras alemãs “*Geschichte*” e “*Historie*” resguardavam significados distintos. Enquanto a primeira dava destaque ao objeto narrado, a segunda enfatizava a representação dos acontecimentos, ou seja, a história enquanto historiografia.

²⁵Conf. especialmente o capítulo VI de KOSELLECK, Reinhart; MEIER, Christian; GÜNTHER, Horst; ENGELS, Odilo. *O conceito de história*. Trad. René Gertz. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

A partir do século XVIII, entretanto, pode-se observar uma fusão entre os conceitos “*Historie*” e “*Geschichte*”, a qual superou a delimitação semântica que se encontrava anteriormente. Esta fusão expressa o movimento por meio do qual a história (*Geschichte*) tornou-se um conceito central para a interpretação de mundo europeia. A partir deste ponto, ela não se restringia mais a um conhecimento específico de um tempo passado, como na anterior acepção de “*Historie*”, e cujo sentido cabia ao erudito recuperar. O conceito de história (*Geschichte*) passou a traduzir uma nova experiência de mundo, na qual se afirmava a contemporaneidade do não contemporâneo e a não contemporaneidade do contemporâneo, segundo a famosa caracterização de Koselleck.²⁶ Trata-se de um tempo para o qual a reflexão acerca do surgimento e do condicionamento histórico confere validade a uma determinada afirmação no presente.

A progressão e a alteração do conceito de história no contexto da *Neuezeit*, dos tempos modernos, acompanharam uma transformação da interpretação de mundo na qual o espaço providencial, que encarregava ao desígnio divino a interconexão dos acontecimentos, passou a ser cada vez mais ocupado por uma reflexão histórica que reservou para si própria o estabelecimento de fundamentações e interconexões para toda a experiência possível. Parafraseando Jacob Guinsburg, em seu artigo “Romantismo e historicismo”, trata-se da entrada da era “Historiocêntrica da história”,²⁷ a qual ensejou o desenvolvimento do historicismo em suas mais variadas facetas e transformou a história em “conceito de uma religião secular da consciência”.²⁸

É sob este pano de fundo que foi possível a Herder efetuar uma absorção do campo da estética pela filosofia da história, retomando uma posição que surge da

²⁶ Herder, op. cit., 2019, p. 159.

²⁷ GUINSBURG, Jacob. “Romantismo, historicismo e história”. In: J. Guinsburg (org.). *O romantismo*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013, p. 21.

²⁸ Sobre o uso da expressão “religião secular da consciência”. *O conceito da história*, p. 157. Embora o desenvolvimento moderno da *Geschichte* tenha adquirido certa autonomia em relação à dimensão divina, propagada na história como desígnio de Deus, o conceito não pôde suprimir, no entanto, a sua herança teológica. Conf., por exemplo, Karl Löwith em sua obra *O sentido na história: os pressupostos teológicos da filosofia da história*. Trad. Luiz Philipe de Caux. São Paulo: Editora Unesp, 2024.

nova ordenação entre filosofia da história e literatura, a partir do desenvolvimento moderno do conceito de história (*Geschichte*).²⁹

Uma marca deste mútuo pertencimento entre estética e filosofia da história é a afirmação de Herder que “Na Grécia surgiu o drama como não poderia ter surgido no Norte” e que, portanto, “no Norte ele não foi e também não deve ser o que foi na Grécia”.³⁰ Herder se posiciona de modo contrário, assim como Lessing, à canonização do teatro segundo os moldes da poética clássica, tal como concebida pelos autores do classicismo francês. Por isso não se faz necessária, para ele, uma defesa de Shakespeare frente às regras que compõem a doutrina classicista. Na realidade, as regras da *Poética* – em princípio configuradas à dramaturgia grega – não valeriam senão para os dramas gregos. Neste sentido, Herder é enfático ao excluir “Ó se Aristóteles ressuscitasse e visse o uso falso, contraditório de suas regras em dramas de uma espécie totalmente diferente!”³¹

À essa comparação meramente exterior que os defensores do classicismo submeteram a obra de Shakespeare, subordinando-o a padrões de medida que não derivam de sua própria obra enquanto matéria histórica, linguística e cultural de uma determinada época – a qual não é mais antiga, mas moderna –, Herder pôde contrapor uma incompatibilidade interna, recorrendo a uma reflexão histórica acerca da base da dramaturgia que dificulta qualquer comparação meramente externa. Dessa forma, podemos compreender sua afirmação segundo a qual o drama moderno difere do drama grego porque “no interior nada é igual àquele, não há ação, costumes, linguagem, finalidade, nada – e de que serve, portanto, tudo o que é exterior conservado de modo tão igual?”.³² Trata-se de uma afirmação situada no campo argumentativo aberto pela filosofia da história, e que passa a ter vigência também no âmbito da estética.

A crítica de Herder ao teatro francês não deixa de ser também uma crítica a certa espécie de esteticismo filosófico, o qual transforma todo drama em mera “coletânea de belos versos, sentenças, *sentiments*...”.³³ O teatro de Voltarie serve-lhe como exemplo do “belo verso”, da construção rigorosa, elegante, econômica,

²⁹ Sobre esta nova ordenação, conf. *O conceito de história*, pp. 136-146.

³⁰ Herder, op. cit., 2019, p. 219.

³¹ *Ibidem*, p. 221.

³² *Ibidem*, p.223.

³³ *Ibidem*, p.225.

a ponto de Herder lamentar aquele que devesse escrever um verso depois de Voltaire. No entanto, ainda assim este teatro não deixou de conter, para Herder, apenas versos vazios, sem finalidade, alinhados em uma retórica escolar apartada da ação, da linguagem, dos costumes e das paixões. Em suma, o que lhe faltou foi a proximidade ao espírito do tempo (*Zeitgeist*), termo de forte expressão na obra herderiana.

Herder reconhece neste teatro – não sem um certo tom de ironia – um grande esforço estético, marcado por “um número de senhores e damas bem treinados, que de fato se aplicam muito na declamação, na solenidade das sentenças, na exterioridade dos sentimentos, com dedicação e agrado (...)” e ainda concede a isto uma excelência para a “leitura viva, para o exercício da expressão, na postura e na abastança, para a pintura de bons costumes e inclusive heroicos (...)” que culminariam na “completa academia da sabedoria nacional e da decência na vida e na morte (...)”.³⁴ Mas apesar deste grande apreço à forma exterior do teatro, faltaria à dramaturgia francesa uma finalidade interna, que a concedesse substancialidade e orientasse a promoção do efeito,³⁵ que só se pode alcançar a partir do âmbito mais interno, do núcleo e não do invólucro.

No que se refere à primazia do efeito da obra sobre o espectador, Herder, assim como Lessing, segue a *Poética* de Aristóteles, defendendo a promoção de um “certo abalo do coração, a comoção da alma em certa medida e em certos aspectos”.³⁶ O grafo na especificidade do abalo e da comoção vivenciada pelo espectador pode nos indicar uma diferença, ainda que sutilmente colocada, no que diz respeito à natureza do efeito exercido sobre o público. A comoção prezada por Herder em certos aspectos do ânimo não estaria referida ao mero deleite ou fruição estética, a um prazer conforme às regras gerais da arte, mas sim a uma comoção de tipo substancial, que toca o espectador em sua individualidade e independe da submissão a estas normas. O último tipo de efeito está de acordo com a necessidade, enfatizada por Herder, de que o drama nasça *naturalmente*, sem se prender à artificialidade da doutrina. Ainda mais, o efeito é genuinamente alcançado somente quando se preservam estas condições de emergência.

³⁴ Ibidem, pp. 223 e 224.

³⁵ O termo original é *Wirkung*, cuja escrita atual é *Wirkung*.

³⁶ Herder, op. cit., 2019, p. 224.

A fim de não se tornar, portanto, “uma cópia de tempos, costumes e ações estranhos”, caberia ao cenário nacional do teatro alemão uma reforma no quadro da estética, segundo o qual “em vez de macaquear e se satisfazer com a casca da noz”, fosse possível inventar o seu próprio drama. Esta invenção, no entanto, não seria possível senão colocando as perguntas “quando? Onde? Sob quais circunstâncias? A partir de que o fariam?”.³⁷ Seria necessário que se recorresse ao espírito de seu próprio tempo, de sua linguagem, de suas opiniões, preconceitos, tradições e paixões para que se pudesse responder empenhadamente a estas questões e criar, para a modernidade, o seu próprio Sófocles. Percebe-se mais uma vez como o campo da filosofia da história torna-se cada vez mais importante para a reflexão estética, enfatizando aquilo que pode ser caracterizado como a absorção desta pelo pensamento histórico do século XVIII.

O dramaturgo que melhor pôde construir seu drama de maneira fiel ao solo de sua própria época, segundo uma opinião compartilhada pelos autores do *Sturm und Drang*, foi Shakespeare. Tendo o autor inglês como modelo, é sobre ele que recaiu a emergência da filosofia da história enquanto, ao mesmo tempo, uma filosofia da arte. Neste sentido, ao assegurar-se de estar mais próximo de Shakespeare do que dos gregos, Herder pôde afirmar que o bardo não encontrou diante de si nada da simplicidade dos costumes da pátria, das inclinações e tradições que constituíram o drama grego. Deste modo, coube ao dramaturgo inglês, por meio de seu gênio artístico, elaborar um drama que – mesmo limitado a uma “má argila”, enquanto restrito à particularidade desafiadora de sua época – pôde suscitar o mesmo efeito da dramaturgia grega, ou seja, o *temor* e a *compaixão*. É isto de tal modo que, ao lê-lo, *desapareceriam os atores, o teatro e os bastidores*. Restando ao público a experiência de “um mar de eventos”.

O desaparecimento dos atores, do teatro e dos bastidores da peça sugere uma experiência de imersão na obra, na qual haveria uma quebra da mediação estabelecida pelo elemento estético. A partir desse momento, o que se apresenta ao espectador absorvido pela obra não é mais a performance de um ator, nem a destreza da produção em reuni-los e menos ainda a eficiência da direção em selecioná-los e ajustá-los a cada papel. Não é tampouco a qualidade técnica do som em suas sutis variações. Para falar mais do aspecto narrativo, também não se

³⁷ Ibidem, p. 223.

trata de julgar a fidelidade da adaptação da peça em relação ao seu texto original ou de sua categorização segundo diferentes movimentos e critérios pré-estabelecidos. Em suma, podemos dizer que esta imersão na obra de arte não se caracteriza como uma experiência de *fruição estética* justamente porque ela supera as distinções meramente estéticas que possamos lhe atribuir.

Acreditamos que esta é a superação almejada pela crítica de Herder ao classicismo francês, combatendo sua interpretação estética das obras de Shakespeare, ou seja, aquela elaborada a partir de moldes pré-estabelecidos e anacrônicos, sem que se pudesse ultrapassar o âmbito de um esteticismo, dos “belos versos”, segundo a rígida metrificação classicista. Ao pôr-se além dos limites interpretativos do classicismo, Herder pôde prezar pela recuperação do âmbito que desde Aristóteles já era apontado como o mais próprio ao drama, isto é, a dimensão do efeito sobre o espectador.

Se a finalidade da obra é promover um efeito sobre o espectador, e não somente adequar-se aos padrões normativos, este efeito é, como vimos, ainda de um tipo específico, que não se reduz àquele provocado pelos “belos versos” do esteticismo francês em sua imitação do drama grego. Antes, por se tratar de um drama moderno, enraizado em condições muito diferentes daquelas encontradas pelo povo grego, caberia ao gênio artístico a tarefa de mediar a novidade da criação com a base histórica na qual ela se situa.

Nota-se, portanto, uma tensão entre a necessidade de que se crie um drama novo, adequado para a situação presente e à época atual, e o tanto quanto necessário vínculo histórico dessa obra, seu caráter situado em um determinado período e herdeiro de tantos outros passados.

Segundo Herder, o gênio artístico é o responsável por articular, em sua criação concreta e particular, este fundo histórico no qual ele se situa. Em outras palavras, como salienta Kristin Gjesdal, “O gênio, para Herder, não é simplesmente a habilidade de produzir obras de arte originais. Ele é a habilidade de retrabalhar os recursos disponíveis de uma certa tradição em uma nova e individualizada maneira.”³⁸ E ele o faz recorrendo à “ilusão” do espectador, o qual – quando

³⁸ GJESDAL, Kristen “Literature, prejudice, historicity: The philosophical relevance of Herder’s Shakespeare studies”. In: K. Vieweg, M. Forster, (orgs.) *Die Aktualität der Romantik*. Berlin: Lit Verlag, 2012, p. 143. (Tradução do autor.)

imerso na obra – como que se esquece momentaneamente da “realidade” fora dela, possibilitando assim que em meio à estória fictícia se apresente a própria história, expandida e configurada na forma de linguagem. Shakespeare foi, para Herder, o maior exemplo de um autor que conseguiu realizar, na modernidade, uma produção artística original e ao mesmo tempo enraizada no solo de sua própria época.

A relação entre a originalidade e o condicionamento histórico, a qual acompanha o desenvolvimento da arte e da história, estabelece assim um vínculo de constante tensão, no qual uma se dirige à outra sem, no entanto, se suprimirem mutuamente. É na mediação entre estes polos extremados, mas ainda assim interdependentes, que a obra de Shakespeare alcança tamanha importância para o pré-romantismo, a ponto de o último figurar para Herder como o “maior poeta da humanidade nórdica e de sua época”.³⁹

Referências

- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Souza. 9.ed. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2016.
- FARIA, J. “A dramaturgia do classicismo”. In: Guinsburg, J. (Org.). *O classicismo*. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- GUINSBURG, J. “Romantismo, historicismo e história”. In: Guinsburg, J. (org.). *O romantismo*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- GJESDAL, K. “Literature, prejudice, historicity: The philosophical relevance of Herder’s Shakespeare studies”. In: K. Vieweg e M. Forster (orgs.). *Die Aktualität der Romantik*. Berlim: Lit Verlag, 2012.
- HERDER, J. *Escritos sobre arte e literatura*. Tradução, introdução e notas de Pedro Augusto Franceschini e Marco Aurélio Werle. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2019.
- KAYZER, W. *Análise e interpretação da obra literária*. Trad. Paulo Quintela. Coimbra: Arménio Amado, Editor, Sucessor, 1963.

³⁹ Herder, op. cit., 2019, p. 228.

- KOSELLECK, R.; MEIER, C.; GÜNTHER, H.; e ENGELS, O. *O conceito de história*. Trad. René Gertz. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.
- LESSING, G. E. *Obras, crítica e criação*. J. Guinsburg. & I. Koundela, (orgs.). Trad. Jacob Guinsburg, Ingrid Koundela, Samir Signeu e Gita Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2016.
- _____. “Décima sétima carta, das *Cartas sobre a literatura mais recente*. Tradução e comentário de Diego Baptista e Manoela Hoffman”. In: *O percebejo online*. V. 5. n. 2, pp-56-74. (2013). Disponível em: <https://seer.unirio.br/opercevejoonline/article/view/3770>. Acesso em 23 out. 2025.
- LÖWITZ, K. *O sentido na história: os pressupostos teológicos da filosofia da história*. Trad. Luiz Philipe de Caux. São Paulo: Editora Unesp, 2024.
- ROSENFELD, A. (org.). *Autores pré-românticos alemães*. Introdução e notas de Anatol Rosenfeld. Trad. João Hamann, Flávio Meurer e Lily Strehler. 2.ed. São Paulo: Editora Pedagógica e Universitária Ltda, 1992.
- SÜSSEKIND, P. *Shakespeare: o gênio original*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed., 2008.

RESUMO: O artigo comenta, em um primeiro momento, a relação entre a interpretação que Herder empreendeu das obras de Shakespeare, a partir de seu ensaio homônimo publicado em 1773, e a recepção classicista da obra do dramaturgo inglês. Em um segundo momento, se discute a inserção desta interpretação em um contexto cultural mais amplo, o qual envolveu o então incipiente conceito de história (*Geschichte*).

ABSTRACT: The article comments, at first, the relationship between Herder's interpretation of Shakespeare's works, based on his homonyms essay published in 1773, and the classicist reception of the English playwright's work. In a second moment, the insertion of this interpretation in a broader cultural context, which involved the incipient concept of history (*Geschichte*), is discussed.

PALAVRAS-CHAVE: Pré-romantismo, Classicismo, História, Estética, Efeito.

KEYWORDS: Pre-romanticism, Classicism, History, Aesthetics, Effect.

Experiência e linguagem na filosofia alemã do século XVIII

ANDRÉ AURELIANO FERNANDES

DOUTORANDO NO DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA DA USP

De ahí se llegó a la conclusión de que el mundo fue creado por la palabra luz o por la entonación con que Dios dijo la palabra luz. Si hubiera dicho otra palabra y con otra entonación, el resultado no habría sido la luz, habría sido otro.

Jorge Luis Borges. *Siete Noches*, p. 130.

Um autor é uma voz.

Jorge Luis Borges, declaração dada em entrevista.

Embora o interesse pela linguagem não fosse inédito na história da filosofia, no século XVIII há um novo impulso estimulado pela busca de clareza na produção da fundamentação teórica que fosse suficiente para expor sua própria racionalidade. Esse estímulo surgiu num amplo contexto de transformações intelectuais que caracterizaram o Iluminismo. A filosofia alemã não apenas se interessou pelo entendimento da linguagem, como seu desenvolvimento se tornou paulatinamente sistemático ao longo dos séculos que se seguiram. As consequências desse esforço coletivo são inúmeras, e seus desdobramentos são extensos, entre elas, o lugar que a filosofia alemã assumiu no pensamento ocidental e a diferenciação

criada dos alemães de outros grupos que ocupavam o então território do Sacro Império Romano-Germânico.

Um dos autores que contribuiu para moldar o debate a respeito da linguagem na primeira metade do século XVIII é Gottfried Wilhelm Leibniz. Ele introduz a ideia de uma língua universal capaz de apresentar com exatidão a estrutura lógica do mundo, com vistas a um sistema simbólico perfeito, no qual a linguagem fosse puramente formal e matematicamente precisa, capaz de evitar ambiguidades. Essa ideia inspirou pensadores que se seguiram a ele a considerar os limites e as possibilidades da linguagem como veículo de representação do mundo.¹

O interesse desta investigação, no entanto, não aborda toda a proposta de Leibniz, pelo contrário, atém-se a um pequeno recorte de certa dimensão da linguagem falada que diz respeito à produção do som e ao quanto as palavras preservam residualmente aquilo que primeiro as motivou.

No § 1 do Capítulo II “A significação das palavras”, do livro “As palavras”, contido em *Novos ensaios sobre o entendimento humano*, apresenta-se certo aspecto do uso da voz no curso do desenvolvimento da linguagem natural. Nessa passagem são articulados processos históricos de formação das línguas a exemplos particulares, a fim de evidenciar uma característica comum a línguas germânicas, celtas e de outros povos aparentados. A título de exemplo, apresenta-se o uso que se faz do “R”, para indicar “certo movimento violento”, como em “*reckken*”.² Então, entre o processo de formação das línguas e os usos particulares, ainda que residualmente, pode ser identificado um caráter motivado da linguagem. No texto, apresenta-se a seguinte consideração a respeito da origem primeira da linguagem:

Se o hebraico ou o árabe são as línguas que mais se aproximam da primitiva, ela deve estar no mínimo bem alterada, e parece que o

¹Quanto às maneiras com que Leibniz investigou a linguagem, ver: HEINEKAMP, Alber. *Ars Characteristica und Natürliche Sprache bei Leibniz*. Tijdschrift voor Filosofie, sep. 1972, 34ste Jaarg., n. 3, p. 446-488. Peeters Publishers/Tijdschrift voor Filosofie. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/40882262>. Acesso em: 8 nov. 2024. Aqui, interessa principalmente seu conhecimento e sua investigação empírica da linguagem e das línguas.

²LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm. *Novos ensaios sobre o entendimento humano*. Trad. Luiz João Baraúna. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1980. p. 218.

teutônico guardou mais do natural, e (para falar a linguagem de Jacob Boehm[e]³) do adâmico: pois se possuíssemos a língua primitiva em sua pureza, ou pelo menos suficientemente conservada para ser reconhecível, seria necessário que nela aparecesse as razões das conexões, quer de ordem física, quer de uma instituição arbitrária, sábia e digna de seu autor.⁴

A comparação das línguas mais antigas — o hebraico e o árabe — ao moderno teutônico indica mais do que semelhanças, diferenças. Contudo, houve nas línguas mais antigas e continua a haver um certo desenvolvimento, uma vez que estas são antes de mais nada línguas vivas, de modo que, se há alguma característica próxima à linguagem adâmica, é por demais improvável uma identificação positiva. O teutônico, porém, por ser língua mais recente mantém conexões naturais mais próximas temporal e materialmente documentadas que permitem, na investigação da palavra “água”, ver opacamente uma origem comum com outras línguas.

Outro exemplo fornecido pelo texto, em oposição ao uso do “R”, é a pronúncia da letra “L”, mais fluida e facilitada, como em “*leben*”, “*lieben*”, “*lauffen*”, que “demonstram haver algo de natural na origem das palavras, origem que estabelece uma relação entre as coisas e os sons e movimentos dos órgãos da voz”,⁵ algo que indica ainda uma relação do mundo com as palavras e não o contrário como passa a ocorrer após o século XVIII, como demonstra Michel Foucault, em *As palavras e as coisas*, conforme argumenta José Feres (2025):

Para situarmos suas reflexões sobre a linguagem, podemos recorrer ao quadro geral da questão que Michel Foucault apresenta em *As palavras e as coisas*. Nesta obra, o filósofo francês constata que, do século XVI (Renascimento) para o século XVII (Idade Clássica),

³Jacob Boehme (1575-1624) foi pastor luterano e místico. Escreveu *Aurora* (1612), estimulado por visões místicas em que vê o paraíso (lugar de criaturas celestes), o inferno (a natureza) e o mundo em que vivemos.

⁴Idem, *ibidem*. Esta passagem de diversos modos difere do tom e da eloquência que se encontra no restante do parágrafo, inclusive sua posição parece marcar uma passagem entre o conhecido e o desconhecido.

⁵Idem, *ibidem*.

ocorre uma mutação na compreensão da linguagem e de seu papel na disposição dos saberes, que poderia ser assim resumida: a interdependência da linguagem com o mundo é desfeita; abre-se uma brecha entre as palavras e as coisas; e, por fim, a linguagem deixa de ser uma escrita espalhada pelo mundo. A partir do século XVII, para transpor essa brecha, a linguagem passa a ser compreendida como “uma montagem de palavras separadas, instrumentos de pensamento que estão, por assim dizer, transparentemente à mão e podem ser usados para ordenar ideias”. Ela passa a ser, então, um caso particular da representação (...).⁶

Recusa-se com isso uma afirmação corrente na época, que aparece no *Ensaio sobre o entendimento humano*, de John Locke (1632-1704), de que as palavras são signos exclusivamente arbitrários (*ex instituto*) de ideias.

Uma das características mais decisivas da diferença entre línguas antigas e modernas é o estado em que as línguas se encontram. As antigas encontram-se cristalizadas e desenvolvidas, de modo que seria difícil restituí-la até a origem adâmica, ao passo que a moderna apresenta por característica a flexibilidade próxima à natureza, sugerindo-se assim quase que o germânico fosse natureza (“o teutônico guardou mais do natural”),⁷ mesmo que houvesse todo um caminho a percorrer até que se pudesse falar com a mesma força e dignidade das antigas. Daí surgem questões como: caso fosse possível reconstituir um passado longo, o que o som das aspiradas no hebraico e no árabe conservariam da origem e dos modos de representação? O que a entrada e saída do ar ou a interrupção abrupta dele fornece ao corpo e diz daquele que fala? Ou, a partir da língua moderna: De que modo o som das línguas modernas modula a produção de sentido? De que modo o ar se relaciona com o som que o corpo produz? Quais as implicações de movimentos voluntários e involuntários na produção do sentido? Como tudo isso se ordena num corpo que conhece e que pretende conhecer a si mesmo?

Ora, tais questões ocupam posição de centralidade nos escritos do assim chamado “jovem” Johann Gottfried Herder, ao menos no *Ensaio sobre a origem da*

⁶FERES, José. *A psicologia, o romance, o belo: Três estudos sobre Karl Philipp Moritz*. 2025. Tese (Doutorado em Estética) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2025. p. 63.

⁷Leibniz, op. cit., 1980, p. 218.

linguagem (1772) e em *Shakespeare* (1773). Antes de prosseguir, convém lembrar que os *Novos ensaios sobre o entendimento humano* foram redigidos por Leibniz entre 1703 e 1705 em resposta ao *Ensaio sobre o entendimento humano* (1689), de Jonh Locke (1632-1704), e que, em virtude da morte de Locke, Leibniz decidiu não publicar, o que se deu só a partir de 1765, postumamente. É, portanto, razoável inferir que, dada a importância de Leibniz e a proximidade entre as publicações, Herder tivesse não apenas tido contato com o texto, como o tenha usado de algum modo como guia na composição do *Ensaio sobre a origem da linguagem*.

O *Ensaio* de Herder é apresentado à Academia de Berlim em 1769. E a Academia premia Herder pelo ensaio, que tem pronto reconhecimento dos pares. A premiação outorgada a Herder é também o coroamento de 20 anos de esforços da Academia de Berlim, que reconhece algo não de pouca importância, que é levar adiante uma reflexão complexa sobre linguagem como esforço coletivo.⁸ Contudo, o fato de Herder ter tomado o texto de Leibniz como guia não faz com que o acompanhe em sua estratégia metodológica, tampouco em suas posições.

Cabe então indicar algumas diferenças entre Leibniz e Herder. Pois, se no texto, Leibniz apresenta um longo comentário, *pari passu*, do texto de Locke, em forma de diálogo, entre Filaleto (Locke) e Teófilo (Leibniz), buscando marcar as diferenças de posições, especialmente entre a linguagem como instrumento da comunicação e a linguagem como expressão do conhecimento, Herder por meio de uma espécie de monólogo interior parece levar o leitor a um estado de atenção desde o princípio pela sensação, incitando-o com situações que se avolumam por meio de passagens que exploram a dimensão imaginativa da linguagem. De modo que seria um contrassenso falar em uma linguagem exata em Herder, mas seria possível falar de uma linguagem simbólica, em que a metáfora é veículo constitutivo, tomando de modelo não as matemáticas, mas, sim, a literatura. Contudo, a literatura é dada a interpretações diversas. Então como partir de um ponto comum de modo que seja possível trazer essa dimensão de ciência das sensações? Para Herder, esse elemento comum é a experiência. A experiência humana em diferentes dimensões é objeto de interesse de Herder: no tempo, a história; na

⁸JUSTO, José M. “Introdução”. In: *Ensaio sobre a origem da linguagem*. Lisboa: Antígona, 1987, p. 8.

vida, a antropologia; na sensação, a filosofia e a psicologia.⁹ A experiência é fonte de um conhecimento que é claro, porém, não é necessariamente distinto.

Então, em vez de pensar em medida exata para descrição do conhecimento segundo a álgebra de Leibniz, Herder tateia a própria sensibilidade. Entra em acalorados debates, escreve cartas coléricas, produz ensaios, principalmente convida poetas a escrever em língua vernácula, afirmando que sem o sentimento de uma língua só se produz uma poesia artificial, como na crítica que faz a Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762) quanto ao uso do latim para descrever a ciência da sensação. Herder recorre à poesia conhecida, moderna e antiga, propondo comparações. E o que há de mais significativo nisso tudo? Que se há de manter a atenção? Vivificar a experiência presente e passada. A experiência é o ponto de partida de todo conhecimento cujo estatuto do conhecimento superior Herder confere ao conhecimento inferior, aquilo que se aprende pelos sentidos. Pois é na vida, múltipla, disforme e irregular, que se há de encontrar e de se difundir uma certa noção de ordem.

O filósofo, se quer seguir um dado fio da experiência sensível, tem que pôr de lado os outros; mas, na natureza, os fios formam, em conjunto, uma teia. Ora, quanto mais obscuros são os sentidos mais se misturam uns com os outros; e a obscuridade será tanto maior quanto menor for a prática, quanto menos se tiver aprendido a usar com destreza e em termos distintos um deles independentemente dos outros. Apliquemos agora tudo isto aos primórdios da linguagem: a imaturidade, a inexperiência do gênero humano tornou tudo mais fácil!¹⁰

Desse modo, é possível dizer que a proposta de Herder para abordar a experiência no *Ensaio sobre a origem da linguagem* não se apresenta apenas de maneira

⁹O que abre a questão é o contato de Herder com a *Revista de Psicologia Empírica*, editada por Moritz e a teoria fisiológica de Haller quanto à irritabilidade dos músculos e a sensibilidade dos nervos, conforme apresenta Stefanie Buchenau. A esse respeito, ver *Entre Medicina e Filosofia. Sulzer, Herder, Kant e Maimon*. São Paulo: Editora Clandestina, 2019, pp. 43 e ss.

¹⁰HERDER, Johann Gottfried. *Ensaio sobre a origem da linguagem*. Trad. José M. Justo. Lisboa: Antígona, 1987, p. 85.

temática, ela se mostra na forma do ensaio. Menos do que descrições filosóficas bem-acabadas, o autor exige que o leitor mantenha uma posição atenta não só para entender, mas para que seu entendimento se torne ato. Ao lançar mão de um recurso literário narrativo no ensaio, Herder cria tanto quanto possível uma implicação do leitor com o problema a ser enfrentado. Nesse sentido, não o conduz, mas exige que se percorra o ensaio com os próprios sentidos. É assim que no início do *Ensaio sobre a origem da linguagem* a produção do som e o som em sua forma mais imediata das expressões das sensações humanas, de dor e prazer, e na sua forma mais sofisticada da música, apresenta-se literariamente.

Todas as poderosas impressões, e as mais poderosas de entre elas, as dolorosas impressões do corpo e as fortes paixões da alma, exprimem-se imediatamente em gritos, em sonoridades, em sons selvagens e não articulados. Um animal em sofrimento, tal como o herói Filoctetes, há-de lamentar-se, há-de gemer, quando for atacado pela dor. E fá-lo-ia ainda que se encontrasse abandonado numa ilha deserta, sem a presença, sem um vestígio sequer, sem qualquer esperança de vir a encontrar um semelhante capaz de lhe prestar auxílio. E como se respirasse mais livremente depois de deixar escapar o sopro angustiado que lhe queimava o peito; como se exalasse uma parte da sua dor e, ao encher os ventos surdos com o seu lamento, fosse pelo menos recolher ao ar vazio novas forças para levar de vencida o sofrimento. De facto, a natureza não nos criou como rochedos isolados, como mónadas egoístas! Mesmo as cordas mais delicadas do sentir animal provêm do arbítrio e da lenta meditação e cuja natureza a razão científica não foi ainda capaz de investigar, mesmo essas, no seu jogo global, estão orientadas para uma expressão dirigida às outras criaturas, ainda que não haja consciência da presença duma simpatia alheia. A corda, uma vez posta em vibração, cumpre o seu dever natural: **soa!**¹¹

Não à toa o problema da sensibilidade é abordado pelos ouvidos, Herder considera que pelos olhos a distância que se coloca do corpo em relação ao mundo

¹¹Ibidem, p. 25. Destaque nosso.

está além da humana, e pelo tato a distância muito estreita impede uma percepção do todo sem deformação daquilo que é percebido. A audição é assim um sentido intermediário, cuja descrição fornecida pela sensação se aproxima da definição dada hoje ao sistema proprioceptivo.¹² É preciso lembrar quanto a fisiologia era um campo de investigação importante desde o século XVII; a título de ilustração pode-se mencionar o óleo “Lição de anatomia do doutor Tulp” (1632) de Rembrandt van Rijn, em que pensadores, médicos e estudiosos observam um homem na mesa sendo estudado por seus músculos e tendões. Ora, trata-se de uma investigação de longa duração que, ao invés de criar campos e neles se estabelecer a especialidade, há de se estabelecer ligações entre eles. Assim, o entendimento da audição estaria provavelmente no ponto oposto da fisiologia, para Herder, por entender o ser humano vivo enquanto vive e não ser possível fazê-lo em partes.

3. O ouvido é o sentido central do ponto de vista da *vivacidade* das impressões e, portanto, sentido para a linguagem. O tacto é avassalador e a visão é demasiado fria, indiferente. O primeiro penetra demasiado fundo em nós para poder tornar-se linguagem; os objectos da visão permanecem demasiado passivos perante nós. Mas as sonoridades que captamos pela audição penetram de tal modo no interior da alma que não podiam deixar de se converter em características, já que também não são ensurdecedoras a ponto de impedir que essas características sejam claras. O ouvido é, pois, sentido para a linguagem. (...)

4. O ouvido é o sentido central do ponto de vista do *tempo em que actua* e, por isso, sentido para a linguagem. O tacto injecta-nos tudo ao mesmo tempo; estimula intensamente as cordas do nosso sentir, mas é breve e intermitente. Quanto à visão, coloca-nos tudo à frente ao mesmo tempo e intimida o aprendiz com o imenso retábulo das contiguidades. Mas, veja-se o que acontece com o ouvido! Como nos protegeu bem a nossa mestra da linguagem, a natureza! Dela, a

¹²*Proprioception, The Regulator of Motor Function*. Disponível em: <https://pmc.ncbi.nlm.nih.gov/articles/PMC8411041/pdf/bmb-54-8-393.pdf>. Acesso em: 7 nov. 2024.

nossa alma recebe as sonoridades, uma por uma. Dá e não nos satura! Dá e tem sempre mais para dar! Ou seja, ela exerce plenamente a arte do método: ensina de um modo progressivo! Assim, como podia o homem deixar de apreender a linguagem, deixar de a inventar por si mesmo?

5. O ouvido é o sentido central do ponto de vista da *necessidade de expressão* e, portanto, sentido para a linguagem. O tacto actua numa indizível obscuridade e, por isso mesmo, *não admite* ser dito: diz respeito ao nosso íntimo! É egoísta, fechado sobre si próprio! Quanto à visão, era igualmente indizível para o inventor da linguagem. Porque nela nada existe que tenha que ser dito de imediato. Os objectos da visão permanecem! Permitem que os apontemos com o gesto de indicação! Mas com os objectos da audição é diferente: andam ligados ao movimento, perpassam! E, por isso mesmo, **soam!** Tornam-se dizíveis porque precisam de ser ditos; e **porque precisam de o ser**, são-no por intermédio do seu movimento. **Que enorme capacidade para a invenção da linguagem!**¹³

Disso decorre que, para Herder, o ser humano é uma totalidade. “Tomemos então a alma humana na sua globalidade”.¹⁴ É possível assumir nesse sentido que Herder, compreendendo o princípio da harmonia pré-estabelecida, tenha buscado por analogia, especialmente devido aos desenvolvimentos da fisiologia, uma explicação física para a união entre corpo e mente, cuja articulação se faz, sim, de modo sutil, mas não de modo mágico. A analogia então, que é a mais distante das comparações, permitiu um passo tremendo no desenvolvimento das noções de subjetividade e corpo que começa num problema metafísico de ordem teológica, mas que é deslocado para a linguagem, cuja explicação é física, pois para Herder os problemas estão no ser humano; não em Deus.

Ao dar esse passo, Herder busca no processo de produção de linguagem, oral e na letra escrita, uma explicação mais atinente que aquela teológica oferecida por Sußmilch. Herder coloca-se no *Ensaio sobre a origem da linguagem* em

¹³Herder, op. cit, pp. 89-90. Destaques nossos.

¹⁴Ibidem, p. 26.

diálogo com Leibniz e incita a pensar no fragmento de *Novos ensaios sobre o entendimento humano*, quanto à motivação da linguagem, mesmo que esse caráter esteja imiscuído e quase apagado:

Em todas as línguas antigas faz-se ouvir os vestígios destas sonoridades naturais. E, contudo, é óbvio que tais sonoridades não são as fibras mestras da linguagem humana. Não constituem as verdadeiras raízes, mas a seiva que dá vida às raízes da linguagem.

Qualquer língua tardiamente elaborada, subtil, metafísica, que em relação à ordinária, primitiva mãe da natureza humana representará, digamos assim, uma descendência em quarto grau aperfeiçoada, civilizada e humanizada, primeiro pelos milhares de anos de afastamento e depois por séculos de vida própria, **uma língua já é filha da razão e da sociedade**, só pode conhecer muito pouco ou mesmo nada da infância da sua primeira mãe. Só as línguas antigas, primitivas, quanto mais perto estiverem da sua origem, mais elementos dela poderão conter. Mas ainda não posso falar nada de que tenha a ver com uma formação da linguagem; limito-me, por enquanto, a observar materiais em bruto.¹⁵

Herder coloca-se como um anatomista a observar, mas procura mostrar também que o método da comparação que se dá por semelhança e diferença é insuficiente para abarcar o todo da linguagem, composta também pela diversidade, devido às diferenças das condições em que ela ocorre, e pela variedade da criatividade humana, por tantas variações que apresenta. Então, afirma: “uma língua já é filha da razão e da sociedade”, a razão nesse caso é linguagem em ato e deve ser tomada de maneira a incluir a capacidade de compreensão e a habilidade de produzir novos objetos, diferentes daqueles já conhecidos. Por isso, qualquer afirmação segura a respeito de sua origem primitiva é inócua. E, por isso, também, a observação do uso corrente é produto do uso da razão e de sua relação que se faz no meio em que se vive. Tudo mais é especulação metafísica, a qual ele parece não considerar efetiva neste reino.

¹⁵Ibidem, p. 30. Destaques nossos.

O que talvez possa estabelecer um passo adiante em relação à produtividade da linguagem a respeito do som aparece em *Shakespeare* (1773).¹⁶ Nele, sem se deixar paralisar pelo elogio ou pelo vitupério, isto é, pelos que admiram e pelos que criticam Shakespeare, Herder procura o que há de útil na linguagem – não de mágico.¹⁷ Pois, da mesma forma como os desvios da língua são veículos de uma nova língua, o som é um dos elementos mais pervasivos desse processo. Em inglês, há mais de 1.000 palavras cuja autoria é atribuída a Shakespeare. De modo que é possível compreender por que Herder o tenha eleito como um modelo para a poesia e literatura alemãs. Entende que ele estabelece um outro modelo mais em acordo com os povos que habitam o norte da Europa.

Deve-se considerar o teatro como espaço de representação da ação em que a fala pode ganhar outras prosódias, no entanto, respeitando o enredo no qual ela está inserida. A vivacidade da fala e o frescor das palavras têm impactos verdadeiros sobre o espectador, porque vivifica o entendimento, porque existe *na experiência*. Essa dimensão da palavra é veículo da mensagem: “Ser ou não ser, eis a questão”, dita por Hamlet. Muitos ainda hoje mesmo sem conhecer a peça repetem a frase com grande ímpeto ao pronunciá-la, esse exemplo por si mesmo dá a dimensão do comentário de Herder para a cultura ocidental.

¹⁶Johann Wolfgang von Goethe: Berliner Ausgabe. *Kunsttheoretische Schriften und Übersetzungen* (v. 17–22), v. 18, Berlin: Aufbau Verlag, 1960 –, p. 147. “Tanto já foi dito sobre Shakespeare que parece que não há mais nada a dizer, mas esta é a qualidade da mente, que estimula a mente para sempre. Desta vez quero olhar para Shakespeare de mais de um lado, primeiro como um poeta em geral, depois em comparação com os antigos e os modernos e, finalmente, como um verdadeiro poeta teatral. Tentarei desenvolver que efeito a imitação de sua espécie teve sobre nós e que efeito ela pode realmente ter. Concordarei com o que já foi dito, repetindo-o, na melhor das hipóteses, mas expressarei o meu voto de forma breve e positiva, sem me envolver em argumentos e contradições. Então, vamos falar sobre esse primeiro ponto primeiro”. Disponível em: <http://www.zeno.org/Literatur/M/Goethe,+Johann+Wolfgang/Theoretische+Schriften/Shakespeare+und+kein+Ende!>. Acesso em: 10 nov. 2024.

¹⁷Idem, *ibidem*. “O interesse que anima a grande mente de Shakespeare reside no mundo: pois mesmo que adivinhação e loucura, sonhos, premonições, sinais milagrosos, fadas e gnomos, fantasmas, demônios e feiticeiros formem um elemento mágico que, no momento certo, seu os poemas flutuam, essas ilusões não são de forma alguma os principais ingredientes de suas obras, mas a verdade e a eficiência de sua vida são a grande base sobre a qual elas se baseiam. É por isso que tudo o que vem dele parece tão real e fundamental para nós”. Disponível em: <http://www.zeno.org/Literatur/M/Goethe,+Johann+Wolfgang/Theoretische+Schriften/Shakespeare+und+kein+Ende!>. Acesso em: 10 nov. 2024.

O texto de Herder, *Shakespeare*, escrito pouco depois do *Ensaio sobre a origem da linguagem*, em 1773, é um dos momentos importantes da querela dos antigos e dos modernos.¹⁸ Herder toma Shakespeare como exemplo de seu tempo sem dar mais ênfase aos elogios ou às críticas, para pensar as tragédias de forma útil. E o que significa pensar Shakespeare de maneira útil? Significa considerar o abismo existente entre a noção de Aristóteles de tragédia e aquela enunciada pelo bardo inglês. Isto é, significa ter em mente que cada uma tem origem em tempo e lugares diferentes, sob necessidades diversas, mantendo apenas o nome “tragédia” como elemento comum. Mas sem respeitar a unidade de tempo, espaço e ação, Shakespeare recria a tragédia sob um novo contexto, mais complexo e citadino, em que os personagens, os excelentes, assumem seus vícios, com comentários laterais, cujo índice de subjetividade é notável e personagens menores assumem maior relevância, como os coveiros comentando de maneira condenatória a morte de Ofélia por suicídio. Em *Shakespeare und kein Ende*, Goethe afirma a esse respeito: “O que predomina nos poemas antigos é a disparidade entre o que deveria ser e o que se faz, e nos mais novos entre o que se quer e o que se faz”.¹⁹ Eis então o aparecimento da subjetividade.

Tudo isso para tentar indicar uma certa modificação no regime de representação²⁰ no século XVII, e que já não é possível imitar os antigos da mesma maneira, sem que soe artificial e canhestro. O som em larga medida é veículo de força e vetor de entendimento de algo que se preserva da linguagem original, mesmo que soterrado pela cristalização de seu desenvolvimento. Contudo, a *inventio*, a

¹⁸Idem, *ibidem*. “(...) quando visto mais de perto, ele é um poeta decididamente moderno, separado dos antigos por um tremendo abismo, não em termos de forma externa, que deve ser completamente eliminada aqui, mas em termos do significado mais íntimo e profundo”. Disponível em: <http://www.zeno.org/Literatur/M/Goethe,+Johann+Wolfgang/Theoretische+Schriften/Shakespeare+und+kein+Ende!>. Acesso em: 10 nov. 2024.

¹⁹Idem, *ibidem*.

²⁰Ora, o que interessa a Herder, parece, é circunscrever o elemento mágico ao seu âmbito mais potente, de um lado a imaginação que faz mundo, característica inerentemente humana, por outro lado, fornecer uma ideia de formação que reúna em um *corpus* toda a tradição de um grupo particular, de modo que o regime de representação da ficção não se confunda com o regime de representação da vida ordinária, para que, sabendo quais são suas ferramentas e finalidades, possam ser úteis na construção de uma escultura social, como diria Joseph Beyus (1921-1986), não pelo desejo individual mas por uma aspiração comum.

mudança, a criatividade, a diferença de um autor como Shakespeare proporciona uma nova dimensão que serve ao pensamento alemão, segundo Herder, para pensar uma dicção própria aos povos que vivem no norte da Europa, embotados pelo frio, pela humidade das marés, pelos pesados casacos, pensar algo oriundo da experiência sensível que pode ser pensado. Isto é, algo que chega aos órgãos dos sentidos a frio e que é forjado a quente pelo que é expresso *nas* palavras. E isso é possível porque em vez de salvar o pensamento racional do senso comum, Herder procura evidenciar que apesar da importância daqueles conhecimentos, há alguns elementos faltantes e assim apresentá-los, porque para Herder o pensamento é antes uma ferramenta útil e seu trabalho colocá-lo em curso. Sem trabalho, sem que se investigue os problemas neles mesmos a partir da experiência, o que há é uma abstração vaga ou parcial, em último caso, inútil.

Referências

- BORGES, J. L. “Seis. La cábala”. In: *Siete noches*. 3ª Impresión. México, Argentina, Brasil, Colombia, Chile, España, Estados Unidos, Perú, Venezuela: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- HERDER, J. G. *Ensaio sobre a origem da linguagem*. Trad. José M. Justo. Lisboa: Antígona, 1987.
- _____. *Escritos sobre literatura e Arte*. Trad. Marco Aurélio Werle e Pedro Augusto Franceschini. São Paulo: Edusp, 2019.
- _____. *Plástica*. Trad. Aurélio Werle e Pedro Augusto Franceschini. São Paulo: Edusp, 2018.
- FERES, J. *A psicologia, o romance, o belo: Três estudos sobre Karl Philipp Moritz*. 2025. Tese (Doutorado em Estética) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2025.
- FOSTER, M. N. “Herder’s philosophy of language, interpretation, and translation: Three fundamental principles”. In: *The Review of Metaphysics*, dez. 2002, v. 56, n. 2, pp. 323-356. Philosophy Education Society Inc. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/20131819>. Acesso em: 8 nov. 2024.
- HEINEKAMP, A. “Ars Characteristica und Natürliche Sprache bei Leibniz”. *Tijdschrift voor Filosofie*, set. 1972, ano 34, n. 3, pp. 446-488. Peeters Pu-

- blishers/Tijdschrift voor Filosofie. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/40882262>. Acesso em: 8 nov. 2024.
- JUSTO, J. M. “Introdução”. In: *Ensaio sobre a origem da linguagem*. Lisboa: Antígona, 1987.
- Kyeong Min Moon et al. *Propioception, The regulator of motor function*. Disponível em: <https://pmc.ncbi.nlm.nih.gov/articles/PMC8411041/pdf/bmb-54-8-393.pdf>. Acesso em: 7 nov. 2024.
- LEIBNIZ, G. W. *Novos ensaios sobre o entendimento humano*. Trad. Luiz João Baraúna. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1980.
- _____. *Monadologia e outros textos*. Organização e tradução de Luiz Barreto Gallas e Souza. Coleção Hedra de Bolso. São Paulo: Hedra, 2009.
- LOCKE, J. *Ensaio sobre o entendimento humano*. Trad. Anoar Aiex e Jacy Monteiro. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- TOLLE, O. “Herder e a metafísica”. In: *Revista Discurso*, 2012. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/discurso/article/view/69229/71692>. Acesso em: 8 nov. 2024.

RESUMO: Neste texto, propõe-se uma aproximação de um fragmento do livro “As palavras”, contido em *Novos ensaios sobre o entendimento humano* (1765), de Gottfried Wilhelm Leibniz (1646-1716), a uma passagem análoga do Capítulo I, do *Ensaio sobre a origem da linguagem* (1772), de Johann Gottfried Herder (1744-1803). Em ambos os textos, os autores abordam de maneiras distintas a linguagem falada a partir da experiência, buscando mostrar que, ao menos residualmente, é possível identificar alguma motivação na linguagem. Em outros termos, significa identificar como o princípio da harmonia

ABSTRACT: This text proposes an approximation of an excerpt from the book “The Words”, contained in *New Essays Concerning Human Understanding* (1765), by Gottfried Wilhelm Leibniz (1646-1716), to a similar passage from Chapter I of *An Essay on the Origin of Language* (1772), by Johann Gottfried Herder (1744-1803). In both texts, the authors approach spoken language from experience in different ways, seeking to show that, at least residually, it is possible to identify some motivation in language. In other words, it means identifying how Leibniz’s principle of pre-established harmony is incorpora-

pré-estabelecida de Leibniz é incorporado por analogia à teoria da origem da linguagem de Herder, sem que com isso se incorpore necessariamente outros argumentos estranhos ao debate sobre linguagem humana, desdobrando-se em duas noções presentes que se tornam caras à modernidade: corpo e subjetividade.

PALAVRAS-CHAVE: Herder; Leibniz; Estética; Experiência; Linguagem.

ted by analogy into Herder's theory of the origin of language, without necessarily incorporating other arguments extraneous to the debate on human language, unfolding into two present-day notions that have become dear to modernity: body and subjectivity.

KEYWORDS: Herder; Leibniz; Experience; Language.

Verdade extática e imagens excessivas no cinema de Werner Herzog

LEONARDO DA SILVA RODRIGUES
DOUTORANDO EM FILOSOFIA NA USP

Na abertura de seu estudo consagrado ao cinema,¹ Gilles Deleuze afirma que aquilo que o leitor irá encontrar não é exatamente uma história do cinema, mas antes uma espécie de “taxonomia”, isto é, um exercício ensaístico de “classificação de imagens e de signos”² oriundos do cinema. Essa orientação, cujo benefício se dá na ordem de uma reflexão que instaura zonas de contato indiscerníveis entre imagens e conceitos, parece ser a postura mais adequada para esboçar uma tentativa de classificação das imagens postas em circulação por um cineasta muito singular, cuja produção cinematográfica, bem como sua produção ensaística e intervenções públicas, auxilia a pensar criticamente uma série de questões de maior interesse para os estudos relativos à estética e também à história da arte como um todo: trata-se do diretor alemão Werner Herzog (1942 –).

“Singular”, pois, talvez, este seja o adjetivo mais adequado para definir a pessoa de Werner Herzog. Tendo completado oitenta anos em 2022 e realizado mais de 70 produções audiovisuais desde meados da década de 1960 (incluindo aí longas e

¹DELEUZE, Gilles. *Cinema 1: L'image-mouvement*. Paris: Éditions de Minuit, 1983.

²Ibidem, p. 7.

curtas-metragens, inúmeros documentários e até episódios para séries televisivas), Herzog vive na atualidade o momento em que ostenta o maior reconhecimento mundial, muito por conta de sua transformação em figura *pop*: emprestou sua voz inconfundível a narrações de episódios de séries televisivas estadunidenses como *American Dad* (2012), *Ricky & Morty* (2015) e *Simpsons* (2011; 2021) e também atuou em superproduções como *Mandalorian* (2019), da Disney e do universo de *Star Wars*, e *Jack Reacher* (2013), da Amazon. Além da fama oriunda da participação em um conjunto de produtos da indústria cultural, Herzog também ostenta o título de único diretor a ter realizado filmes nos cinco continentes do globo, e em um de seus episódios mais “singulares”, em 1980, ele comeu os seus próprios sapatos. A história desse acontecimento, aliás, data dos anos 1970, quando Herzog realizou uma aposta com o diretor Errol Morris, à época seu amigo pessoal, incentivando-o a finalizar o seu primeiro filme, que fora bastante planejado, mas nunca produzido em virtude de dificuldades financeiras. A aposta consistia no seguinte: se Morris terminasse o filme, Herzog simplesmente comeria seus próprios sapatos. Morris então finalizou o longa-metragem *Gates of Heaven* (1978), e aquilo que parecia ser apenas um blefe absurdo foi efetivamente consumado por Herzog, que teve o auxílio da chef de cozinha Alice Waters, do restaurante Chez Panisse, em Berkeley, para lidar com a melhor maneira de cozer os sapatos para degustação.³

Mas talvez a forma mais interessante de iniciar esta reflexão sobre o cinema de Herzog passe pela reconstituição dos primeiros passos de sua atividade enquanto cineasta. Pois, se a sua persona *pop* e excêntrica ganhou visibilidade apenas neste século, sua singularidade, por outro lado, marca todos os momentos da sua obra. É nesse sentido que é possível identificar vários signos que, manifestos já em seus primeiros trabalhos, serão uma constante em sua vasta produção cinematográfica – reaparecendo, por fim, a partir de uma perspectiva marcadamente teórica em alguns de seus ensaios tardios. Para falar mais detalhadamente: Herzog inicia sua carreira ao mesmo tempo em que se inicia, na Alemanha, um novo cinema, o chamado *Junger Deutscher Film*, ou “Novo Cinema Alemão”, movimento esse que pretendia reinaugurar uma arte cujo desenvolvimento fora paralisado

³Este acontecimento foi registrado no curta-metragem *Werner Herzog Eats His Shoe* (1980), realizado pelo diretor Les Blank.

com o advento do nazismo e da guerra. Segundo se conta,⁴ para realizar seus primeiros filmes, Herzog roubou uma câmera de 35mm Silent Arriflex daquela que viria se tornar a famosa Escola de Cinema de Munique, ato esse que nunca foi considerado como um furto pelo próprio Herzog, e sim como uma necessidade, sob a justificativa de que, se há vontade de contar uma boa história, então há uma razão plausível que permite a realização de coisas dessa natureza.⁵

Sobre o contexto em que Herzog inicia sua produção fílmica, é interessante salientar que um de seus precursores mais imediatos foi o movimento conhecido como *New American Cinema* ou cinema *underground* americano, um grupo de cineastas que se reuniu no final dos anos 1950 em torno da revista *Film Culture*, sob a direção de Jonas Mekas. Este grupo, bem como Herzog no início de sua carreira, possuía uma completa desvinculação do sistema industrial de produção de filmes, em detrimento de obras que eram materialmente precárias, mas amplamente pessoais, consubstanciando aquilo que na época será conhecido como “cinema de autor”.⁶ Vale lembrar que o primeiro contato de Herzog com o cinema *underground* americano se deu em 1964, mesmo ano em que elaborou o roteiro de seu primeiro filme, *Sinais de vida*, com base no conto do escritor romântico Achim von Arnim. O fruto desse contato aparece em certas experimentações visuais realizadas por Herzog nos anos 1960, que ecoam processos de repetição de estruturas mínimas já realizadas no cinema experimental por artistas como Andy Warhol e na música minimalista por Philip Glass. Destaca-se, nesse contexto, o curta-metragem *Últimas Palavras* (1967-68), que foi rodado nas ilhas de Creta e Sinalonga, na Grécia, e que é composto por alguns poucos personagens que, imóveis diante da câmera, repetem as mesmas frases ininterruptamente. E essa influência será novamente visível em um documentário realizado na década seguinte, chamado *How much wood would a woodchuck Chuck* (1976), em que

⁴Cf. FRAZÃO, Jéssica. *A verdade extática no cinema documentário de Werner Herzog*. Curitiba: A Quadro Edições, 2024, p. 31.

⁵Cf. CRONIN, Paul; HERZOG, Werner. *Werner Herzog: A Guide for the Perplexed: Conversations with Paul Cronin*. Londres: Faber & Faber, 2014, p. III.

⁶A expressão “cinema de autor”, ou *Autorenkino*, foi proposta pelo teórico e diretor de cinema alemão Alexander Kluge com base na noção francesa de *auteur*, para fazer referência aos cineastas alemães de sua época, sobretudo àqueles ligados ao Novo Cinema Alemão. Cf. Frazão, op. cit., p. 31.

desfilam diante da câmara vários leiloeiros de gado norte-americanos que repetem com um automatismo exasperante o mesmo pregão, no interior de um concurso regional de quem consegue proferir mais depressa seus jargões.

A identificação de Herzog com o estilo desse cinema experimental, portanto, teria sido imediata, e Herzog chegou mesmo a escrever um artigo onde destaca o modo inédito de olhar a realidade lançado pelos filmes do *New American Cinema*, onde pondera que “o simples olhar não é mais suficiente”:

(...) a maioria dos filmes [desse movimento] estabelece relações profundas, visionárias (...) O olhar visionário requer uma nova relação com a realidade; isto diz respeito, por um lado, ao caráter documental da estrutura de cada filme, mas esse caráter é manipulado conscientemente através de movimentos de câmara, montagem e determinados procedimentos técnicos na copiagem, de modo a superar o naturalismo anacrônico.⁷

Essa observação lançada por Herzog é decisiva, na medida em que uma das questões mais importantes de seu cinema passa precisamente pelo olhar. Não custa lembrar que, ao contrário de seus pares do Novo Cinema Alemão, como Wim Wenders, a questão das determinações “sociológicas” do cinema e sua vinculação com a indústria capitalista – uma problemática tipicamente “urbana” –, parece não despertar muito interesse em Herzog. De início, o diretor aparenta se apegar à definição mais “física” do que é um filme, a saber: imagem e som. Quer dizer, ele parece se apegar à possibilidade de uma comunicação “direta” através dos sentidos (visão e audição), e só num segundo momento interpelar o pensamento abstrato e as faculdades reflexivas. Esse aspecto decerto possui relação a própria vida pessoal do diretor, visto que Herzog nunca deixou de enfatizar a importância de sua infância e juventude nas montanhas isoladas do interior da Baviera, onde a experiência concreta de contato com a natureza como que o haveria conduzido a uma comunicação tácita e sensível com os objetos ao seu redor. Nesse sentido, a capacidade narrativa de seus filmes depende essencialmente da possibilidade da

⁷Herzog apud NAGIB, Lúcia. *Werner Herzog: O cinema como realidade*. São Paulo: Estação Liberdade, 1991, pp. 25-26.

experiência sensível que resulta da *descoberta*, através da procura daquele instante mágico em que o homem faz, sente ou vê algo como que pela primeira vez.

Isso também é reiterado por outro comentário que Herzog emitiu na década de 1980, no MIS, em São Paulo, onde o diretor afirmou que o cinema é uma “arte de analfabetos”.⁸ O analfabetismo aqui é, obviamente, menos a reivindicação de uma arte exclusiva para iletrados do que a acentuação da importância de um olhar desprevenido, livre dos clichês da cultura visual e de outros condicionamentos prévios. Isto é, através do cinema, Herzog tenta recuperar algo como um “olhar virgem”, tentativa essa que irá marcar tanto o seu modo de filmar, como a própria temática de seus filmes posteriores. Essa questão também o relaciona com o tema do atletismo, na medida em que enfatiza a necessidade de disposição, por parte do diretor, em conseguir a imagem “nunca antes vista”, de difícil aquisição, que demanda um *esforço físico* notável para ser obtida (esforço esse que aparece nas famosas incursões do diretor pela selva amazônica durante a realização de filmes como *Aguirre, a cólera dos deuses* [1972], *Fitzcarraldo* [1982] e *Cobra Verde* [1987], que constituem verdadeiras provas de resistência física, ou então em documentários onde o esporte é o pano de fundo para a obtenção de imagens emblemáticas, como *O grande êxtase do entalhador Steiner* [1974], sobre o saltador de esqui Walter Steiner, e *Gasherbrum, a montanha luminosa* [1985], sobre o alpinista Reinhold Messner).

Essa questão do “olhar visionário” também encontra ressonâncias na proposta de um diretor radicalmente experimental como Stan Brakhage, que em um artigo intitulado “Metáforas da visão”, irá nos provocar, dizendo:

Imagine um olho não governado pelas leis fabricadas da perspectiva, um olho livre dos preconceitos da lógica da composição, um olho que não responde aos nomes que a tudo se dá, mas que deve conhecer cada objeto encontrado na vida através da aventura da percepção. Quantas cores há num gramado para o bebê que engatinha, ainda não consciente do “verde”?⁹

⁸Ibidem, p. 20.

⁹BRAXHAGE, Stan. “Metáforas da visão”. In: XAVIER, Ismail (Org.) *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal/Embrafilme, 1983, p. 341.

Essa linha mais radical do cinema experimental norte-americano naturalmente teve repercussão nos cineastas que estavam reinaugurando o cinema alemão, e o próprio Jonas Mekas se tornou um colaborador importante da revista *Supervisuell*, de Zurique, que no ano de 1968 reuniu um conjunto de cineastas alemães mais experimentais e contribuiu para a formação de um pequeno coletivo de realizadores independentes que passou a produzir seus filmes de modo paralelo aos cineastas do Novo Cinema Alemão. Herzog, por sua vez, transitou entre os dois grupos, mas manteve-se mais próximo dos cineastas de Zurique, tendo rapidamente se desvincilhado da sigla deste ou daquele movimento, bem como conquistado uma identidade peculiar para ser chamada de “sua”.

Para a crítica Lúcia Nagib, em seu estudo pioneiro realizado no começo dos anos 1990, essa identidade será manifesta na inelutável busca de Herzog por uma “unidade”. Quer dizer, tudo se passa como se o diretor agisse no intuito de “recusa[r] as intermediações, as simulações de cenários, os atores que não se identifiquem de alguma forma com os personagens que representam, e mesmo o discurso verbal, entendido como ponte de ligação entre o homem e o mundo”.¹⁰ Isto é, para Herzog o cinema seria entendido como o terreno em que a distinção tradicional entre ficção e realidade é suspensa, de modo que a arte se torna temporariamente capaz de se fundir à natureza. Essa tendência é manifesta sobretudo em alguns de seus primeiros trabalhos onde os temas de interesse orbitam aquele momento mítico original, no qual a expressão do contato direto, sem mediações, do homem com o mundo, se faz possível. É o que justifica o enfoque que Herzog dá às temáticas da infância do homem e do mundo (notadamente em filmes como *Os anões também começaram pequenos* [1968], e *Fata Morgana* de [1970]). Contudo, como observa Nagib, essa “volta às origens” já se expressa mediante a desilusão consumada do presente, que é responsável por transformar o seu aspecto eminentemente utópico numa constatação da pura destruição. Isso é evidente no filme *Os anões também começaram pequenos*, que sugere um retorno ao começo do homem, sua “infância”, mas que é atravessado por um clímax grotesco, que começa com a rebelião de um grupo de anões no reformatório em que estão encerrados e se consuma numa sequência crescente de destruições e

¹⁰NAGIB, Lúcia. *Werner Herzog: O cinema como realidade*. São Paulo: Estação Liberdade, 1991, p. 28.

atentados contra a própria vida. Do mesmo modo, em *Fata Morgana*, as paisagens meditativas de dunas, cachoeiras, lagos e formações rochosas são atravessadas por carcaças de automóveis, de aviões, detritos humanos que se deterioram no sol e toda sorte de restos produzidos por nossa civilização pós-industrial.

Não é descabido observar aqui que o tema da “reconciliação impossível” do homem com a natureza é marcadamente alemão, encontrando ecos imediatos na “filosofia positiva” de Schelling e no pensamento especulativo de Hölderlin – dois pensadores que poderíamos chamar de “metafísicos”. Essa proximidade, por sinal, talvez justifique o comentário que Deleuze fez acerca do cinema de Herzog, segundo o qual este seria “o mais metafísico dos cineastas”.¹¹ Quando Deleuze escreveu essas linhas, ele tinha em mente o trato particular que Herzog dá às dimensões do cinema, ao Pequeno e ao Grande, e sua eventual conciliação mítica, assegurada pela orientação metafísica de suas ideias. Segundo Deleuze, os filmes de Herzog constantemente propõem situações existenciais nas quais há uma ação duplicada: por um lado, uma “ação sublime”, que se orienta sempre para além do dado, e por outro uma “ação heroica” e “alucinatória”, que se confronta contra o ambiente e a natureza, penetrando o impenetrável, atravessando o intransponível (eis, por exemplo, o drama de Fitzcarraldo, cujo sonho impossível de construir uma Ópera no meio da floresta amazônica o conduz a realizar, a partir dos impasses da trama, o atravessamento de um enorme barco por cima de uma encosta de terra). Mas Deleuze observa que há também uma atenção ao pequeno, ao mínimo, às paisagens menores, intimistas, tristes e sombrias, que acompanham o drama de seres que já não mais as confrontam, mas parecem reduzidos a um toque elementar, e vagam no nível do chão, seguindo uma linha incerta, que só lhes permite uma pausa, um resquício de visão (eis, por exemplo, a caminhada melancólica de Kaspar Hauser no jardim do professor, após seus sucessivos encontros hostis e faltosos com o real e com a civilização, no filme *O enigma de Kaspar Hauser* [1974]).

Para Deleuze, essas duas tendências buscam novamente uma unidade nos filmes de Herzog, comunicando-se reciprocamente, como na tendência geral de falência do projeto grandioso de seus personagens, desmanchando-se no ínfimo (como no fim solitário de Aguirre, preso à sua jangada e rodeado apenas por

¹¹Deleuze, op. cit., p. 252.

uma ninhada de macacos), ou inversamente no caráter vigorosamente tátil com o mundo por parte de seus personagens, que acaba por “inchar” e engrandecer a própria imagem que os representa (como no personagem Woyzeck, do filme homônimo [1979], que ao entrar em contato com a madeira sendo cortada, sente pulsar a própria Terra consigo).¹² Não por acaso, esse tema metafísico da reconciliação impossível é mormente associado ao Romantismo alemão, mesma corrente artística e cultural que será constantemente mencionada por críticos na tentativa de caracterização do cinema de Herzog. Para Nagib, contudo, o “romantismo” de Herzog deve ser visto com ressalvas, pois apesar de suscitar em seus filmes uma série de temas que são constantes na referida corrente, o que estaria verdadeiramente em jogo para Herzog é a assunção de um plano da experiência que não se dá de maneira habitual, no qual o cineasta deve intervir para torná-lo manifesto:

A ânsia de conseguir a imagem “antes nunca vista” o afasta dos casos banais da vida corriqueira e o leva às narrativas heroicas e míticas, e aos personagens marcados pela diferença – os loucos, os deficientes físicos, os superdotados, os marginalizados sociais. Assim, seus filmes raramente se detêm nas paisagens urbanas, que pertencem ao cotidiano do público cinematográfico, sendo, portanto, facilmente identificáveis por ele; Herzog vai buscar nas selvas, nos desertos, nas montanhas escarpadas, nas geleiras imagens inéditas, que o espectador possa reconhecer como reais, mas que lhe sejam até então desconhecidas. A elas acrescenta, ainda, uma montagem e uma música de função subliminar e hipnótica, a fim de transportar o espectador, menos pela via do convencimento que pela da adesão, para um universo primordial, no qual estaria contida a “verdadeira” realidade.¹³

Esse tópico da “verdadeira realidade” nos conduz àquele que é talvez o conceito mais importante formulado por Herzog: o conceito de “verdade extática”

¹²⁶Em um sentido como no outro, Herzog terá demonstrado que os grandes pés do albatroz e suas grandes asas brancas eram a mesma coisa” (Ibidem, p. 253).

¹³Nagib, op. cit., p. 21.

(*Ekstatische Wahrheit*). Quando Nagib publicou seu estudo sobre o diretor, este não havia ainda cunhado a expressão, que vai aparecer pela primeira vez somente em 1999, no interior de um manifesto que ficou conhecido como “Declaração de Minnesota: Verdade e Fato no Cinema Documentário”.¹⁴ Este manifesto é constituído por doze afirmações categóricas, das quais cabe apresentar as primeiras sete:

1. Por força de declaração, o chamado Cinéma Vérité é vazio de “Vérité”. Ele atinge uma verdade meramente superficial, a verdade dos contadores.
2. Um conhecido representante do Cinéma Vérité declarou publicamente que a verdade pode ser facilmente encontrada pegando uma câmera e tentando ser honesto. Ele assemelha-se ao vigia noturno do Supremo Tribunal Federal que se ressentia da quantidade de leis escritas e procedimentos legais. “Para mim”, diz ele, “deveria haver apenas uma lei; os bandidos deveriam ir para a cadeia”. Infelizmente, ele está parcialmente certo, na maioria dos casos, na maior parte do tempo.
3. O Cinéma Vérité confunde fato e verdade, e assim ara apenas pedras. E, no entanto, os fatos às vezes têm um poder estranho e bizarro que faz com que sua verdade inerente pareça inacreditável.
4. O fato cria normas, e a verdade, iluminação.
5. Há camadas mais profundas de verdade no cinema, e existe algo como uma verdade poética e extática. Ela é misteriosa e elusiva, e só pode ser alcançada por meio da fabricação, da imaginação e da estilização.
6. Os cineastas do Cinéma Vérité assemelham-se a turistas que tiram fotos de ruínas antigas de fatos.
7. O turismo é pecado, e viajar a pé é virtude.

¹⁴A Declaração de Minnesota: Verdade e Fato no Cinema Documentário pode ser encontrada no site oficial de Werner Herzog.

Logo de antemão é possível notar os principais alvos de Herzog nesta declaração. O diretor acrescenta que ela não deve ser direcionada apenas aos filmes não-ficcionais, mas para todos eles, já que insiste não apreciar categorizações entre “tipos” de cinema. Contudo, o nome da escola documentária criada por Jean Rouch e Edgar Morin sob a alcunha de “Cinema Verdade” parece ser mesmo o foco de sua crítica cortante, por supostamente apresentar em tela somente fatos primitivos e superficiais, que ofuscam o acesso à verdade mais profunda por ele buscada.¹⁵ De todo modo, o que é interessante ressaltar aqui é a peculiaridade do conceito de “verdade extática”, dado que é no mínimo curiosa a escolha de Herzog pelo conceito de “verdade” (*Wahrheit*) para caracterizar este tipo de conteúdo que, segundo ele, acessamos mediante nossa relação com as imagens. Pois o diretor bem poderia ter proposto algo como um “sentimento extático”, ou ainda uma “experiência extática”, isto é, algo que ficaria restrito ao polo *subjetivo, pessoal e não-compartilhável* da experiência. Ao conservar o conceito de “verdade”, é como se Herzog estivesse nos sugerindo, contrariamente, uma dimensão *objetiva, impessoal* e em certo sentido *transferível* desse acesso a um nível mais profundo da nossa relação com as imagens – traço esse que justificaria a igual escolha do conceito grego de “êxtase” (*ekstasis*), entendido aqui como um processo que catapultava o ser humano para fora de si mesmo, onde algo mais profundo se torna possível e manifesto devido a um estado objetivo de sublimidade. Ou seja: tudo se passa como se, no limite, Herzog estivesse conscientemente jogando com as propriedades de objetividade e subjetividade, de exterioridade e de interioridade, que conformam nossa relação sensível com as imagens.

¹⁵Como pontua Frazão (2024), a crítica de Herzog parece incidir de maneira mais satisfatória no que ficou conhecido como Direct Cinema, e não exatamente no Cinéma Vérité: “Igualmente nos parece que aquilo que ele [Herzog] define como negativo se assemelha muito mais aos praticantes do Direct Cinema do que aos seguidores da escola originada por Jean Rouch. O Direct Cinema propõe justamente aquilo que Herzog abomina: a representação observativa e a não intervenção em cena, com o auxílio de uma câmera invisível. Os filmes *Caixeiro-viajante* (*Salesman*, 1969), *Gimme Shelter* (1970) e *Grey Gardens* (1976), produzidos pelos irmãos Maysles, são exemplos dessa escola. Em contrapartida, os realizadores do Cinéma Vérité tentam trazer para as cenas diálogos menos mecânicos e mais autenticidade à ação. Eles utilizavam a participação do cineasta dentro do quadro, podendo este se envolver de forma participativa ou observacional, a depender da proposta” (Frazão, op. cit., p. 66).

Outro detalhe que chama igualmente a atenção nessa declaração é o elogio à peregrinação e ao “viajar a pé” feito por Herzog na sétima afirmação, associando o factual a algo da ordem do turístico, enquanto que a peregrinação estaria próxima da experiência de “revelação” aludida por ele a propósito da verdade extática. Esse elogio pode parecer gratuito, mas não é: Herzog é um grande entusiasta desse tipo de prática física, e sua história pessoal é marcada por uma grande caminhada de mil quilômetros, de Munique até Paris, durante o inverno. O motivo dessa jornada percorrida a pé pelo cineasta foi o grave estado de saúde de sua grande amiga Lotte Eisner, importante historiadora do cinema alemão, que se encontrava doente em Paris, com seus dias contados segundo os médicos. Herzog lançou-se na peregrinação, de Munique até a capital francesa, ao longo de três semanas ininterruptas, como um ato de sacrifício pela vida da amiga, levando na viagem apenas uma bússola, um par de botas e uma bolsa contendo o essencial. No caminho, Herzog escreveu um diário relatando seu trajeto e seus pensamentos, que foi publicado quatro anos após o feito, sob o título de *Caminhando no gelo*.¹⁶

Esse episódio biográfico certamente corrobora o referido “atletismo” da prática cinematográfica de Herzog, mas talvez o sentido algo *sacrificial* assumido pelo diretor nessa peregrinação de mil quilômetros, em pleno inverno, sem intervalos, indique algo mais profundo, algo que o aproxima do pensamento de um filósofo como Friedrich Nietzsche. Em *Além do bem e do mal* (1886), Nietzsche diz:

A escola da *dor*, da *grande dor* – não sabeis que esta escola permitiu ao homem atingir certas atitudes? Aquela tensão da alma na desventura, proveniente da própria força, os calafrios que perpassam quando assiste a uma grande ruína, o engenho, a bravura que se demonstra no suportar, no perseverar, no interpretar, no desfrutar a desventura, tudo isso que a alma ganhou em profundidade, segredo, dissimulação, espírito, astúcia, grandeza, não há talvez conquistado sob o signo da dor, na escola da grande dor?¹⁷

¹⁶Trad. Lúcia Nagib. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

¹⁷NIETZSCHE, Friedrich. *Além do bem e do mal ou prelúdio de uma filosofia do futuro*. Trad. Márcio Pugliesi. Curitiba: Hemus, 2001, p. 149.

Essa compreensão da dor como pré-condição para a criação autêntica, pré-condição para uma “sobrevida”, parece acompanhar o drama da maioria dos personagens de Herzog e até mesmo se confundir com o seu próprio drama pessoal – indicando assim, como observa Georges Bataille, que “a dor é tão rara que precisamos recorrer à arte para que ela não nos falte”.¹⁸ Essas questões, por sua vez, encaminham novamente ao conceito de “verdade extática”, e nesse sentido é importante pontuar que Herzog volta a refletir sobre tal conceito no ano de 2010, em Milão, após a reexibição pública de seu filme *Lições da escuridão* (1992), sobre os incêndios causados pelo Iraque em campos petrolíferos no Kuwait. O discurso de Herzog foi publicado posteriormente sob o título de “Sobre o Absoluto, o Sublime e a Verdade Extática”,¹⁹ e cabe pontuar que, de todos os seus escritos, este é o mais abertamente filosófico e especulativo. A começar pela escolha dos conceitos, “Absoluto”, “Sublime” e “Verdade”, que Herzog pede que compreendamos em termos menos teóricos do que práticos – mas sem abrir mão de produzir uma reflexão que é, também ela, profundamente especulativa.

Sobre a noção de “absoluto”, Herzog se limita a dizer que não oferecerá uma definição, mas crê que a mesma representa um dilema infundável para a filosofia, a religião e a matemática, sendo esta última, para ele, o ramo do saber que mais próximo está de resolver tal impasse. Já sobre o sublime, Herzog avança no campo especulativo para refletir ao lado de dois filósofos responsáveis pela circulação de tal conceito, a saber: Longino e Kant. O diretor parte inicialmente de algumas considerações formuladas por Kant na *Crítica da faculdade do juízo* (1790) para pensar o sublime como um sentimento que se aproxima do êxtase atingido pela sua noção de “verdade extática”, na medida em que é capaz de, partindo da natureza, nos elevar acima dela, constituindo um apelo a uma espécie de força que está em nós e que excede aquilo que é meramente factual dessa mesma natureza. Mas é com Longino que Herzog efetivamente aproxima o sublime do conceito de “verdade extática”, dado que Longino inicia seu tratado retórico intitulado *Do sublime* evocando o conceito de “êxtase”, coincidência essa que não é considerada

¹⁸BATAILLE, Georges. “Sur Nietzsche”. In: *Oeuvres Complètes VI*. Paris: Gallimard, 1973, p. 158.

¹⁹Cf. HERZOG, Werner. “Sobre o Absoluto, o Sublime e a Verdade Extática”. In: *Revista Carbono*. Trad. Lucas Peterson, v. 1, 2012. Disponível em: http://revistacarbono.com/artigos/01sobre-o-absoluto_wernerherzog. Último acesso em 04/07/2025.

como acidental pelo cineasta. Herzog destaca que a categoria de “sublime” em Longino afasta-se da simples persuasão retórica e se aproxima do êxtase do ouvinte, concretizando a verdade como um retrato da própria experiência de sublimidade, responsável por lançar o homem para além de si mesmo, numa elevação de todos os sentidos.²⁰

Mas talvez aqui caibam algumas observações a nível conceitual. Ao falar sobre o sublime, Herzog não o relaciona, tal como Kant, com o conceito de “belo”, tampouco o remete às duas categorias kantianas de sublime, o sublime “matemático” (marcado pela experiência de sobrecarga e de desmesura diante da grandeza e magnitude de algo)²¹ e o sublime “dinâmico” (entendido como a experiência de uma força descomunal que nos oprime e que restringe a nossa capacidade de resistência individual).²² É claro que Herzog não tem qualquer obrigação de entrar nas minúcias do texto de Kant, uma vez que a sua reflexão se situa muito mais ao lado de um “escrito de artista” do que de um comentário erudito feito por um acadêmico ou pesquisador da área de estética. Mas essas omissões talvez comprometam a própria relação entre o conceito de sublime e ideia de “verdade extática” que ele tenta estabelecer. Pois, ao fazer isso, Herzog omite igualmente o nome de um terceiro pensador, que é talvez o principal responsável pela reaparição do conceito de “sublime” na modernidade: Edmund Burke. Antes de Kant, Burke foi o grande pensador responsável por refletir sobre a especificidade das categorias de “belo” e “sublime” em seu tratado *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo* (1757). Assim, enquanto Longino ponderava,

²⁰Idem, *ibidem*. Herzog encerra o seu texto mencionando um documentário de sua autoria realizado nos anos 1970, *O grande êxtase do entalhador Steiner*, que trata do bicampeão mundial de salto de esqui Walter Steiner, que durante o dia era um pacato entalhador de madeira, mas que nas competições oficiais de esqui lançava-se no ar com um êxtase quase religioso, e voava tão alto e tão longe que adentrava uma região intersticial onde reside a própria morte: apenas alguns metros mais longe e ele não aterrissaria no declive íngreme e se espatifaria além dele. O diretor observa aqui que a questão do conteúdo de verdade revelado através da experiência do êxtase já o acompanhava desde essa época.

²¹*Sublime é aquilo em comparação com o qual tudo o mais é pequeno*. In: KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Trad. Valério Rohden e Antonio Marques. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense universitária, 1995, p. 96.

²²A natureza somente pode valer como poder, por conseguinte como dinamicamente-sublime, na medida em que ela é considerada como objeto de medo” (*Ibidem*, p. 107).

em seu tratado retórico, sobre uma certa tradição oratória e poética da Antiguidade, celebrando o entusiasmo sagrado de poetas e oradores inspirados,²³ Burke trouxe esse entusiasmo sagrado ao nível dos meros mortais para fazer do sublime o sentimento humilde do temor diante da imponência do poder, da escuridão da noite ou da ameaçadora extensão sem limite. Isto é, Burke criou um abismo entre as noções de belo e sublime, ao mesmo tempo que deu a cada um desses sentimentos um princípio restritivo. O belo estava associado à pequenez,²⁴ e suas qualidades mais concretas eram a *smoothness* (lisura)²⁵ e a *delicacy* (delicadeza),²⁶ qualidades que Burke associa ao princípio da variação insensível, tal como se nota no uso da linguagem que vincula os diminutivos às pessoas amadas e aos animais domésticos. O sublime, por sua vez, é associado por Burke ao enorme e ao vasto. Mas há aí, nessa associação mesma, uma peculiaridade: embora o sublime fosse decerto o grandioso,²⁷ essa grandeza, para Burke, era essencialmente marcada pela experiência de *rebaixamento* e de subjugação vivenciada por aqueles que são por ela afetados. Nesse sentido, o sublime tem como causas mais marcantes o poder, o terror, o assombro, a obscuridade e a privação da imaginação: “De fato, o terror é, em todo e qualquer caso, de modo mais evidente ou implícito, o princípio primordial do sublime”.²⁸

A diferença introduzida por Kant neste cenário reside no deslocamento que ele faz de uma análise meramente psicológica (como se supõe em Burke), para a consideração do sublime como um movimento que leva o espírito para além de seu regime ordinário, forçando a imaginação a confessar sua impotência diante daquilo que é enorme e opressivo com o intuito de melhor mostrar ao espírito o

²³“O sublime é o eco da grandeza de alma”. In: LONGINO. *Do sublime*. Trad. Filomena Hirata. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p. 54.

²⁴Assim, com relação a sua quantidade, os objetos belos são comparativamente pequenos”. In: BURKE, Edmund. *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do sublime e do belo*. Trad. Enid Abreu Dobránsky. Campinas: Papirus, 1993, p. 119.

²⁵[A lisura] é uma qualidade tão essencial à beleza que, no momento, não me recordo de nenhuma coisa bela que não seja lisa” (Ibidem, p. 119).

²⁶“Um ar de robustez e de força é bastante nocivo à beleza. Uma aparência de *delicadeza* e até mesmo de fragilidade lhe é quase indispensável” (Ibidem, p. 122).

²⁷“A grandiosidade de dimensões é uma fonte poderosa do sublime” (Ibidem, p. 77).

²⁸Ibidem, p. 66

reino do suprasensível que é o seu destino.²⁹ Isto é, Kant denuncia a lacuna entre a (sua) “exposição transcendental dos juízos estéticos” e a exposição meramente “fisiológica” de Burke. Mas ao fazer isso, Kant conserva a polaridade inicial entre os conceitos de belo e sublime tal como aparece em Burke, e termina por estender o aspecto opressivo do sublime diante da imaginação, na medida em que o sentimento do sublime, em Kant, indica a maneira como a imaginação mede sua pequenez diante de objetos grandes demais para que ela possa envolvê-las numa totalidade instantânea. E a partir disso, o espírito inteiro é obrigado a sofrer a violência de uma experiência de totalização que ele não é capaz de superar, de modo que é somente pelo desprezar assim vivenciado que o espírito sente em si a exigência incondicional da razão, que o habilita a alcançar uma intuição do “todo” que a imaginação é incapaz de lhe oferecer. Quer dizer, o “trabalho sem limites” da imaginação no sentimento do sublime se converte em uma demonstração do corte radical que a separa do verdadeiro infinito, que é acessível apenas à razão e só tem lugar no universo suprasensível onde esta mesma razão deve agir. Ou seja: para Kant, seja no sublime matemático, seja no sublime dinâmico, o espetáculo sensível do sublime conduz o espírito ao reino do suprasensível apenas pela via da humilhação, de modo que o sublime mesmo reside unicamente na consciência que o espírito tem de uma força superior, a da razão, que lhe ordena não ter medo daquilo que o atemoriza: “A complacência no sublime da natureza é por isso também somente *negativa* (...) ou seja, um sentimento da faculdade da imaginação de privar-se por si própria da liberdade, na medida em que ela é determinada conformemente a fins segundo uma lei diversa da do uso empírico”.³⁰

Essas especificações têm por finalidade indicar que a ideia de “verdade extática” defendida por Herzog aparenta não se conformar com essa experiência de rebaixamento do espírito e de temor da imaginação diante de algo que ela não é

²⁹“Pois a faculdade da imaginação, quando opera segundo a lei da associação, torna o nosso estado de contentamento fisicamente dependente; mas a mesma, quando opera segundo princípios do esquematismo da faculdade do juízo (consequentemente enquanto subordinada à liberdade), é instrumento da razão e de suas ideias, como tal, porém, é um poder de afirmar nossa independência contra as influências da natureza, de rebaixar como pequeno o que de acordo com a primeira é grande e, deste modo, pôr o absolutamente grande somente em sua própria destinação (isto é, do sujeito)” (Kant, op. cit., p. 116).

³⁰Ibidem, p. 115.

capaz de encerrar. Antes, o caráter de êxtase que Herzog persegue em seus filmes parece decorrer do exercício de *partilha* da grandeza do evento vivido com nós mesmos, mediante condições específicas, de modo que somos engrandecidos – e não subjugados – pela grandeza que emana daquilo que não somos aptos a controlar. Essa observação nos aproxima de dois outros conceitos, também oriundos do léxico das Belas-Artes, que não por acaso são omitidos das reflexões de Burke e de Kant sobre o belo e o sublime. São eles: o “pitoresco” e o “grandioso”. Como observa Jacques Rancière, ambos os conceitos remetem à disputa que ocorreu, no momento mesmo de consolidação do que ele chama de “regime estético das artes”, do paisagismo e da paisagística como um ramo autônomo das Belas-Artes. O “pitoresco” seria entendido como a “combinação feliz de objetos variados” de modo a abolir a sua heterogeneidade num efeito de conjunto no qual o aspecto opressivo da grandeza dos objetos se encontra neutralizado. Essa neutralização apaga também a relação de causa e efeito suposta na análise psicológica de Burke, segundo a qual um determinado evento produz efeitos correspondentes de prazer ou de desprazer. A superfície lisa de um lago, nesse exemplo, é retirada da simples “pequenez” do belo, bem como a superfície desoladora de uma montanha rochosa é retirada do simples “terror” do sublime, na medida em que, para Rancière, ambos se unem no mesmo efeito de “grandeza”, que produz a sensação de que não é mais a paisagem que parece maior, mas o próprio espírito que se engrandece. Tudo se passa, então, como se as ideias de “pitoresco” e de “grandiosidade” dessem conta de uma outra dimensão da experiência de grandeza, que é capaz de expressar sentimentos contraditórios, como o “agradável terror” sentido pelo arcebispo Thomas Herring em uma de suas viagens pelas montanhas selvagens do País de Gales no século XVIII. Como sintetiza Rancière:

O agradável terror aqui evocado pertence ao léxico de Burke. Mas o “engrandecimento” do espírito assim tomado de sentimentos contraditórios põe em questão a “pequenez” em que se encerrava a beleza e define uma configuração do espírito na qual suas distinções entre estados psíquicos e sua própria psicologia são superadas. Trata-se de um estado de indeterminação dos opostos em que o espírito

descobre poderes sensíveis em relação aos quais faltam os termos descritivos habituais.³¹

Esse “estado de indeterminação dos opostos” (como a grandeza e a pequenez) em que são descobertos “poderes sensíveis” é, parece-nos, exatamente a ideia que está por trás do conceito de “verdade extática” de Herzog, e que tal como o pitoresco, produz um efeito de suspensão a partir de uma potência indistinta na qual se perde a individualidade dos objetos em detrimento da grandeza do todo – grandeza essa responsável por engrandecer o próprio indivíduo. É nesse sentido também que a escolha de Herzog por manter a noção de “verdade” (*Wahrheit*) como aquilo que se diferencia do meramente factual o reaproxima das ideias de Nietzsche. Como bem lembrou a escritora Maria Popova em um artigo de 2018,³² há uma proximidade notável entre a concepção de “verdade extática”, em Herzog, e as reflexões propostas por Nietzsche em um ensaio fundamental de 1873, intitulado “Sobre a verdade e a mentira no sentido extra-moral”.³³ Neste ensaio, ao refletir sobre a maneira como utilizamos a linguagem para ocultar ou revelar a realidade, Nietzsche irá definir a verdade como um “exército móvel de metáforas, metonímias, antropomorfismos, numa palavra, uma soma de relações humanas que foram realçadas poética e retoricamente, transpostas e adornadas, e que, após uma longa utilização, parecem a um povo consolidadas, canônicas e obrigatórias”.³⁴

Nietzsche está aqui realizando uma denúncia do caráter arbitrário do signo linguístico. Para o filósofo, a “palavra” é fundamentalmente a figuração de um estímulo nervoso em imagem e, em seguida, em sons. Só que concluir deste estímulo nervoso originário uma causa qualquer que resida fora de nós, como

³¹RANCIÈRE, Jacques. *O tempo da paisagem: nas origens da revolução estética*. Trad. Pedro Taam. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2024, pp. 59-60.

³²POPOVA, Maria. “An Axiom of Feeling: Werner Herzog on the Absolute, the Sublime, and Ecstatic Truth”. In: *The Marginalian*. 2018. Disponível em: <https://www.themarginalian.org/2018/04/09/werner-herzog-on-the-absolute-the-sublime-and-ecstatic-truth/>. Último acesso em: 4 jul. 2025.

³³NIETZSCHE, Friedrich. *Sobre verdade e mentira*. Trad. Fernando de Moraes Barros. São Paulo: Hedra, 2007.

³⁴Ibidem, pp. 36-37.

supõe a linguagem, já seria, para Nietzsche, uma aplicação ilegítima do princípio de razão. Pior ainda é justificar essa aplicação sob o critério da “verdade”: como nós poderíamos – se a “verdade” fosse realmente decisiva no processo de gênese da linguagem – exprimir uma afirmação como “a pedra é dura”, se a propriedade de “dureza” não fosse tão somente a expressão de um estímulo inteiramente subjetivo em nós? Ou ainda, como defender que a “verdade” está sendo aplicada nas divisões que a linguagem efetua entre gêneros, como a árvore (feminina) e o vegetal (masculino), sendo que a única coisa que chancela essa divisão é tão somente a arbitrariedade suposta pela própria língua? Por extensão, para Nietzsche, a operação fundamental da linguagem é a “igualação do não-igual”, anulando o diferente da natureza em detrimento do idêntico do discurso e atingindo a “forma” ideal do conceito, sem levar em consideração que a natureza não conhece nem formas e nem conceitos, mas investe primeiramente na “audácia ligada ao conhecer e sentir”.³⁵

Essas considerações de Nietzsche sobre a ausência de fundamento da verdade aproximam o conceito nietzschiano de “verdade” da ideia herzogiana do “meramente factual”, isto é, daquilo que, para existir, deve sustentar um aspecto normativo. E sendo a moral a esfera responsável por assegurar, segundo Nietzsche, a circulação e a aceitação de tal normatividade, surge daí a necessidade de se situar num horizonte extra-moral se quisermos superar o teatro farsesco da linguagem e ter acesso a um conteúdo mais profundo da experiência. Além disso, essas questões também tornam mais complexa a relação com a “mentira”. Pois em Nietzsche, a mentira surge como um efeito da “necessidade” de verdade que os homens confessam entre si. Isto é, para se conservar enquanto indivíduo e para existir socialmente e em rebanho, o homem emprega seu intelecto no intuito de amenizar o conflito e por isso sente a necessidade de elevar a “verdade” como categoria normativa do pacto social, entendendo essa “verdade” como a designação universalmente válida e aceita das palavras às coisas. A mentira, nesse contexto, surge como a atitude de corromper o nexa da designação adequada que é suposto pela verdade, numa tentativa de tornar efetivo o não-efetivo. O problema é que, para Nietzsche, a verdade também se funda numa mentira, visto que ela resulta da imposição arbitrária de signos de caráter normativo e *externo* aos estímulos

³⁵Ibidem, p. 27.

nervosos *internos* que ocorrem em cada um de nós. O que diferencia a verdade da mentira, nesse caso, é apenas o aspecto convencional da verdade, moralmente justificado e socialmente aceito, que termina por definir quais designações são válidas e quais não são.

É nesse sentido que tanto Nietzsche quanto Herzog sentem a necessidade de “provocar” a verdade, deslocar seu critério de evidência e contestar sua normatividade velada, com o intuito de alcançar um estado elevado da experiência que se apresenta como um excesso no circuito tautológico dos conceitos. Esse traço é particularmente notável no cinema de Herzog, responsável por fazer proliferar uma série de “mentiras” em seus filmes, sobretudo nos documentários. Em *Encontros no fim do mundo* (2007), por exemplo, documentário em que Herzog viaja até a Antártica para explorar as peculiaridades físicas do continente e o modo de vida das pessoas que ali habitam a base norte-americana de McMurdo, há uma cena onde alguns cientistas se deitam no gelo e colocam seus ouvidos em contato com a superfície congelada, com o intuito de ouvir o suposto som esdrúxulo e “psicodélico” emitido pelas focas marinhas. Contudo, a captação desses sons pelo ouvido humano de modo “direto” é impossível, e Herzog teve de acrescentar o som das focas na edição posterior do filme, criando assim uma cena emblemática, mas rigorosamente falsa. Em outro exemplo, no documentário *Little Dieter needs to fly* (1997), que fala sobre a história de vida de Dieter Dengler – um homem que realizou seu sonho de se tornar um piloto de caça, mas que foi abatido e capturado logo em sua primeira missão durante a guerra do Vietnã –, Herzog nos mostra a suposta obsessão de Dieter em verificar se todas as portas de sua casa estão trancadas antes de sair. Mas, novamente, trata-se de uma obsessão fictícia, inventada, uma vez Herzog pediu pessoalmente a Dieter que fizesse isso, com o intuito de transmitir, pela imagem, um sentimento específico ao espectador. O ápice dessa estratégia aparece na abertura de seu filme *Lições da escuridão*, que tem como epígrafe uma frase que Herzog atribui a Pascal, mas que é logo desmentida na primeira linha do texto dedicado ao “Absoluto, o Sublime e a Verdade Extática”, quando Herzog diz que a tal frase não pertence a Pascal, mas sim é de sua autoria. Essa estratégia é justificada pelo cineasta nas seguintes palavras:

Essa citação falsificada (...) deve servir como a primeira indicação das questões que tentarei abordar neste discurso. De qualquer maneira,

identificar algo falso como tal serve apenas ao triunfo dos contadores. Mas, vocês podem se perguntar por que eu faria algo assim? O motivo é simples e não resulta de considerações teóricas, mas práticas. Utilizando tal citação como prefácio, suspendo o espectador, antes mesmo que este tenha visto o primeiro frame, a um nível elevado, de onde ele poderá entrar no filme. E eu, o autor do filme, não permitirei que ele desça até que este termine. É apenas nesse estado de sublimidade que algo mais profundo se torna possível, um tipo de verdade que é inimiga do meramente factual. Eu a chamo de verdade extática.³⁶

Através desses exemplos fica claro como o conceito de “verdade extática”, em Herzog, é também expresso num sentido extra-moral, onde a polaridade entre verdade e mentira é suspensão, em detrimento da condução do espectador a um estado superior da experiência. Isto é, Herzog toma conscientemente o gênero cinematográfico onde mais se anseia pela reprodução da “verdade”, que é o gênero documental, e joga com o fictício, com o alusivo e com a simples mentira, denunciando aí o caráter normativo das próprias “verdades” veiculadas pela sétima arte.

Mas para além desse jogo com as ideias de “verdade” e “mentira”, cabe aqui perguntar o que de fato orienta a postura de Herzog para a obtenção da “verdade extática” em seus filmes – e a resposta para essa questão talvez tenha sido enunciada pelo próprio Herzog. Em uma das cenas finais do filme de Les Blank, *Werner Herzog eats his shoes* (1980), vemos Herzog se lamentar pela existência e difusão de imagens desgastadas que cercam a todos nós diariamente, os pôsteres e cartões postais, os sets estanques de Hollywood e principalmente o assédio onipresente das imagens televisivas, e conclui dizendo que os *talkshows* são responsáveis pela nossa morte e pela morte gradual da nossa própria linguagem. Para combater essa onipresença da imagem-clichê, cuja representação mais acabada na época do documentário de Les Blank era a da imagem televisiva, Herzog sugere que devemos iniciar uma busca por “imagens adequadas” (*adequate images*), imagens que sejam capazes de criar uma nova gramática expressiva e resistir à superficialidade difundida pela cultura midiática e televisiva.

³⁶Herzog, op. cit.

Certamente, quando nos voltamos para a cinematografia do próprio Herzog, é possível identificar um conjunto de imagens excessivas, poderosas demais para serem imediatamente assimiladas e até mesmo “consumidas” pelos esquemas perceptivos previamente esquematizados pela cultura visual do capitalismo tardio, como aquela que consta em uma sequência do filme *O país do silêncio e da escuridão* (1971), um documentário que Herzog realiza sobre um conjunto de pessoas surdocegas e suas experiências de vida na Alemanha, onde vemos um grupo de pessoas surdocegas viajando pela primeira vez de avião, e trocando entre si suas impressões existenciais durante o ocorrido, sem que jamais saibamos o que foi dito por elas; ou então, em uma cena emblemática do filme *Encontros no fim do mundo*, onde Herzog registra um único pinguim que se separa do bando que marcha em direção ao mar aberto, mas ao fazer isso também não retorna à colônia, indo continente adentro, em direção às montanhas, para a morte certa.

Mas talvez essa questão das “imagens adequadas” seja melhor compreendida se nos voltarmos para um documentário muito importante que Herzog realizou em 2005, intitulado *O homem urso*. Este é um documentário sobre o ativista norte-americano Timothy Treadwell, um homem que durante 13 anos manteve o hábito de acampar durante o verão em uma reserva florestal do Alasca habitada por ursos pardos com o intuito de “protegê-los”, mas que em outubro de 2003 foi morto e devorado, ao lado de sua namorada, por um desses animais aos quais devotava sua vida. Acontece que, ao longo das últimas cinco temporadas em que passou na reserva ao lado dos ursos, Treadwell deixou mais de 100 horas de imagens gravadas sobre a vida selvagem desses animais e, por extensão, sobre a sua própria vida, material esse que é tomado por Herzog para a realização de seu filme, complementado por entrevistas com pessoas que conheceram e conviveram com Treadwell.

Logo de antemão, destaca-se para nós a particularidade da direção desse documentário de Herzog: diferentemente de seus outros documentários, aqui o ato de “direção” consiste menos na *criação* de novas imagens que na *seleção e justaposição* de imagens já existentes, registradas por um terceiro, que servem como base para que o diretor reflita sobre seus temas de maior interesse – reverberando nesse gesto, mesmo que indiretamente, uma influência do processo de “desvio” (*détour*) realizado pelos situacionistas franceses em filmes como *La dialectique peut-elle casser des briques?* (1973), de René Viénet. E aquilo que talvez mais

interessa Herzog nesse documentário não é a suposta atitude “nobre” e “heroica” de Treadwell em dedicar sua vida em nome da proteção dos ursos pardos, mas suas incoerências, fraquezas e contradições, que o conduziram a um projeto de vida suicida. A começar pela maior incoerência de todas: os ursos que Treadwell julgava proteger não precisam de nenhuma proteção. Eles habitavam uma reserva florestal subsidiada pelo governo federal, formando uma população estável, sem o menor risco de extinção. E mesmo a alegação de caça ilegal dos ursos, constantemente enfatizada por Treadwell em suas filmagens, era rapidamente desmentida por um biólogo da região. Assim, por que Treadwell se forçava a acreditar que a sua permanência no parque era tão importante?

Aos poucos, tal como num estudo de personagem, Herzog vai se aprofundando na biografia de Treadwell na tentativa de chegar a respostas. E nisso descobrimos que antes de se tornar um ecologista, Treadwell foi ex-alcoólatra, ator frustrado e sobrevivente de uma overdose, decidindo mudar radicalmente de vida após sua experiência fatal com as drogas, procurando por uma persona diferente na tentativa de encontrar uma identidade que lhe preenchesse. Ao entrevistar os pais de Treadwell, descobrimos que ele também era diagnosticado com depressão maníaca, fato que rendeu a ele mudanças muito drásticas de humor, mas que em suas gravações eram consideradas uma virtude por ele, como se sem os seus “altos e baixos”, Timothy Treadwell não pudesse exercer a missão de vida que lhe foi designada. Em uma de suas fitas, Treadwell parece se confessar a uma raposa, dizendo que antes de viver com os ursos ele “não tinha uma vida”. Após passar meses sozinho em meio aos animais, Treadwell passou a encarar suas câmeras como verdadeiros confessorários, expondo para as suas lentes seus sentimentos ambíguos de inadequação social, suas frustrações de vida, suas dúvidas sobre a própria sexualidade e sobre a existência de Deus, seus sonhos e suas ambições, de modo que assistimos, com rara profundidade, o testemunho de um ser humano rasgando-se completamente diante de nossos olhos, e revelando aí questões comoventes de seu foro íntimo. Igualmente comovente é o hábito que Treadwell tem em declarar amor a praticamente tudo que vê em suas passagens pela reserva, de abelhas mortas a raposas e ursos – como se, na sua necessidade de amar e ser amado, de se aceitar e ser aceito, Treadwell encontrasse na indiferença atroz da natureza selvagem a liberdade e a confiança necessárias para se entregar aos próprios sentimentos, fugindo da sociedade que julgava intolerante e hostil, para

depositar na natureza a crença de um mundo ideal, harmônico e pacífico, um mundo no qual ele pudesse finalmente viver.

E é precisamente na polaridade extrema entre esses dois sujeitos, Timothy Treadwell e o próprio Herzog, que reside a grande experiência cinematográfica deste documentário. Pois Herzog não se priva de fazer objeções diretas às ideias e ao modo de vida de Treadwell. O amor incontido do ecologista pela natureza soa, para Herzog, como o sinal de uma inocência preocupante, incompatível com a postura de um adulto que se julga “funcional”, e ao se confrontar com o choque que Treadwell tem em encontrar uma raposa morta, Herzog manifesta a sua visão irremediavelmente pessimista, dizendo: “Ele parece ignorar que na natureza há predadores. Eu acredito que o denominador comum do Universo não é a harmonia, mas o caos, a hostilidade e o assassinato”. Algumas cenas depois, exibindo a filmagem daquele que pode ter sido o urso que matou Treadwell, Herzog declara: “O que me assombra é que, em todas as faces de todos os ursos que Treadwell filmou, não descobri nenhuma simpatia, compreensão ou piedade. Vi apenas a impressionante indiferença da natureza. Para mim, não existe um ‘mundo secreto dos ursos’, e este olhar vazio revela apenas um interesse entediado por comida”.

Tal como nas ideias, Herzog também discorda do trabalho de Treadwell como um “cineasta”, buscando no material deixado pelo ativista ao longo de cinco anos de gravações uma orientação diferente no trato com as imagens. É muito interessante como Herzog nos mostra a evolução espontânea de Treadwell como um cineasta, revelando fitas que expõem o seu método de trabalho, como seu hábito de repetir à exaustão as mesmas tomadas, por exemplo, ou as surpresas que naturalmente surgem durante seus longos planos sem cortes. Tendo filmado por tantas horas e produzido tanto material, Treadwell capturou, nas palavras de Herzog, aquilo que os cineastas de Hollywood “podem apenas sonhar”, como momentos espontâneos que não podem ser encenados, ocorrências raras que demandam paciência, e toda a sorte de coisas que permanece apenas alusiva para as produções de alto orçamento e calendário pré-definido dos grandes estúdios de cinema. Mas em uma cena em particular, Herzog deixa entrever aquilo que estamos buscando definir por “imagens adequadas”. Em uma dessas filmagens em que Treadwell está repetindo a mesma tomada por diversas vezes, ele deixa a

câmera estática filmando apenas o “vazio” da paisagem, com o vento movimentando arbustos e plantas sob uma colina, como que numa estranha dança. Frente a esse peculiar “intervalo” na filmagem de Treadwell, Herzog diz: “Treadwell provavelmente não percebe que momentos aparentemente vazios têm uma beleza estranha e secreta. Às vezes, as imagens ganham vida própria, seu próprio estrelato misterioso”.

Esse comentário de Herzog é absolutamente decisivo aqui, na medida em que mostra a sua orientação particular na questão das imagens. Com efeito, é como se ele estivesse defendendo o mesmo “mistério” mencionado pelo pintor René Magritte, em outro contexto, ao refletir sobre a estranha propriedade de abertura que sonda a vida das imagens. Magritte disse:

As pessoas que procuram significados simbólicos não conseguem compreender a poesia e o mistério inerentes à imagem. Sem dúvidas elas percebem esse mistério, mas desejam livrar-se dele. Elas estão com medo. Ao perguntar ‘o que isso significa?’, elas expressam o desejo de que tudo seja compreensível. Mas se não rejeitarmos o mistério, teremos uma resposta bem diferente. Perguntaremos outras coisas.³⁷

Essa propriedade de “abertura” das imagens pode ser constatada na própria etimologia da palavra, uma vez que a palavra latina *imago*, do radical “*imitari*”, era utilizada para fazer referência à borboleta que emerge após o rompimento do casulo, isto é, ao estágio final ou adulto de um inseto, nomeando assim o processo pelo qual o inseto, tendo passado pelos estágios larvais e se livrado de sua “máscara”, se torna uma representação real de sua espécie enquanto tal: a imagem concreta de um corpo se abrindo para dar à luz outro. O filósofo Georges Didi-Huberman posiciona assim a questão da abertura das imagens:

As imagens se abrem e se fecham como nossos corpos ao olhá-las. Como nossas pálpebras quando piscam para ver melhor, aqui ou ali, o que de surpreendente a imagem ainda guarda. Como nossos

³⁷Magritte apud GABLIK, Suzy. In: *Magritte*. Boston: New Graphic Society, 1976, p. 11.

lábios quando buscam palavras para dar voz a esse olhar, mesmo que perplexo. Como nossa respiração, imperceptivelmente suspensa, até ofegante, diante de uma imagem que nos comove. Como nosso coração que bate um pouco mais rápido na medida da emoção, em seu ritmo de diástole que abre e sístole que fecha, e assim por diante.³⁸

Essas considerações nos aproximam da reflexão proposta pelo linguista francês Roland Barthes em um texto escrito nos anos 1970, que segue sendo uma referência importante. Em *O óbvio e o obtuso*,³⁹ Barthes pede que prestemos atenção em uma cena que se encontra na abertura do filme *Ivan, o terrível* (1944), de Eisenstein, que é a sequência da cerimônia do derramamento de ouro na cabeça do jovem czar. A partir dessa cena, Barthes distingue três níveis de sentido veiculados pela imagem: o nível da comunicação, que é informativo e reúne todo o conhecimento que é trazido pelo cenário, pelos personagens, suas relações e pela trama como um todo; depois, o nível da significação, que é simbólico e estratificado por excelência, visto que o simbolismo pode ser tanto referencial (o ritual imperial do batismo com ouro), diegético (a alusão ao tema do ouro e da riqueza), eisensteiniano (a rede de deslocamentos e substituições próprias ao *modus faciendi* do cinema de Eisenstein) e por fim histórico (a compreensão das relações sociais que motivaram a facticidade da cena); e, além desses dois níveis, haveria ainda um terceiro, que Barthes chama de “nível da significância”. Esse “terceiro sentido” marca nossa incapacidade de desprender o olhar da imagem, e aponta para algo que não tem exatamente um nome: é uma “certa espessura na maquiagem dos cortesãos”, ora pesada e marcada, ora lisa e distinta; é o nariz “bobo” de um deles, o “fino arco das sobrancelhas” de outro, a sua “louridão” sem brilho, a amálgama da base ressecada com pó-de-arroz, em suma: trata-se da *singularidade* do significante, que não se confunde nem com o simples “estar lá” em cena, dado que extrapola a cópia do motivo referencial e impõe uma leitura interrogativa no espectador (uma interrogação que incide justamente sobre o significante, não sobre o significado da cena), e também não se confunde com o

³⁸DIDI-HUBERMAN, Georges. *L'image ouverte: Motifs de l'incarnation dans les arts visuels*. Paris: Gallimard, 2007, p. 25.

³⁹BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III*. Trad. Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

sentido dramático da cena, uma vez que atribuir a esses traços significantes um “ar” típico de cortesãos não é satisfatório, de modo que algo subsiste nesses dois rostos, algo que vai além da psicologia, da trama, da função e do próprio sentido.

Para Barthes, o sentido simbólico, que diz respeito ao ouro derramado, ao poder, à riqueza e ao rito imperial, é tanto intencional (na medida em que é aquilo que o autor quis dizer), quanto evidente (na medida em que é um sentido que *me* procura por eu ocupar a posição de destinatário da mensagem, um sentido que vai à minha frente e que revela uma evidência “fechada”, presa a um sistema de relações). Esse sentido é chamado por Barthes de *óbvio*, dado que óbvio significa “que vem à frente”, que se apresenta naturalmente. A “significância”, por sua vez, manifesta um excesso, apresenta-se como “um suplemento que a minha inteligência não consegue absorver bem”,⁴⁰ é insistente e escorregadia, é velada e alusiva, e por isso mesmo Barthes escolhe referir-se a ela através do conceito de *obtus*, na medida em que aponta para um traço que resiste à significação plena. O sentido obtuso, para Barthes, é responsável por desestabilizar o sistema de signos, provocando uma “pausa”, uma hesitação, um certo choque que nos afeta mesmo sem saber por quê. Ou seja: tudo se passa como se o sentido obtuso da imagem fosse capaz de suspender a própria demanda por uma legibilidade integral da imagem, em direção ao mistério que toca, ao traço que desestabiliza, ao resto que não é simbolizável – em suma, a exatamente essa “abertura” da imagem que proporciona o êxtase buscado pelas “imagens adequadas” de Herzog. Como Barthes sintetiza: “A imagem não é a expressão de um código, ela é a *variação* de um trabalho de codificação”.⁴¹

Essas observações todas conduzem inevitavelmente a um documentário muito impressionante de Herzog, lançado em 2022, que merece uma atenção especial: trata-se do documentário *The fire within*, que é uma homenagem de Herzog ao casal de vulcanólogos franceses Maurice e Katia Krafft, mortos durante a erupção de um vulcão no Monte Unzen, no Japão, em 1991. Uma das coisas que torna esse documentário tão especial é a maneira como Herzog decidiu realizá-lo. Logo na primeira cena, ele adverte o espectador de que não está fazendo um

⁴⁰Ibidem, p. 47.

⁴¹BARTHES, Roland. “La peinture est-elle un langage?”. In: *L’obvie et l’obtus: Essais critiques III*. Paris: Éditions du Seuil, 1982.

filme biográfico sobre o casal, mas antes uma celebração de suas imagens, dado que o casal filmou ao longo de algumas décadas o seu dia a dia e também o seu trabalho de campo realizado em vulcões do mundo todo. Assim, tal como em *O homem urso*, Herzog também constrói seu documentário a partir dos arquivos de imagens que foram registradas pelos seus próprios protagonistas, selecionando-as e justapondo-as à sua própria maneira, de modo a criar uma narrativa não-linear. Só que nesse filme, essa abordagem é elevada ao extremo, de modo que Herzog realizou praticamente o filme todo apenas com imagens de terceiros, sem recorrer a entrevistas ou filmagens dos locais por eles frequentados, assumindo assim uma liberdade criativa e uma autonomia na montagem verdadeiramente notáveis.

Outro traço fascinante do documentário de Herzog é o argumento central do diretor neste filme. Herzog mostra-nos como as primeiras filmagens registradas pelo casal tinham um aspecto estritamente técnico, típico do registro de campo feito por cientistas que estão trabalhando *in loco*. Uma timidez envolvia a aparição de ambos nessas primeiras filmagens, sendo que o destaque maior era dado para a abordagem descritiva das propriedades físicas de rochas vulcânicas e do solo escurecido, das etapas da atividade vulcânica, das etapas do fluxo de magma etc. Pouco a pouco, contudo, o casal passa a registrar cada vez mais imagens “inúteis”, isto é, imagens sem qualquer conteúdo informativo do ponto de vista científico, sem qualquer ênfase descritiva, mas que contêm uma propriedade de afetação (de “abertura”) imediata. A partir daí o equipamento usado para registrar as imagens melhora, os registros passam a ter um cuidado cada vez mais acentuado com relação ao enquadramento e à composição, o casal passa a reencenar várias vezes a mesma tomada e, como consequência, começa a nascer uma poética específica assentada na questão da escala e da espessura da imagem. Com efeito, tudo se passa como se houvesse, tal como Timothy Treadwell de *O homem urso*, um “devir-cineasta” do casal Krafft, isto é, uma preocupação genuinamente audiovisual com o sentido da sua intervenção fílmica. É como se Herzog estivesse nos sugerindo que o contato constante com essas “imagens impossíveis” geradas pelos vulcões, imagens essas que não encontram correlato imediato com nenhuma outra experiência na natureza, tivesse dado ao casal Krafft uma espécie de “sensibilidade do sublime”, que foi responsável por convertê-los de simples cientistas para cineastas de mão cheia, dotados de *pathos* estilístico. É o que atesta a seguinte afirmação de Herzog, que surge no documentário exatamente no

momento em que ele nos faz notar essa passagem: “Já não são mais vulcanólogos, são artistas que nos carregam longe no reino da estranha beleza”.

A causa dessa transformação também é abordada por Herzog em uma sequência muito poética, em que ele seleciona um *frame* onde Maurice caminha em direção à borda do vulcão, que está em chamas, como que se expressasse o desejo de *tornar-se um* com ele. Nesse momento, Herzog diz a seguinte frase: “Ao olhar para Maurice, bem no momento da erupção, parece que se trata de mais do que um evento vulcânico. Um fogo interior tomou conta dele. E certamente o mesmo acontece com Katia. Ela expressou claramente isso em uma entrevista: ‘Não consigo mais viver sem vulcões’”. Nesse momento, é como se Herzog estivesse se valendo da alegoria do “fogo interior” (*fire within*), a partir do evento da erupção vulcânica, para fazer referência ao despertar, em Maurice, dessa potência de êxtase pelo contato sem mediações com a imagem. Coincidentemente, essa analogia nos aproxima novamente de Nietzsche, que na seção intitulada “nossas erupções”, de *A gaia ciência* (1882), dirá: “Todos temos em nós plantações e jardins desconhecidos; e, para empregar outra imagem, somos todos vulcões em atividade que terão sua hora de erupção: – quanto a saber se ela está próxima ou distante, ninguém certamente o sabe, nem mesmo o bom Deus”.⁴²

As coisas se tornam ainda mais interessantes se lembrarmos que, nessa mesma obra, Nietzsche profere a seguinte frase: “Os pensamentos são as sombras de nossos sentimentos”.⁴³ A essa afirmação, Nietzsche acrescenta que os pensamentos são sempre “mais obscuros, mais vazios e mais simples que estes [os sentimentos]”.⁴⁴ Isto é, tudo se passa como se nossos sentimentos possuíssem uma espécie de “evidência” que o esquematismo do pensamento não possui, ou seja, são constituídos por um *pathos* que é sempre mais elementar do que as figuras do pensamento.⁴⁵ E há nessa operação de inversão uma astúcia fundamental da parte

⁴²NIETZSCHE, Friedrich. *Le Gai Savoir*. Trad. Pierre Klossowski. Paris: Gallimard, 1982, p. 59.

⁴³Ibidem, p. 169.

⁴⁴Idem, ibidem.

⁴⁵Essa questão é apresentada já na introdução da obra, onde Nietzsche diz que “temos que parir constantemente nossos pensamentos do fundo de nossas dores e dar-lhes maternalmente todo o sangue, coração, desejo, paixão, tormento, consciência, destino e fatalidade que há em nós” (Ibidem, p. 25).

de Nietzsche, pois o filósofo opta por empregar a palavra alemã *Empfindungen*, tradicionalmente traduzida por “sensação”, para fazer referência a esse conteúdo que aqui está sendo relacionado à noção de “sentimento” – forçando assim um deslizamento da esfera do sentido que visa a traçar ressonâncias entre as noções de “sentimento”, “sensação” e até mesmo “emoção”.⁴⁶ Segundo essa perspectiva, portanto, nossos pensamentos seriam mais pobres que as nossas sensações, mais ordinários que nossas as emoções e mais esquemáticos que os nossos sentimentos. Ou seja, é como se Nietzsche procedesse por meio de uma separação daquilo que Kant visou a unir, e inversamente forçasse uma união daquilo que Kant pretendeu separar. De uma só vez, Nietzsche nega a continuidade entre sensível e inteligível assumida pelo “esquematismo transcendental” proposto na *Crítica da razão pura* (1781) e reúne intimamente aquilo que Kant pretendeu dissociar ao reservar o conceito de “*Empfindung*” à ideia de “sensação” e o conceito de “*Gefühl*” à ideia de “sentimento”. Basta lembrarmos que Kant diz que a palavra “sensação” (*Empfindung*) corresponde a uma representação *objetiva* dos sentidos, enquanto que a palavra “sentimento” (*Gefühl*) compete à *subjetividade* – não podendo, portanto, constituir a representação de um objeto.⁴⁷ Kant, portanto, separa ambos, de modo que um objeto de sensação não pode ser, simultaneamente, um objeto de conhecimento. Ser incapaz de uma representação a partir da identificação de seu conteúdo sensível indica, para Kant, a impossibilidade de ser um objeto de conhecimento. Nietzsche, por outro lado, altera completamente essa compreensão. A sensação “subjetiva” de Kant – o sentimento –, revela, para Nietzsche, algo sobre a realidade tal como a sensação “objetiva” o faz. Isto é, o corpo afetivo não é fechado sobre si mesmo e incapaz de produzir representações,

⁴⁶No original: “Gedanken sind die Schatten unsrer Empfindungen – immer dunkler, leerer, einfacher als diese”. Cf. NIETZSCHE, Friedrich. *Gesammelte Werke – zwölfter band: Die Fröhliche Wissenschaft*. Munique: Musarion Verlag München, 1924, p. 179. As traduções francesa, inglesa, italiana, espanhola e portuguesa optaram por utilizar a palavra “sentimento” para o conceito de *Empfindung*, reiterando assim a dimensão de abertura de sentido referida por nós.

⁴⁷“Se uma determinação do sentimento de prazer ou desprazer é denominada sensação, então esta expressão significa algo totalmente diverso do que se denomina a representação de uma coisa (pelos sentidos, como uma receptividade pertencente à faculdade do conhecimento), sensação. Pois, no último caso, a representação é referida ao objeto; no primeiro, porém, meramente ao sujeito, e não serve absolutamente para nenhum conhecimento, tampouco para aquele pelo qual o próprio sujeito se conhece” (Kant, op. cit., p. 51).

dado que *ser afetado* significa, para Nietzsche, ser afetado por algo de *objetivo* desde o início, inclusive no que concerne ao sentimento dito “subjetivo”. Nietzsche vai mesmo além, e em um de seus fragmentos póstumos, chega a afirmar: “Mas talvez a realidade não é nada além da dor, e a representação nasce daí”.⁴⁸

Essa perspectiva que situa no afeto a origem da representação novamente nos aproxima de Herzog, se lembrarmos da ambiguidade que carrega o conceito de “verdade extática”, como aquilo que se refere a um conteúdo *objetivo* que é acessado por meio da nossa instância *subjetiva*, como que à revelia dos pensamentos e da cognição. Ou seja: a propriedade de êxtase da imagem comunica, para Herzog, o aspecto objetivo de nossas sensações, que tal como em Nietzsche se confundem com os nossos sentimentos, e ambos são sempre mais evidentes que nossos pensamentos.

Por fim, estamos em condições de apresentar aqui nossa hipótese filosófica sobre o cinema de Herzog. Com efeito, ao longo deste artigo, o cinema de Herzog foi posicionado a partir de um conjunto de dualismos e de polaridades a princípio irreconciliáveis, tais como ficção/realidade, homem/natureza, interno/externo, pequeno/grande, verdade/mentira, transparência/mistério, objetivo/subjetivo etc. Nossa hipótese, então, é a seguinte: é na imagem que Herzog visa a resolver a aparente contradição imposta por esses dualismos, isto é, é na opacidade e na espessura constitutivas da imagem – seu aspecto “obtuso” – que Herzog apresenta uma reconciliação possível, mediante a figuração da própria fratura que expõe a relação entre esses domínios, e a consequente posição do sujeito como o lugar vazio que oscila permanentemente entre esses polos divididos. Ou seja: enquanto o conteúdo dessas polaridades permanece não reconciliado, é na imagem que a reconciliação possível acontece, na medida em que conserva a alteridade que é constitutiva a ambos os domínios.

Essa hipótese nos aproxima novamente da ideia de “unidade” acima referida, esboçada nos estudos de Nagib e de Deleuze sobre o cinema de Herzog. Mas a essa ideia inicial nós propomos acrescentar um raciocínio que desloca a polaridade centrada no *tema* dos filmes de Herzog e conduz para uma propriedade de abertura que reside nas próprias *imagens* veiculadas pelo diretor. Esse deslocamento, por

⁴⁸NIETZSCHE, Friedrich. *La naissance de la tragédie. Fragments posthumes (Automne 1869-Printemps 1872)*. Trad. Michel Haar. Paris: Gallimard, 1977, p. 281.

fim, será aqui realizado com o auxílio de um comentário formulado pelo filósofo francês Maurice Blanchot, que ao discutir algumas ideias do grande historiador da arte André Malraux, vai se posicionar de modo antagônico a ele. Blanchot está aqui pensando particularmente em uma frase emblemática de um dos últimos romances de Malraux, onde este diz: “O maior mistério não é que sejamos lançados ao acaso entre a profusão da matéria e aquela dos astros; mas que, nessa prisão, extraímos de nós mesmos imagens suficientemente poderosas para negar o nosso nada”.⁴⁹ Blanchot reconhece a astúcia do raciocínio de Malraux, mas objeta, dizendo:

Mas talvez deva ser acrescentado: a imagem, capaz de negar o nada, é também o olhar do nada sobre nós. [Ela] é leve e é imensamente pesada. Brilha e é a espessura difusa onde nada se mostra. É o interstício, a mancha deste sol negro, uma lágrima que nos dá, sob a aparência da centelha ofuscante, o negativo da inesgotável profundidade negativa. Por isso a imagem parece tão profunda e tão vazia, tão ameaçadora e tão atraente, rica em significados cada vez maiores do que os que lhe damos, e também pobre, nula e silenciosa, porque nela avança aquela obscura impotência desprovida de mestre, que é a da morte como novo começo.⁵⁰

Conservar no horizonte essa cisão tão profunda que marca a vida das imagens, dar dignidade à sua alteridade, seu aspecto “obtusos”, simultaneamente “leve” e “pesado”, “brilhante” e “espesso”, “ameaçador” e “atraente”, e fazê-lo de tal modo que o espectador possa cultivar um sentimento soberano de êxtase, para além de toda forma de esquematismo do pensamento; em suma, parece ser essa a finalidade por trás da intervenção artística desta figura tão singular chamada Werner Herzog.

Referências

BARTHES, R. *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III*. Trad. Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

⁴⁹Malraux apud BLANCHOT, Maurice. “Le musée, l’art et le temps”. In: *L’amitié*. Paris: Gallimard, 1971, p. 51.

⁵⁰Idem, ibidem.

- _____. “La peinture est-elle une langage?”. In: *L’obvie et l’obtus: Essais critiques III*. Paris: Éditions du Seuil, 1982.
- BATAILLE, G. *Oeuvres Complètes VI*. Paris: Gallimard, 1973.
- BLANCHOT, M. *L’amitié*. Paris: Gallimard, 1971.
- BRAKHAGE, S. “Metáforas da visão”. In: XAVIER, Ismail (Org.) *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal/Embrafilme, 1983.
- BURKE, E. *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo*. Trad. Enid Abreu Dobránszky. Campinas: Papyrus, 1993.
- CRONIN, P.; HERZOG, W. *Werner Herzog: A Guide for the Perplexed: Conversations with Paul Cronin*. Londres: Faber & Faber, 2014.
- DELEUZE, G. *Cinéma 1: L’image-mouvement*. Paris: Éditions de Minuit, 1983.
- DIDI-HUBERMAN, G. *L’image ouverte: Motifs de l’incarnation dans les arts visuels*. Paris: Gallimard, 2007.
- FRAZÃO, J. *A verdade extática no cinema documentário de Werner Herzog*. Curitiba: A Quadro Edições, 2024.
- GABLIK, S. *Magritte*. Boston: New Graphic Society, 1976.
- HERZOG, W. “Sobre o Absoluto, o Sublime e a Verdade Extática”. In: *Revista Carbono*. Trad. Lucas Peterson, v. 1, 2012. Disponível em: http://revistacarbono.com/artigos/01sobre-o-absoluto_wernerherzog/. Último acesso em 04/07/2025.
- _____. *Caminhando no gelo*. Trad. Lúcia Nagib. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- KANT, I. *Crítica da faculdade do juízo*. Trad. Valério Rohden e Antonio Marques. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.
- LONGINO. *Do sublime*. Trad. Filomena Hirata. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- NAGIB, L. *Werner Herzog: O cinema como realidade*. São Paulo: Estação Liberdade, 1991.
- NIETZSCHE, F. *Le Gai Savoir*. Trad. Pierre Klossowski. Paris: Gallimard, 1982.
- _____. *Gesammelte Werke – zwölfter band: Die Fröhliche Wissenschaft*. Munique: Musarion Verlag München, 1924.
- _____. *La naissance de la tragédie. Fragments posthumes (Automne 1869-Printemps 1872)*. Trad. Michel Haar. Paris: Gallimard, 1977.

_____. *Além do bem e do mal ou prelúdio de uma filosofia do futuro*. Trad. Márcio Pugliesi. Curitiba: Hemus, 2001.

_____. *Sobre verdade e mentira*. Trad. Fernando de Moraes Barros. São Paulo: Hedra, 2007.

POPOVA, M. “An Axiom of Feeling: Werner Herzog on the Absolute, the Sublime, and Ecstatic Truth”. In: *The Marginalian*. 2018. Disponível em: <https://www.themarginalian.org/2018/04/09/werner-herzog-on-the-absolute-the-sublime-and-ecstatic-truth/>. Último acesso em 04/07/2025.

RANCIÈRE, J. *O tempo da paisagem: nas origens da revolução estética*. Trad. Pedro Taam. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2024.

RESUMO: O artigo pretende estabelecer uma reflexão estética e filosófica sobre o cinema do diretor alemão Werner Herzog. Para tanto, propomos a hipótese de que é na abertura constitutiva da imagem (seu aspecto “obtus”, segundo Barthes) que Herzog apresenta uma reconciliação possível para as várias oposições sob os quais seu cinema opera (como ficção/realidade, homem/natureza, subjetivo/objetivo verdade/mentira etc.), e o faz mediante a figuração da própria fratura que expõe a relação antagonica entre esses domínios, conservando a dimensão de excesso e de alteridade inerente a ambos. Para defender essa hipótese, partimos da análise de um conjunto de filmes do diretor que serão considerados em relação com o conceito de “verdade extática”, formulado por Herzog em sua “Declaração de Minnesota” (1999).

ABSTRACT: This article aims to establish an aesthetic and philosophical reflection on the cinema of German director Werner Herzog. To this end, we propose the hypothesis that it is in the constitutive openness of image (its “obtuse” aspect, according to Barthes) that Herzog presents a possible reconciliation for the various oppositions under which his cinema operates (such as fiction/reality, human/nature, subjective/objective, truth/lies etc.), and he does so through the figuration of the fracture itself that exposes the antagonistic relationship between these domains, preserving the dimension of excess and otherness inherent to both. To defend this hypothesis, we begin by analyzing a set of the director’s films that will be considered in relation to the concept of “ecstatic truth”, formulated by Herzog in his “Minnesota Declara-

Buscamos, por fim, refletir sobre os vários pressupostos filosóficos que subjazem tanto o conceito de “verdade extática”, quanto o conjunto de seus filmes (especialmente seus documentários), aproximando-os das ideias propostas pelo filósofo Friedrich Nietzsche.

PALAVRAS-CHAVE: Werner Herzog; verdade extática; imagem; sentido obtuso; Nietzsche.

tion” (1999). Finally, we seek to reflect on the various philosophical assumptions that underlie both the concept of “ecstatic truth” and the set of his films (especially his documentaries), bringing them closer to the ideas proposed by the philosopher Friedrich Nietzsche.

KEYWORDS: Werner Herzog; ecstatic truth; image; obtuse sense; Nietzsche.

O dilema da escolha na sociedade contemporânea e a busca por significado: uma análise do filme *A pior pessoa do mundo*

ANA LAURA CASTRO NICOLI
GRADUANDA EM DIREITO PELA USP

CRISTIANO VINÍCIUS DE OLIVEIRA GOMES
DOUTOR EM HISTÓRIA PELA UFG

Introdução

Esse artigo se detém a avaliar a crise de identidade da modernidade e de onde ela vem, com enfoque na geração *millennial*, amparada nos conceitos e reflexões de Zygmunt Bauman, Byung-Chul Han e Stuart Hall, na tentativa de explicar o cansaço, confusão e a infelicidade que parecem definir a sociedade moderna.

Este trabalho pretende tratar esses assuntos sob a luz e contexto do filme de Joachim Trier *A pior pessoa do mundo*, lançado em 2021, organizando a jornada da sua personagem principal ao longo deste e demonstrando como, propositalmente ou não, sua temática dialoga estreitamente com os estudiosos citados.

Diante da inquietação do cineasta, da protagonista do filme, dos sociólogos mencionados e da própria humanidade, em compreender a liquidez da modernidade (no que diz respeito à velocidade, à variedade e à facilidade dos processos)

e como adaptar-se a ela, surgiu a ideia de desenvolver essa pesquisa, que propõe uma investigação além do (des)funcionamento da sociedade; exatamente, por que as pessoas paralisam-se diante das copiosas possibilidades trazidas por este frenesi moderno.

Esse artigo pretende não só apresentar as discussões na área filosófico-sociológica, como também alcançar a comunidade em geral e incitar a reflexão sobre a possibilidade de não estarmos, hoje, enquanto grupo social, dispostos da forma mais adequada; se é coerente um modelo de sociedade que ameaça a si próprio, uma vez que “põe em parafuso” e, muitas vezes, abandona desorientados os seus membros, que no esforço incessante de contribuir, rendem-se desaproveitados nos fluxos da modernidade. O objetivo do artigo consiste em analisar e demonstrar, com suporte nas teorias de Bauman, Han e Hall, o novo trabalho de Trier, *A pior pessoa do mundo*, lançado em 2021. Delineia-se a sua leitura da modernidade e como esta se faz consoante com a dos respectivos autores, comparando o desenvolver do filme, das hipóteses e os momentos em que convergem. Especificamente, verifica-se a concordância, nas obras, de que a liberdade e a rapidez do mundo contemporâneo, estabelecidas da presente maneira, pela sociedade ou pelas circunstâncias do seu ordenamento, são fatores que confinam e ameaçam a felicidade, que é e sempre foi o fim da existência.¹

O estudo utiliza o método investigativo-indutivo, perquirindo o significado e as consequências dos eventos passados no filme à luz de teorias abrangentes sobre a modernidade. Dessa forma, esse artigo se organiza, primeiramente, na síntese do tema e apresentação do filme, seguida de uma hipótese de interpretação do título da obra e as principais questões que o filme propõe para a sua personagem principal. Desse momento em diante, analisam-se determinados capítulos do longa, selecionados sob o crivo dos assuntos contemplados nas teorias dos sociólogos mencionados. Intercruzando, pois, a descrição dos eventos do filme com essas referências, faz-se a investigação da personagem e a verificação do diálogo entre as visões de Trier e as teorias que dão suporte a essa pesquisa, evidenciando os pontos em que estas se complementam – ou, em pontuais ocasiões, divergem.

¹“A felicidade é o significado e o propósito da vida, todo o objetivo e fim da existência humana”. Aristóteles, século IV a.C. (ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*. Trad. Leonel Vallandro e Gerd Bornheim. São Paulo: Abril Cultural, 1987).

1. A pior pessoa do mundo

A pior pessoa do mundo, dirigido por Joachim Trier, é um romance tragicômico, classificado como um “*coming of age*” ou “*Bildungsroman*” – isto é, um filme sobre o devir, aprendizagem e o autodescobrimento – apesar da distinta idade e etapa da vida da sua personagem principal, Julie, que ao longo do filme ultrapassa os seus 30 anos (normalmente, filmes desse gênero abordam a vida de adolescentes). O terceiro filme da informalmente chamada “Trilogia Oslo”, da qual fazem parte os outros longas do diretor, *Começar de novo* e *Oslo, 31 de agosto*, aborda temas – relativamente em comum com os outros dois filmes – como existencialismo, juventude, amadurecimento, a passagem do tempo e a mortalidade, tudo isso sob o pano de fundo da “moderna e nebulosa” Oslo.

Julie, a protagonista, é uma jovem curiosa, romântica, ambiciosa e cheia de sonhos, que, contudo, tem dificuldade em equilibrar essas qualidades (ou defeitos, a depender das circunstâncias) com as expectativas postas sobre ela – por ela e pela sociedade –, e com as inacabáveis possibilidades que ela acredita serem a resposta para a sua desorientação, pelas quais vale a pena sacrificar (quase) tudo.

Aos tropeços, ela transita pela modernidade sempre cambiante, em busca de um fixo e definido propósito, o momento no qual sua vida realmente começaria, e questões como a identidade e o amor – ela, ingenuamente, acredita – seriam incertezas do passado.

1.1 Verdens Verste Menneske

O nome original, *Verdens Verste Menneske*, é uma expressão norueguesa, que acha correspondentes praticamente exatos nos títulos em português *A pior pessoa do mundo*, e em inglês, como foi apresentado no Cannes 2021, *The Worst Person in The World*.

É uma escolha espirituosa. Quando o título do filme é finalmente declamado – prática relativamente frequente no cinema, que causa sempre grande entusiasmo no público – não é direcionada à Julie ou a algum personagem de comportamentos reprováveis; pelo contrário, diz respeito a um jovem que, para todos os efeitos, é legal. Não surpreende, portanto, que tal julgamento tenha vindo do próprio, quando a narradora misteriosa – cuja voz aparece esporadicamente ao

longo do filme – lê seus pensamentos. A manifestação dessa decepção em outros personagens, além de Julie, demonstra o universalismo das questões do filme. Apesar de Oslo encaixar-se no clichê da cidade-personagem, é o pano de fundo cosmopolita de “bela e melancólica metrópole”, transplantável para qualquer parte, que traduz a sensação de ubiquidade das questões, no sentido de que todas as pessoas, especialmente da geração *millennial*,² da qual Julie faz parte, compartilham desse sentimento ansioso e autodepreciativo. Por outro lado, os dizeres “A pior pessoa do mundo” acima de Julie, na sequência do filme que se tornou pôster oficial, contrastam imediatamente com o sorriso radiante de Renate Reinsve.

A intenção por trás do título poderia ser indicar como todos nós somos/fomos, literal ou figuradamente, de alguma forma e/ou em algum momento, a pior pessoa do mundo para alguém. E isso se aplica especialmente quando se fala de relacionamentos, um dos temas centrais do filme. O efeito é uma aproximação ainda maior entre público e personagem: em algum momento, ou ainda recorrentemente ao longo do dia, nos sentimos a pior pessoa do mundo. O que rende a escolha do título tão acertada é esta percepção, que é automática, das duas faces da moeda: de um lado, o julgamento alheio; do outro, o nosso próprio. E essa ambivalência – que o diretor acredita ser o aspecto definidor do longa, o que cativou tanto a audiência³ – persiste ao longo do filme, uma vez que este rejeita dar qualquer juízo de valor sobre qualquer um dos personagens – exceto, em algumas pontuais ocasiões, sobre a própria Julie; ainda assim, a sensação não é de verdadeiro julgamento, em particular porque não há como evitar a impressão de que a voz narradora, por mais que não seja a de Julie, lê os seus pensamentos.

1.2 Uma história em 12 capítulos, um prólogo e um epílogo

O filme começa, com efeito, sob a proclamação da narradora: “Julie decepcionou a si mesma”. Um sentimento de que Julie não consegue se livrar durante todo o filme senão no final, quando, ao encerramento de 4 anos dessa crônica

²*Millennial* é o termo usado para designar a geração entre a [geração] X e a [geração] Z. As pessoas que nasceram entre 1981 e 1995 são consideradas *millennials*.

³Retirado de entrevista de Joachim Trier ao *L.A. Times*, 2022. Disponível em: <https://www.latimes.com/entertainment-arts/movies/story/2022-02-02/worst-person-in-the-world-joachim-trier-rene-reinsve>. Acesso em: 02 jun. 2022.

dos seus “vinte e tantos” aos seus “trinta e poucos”, finalmente encontra uma aparente aceitação sobre quem é e o que faz.

A principal pergunta que o filme propõe é: *quem Julie pensa que é?* A princípio, ela não é ninguém. Se for possível fundir todos os temas e “grandes questões” que o filme aborda, ainda que tangencialmente, resultariam na *busca por significado* – por extensão, a construção da identidade. Em cada escolha, ela trava uma batalha entre as suas aspirações e as possibilidades, e a variabilidade das duas. Efetivamente, Julie é uma personagem cuja única constante é a sua inconstância. A pergunta, realmente, é *quem ela quer ser*. O que se vê é uma mulher completamente presa na própria indecisão, em um mundo que evolui em um ritmo infatigável, onde nada acontece como planejado. Não passa um segundo sem que ela pense como ela quer que seu futuro se pareça.

Todavia, ela não luta, realmente, para que esse futuro se torne realidade. A forma como Julie conduz seu trabalho e vida amorosa, de modo improvisado e às vezes imprudente, a afasta de alcançar o seu objetivo de encontrar o seu propósito, e expressa não só a sua personalidade, mas o tempo em que vive: o da modernidade líquida.⁴

Uma outra pergunta igualmente importante a se fazer é *quem o filme pensa que Julie é*. A sensação é que Trier também escolhe deixar esta em aberto. Assim como Julie vive cercada de interrogações, Trier, compativelmente, decide não trazer nenhuma certeza. Sobre esse assunto, em entrevista ao jornal *The Guardian*, Reinsve declarou que, para [pensar] o filme, [ela, Trier e o roteirista Eskil Vogt] fizeram várias perguntas, mas não deram nenhuma resposta.⁵ Consoante à ambivalência característica dos trabalhos do diretor que compõem a “Trilogia

⁴Cunhada pelo sociólogo Zygmunt Bauman, a liquidez é uma metáfora utilizada para caracterizar o presente estágio da modernidade, na qual, como os líquidos, as relações políticas, econômicas e sociais são pautadas pela efemeridade, inconstância, mutabilidade e adaptabilidade. O principal ponto e a justificativa para essa associação é uma propriedade dos líquidos de tomarem a forma do recipiente em que são contidos (adaptação conforme circunstância) e a dificuldade em mantê-los estáticos (mutabilidade). Cf. BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2021.

⁵Retirado de entrevista com Renate Reinsve ao jornal *The Guardian*, 2022. Disponível em: <https://www.theguardian.com/film/2022/mar/20/renate-reinsve-actor-worst-person-in-world-interview>. Acesso em: 4 jun. 2022.

Oslo”, *A pior pessoa do mundo* encerra essa antologia com um tom ambíguo, agridoce, de resignação diante da irrefreabilidade da vida.

No seu livro *Vida para consumo*,⁶ Bauman resgata o conceito de Michel Maffesoli de tempo pontilhista: uma percepção fragmentada, descontínua, no qual cada momento é único e encerra-se em si mesmo; uma coleção de presentes experimentados em intensidades variadas. Uma metáfora para a vida instantânea e “agorista” que encontrou espaço e se estabeleceu com o consumismo no século XXI, vida a qual Julie leva e é gravada no filme com sua divisão em estilo narrativo: 12 capítulos, um prólogo e um epílogo.

1.3 O consumo como dispositivo construtor da identidade

Prólogo. Extremamente inteligente, Julie ingressou na faculdade de medicina por achar que ali seria o único lugar onde suas notas altas não significariam nada. Apesar de ainda ser uma das melhores alunas, se sentia frustrada pelas dificuldades; estudar já não era tão fácil ou natural como na escola. Havia distrações demais. *Updates, feeds, notícias, problemas globais insolúveis.* Se em um primeiro momento ela quis se desvincular dos rótulos de “aluna modelo” ou “inteligente”, por querer definir-se além deles, ela ainda não estava pronta para deixá-los. Decide, portanto, fazer psicologia – sua paixão, de acordo com ela, sempre foi a mente, não o corpo. Mas é uma pessoa visual, então abandona a faculdade para se tornar fotógrafa. Eventualmente, arranja um emprego numa livraria. Nesse período, seu cabelo mudou de loiro longo para rosa curto e, depois, castanho, à meia altura. Larga um namorado, tem um caso com um professor, depois com um modelo que conheceu em um dos seus trabalhos como fotógrafa. Num festa, encontra Aksel, um cartunista bem-sucedido, com quem, mais tarde, começa um namoro. Ele tem pouco mais de 40 anos, ela, pouco menos de 30.

No seu livro *A identidade cultural na pós-modernidade*,⁷ Stuart Hall apresenta a sua tese de “crise de identidade” que, segundo ele, vem acometendo o sujeito na modernidade tardia, isto é, no final do século XX e início do XXI. Para

⁶BAUMAN, Zygmunt. *Vida para consumo*. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

⁷HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2000.

defendê-la, Hall definiu três tipos de sujeito para o mundo que ele chamou de pós-colonial: a) o sujeito do Iluminismo – fruto do Humanismo Renascentista e das reformas científico-culturais desse período, convicto da própria identidade, cuja unidade encontrava desde o seu nascimento até a sua morte; b) o sujeito sociológico – remete ao final do século XIX e ao surgimento da sociologia, aquele cuja identidade estava baseada na “interação entre o ‘eu’ e a sociedade” – na “sutura” das duas identidades – de modo que se estabilizavam ambos em relativa unidade;⁸ e c) o sujeito pós-moderno – identificado no pós-Segunda Guerra Mundial, cuja identidade é fragmentada, problemática, múltipla (dentro da qual existem outras, contraditórias) e amoldável às situações. Julie se encaixa nessa última definição.

Na concepção de Hall, a fragmentação do indivíduo, um dia unificado, é o cerne da “crise de identidade”. O homem moderno, inserido numa crise de paradigmas, precisa de referências para guiar-se por entre as infinitas identidades que a sociedade apresenta e demanda, e já não existem, como em séculos anteriores, sólidos padrões identitários para os indivíduos. O sujeito pós-moderno vive desconcertado diante da fluidez e inconsistência da modernidade, infligido a eleger um modelo a ser seguido, para logo depois abandoná-lo e seguir um outro.

Essa faculdade líquida – para retomar a metáfora baumaniana – da identidade do sujeito pós-moderno permite que ele assuma diferentes personas que os espaços sociais reclamam; não obstante, isso gera certa insegurança e rende o sujeito vulnerável às determinações externas da sociedade. Desta maneira, esse indivíduo, cuja identidade ele mesmo tem dificuldade em manipular, na tentativa de descobrir alguma solidez, segurança, ou estabilidade, se projeta em modelos e nas suas escolhas para regular as suas múltiplas identidades. A expectativa por trás dessas escolhas – que são escolhas de modelos de estilo de vida – se dá, contrariamente, na imaginação de uma realidade constante e invariável, corrigida, uma tentativa de sossegar a angústia da insegurança identitária e da ambiguidade moderna.⁹ O indivíduo “coleta” outras identidades a fim de poder enfrentar os dilemas da contemporaneidade.

⁸HALL, Stuart; WOODWARD, Katherine. *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Org. e trad. Tomaz Tadeu da Silva. 15. ed. Petrópolis: Vozes, 2014, p. III.

⁹Sobre o entendimento da vida e a essência humanas como produto de nossas escolhas e sobre a angústia da liberdade, Jean-Paul Sartre apresentou uma palestra em 29 de outubro de 1945, transcrita no livro homônimo *O existencialismo é um humanismo*.

Enfim, ao assumir tantas identidades, o indivíduo assume, também, papéis diferentes para cada contexto a que são “atribuídas”, chamados “posições-de-sujeito”, aos quais a sociedade designa determinados comportamentos. Desse modo, embora possamos nos sentir como sendo “a mesma pessoa”, de identidade única, não somos:

(...) somos, na verdade, diferentemente posicionados pelas diferentes expectativas e restrições sociais envolvidas em cada uma dessas diferentes situações, representando-nos, diante dos outros, de forma diferente em cada um desses contextos.¹⁰

As “crises de identidade”, fruto da vacilação entre essas copiosas personas, são características da modernidade tardia e só fazem sentido quando observadas no contexto das grandes mudanças do último século. Para Kevin Robins,¹¹ a globalização é o principal exemplo dessa grande mudança. Segundo ele, as antigas estruturas (ou sólidos) que ergueram os estados nacionais entraram em colapso e deram lugar a “transnacionalização da vida econômica e cultural”. Nessa substituição, modificaram-se os padrões de produção e consumo, que, por sua vez, produziram novas e globalizadas (ainda mais fragmentadas) identidades.

Dessa forma, com a transformação estrutural da sociedade para a ordem do consumo, os estilos de vida também passaram a se confundir com hábitos de consumo. Esses hábitos correspondem às escolhas que determinam as nossas relações e nós mesmos, os caminhos pelos quais seguirá a nossa vida. A esse respeito, Maffesoli¹² aponta que na pós-modernidade os sujeitos se definem através das identificações que possuem com determinados gostos e interesses. O padrão da sociedade de consumo se estendeu para esferas além da econômica, dentre elas a subjetiva: a identidade, hoje, é um processo inconcluso de aquisição de

¹⁰WOODWARD, Katherine. “Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual”. In: HALL, Stuart; WOODWARD, Katherine. *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Org. e trad. Tomaz Tadeu da Silva. 15. ed. Petrópolis: Vozes, 2014, p. 31.

¹¹ROBINS, Kevin. “Global Times: What in the World’s Going On?” In: DU GAY, Paul. (org.). *Production of Culture/Cultures of Production*. Londres: Sage/The Open University, 1997.

¹²MAFFESOLI, Michel. *O mistério da conjunção*. Trad. Juremir Machado da Silva. Porto Alegre: Sulina, 2005.

“personalidades” avulsas, como produtos, que o sujeito acredita agregarem-se umas às outras na formação do [seu] eu. E essas “personalidades”, perfis que se quer assumir (ou imitar) são tão facilmente assimilados e “postos no carrinho” quanto qualquer produto de um atacado. Estilos de vida, decisões de carreira, relações afetivas ou de quase qualquer outra natureza se parecem cada vez mais com decisões de consumo. Diante da facilidade de obter e se desfazer de qualquer um destes, a única questão que resta é *qual*. Afinal, os caminhos – expostos em tão grande quantidade nas prateleiras da vida – hão de definir quem se é. Sobre essa “mercadorização” da identidade, Bauman escreveu:

A “subjetividade” dos consumidores é feita de opções de compra – opções assumidas pelo sujeito e seus potenciais compradores; sua descrição adquire a forma de uma lista de compras. O que se supõe ser a materialização da verdade interior do *self* é uma idealização dos traços materiais – “objetificados” – das escolhas do consumidor.¹³

Assim, o peso das decisões se torna ainda maior, uma vez que as consequências, mais do que as próprias ações, definem o sujeito. Muito da identidade e da autoaceitação é baseado nas escolhas que se faz dentro dessa imensa variedade de opções. O que você escolhe como cultura, trabalho ou relacionamentos, se torna o que você é. E assim pensa Julie: ela parece acreditar que terá felicidade desde que faça as escolhas *certas*. Ela sente que deve provar o seu valor a todo o tempo, ou, então, escolher aquilo que a valorize mais – o parceiro certo, o trabalho certo, a identidade certa... –, ainda que esteja ciente da prisão que isso significa, tentando se adaptar a essas possibilidades e a quem ela poderia ser confrontada, paradoxalmente, com o imperativo de ser ela mesma, que marca a sociedade atual.

1.4 A paralisia da sociedade ativa de desempenho

O segundo capítulo do filme, intitulado *Infidelidade*, retoma a progressão cronológica do filme. Antes do *flashback*, vimos Julie fumando em uma sacada e, atrás dela Oslo ao entardecer, que se vê agora.

¹³Bauman, op. cit., 2008, p. 24.

Julie está na festa de inauguração dos novos quadrinhos de Aksel, quando é abordada por alguns jornalistas, cientes do seu relacionamento, que perguntam sobre a sua vida e carreira. Quando ela responde que trabalha em uma livraria perto da universidade, uma dos jornalistas pede licença e sai. O outro, que permanece, parece ter dificuldade em entender: “é um divertimento de fim de semana?”; “qual é seu trabalho de verdade?”; “é mesmo período integral?”. Julie poderia ter outras respostas: médica, psicóloga, fotógrafa; como eles tinham: cartunista, jornalista. Mas Julie não é nenhuma delas de verdade, então não tem uma resposta satisfatória – para os jornalistas ou para ela. Desconcertada, sai da festa e começa a caminhar, sem rumo, pelas ruas de Oslo, deixando as lágrimas de frustração escorrerem, morosas como o pôr do sol.

A geração da qual Julie faz parte, *millennial*, foi objeto de grande expectativa na virada do século XXI, uma vez que seria a primeira a crescer inserida no mundo tecnológico e globalizado. Esperava-se que eles movimentariam as próximas mudanças globais, ou, pelo menos, que teriam movimentado *mais*. Não é incomum ouvir a expressão de que os *millennials* são uma “geração perdida”. Não cabe neste artigo citar os eventos de impacto mundial de ordem político-econômica que, de acordo com alguns especialistas, ajudam entender esse fenômeno; o que é relevante é analisar o peso dessa expectativa/exigência posta sobre essa geração, e a sua resposta a isso.

Além disso, é necessário destacar o caráter social inédito que marca essa geração: fazem parte dos *millennials* não simplesmente os indivíduos nascidos entre a década de 80 e primeira metade da década de 90, mas aqueles que nasceram nesse recorte de tempo e em famílias que constituem a classe média. O grande atributo que “legitima” a expectativa é o fato de que essas pessoas nasceram dispondo dos meios necessários para o seu melhor desenvolvimento e investimento em educação, em regra, mais do que seus pais e avós. Os indivíduos que nasceram nesse período, porém, sem esses recursos, não são considerados *millennials*, nem se cobra deles que atinjam as mesmas marcas, os mesmos pontos de referência, por exemplo, a estabilidade financeira e carreira encaminhada. Joachim Trier levanta a mesma hipótese para a frustração de Julie:

Mas também é essa ideia de privilégio, de certa forma. Se você falhar, vindo de um país “rico”, (...) onde existe essa ideia de uma classe

média muito robusta. Se você sente, como a personagem de Julie, que não é capaz de fazer o que se espera de você, você sente uma dupla derrota. Não só você não teve sucesso, mas também está falhando no maravilhoso país da Noruega. Então existe esse sentimento de vergonha.¹⁴

Essa cobrança que é característica da geração *millennial* e com a qual Julie sofre tanto, caracteriza também o novo modelo de sociedade em que ela participa: a sociedade de desempenho. A sociedade de desempenho marca a superação da sociedade disciplinar de Foucault,¹⁵ na qual a vigilância (ou a cobrança) sobre os indivíduos era agenciada pelas instituições sociais, para que permanecessem úteis, dóceis e produtivos. No século XXI, na sociedade de desempenho, o sujeito deixa de ser obediente para ser o seu próprio “patrão”, ou exercer ele mesmo a própria vigilância, isto é, cobrar dele mesmo a produtividade que antes era exigida do sujeito de obediência (disciplinar). O sujeito do desempenho é mais rápido, mais produtivo, e tecnicamente mais “livre” que o sujeito de obediência, e, ao mesmo tempo, continua disciplinado:

O sujeito de desempenho está livre da instância externa de domínio que o obriga a trabalhar ou que poderia explorá-lo. É senhor e soberano de si mesmo. Assim, não está submisso a ninguém ou está submisso apenas a si mesmo. É nisso que ele se distingue do sujeito de obediência. A queda da instância dominadora não leva à liberdade. Ao contrário, faz com que liberdade e coação coincidam. Assim, o sujeito de desempenho se entrega à liberdade coercitiva ou à livre coerção de maximizar o desempenho. O excesso de trabalho e desempenho agudiza-se numa autoexploração. Essa é mais eficiente que uma exploração do outro, pois caminha de mãos dadas com o sentimento de liberdade. O explorador é ao mesmo tempo o explorado. Agressor e vítima não podem mais ser distinguidos.

¹⁴TRIER, Joachim. “Joachim Trier & Renate Reinsve: L’Entretien (Julie en 12 Chapitres)”. (Entrevista concedida a) *SensCritique*, 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nFHTwHcuXxU>. Acesso em: 30 maio, 2022. (Tradução da autora.)

¹⁵FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*. Trad. Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes, 2014.

Essa autorreferencialidade gera uma liberdade paradoxal que, em virtude das estruturas coercitivas que lhe são inerentes, se transforma em violência. Os adoecimentos psíquicos da sociedade de desempenho são precisamente as manifestações patológicas dessa liberdade paradoxal.¹⁶

No caso de Julie, essa cobrança não se trata somente de uma cobrança por produtividade e desempenho, mas uma cobrança pelo descobrimento da sua vida adulta, o momento do seu amadurecimento, e, mais tarde, o seu estabelecimento como sujeito produtivo e contribuidor da sociedade. Reforça-se, nesse sentido, como, mais uma vez, essa não é uma mera exigência externa, mas um senso de responsabilidade de Julie para com ela mesma, no sentido do descobrimento do seu propósito e do momento em que, nas suas palavras, “a vida começaria”.

Sob esses pressupostos, uma vez oferecida essa massiva quantidade de liberdade, e em posse das habilidades e recursos para a realização das vontades e dos sentidos do indivíduo, resta sobre ele a responsabilidade de fazer essa vida funcionar. E não há, à primeira vista, nada que possa impedi-lo, senão ele mesmo: “Não olhe para trás, ou para cima; olhe para dentro de você mesmo, onde supostamente residem todas as ferramentas necessárias ao aperfeiçoamento da vida – sua astúcia, vontade e poder”.¹⁷ Sucede, portanto, uma individualização da vida e do sucesso do indivíduo, assim como do fracasso, agora resultado da gama de ações e decisões tomadas por ele, desafetado pelas circunstâncias – que, a princípio, entende-se que são favoráveis. A sociedade de desempenho configura, portanto, o modelo de sociedade que impera na modernidade líquida, uma versão individualizada e privatizada da modernidade, na qual o indivíduo, abandonado a seus próprios recursos, diante da incumbência do sucesso, é esmagado pela responsabilidade do fracasso. Assim sendo, prenuncia-se um medo paralisante que impede o indivíduo, como verifica-se em Julie, de fazer qualquer escolha ativa, convicta e consciente; pelo contrário, ela escolhe tudo sem discernimento e impetuosamente, como se não houvesse tempo a perder (lema paradigmático da modernidade), contanto que se convença de que é válido na sua busca por significado.

¹⁶HAN, Byung-Chul. *Sociedade do cansaço*. Trad. Enio Paulo Giachini. Petrópolis: Vozes, 2015. p. 17.

¹⁷Bauman, op. cit., p. 42.

Nessa direção, o indivíduo é amaldiçoado com uma liberdade para com a qual ele não tem o menor poder de ação. A modernidade líquida entrega uma liberdade ilimitada, ilusória, considerando a variedade e infinidade de alternativas, oferecidas pelo mundo ao redor. Sobrecarregado de expectativas, meios, possibilidades e toda a responsabilidade que acompanha esses privilégios, ele resta inútil perante tudo o que ele pode *escolher* ser. E é nesse sentido, ainda, que o sujeito de desempenho se diferencia do sujeito de obediência:

A sociedade disciplinar é uma sociedade da negatividade. É determinada pela negatividade da proibição. O verbo modal negativo que a domina é o não-ter-o-direito. Também ao dever inere uma negatividade, a negatividade da coerção. A sociedade de desempenho vai se desvinculando cada vez mais da negatividade. Justamente a desregulamentação crescente vai abolindo-a. O poder ilimitado é o verbo modal positivo da sociedade de desempenho. O plural coletivo da afirmação *Yes, we can* expressa precisamente o caráter de positividade da sociedade de desempenho. No lugar de proibição, mandamento ou lei, entram projeto, iniciativa e motivação. A sociedade disciplinar ainda está dominada pelo não. Sua negatividade gera loucos e delinquentes. A sociedade do desempenho, ao contrário, produz depressivos e fracassados.¹⁸

A positividade do poder é bem mais eficiente que a negatividade do dever. A autoexploração é mais eficiente que uma exploração do outro, pois caminha de mãos dadas com o sentimento de liberdade,¹⁹ e se apoia, portanto, no fomento do sentimento de culpa. Tudo é possível, e se você não conseguiu a culpa é inteiramente sua, seja por falta de empenho, seja por falta de competência. As cartas estavam todas postas sobre a mesa.

Para Bauman, a plena liberdade, e, por isso, a fórmula que – quando não aplicada – explica a frustração, seria a igualdade entre ambição e capacidade de ação:

¹⁸Han, 2015, op. cit., p. 14.

¹⁹Ibidem, p. 17.

Sentir-se livre das limitações, livre para agir conforme os desejos, significa atingir o equilíbrio entre os desejos, a imaginação e a capacidade de agir: sentimo-nos livres na medida em que a imaginação não vai mais longe que nossos desejos e que nem uma nem os outros ultrapassam nossa capacidade de agir.²⁰

O problema da Julie, no entanto, não se soluciona com a verificação da equação. Ao invés disso, justamente o fato de respeitar essa igualdade é a sua ruína. Os seus desejos e a sua capacidade de ação estão perfeitamente equilibrados, paralisada, porém, com toda a sua variedade e variabilidade, ela se atormenta por não alcançar nenhum de seus sonhos, apesar de ser absolutamente capaz, não fosse a sua indecisão imanente. Ela quer abrir todas as portas, mas atravessar nenhuma.

1.5 A cultura da culpa e os Grandes Irmãos

No quarto capítulo, “Nossa própria família”, Julie visita sua família com Aksel, para a comemoração dos seus 30 anos. No filme não são retratados seus amigos; de fato, não se sabe se ela realmente tem um, salvo uma rápida menção que, teoricamente, inspirou um artigo que escreveu. Numa conversa rápida, sua mãe e avó a parabenizam pelo artigo para, em seguida, cantar os parabéns. Julie, porém, não presta atenção. Seguindo o seu olhar, a câmera muda o foco para o topo de um piano onde estão fotos das ascendentes matriarcas da família. A narradora então começa a resumir – em ritmo frenético – as vidas dessas mulheres até seus trinta anos (se viveram tanto), comparando-as, de modo (nada) sutil, com a vida “a esmo” e trivial de Julie.

Julie é uma “bem-sucedida em potencial”, com praticamente todas as qualidades e recursos necessários para viver uma vida próspera e confortável. Ela é habilidosa, engraçada, inteligente, sua família não enfrenta problemas financeiros... Contudo, seus objetivos são um alvo em movimento e ela não está realmente concentrada em alcançá-los. Ela muda de opinião e ideia tão frequentemente que nem ela consegue distinguir, realmente, quais são os seus objetivos e o que quer fazer a seguir. Na verdade, ela não faz planos – ela precisa conseguir agarrar

²⁰Bauman, op. cit., 2021, p. 26.

qualquer oportunidade que surja, no momento que ela surgir. Mas ela assume uma posição passiva em relação à própria vida; aguarda que o mundo venha até ela e não se entrega às oportunidades que a vida proporciona para transformá-la, à espera das outras que virão. Como ela mesmo admite, no final do filme, ela nunca se aprofunda ou se dedica em nada. Pula de uma coisa para outra, de uma pessoa à outra, numa busca incessante para encontrar uma que combine com a sua psiquê.

Por outro lado, Julie goza de uma liberdade que suas predecessoras jamais sonharam. O desenvolvimento da tecnologia, globalização e o progresso de questões sociais como o espaço das mulheres no mercado de trabalho, além da multiplicidade de opções e oportunidades que acompanharam a transformação da modernidade ao seu estágio fluido, seriam o futuro idílico das suas antecessoras ou de qualquer pessoa que viveu os séculos passados. À vista disso, a pergunta que Julie se faz – carregada de julgamento – é o que eu vou fazer que me fará feliz? Mais ainda, por que eu não estou feliz? Diante de tudo que a modernidade tem a oferecer, tudo que se pode alcançar e as condições que ela tem para isso, que direito ela ou qualquer pessoa como ela tem de estar infeliz ou insatisfeita? Ou por que ela não consegue achar felicidade e liberdade nessas possibilidades? A respeito dessa última pergunta, já foram esclarecidas, nesse artigo, as pressões da sociedade de desempenho e a infinidade ofuscante de opções, mas elas não justificam a incapacidade de Julie de se comprometer, meramente explicam a sua inquietação.

Embora a mobilidade social do século XXI possa ter reescrito algumas regras e possibilitado, na perspectiva de gênero, uma experiência mais digna e independente em relação às suas avós, bisavós, trisavós, ela não atende às expectativas sociais do seu tempo. Se o que cabia às suas antecessoras era ser uma boa mãe e esposa, o que cabe à Julie é, no mínimo, resolver quem ela é e o que faz. E ela não está perto de descobrir. À beira dos 30 anos, trabalhar numa livraria, com toda a formação que ela teve – ou, na verdade, *pôde* ter, visto que não concluiu nenhuma das faculdades que começou – não é, para a sociedade em que ela vive, razoável (ou digno de uma entrevista, como uma das jornalistas da festa de Aksel deixou claro).

Nesse sentido, é certo que algumas pessoas conseguiram atender a essas expectativas. Enquanto Julie está presa no dilema de estar ou não fazendo o que deveria

fazer – no que tange qualquer escolha, realmente, mas em particular no âmbito profissional – há quem tenha se desvencilhado, na sua visão, dessa multiplicidade de caminhos e escolhido o seu. Analogamente à comparação que faz da sua vida e dos “marcos convencionais consumados” com aqueles dos seus antepassados, Julie paragona com o universo (a sociedade como um todo) a sua mediocridade: “(...) estamos passando de uma era de ‘grupos de referência’ predeterminados a uma outra de ‘comparação universal’, em que o destino dos trabalhos de auto-construção individual está endêmica”.²¹ Assim, ao mesmo tempo que Julie vive constrangida diante do fracasso por pouco irremediável que ela acredita ter se tornado, ela ainda cultiva, com uma meritória determinação, suas ambições, mesmo que ela não saiba exatamente o que elas sejam. Ciente de como a sua vida dá voltas e retorna sempre ao início, sem nunca avançar, ela busca a solução para seus problemas na eleição de modelos que lancem sua vida um pouco mais à frente, nas novas personas que ela deverá assumir. Esses modelos – o mais próximo de um plano na vida de Julie – devem fornecer o mínimo de certeza ou, pelo menos, a confiança de que a próxima escolha a aproximará do seu propósito, do que ela deveria fazer. Bauman, parafraseando Eich Fromm, evidencia como esse anseio culmina na entrega da crítica do indivíduo em função dessa esperança:

Quando [...] “cada indivíduo deve ir em frente e tentar sua sorte”, quando “ele tem que nadar ou afundar” – “a busca compulsiva da certeza” se instala, começa a desesperada busca por “soluções” capazes de “eliminar a *consciência* da dúvida” – o que quer prometa “assumir a responsabilidade pela ‘certeza’” é bem-vindo.²²

Não obstante, a cobrança por uma direção e sucesso no amor, na carreira, ou outra área qualquer que a sociedade julgue poder designar, não está tanto para essa exigência externa em si, mas, como tratado no tópico anterior, na resposta do indivíduo a essa exigência. Sozinha, Julie já se culpabiliza pelo seu “fracasso”, assim como faz o sujeito esgotado da sociedade de desempenho. E não há ninguém que faça advertências tão cruéis quanto ela mesma:

²¹Bauman, op. cit., 2021, p. 14.

²²Ibidem, p. 31.

E não há mais o “Grande Irmão à espreita”; sua tarefa agora é observar as fileiras crescentes de Grandes Irmãos e Grandes Irmãs e observá-las atenta e avidamente, na esperança de encontrar algo útil para você mesmo: um exemplo a imitar ou uma palavra de conselho sobre como lidar com seus problemas, que, como os deles, devem ser enfrentados individualmente e só podem ser enfrentados individualmente. Não mais grandes líderes para lhe dizer o que fazer e para aliviá-lo da responsabilidade pela consequência de seus atos; no mundo dos indivíduos há apenas outros indivíduos cujo exemplo seguir na condução das tarefas da própria vida, assumindo toda a responsabilidade pelas consequências de ter investido a confiança nesse e não em qualquer outro exemplo.²³

1.6 Do caos do amor na modernidade

O quinto capítulo começa com um grande ponto de inflexão na vida de Julie: Eivind aparece na livraria que ela trabalha, por acaso, acompanhado da namorada. Neste ponto, se faz necessário explicar como os dois se conheceram: após sair esmorecida da cerimônia de lançamentos dos quadrinhos de Aksel, Julie invadiu uma festa de casamento, da qual Eivind era um convidado. Atraídos um pelo outro, eles tiveram uma noite divertida, num jogo onde desafiavam os limites da intimidade e da traição.

Eles conversam rapidamente, depois que a namorada sai e ele diz que pensa muito nela, e informa onde ele trabalha, caso ela queira ir vê-lo. Ela está extasiada, incrédula e, na verdade, quase abalada. De volta a casa, a noite divertidíssima que teve com Eivind naquela festa contrasta com a conversa monótona e desnecessariamente intelectual e elaborada de Aksel sobre Freud e como seus quadrinhos não terão uma adaptação digna nas telas de cinema.

No outro dia, quando ela acorda, Aksel já está de pé. Ao ligar o interruptor da cozinha, o mundo para. Ela sai e, como o seu apartamento, toda Oslo está completamente estática, livre e aberta para ela. Ela percorre o centro da cidade, correndo, até encontrar Eivind na cafeteria onde trabalha. Além dela, ele parece

²³Ibidem, p. 42.

ser o único capaz de se mover. Numa cena digna de um romance hollywoodiano, ela caminha lentamente até ele, detrás do balcão, para um beijo. Eles têm o dia perfeito, sozinhos, enquanto o mundo ainda está imóvel. O tempo, literalmente, parou para os dois.

Radiante, volta correndo por uma avenida, um sorriso atravessando seu rosto de orelha a orelha, na cena que se torna *poster* oficial do filme. Quando retorna, já é o mesmo horário que saiu no dia anterior; encontra Aksel na mesma posição, como se nada tivesse havido. Ela torna a apertar o interruptor. Agora sim, volta-se ao normal. Julie, porém, está mudada. Ela quer terminar. Apresenta os motivos que os dois já conheciam e tinham concordado em superar desde o início, que não seriam problemas: os dois estão em fases diferentes da vida (*Bad Timing*, como é o título do capítulo).

Julie argumenta que ele merece uma mulher madura, pé no chão, pronta para ter filhos, segura e “que não fraquejasse a cada 6 meses”; basicamente, uma mulher inteiramente diferente, ausente dos defeitos que, aparentemente, definem Julie. Aksel, por outro lado, diz que precisa dessa sua fragilidade e dependência, de um motivo para tirá-lo da mesa de desenho; preferia não ter filhos com ela do que ter com outra pessoa; se eles se amam eles encontrarão um jeito. A resposta dela é ambígua, todavia, esclarecedora: *Sim, eu te amo. E eu não te amo.*

Julie diz que se sente como uma expectadora da própria vida, que interpreta um papel secundário na própria história; e está determinada a mudar isso. Aksel acredita que isto são apenas sintomas de um sentimento de ansiedade por mudança – típicos da sua geração –, ou então que está “encenando” o confronto que nunca ousou ter com o pai. Esta é a gota d’água. Ela está cansada de ter seus sentimentos definidos e racionalizados, quando ela quer simplesmente desabafar. Para ela, esta é a cruz do seu relacionamento: tudo tem de ser posto em palavras, quando ela só quer *sentir*. Nas suas palavras, para ele, ser forte – e ele insiste em sê-lo – é ser capaz de analisar psicologicamente cada pessoa em cada detalhe; aos seus olhos, ela, que é menos analítica, é mais fraca.

No fim, com uma analogia que ela se arrepende de ter enunciado em voz alta, explica que precisa deixá-lo, precisamente, porque, sem ele, seria “como o Bambi no gelo”.²⁴ *Talvez voltemos um dia*, ela diz, sincera.

²⁴Bambi é uma personagem da Disney, criado em 1942. Na cena a que Julie faz referência, Bambi, um filhote de veado, escorrega sobre um lago congelado, sem conseguir se manter de pé.

Um dos temas principais do filme, especialmente no que diz respeito ao relacionamento dos personagens de Anders Danielsen Lie (Aksel) e Renate Reinsve (Julie), é a passagem do tempo, especificamente, como cada um deles interpreta e se comporta diante desse decurso. Nas palavras do próprio diretor do filme,²⁵ a principal diferença a esse respeito é o senso de (in)finitude em relação à duração da vida. Ele entende que a vida é curta, e quer tomar decisões; ela quer poder *pensar* (todas) suas decisões e tomá-las sozinha – para seus olhos de *millennial* a vida é infinita. Nesse sentido, é evidente a influência das dinâmicas da modernidade fluida na visão de Julie, na qual sua geração, mais do que a de Aksel, está profundamente absorvida.

Essa ansiedade por mudança a que Aksel se refere na discussão está diretamente relacionada às concepções baumanianas da fragilidade dos laços humanos e do que inspira esta dificuldade em permanecer estável da geração *millennial*, por mais que lamentem a insegurança do seu tempo: o vislumbre de tantas oportunidades.

Após ser apresentada com a possibilidade de um novo relacionamento, subconscientemente, Julie iniciou um processo de “desapego”, no qual ela realizava uma espécie de avaliação dos “prós e contras” de continuar ou não com Aksel. A questão é que ela já estava tão sobrecarregada com a tensão de uma nova alternativa, a perspectiva de uma vida diferente, que ela passou a considerar, sobretudo, os pontos negativos do seu vínculo com o namorado – pontos estes que já haviam sido acordados *antes* do estabelecimento do vínculo, e que envolvem os pormenores da sua diferença de idade. Assim, sem sequer ter passado tempo o bastante para conhecer minimamente o outro rapaz, ela já estava disposta a desfazer tudo em face da expectativa de que aquela era a (nova) escolha certa.

Em conjuntura tal, fica claro como Julie lida com os relacionamentos da mesma forma como lida com o trabalho: como decisões imediatas de consumo. Identicamente, para ela, não existe a chance de aprimorar ou investir no seu

Com a expressão, ela quer dizer que sem Aksel se sente desamparada. E esse aperceber a desperta para a necessidade de criar a própria independência.

²⁵Retirado da entrevista de Joachim Trier no Cannes 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IBnFaQuvxiE&list=WL&index=626>. Acesso em: 10 jun. 2022.

relacionamento, apenas substituí-lo assim que não seja mais tão satisfatório ou surjam novas possibilidades:

Compromissos do tipo “até que a morte nos separe” se transformaram em contratos do tipo “enquanto durar a satisfação”, temporais e transitórios por definição, por projeto e por impacto pragmático – e assim passíveis de ruptura unilateral, sempre que um dos parceiros perceba melhores oportunidades e maior valor fora da parceria do que em tentar salvá-la a qualquer – incalculável – custo.²⁶

O tópico do valor, como apresentado no início desse artigo, é de especial relevância para o entendimento da personagem do filme. Julie caracteristicamente transfere o seu valor para as suas escolhas (ou a consequência delas), na tentativa de alcançar a felicidade, que se situa sempre mais longe, nas expectativas das próximas decisões – estas, sim, (ela acredita) acertadas. Para atender a essas “promessas” que ela faz a si mesma, ela precisa estar alerta e disponível: “[...] fixar-se muito fortemente, sobrecarregando os laços com compromissos mutuamente vinculantes, pode ser positivamente prejudicial, dadas as novas oportunidades que surgem em outros lugares”.²⁷

Por isso, ela não hesita diante da decisão do rompimento. Apesar de, na discussão que seguiu o término, Julie afirmar que já queria terminar há algum tempo, não se pode desconsiderar como esse sentimento só é desencadeado após seu encontro com Eivind, que, nos olhos de uma Julie que saiu da festa do namorado frustrada consigo mesma, pode oferecer algo que (a companhia de) Aksel não: a leveza da não comparação. Justamente por encarar essa como uma questão essencialmente pragmática, não há muito que Julie possa ou queira refletir sobre. Nada obstante, buscar a própria felicidade não a torna vilã – nem a pior pessoa do mundo. O que é infeliz é a vereda infinita que ela estipula para isso. Julie não é alheia ao que o término de uma relação como essa significa, nem se consola diante da facilidade de conexões e desconexões das relações da modernidade líquida. Ela não consegue, simplesmente, se desassociar da ansiedade gerada pela esmagadora

²⁶Bauman, 2021, op. cit., p. 205.

²⁷Ibidem, p. 22.

variedade da modernidade fluida. Ela também sofre, e pena pelo sofrimento do outro, mas é irreprimível. Mais desgastante, para a sua geração, nessa etapa da vida, do que os rompimentos, é a monótona estabilidade.

A respeito da forma como cada uma das partes observa e se dedica esse relacionamento, distinguem-se, novamente, convicções geracionais. O comportamento de Julie é plenamente explicado pela propriedade do consumo como aspecto universal da modernidade líquida. Nas palavras de Bauman,

(...) laços e parcerias tendem a ser vistos e tratados como coisas destinadas a serem *consumidas*, e não produzidas, estão sujeitas aos mesmos critérios de avaliação de todos os outros objetos de consumo. (...) Se o participante numa parceria é “concebido” em tais termos, então não é mais tarefa para ambos os parceiros “fazer com que a relação funcione”, “na riqueza e na pobreza”, na saúde e na doença, trabalhar a favor nos bons e maus momentos, repensar, se necessário, as próprias preferências, conceder e fazer sacrifícios em favor de uma união duradoura.²⁸

De modo contrastante, Aksel se dispõe a todos esses sacrifícios. Ele é muito incisivo, na discussão, sobre como *ele* sabe, devido à experiência de seus 44 anos, o quanto relacionamentos são difíceis, o investimento que se faz neles, e como, mesmo assim, vale a pena, para construir uma relação como a que eles construíram. Na sua idade, ele entende que não pode mais se dar ao luxo de iniciar e desfazer romances levemente; ele não tem o tempo para tal. Ele deseja estabilidade e compreende que para isso ele deve entregar um pouco da sua liberdade, isto é, fazer sacrifícios. “Cada vez que você ganha mais segurança, você entrega um pouco da sua liberdade; e cada vez que você ganha mais liberdade, você entrega um pouco da sua segurança”.²⁹ Ele sacrifica a sua vontade de ter filhos, sacrifica uma união com uma mulher de mesma idade que ele, com um trabalho estável e que possa contribuir financeiramente para mais conforto... acima de tudo, ele sacrifica o seu *tempo* com um relacionamento improvável.

²⁸Ibidem, p. 205.

²⁹BAUMAN, Zygmunt. Estratégias para a vida. [Entrevista concedida a] *Café Filosófico CPFL*, 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Iyh0BYoBnsU>. Acesso em: 15 jun. 2022.

1.7 Efemeridade e aceitação

O décimo capítulo é intitulado *Primeira Pessoa do Singular*, o que pode ser interpretado como uma escolha irônica, considerando que esta é, talvez, a primeira vez no filme em que Julie não pensa em si primeiro, isto é, no seu “eu”. Durante seu turno na livraria, Julie recebe a notícia de que Aksel havia sido diagnosticado com um câncer pancreático em estágio avançado. O prognóstico afirmava que já não era mais curável. Abalada, ao chegar em casa se irrita com Eivind, animado por ter encontrado o artigo que ela escreveu.

O diálogo entre os dois dá a entender que a sua relação já não parecia tanto um conto de fadas, como no início. De fato, Eivind lembrava Julie em muitos aspectos, demais para funcionarem a longo prazo. Com mais ou menos a mesma idade, ele provavelmente enfrenta os mesmos dilemas identitários, inseguranças e incertezas que Julie. Uma das grandes lutas dela é a autoaceitação; lidar com alguém como ela, num momento que não gosta de si mesma, não previa uma relação duradoura.

*

O capítulo seguinte (*Positivo*) começa com a revelação de que Julie está grávida. No dia seguinte, Julie visita Aksel no hospital. Numa mesa ao ar livre, os dois engajam em uma conversa acerca da brevidade da vida e o passado, cada vez mais afastado e discordante do presente, e, especialmente, das impressões de Aksel sobre esse mundo que ele não reconhece. Vida e cultura sempre foram muito materiais – sólidas, se preferir – para ele. E, agora que está morrendo, ele só pode se prender ao passado que conhecia, que, contudo, desapareceu. Sua infância e juventude, muito distantes da internet e dos smartphones, estava muito vinculada às lojas físicas (lojas de discos, locadoras...). *Cresci numa época em que a cultura era repassada através dos objetos. Eles eram interessantes porque podíamos viver entre eles.* Os objetos culturais que fizeram a vida de Aksel não são substituíveis como aqueles da modernidade; são carregados de história e subjetividade. Os objetos culturais da era da instantaneidade, diferentemente, nascem descartáveis. É tudo o que ele tem, e o que ele passou a vida fazendo: colecionando gibis, quadrinhos, livros... A sua profissão como cartunista representa esse apego pelo passado e

pelos objetos, que persistiu durante toda a sua vida; ele não acompanhou nem superou a liquefação das relações e da *importância* dos objetos ou de qualquer sinal de perpetuidade, que ocorria ao seu redor. Essa adoração pelos objetos, símbolos da imutabilidade, não se manifestaram apenas pela melancolia nostálgica decorrente da aproximação da morte; no monólogo, Aksel relata como sentia “aquelas emoções poderosas” já nos vinte anos. Agora, porém, é tudo o que lhe resta: *conhecimento e lembranças de coisas estúpidas, fúteis, que ninguém se importa*.

Julie, do outro lado da mesa, não consegue entender por que Aksel se aborrece com o fato de ser tão ligado ao próprio passado, ou porque desvaloriza aquilo que conquistou. *Você tem os seus quadrinhos. Eu queria ter tido o que você teve. Poder desenhar sem duvidar se você está fazendo o que deveria fazer. Eu realmente queria ter tido isso*. Do que ela compreende, ele construiu uma vida notável, mudou a de várias pessoas, e garantiu que o trabalho no qual ele se empenhou a vida inteira sobrevivesse ao tempo (grande feito em qualquer época), como acontece com os objetos – a estabilidade pela qual ele sente tanto afeto.

Em resposta, Aksel diz que não quer viver através da sua arte. Ele não quer morrer, simplesmente. E não há consolo na morte de quem não quer partir. As escolhas que ele fez, as coisas que coletou e construiu são a única coisa à qual ele pode se prender agora. Sozinho diante da morte iminente, ele adora o que tinha sido. A infância, seus amigos, família, relacionamento. Não há mais nada além das lembranças, e não há futuro para as expectativas. Ele só pode olhar para trás, numa tentativa desesperada de processar a morte.

Aksel é a primeira pessoa com quem Julie fala sobre sua gravidez; provavelmente porque, como ela mesma diz, ele é a pessoa que ela conhece que menos julga. Segundo Julie, ela não tem ninguém com quem conversar da forma como eles conversavam; para ele podia contar qualquer coisa. Ela pede para ele repetir o que costumava dizer – que, aliás, na época, odiava ouvir: que ela seria uma boa mãe – ela não sabe, ainda, se terá o bebê. Ela pergunta se *ele* teve certeza, naquelas brigas que agora fazem tanto tempo, que queria ter filhos. Disfarçada nessa pergunta – um pouco inclemente, para alguém que já não pode fazer planos –, porém, está também o peso da culpa, do sonho que ela pode tê-lo privado. Ele diz que teve dúvidas, como todos tem, mas não queria pressioná-la. Mas nunca duvidou que ela seria uma boa mãe. Pegando-a de surpresa, diz que uma das

coisas que ele mais se arrepende é de não ter conseguido fazê-la ver como era maravilhosa. Uma afirmação tal é forte, em qualquer circunstância; mas, ouvi-la de uma pessoa em condição terminal, é, no mínimo, avassalador. Julie não consegue segurar o choro. Especialmente, a esta altura, em que se considera (de novo) a pior pessoa do mundo. Afinal, gastou o dinheiro que sua família economizou para a sua faculdade em lentes fotográficas, após abandonar dois cursos superiores; envolveu-se com um homem mais velho que esperou pacientemente pelo seu amadurecimento para depois largá-lo e encontrá-lo anos mais tarde, sem filhos, sozinho, com dor, diante de uma morte irremediável; agora, arruinava mais um relacionamento, namorando uma pessoa tão parecida com ela que mal podia suportar; tudo isso, ainda, sem resolver as questões que a perturbam desde o começo do filme: quem é e o que vai fazer.

Julie não precisa nem deve carregar tanto peso sob os ombros. Suas escolhas e as consequências, boas ou ruins, não a tornam a pior pessoa do mundo; a tornam, simplesmente, uma pessoa. É verdade que o seu comportamento é egoísta em algumas ocasiões, mas a sociedade, hoje, obriga que sejamos individualistas. Se esta não for justificativa suficiente, pode-se argumentar, ainda, que suas atitudes egocêntricas não são motivadas por uma personalidade insolente, mas derivadas de uma imaturidade da juventude e/ou da convicção certa de que deve, primeiro, amar a si, para conseguir, então, amar outra pessoa. O seu individualismo traduz a tentativa incansável (e desesperada) de encontrar a autoaceitação e amor-próprio, de construir uma versão melhor de si mesma através das suas escolhas (os modelos os quais ela quer seguir).

Eu desperdicei tanto tempo me preocupando com o que poderia dar errado. Mas o que deu errado nunca foram as coisas com que eu me preocupei. Aksel tenta tranquilizar Julie sobre o medo de ser mãe, mas essas palavras ressoam com muito mais, com uma vida toda de incertezas. Não só isso, o filme reconhece que, embora as escolhas sejam uma tentativa importante de autonomamente “girar o leme” da própria vida, muito mais escapa ao que se pode controlar ou sequer prever. Costurando esses eventos, imprevisíveis, o tempo coage novas decisões, sufocantemente. E ele é indomesticável. O diretor tem em mente exatamente essas questões:

É um grande tema humano, como estamos contra o tempo. Vivemos numa era que está em negação da morte e em negação das nossas escolhas limitadas, porque o capitalismo tardio, por falta de uma palavra melhor, deu-nos a sensação de que tudo é negociável, transacionável, rápido e opcional – e não é.³⁰

É assim que frequentemente acontece quando se é jovem, com tantas escolhas espalhadas à nossa frente. Não se imagina que você chegará a uma idade em que a escolha não será necessariamente sua. (...) Você pensa que vive na infinitude, mas, a dada altura, não vive. Escolhas serão feitas por você se você mesmo não as fizer. E a perda é necessária para encontrar um lugar de aceitação de si. Infelizmente, você tem que passar por algumas merdas para aceitar a imutabilidade.³¹

O entendimento dessa finitude da vida e da urgência de se preparar para algumas decisões sempre foi um ponto de desconexão no relacionamento de Julie e Aksel; enquanto ele compreendia isso muito bem, ela, se estava ciente, não lhe dava a devida importância. Ora comportava-se como se o tempo fosse infinito para acomodar o momento – quando chegasse – da sua decisão. Ora pulava intempestivamente para uma nova alternativa. Visitar Aksel foi crucial para o aprendizado, por parte de Julie, da brevidade da existência e a mudança do seu procedimento a partir de então.

*

³⁰TRIER, Joachim. A Stick, a Stone, the End of the Road: Joachim Trier Discusses “The Worst Person in the World”. [Entrevista concedida a] Elissa Suh. *MUBI*, 2022. Disponível em: <https://mubi.com/notebook/posts/a-stick-a-stone-the-end-of-the-road-joachim-trier-discusses-the-worst-person-in-the-world>. Acesso em: 14 jun. 2022. (Tradução da autora.)

³¹TRIER, Joachim. Joachim Trier Talks The Inspiration For ‘The Worst Person In The World’, His Love Of Graphic Novels & More. [Entrevista concedida a] Andrew Bundy. *The Playlist*, 2022. Disponível em: <https://theplaylist.net/joachim-trier-talks-the-inspiration-for-the-worst-person-in-the-world-interview-20220202/>. Acesso em: 12 jun. 2022. (Tradução da autora.)

Tudo chega a um fim. No último capítulo, Julie passa os últimos dias com Aksel, que já está muito debilitado. Eles visitam o apartamento onde ele cresceu, mas não chegam a entrar. Ainda nas escadas, Julie faz uma sessão de fotos dele, enquanto ele mostra os vitrais que costumava observar na infância e que, mais tarde, inspiraram a paleta de cores dos seus quadrinhos. Se para Aksel o trabalho de cartunista é uma metáfora para a sua paixão pela memória, para Julie, a fotografia é a alegoria do imediatismo e da instantaneidade com que conduziu a vida. E, nesse momento, fotografando alguém com quem ela se importava, portanto atribuindo significado a um ofício que antes não a motivava particularmente, Julie resolve *um* dos sentidos da sua existência: o que ela faz.

*

Epílogo. Julie está trabalhando como fotógrafa em um set de filmagens, encarregada de fazer as fotos promocionais de uma produção. Ela tira fotos de uma atriz; por uma janela, observa-a ir embora, e vê que a espera do lado de fora Eivind, segurando um bebê. A expressão de Julie é de surpresa, mas não há sinal de desapontamento no seu rosto. Antes, de genuíno divertimento. É possível que tenha se alegrado em ver que ele, que se parecia tanto com ela, também conseguiu amadurecer (um pouco mais) e avançar as “etapas” da vida.

Logo após a morte de Aksel, Julie perdera o bebê e terminara o relacionamento com Eivind. Nas cenas finais mostra-se que Julie agora mora no apartamento de Aksel, o que leva a crer que ele a incluiu no seu testamento. Apesar das intensas emoções que esse período conturbado deve ter produzido, quando encontramos Julie, no epílogo, ela parece estar tomada de um senso de consciência e serenidade que não se viu em nenhum outro momento do filme. Ao que parece, ela, finalmente, parece ter feito as pazes com o caminho que escolheu.

Não se pode afirmar, todavia, que Julie agora é um poço de confiança e imperturbabilidade; é impossível para qualquer um ciente da imprevisibilidade da vida. Também não se pode afirmar que a construção da identidade de Julie foi concluída, pois seria ignorar ou não compreender tudo o que se dissertou acerca do seu processo múltiplo e permanente. A sua vida não está completamente resolvida, como a de ninguém nunca estará. Como a identidade, a vida é uma edificação constante e ininterrupta que, vez ou outra, põe tudo abaixo e nos

obriga a recomeçar. O motivo da aceitação e tranquilidade de Julie se deve ao fato que, mesmo sozinha e sem filhos – portanto, sem satisfazer as tão temidas expectativas sociais –, ela conseguiu encontrar um sentido existencial na sua profissão e relações pessoais, deixando de transferir ao resultado de suas escolhas o seu valor como indivíduo.

O filósofo norueguês Søren Kierkegaard escreveu, em 1843, em uma de suas revistas filosóficas: “A vida só pode ser compreendida olhando-se para trás; mas só pode ser vivida olhando-se para frente”. Esta é a síntese da resignação de Julie, que escolhe, ativamente, após a morte de Aksel, e tendo finalmente percebido o tempo limitado que se tem, seguir em frente. Nesse sentido, é de extrema importância ressaltar como foi necessário que Julie *fizesse a escolha* de: a) aceitar as oportunidades que surgiram *para ela*; e b) *dedicar-se* àquela que escolheu, e ignorar as outras que perdeu. Mas para isso foi preciso que ela testemunhasse, com Aksel, a brevidade da vida, e internalizasse o fato de que algumas coisas caberão a ela decidir e outras não. A possibilidade da sua “resolução” como fotografia realizada em si mesma sempre esteve ali, mas dependia do seu crescimento pessoal-emocional. Ainda que o percurso tenha sido tortuoso e, com sabedoria, poderia ter sido simplificado, a vida de Julie, nada obstante os modelos que buscou imitar, só poderia ser conduzida por ela mesma, e é improvável que ela tivesse amadurecido de outra forma.

O filme termina, adequadamente, ao som de *Águas de Março* (versão em inglês), cujo tom calmo, quase resignado – como Julie ao final do longa –, contrasta com o grave tema de encerramentos e recomeços que entoa, de fluidez entre leveza e melancolia. Assim, também essa tragicomédia transmite um sentimento de dura realidade, conquanto mascare com piadas ácidas preocupações mais sérias.

Conclusão

O presente artigo foi desenvolvido a fim de analisar o trabalho do cineasta norueguês Joachim Trier, intitulado *A pior pessoa do mundo* (*Verdens Verste Menneske*), que trata de questões profundas como o sentido da existência, o impacto das nossas escolhas e a mortalidade, contextualizadas e transformadas no mundo moderno, e demonstrar como é possível interpretar e investigar sua trama e seus personagens através da leitura de especialistas no assunto.

A proposta consistiu em expor os dilemas pelos quais Julie, a personagem principal, passa, e evidenciar que estudiosos como Zygmunt Bauman, Stuart Hall e Byung-Chul Han já reconheceram essas questões como objeto pertinente de estudo, portanto matéria emblemática e de relevância social e cultural. O que se pretendeu, de fato, foi demonstrar a importância de tratar do assunto da construção da identidade e o processo de amadurecimento, e, tendo em vista o universalismo dessas dúvidas, incentivar a reflexão, através do presente artigo, não só introspectiva, para a melhor compreensão de si, da origem das próprias angústias e do mundo que nos cerca, mas, também, enfaticamente, auxiliar o leitor a enxergar essas aflições nos seus irmãos, filhos, amigos e a reconhecer a sua comoção, facilitando o exercício da empatia. Ambiciona-se, portanto, despertar o interesse para que se busque assistir ao filme e ler os livros, para além da constatação das mesmas conclusões, como também impactar positivamente aqueles que leram o artigo e, por meio deles, aqueles à sua volta.

Esse artigo cumpre o fim a que foi proposto de apresentar o filme como uma releitura cinematográfica das teorias sociais de Bauman, Han e Hall – associação até o momento da escrita nunca explicitada pelo autor –, pois, no decorrer de toda a pesquisa, foi possível conectar os eventos que sucediam no filme, com imediata correlação, a seções de seus estudos. Sobreleva-se que as questões tratadas nos tópicos deste trabalho, evidenciam o caráter complementar dessas teorias, mais uma vez, constatando a naturalidade com que estas se encaixam na cronologia do filme.

Para buscar as respostas para as questões suscitadas, utilizou-se o método bibliográfico, além de declarações do próprio diretor Joachim Trier sobre o filme recolhidas de entrevistas e painéis. Em vários momentos foi registrada a ideia de que a variedade ilimitada de opções prevenia o indivíduo de fazer qualquer escolha consciente, o que foi amparado nos conceitos de identidade sobretudo de Hall (além de Woodward e Maffesoli), na lógica do consumo que impregnou a modernidade líquida apresentada por Bauman, e na dinâmica autodestrutiva da sociedade de desempenho explicitada por Han. Também foram identificadas as diferenças entre as gerações, que marcam essa transição da modernidade para um estágio de impermanência, salientadas por Trier em discussões sobre o filme e, em alguma medida, explicadas por esses autores, que reconhecem esse momento de transição e suas características.

Ao final dessa investigação, afirma-se que o sofrimento, a inquietação e a insegurança sentidos por Julie, que representam uma geração inteira, é passível de explicação e conceitualização. Reforça-se, além disso, a mensagem de que, com base nas análises feitas nesse artigo, a pressão em demasia colocada sobre os *millennials* tenha, potencialmente, sido uma razão para o seu aparente fracasso; e um procedimento menos responsabilizador seja uma maneira mais eficiente de permiti-los encontrar o próprio caminho.

Consciente de que o artigo é um espaço restrito para o desenvolvimento de um tema tão profundo, pretendeu-se oferecer uma reflexão acerca do ordenamento atual da sociedade e sobre como os indivíduos que deveriam ser os seus principais agentes – tendo em vista comporem, socioeconomicamente, a população em idade ativa – são cingidos na sua competência, paralisados com a sobrecarga do dever do acerto.

Nessa perspectiva, a pesquisa não se encerra com a conclusão do artigo, pois aqui é posta uma hipótese possível para oferecer um caminho para outros estudos sobre esse tema de tamanha complexidade e natureza multifacetada, que por isso provoca veementes discussões filosófico-sociológicas e reflexões tão abrangentes quanto a análise de uma obra cinematográfica e do seu papel nas relações interpessoais. Essa investigação não tem, portanto, a ambição de oferecer certezas definitivas, mas carrega consigo de maneira contundente a intenção de esclarecer o processo do devir em um mundo transformado e, porventura, tranquilizar, sabendo que nem tudo está perdido para aqueles que se sentem como Julie.

A comprovação da hipótese é apenas uma das respostas possíveis de uma discussão que permanece aberta e em constante (re)elaboração, porque a aplicação das ciências humanas e das artes é um processo hermenêutico e, como tal, será sempre tarefa inacabada e recomeçada.

Referências

- ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*. Trad. Leonel Vallandro e Gerd Bornheim. São Paulo: Abril Cultural, 1987.
- BAUMAN, Z. Estratégias para a vida. [Entrevista concedida a] *Café Filosófico CPFL*, 2014. Disponível em: www.youtube.com/watch?v=IyhOBYoBnsU. Acesso em: 15 jun. 2022.
- _____. *Modernidade líquida*. Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2021.
- _____. *Vida para consumo*. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- FOUCAULT, M. *Vigiar e punir*. Trad. Raquel Ramalhete. Petrópolis: Vozes, 2014.
- HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2000.
- HALL, S.; WOODWARD, K. *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Org. e trad. Tomaz Tadeu da Silva. 15. ed. Petrópolis: Vozes, 2014.
- HAN, B.-C. *Sociedade do cansaço*. Trad. Enio Paulo Giachini. Petrópolis: Vozes, 2015.
- MAFFESOLI, M. *O mistério da conjunção*. Trad. Juremir Machado da Silva. Porto Alegre: Sulina, 2005.
- ROBINS, K. *Global Times: What in the World's Going On?* In: DU GAY, P. (org.). *Production of Culture/Cultures of Production*. Londres: Sage/The Open University, 1997.
- SARTRE, J.-P. *O existencialismo é um humanismo*. Trad. Rita Correia Guedes. Paris: Les Éditions Nagel, 1970.
- TRIER, J. A Stick, a Stone, the End of the Road. [Entrevista concedida a] Elissa Suh. *MUBI*, 2022. Disponível em: <https://mubi.com/notebook/posts/a-stick-a-stone-the-end-of-the-road-joachim-trier-discusses-the-worst-person-in-the-world>. Acesso em: 14 jun. 2022.
- _____. L'Entretien (Julie en 12 Chapitres). [Entrevista concedida a] *SensCritique*, 2022: Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=nFHTwHcuXxU>. Acesso em: 30 mai. 2022.

_____. Joachim Trier Talks The Inspiration For ‘The Worst Person In The World’, His Love Of Graphic Novels & More. [Entrevista concedida a] Andrew Bundy. *The Playlist*, 2022. Disponível em: <https://theplaylist.net/joachim-trier-talks-the-inspiration-for-the-worst-person-in-the-world-interview-20220202/>. Acesso em: 12 jun. 2022.

_____. Worst Person in the World. [Entrevista concedida ao] *LA Times*, 2022. Disponível em: <https://www.latimes.com/entertainment-arts/movies/story/2022-02-02/worst-person-in-the-worldjoachim-trier-rene-reinsve>. Acesso em: 02 jun. 2022.

RESUMO: Este estudo objetiva analisar a obra de Joachim Trier *A Pior Pessoa do Mundo* e o retrato que faz da sociedade contemporânea enquanto esta batalha pela própria adaptação a uma perspectiva de liberdade de escolha sem precedentes, com o escopo de provocar uma reflexão acerca do cansaço, confusão e infelicidade que parecem definir a geração millennial. Tal análise é feita tomando-se por referência os estudos e os conceitos de identidade de Stuart Hall, a metáfora da liquidez da modernidade e dos laços humanos de Zygmunt Bauman, e o paradoxo da liberdade da sociedade de desempenho de Byung-Chul Han. A investigação procedida neste artigo, utilizando o método bibliográfico, constatou a crise identitária particular da última geração face a um presente e futuro antecipadamente promissores que se contrapõem à sua inabilidade de navegar as situações

ABSTRACT: This study aims to analyze Joachim Trier’s *The Worst Person in the World* and its portrayal of contemporary society as it struggles to adapt to an unprecedented perspective of freedom of choice, with the purpose of provoking reflection on the fatigue, confusion, and unhappiness that seem to define the millennial generation. This analysis is made with reference to Stuart Hall’s studies and concepts of identity, Zygmunt Bauman’s metaphor of the liquidity of modernity and human bonds, and Byung-Chul Han’s paradox of freedom in the performance society. The research carried out in this paper, which used the bibliographic method, found that the particular identity crisis of the last generation in the face of an anticipated promising present and future is set against their inability to navigate situations and find happiness and satisfaction, rendering them in a

e de encontrar felicidade e satisfação, rendendo numa busca permanente por significado.

PALAVRAS-CHAVE: A Pior Pessoa do Mundo; Modernidade Líquida; Escolhas.

permanent search for meaning.

KEYWORDS: The Worst Person in the World; Liquid Modernity; Choices.

Cancionista pulsional: um estudo psicanalítico sobre duas canções de Luiz Amargo

GABRIEL SOCORRO MENDES

PÓS-GRADUANDO EM TEORIA PSICANALÍTICA PELA PUC-SP

Amar a nossa falta mesma de amor, e na segura nossa
amar a água implícita, e o beijo tácito, e a sede infinita.¹

Introdução

Em *Odisseia*, no canto XX, Ulisses visa descansar após uma sequência de intempéries e atravessamentos que dificultam sua volta a Ítaca quando sente um tremendo golpe de angústia. Para aplacar seu sofrimento, pede a seu coração que suporte aquilo que lhe toma.²

A clínica psicanalítica erigida por Sigmund Freud não visa a elucidação racional de todos os fenômenos psíquicos, menos ainda a eliminação dos desprazeres oriundos da experiência humana. Antes, procura minimizar os desconfortos que

¹ANDRADE, Carlos Drummond de. *Claro enigma*. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p. 43.

²HOMERO. *Odisseia*. Trad. Christian Werner. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

o próprio sujeito enuncia, aqueles aos quais se vê alheio e indefeso, e a partir do autoconhecimento ser capaz de perceber e compreender aquilo que emana de si – podendo ou não ser controlado, mediado, ou mesmo alterado. O reconhecimento das moções inconscientes, seja no conflito intrapsíquico ou intersubjetivo, é a principal chave de ação para a harmonia psíquica: “A psicanálise é um instrumento que capacita o ego a conseguir uma progressiva conquista do id”.³

Em se tratando da impossibilidade de realização efetiva da libido sexual, Freud⁴ diz que a sublimação da pulsão permite a ela atingir semelhante satisfação. Desse modo, as criações artísticas expressam senão um desejo sublimado do artista, que vai ao encontro do público que o consome.

À luz dessas elaborações teóricas, vamos nos debruçar sobre a obra de Luiz Amargo, jovem músico e compositor paulistano contemporâneo, para investigar a latência de conteúdos insubmissos e insistentes, notadamente nas relações objetais amorosas e suas inerentes contradições. Seleccionamos para a análise as canções *Corpo do amor* e *Quando o fogo vem*, presentes no álbum *Amor de mula*, por apresentarem elementos divergentes e complementares dentro do disco de Amargo e de nosso estudo. Como metodologia de análise das canções, consideraremos os conceitos elaborados por Luiz Tatit⁵ no que concerne às noções de entoação como elemento fundante da união entre letra e melodia, bem como a distinção entre canções de tensão passional e de tensão temática.

Foi utilizada para consulta deste artigo a edição da Standard Brasileira da editora Imago para as obras de Freud. Contudo, sem alteração nas citações diretas, optamos por alterar no corpo deste artigo a tradução de alguns conceitos, a fim de aproximar o alemão do português sem intermédio do latim. Em particular, verteremos os nomes da segunda tópica do alemão *Ich-Überich-Es* para *Eu-Supereu-Iso*; de *Besetzung*, usaremos *investimento*; para *Trieb*, utilizaremos *pulsão*.

³FREUD, Sigmund. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, volume XIX*. Rio de Janeiro: Imago, 1996e, p. 68

⁴FREUD, Sigmund. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, volume XIV*. Rio de Janeiro: Imago, 1996c.

⁵TATIT, Luiz. *O cancionista*. 2ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

A canção: letra e melodia

Em *O cancionista*, Luiz Tatit⁶ afirma que a canção é a articulação entre texto e musicalidade: “No mundo dos cancionistas não importa tanto o que é dito mas a maneira de dizer, e a maneira é essencialmente melódica. Sobre essa base, o que é dito torna-se, muitas vezes, grandioso.” Em certa alusão à máxima de Marshall McLuhan⁷ de que o meio é a mensagem, Tatit sugere que é através da junção dicotômica da textualidade oral e da variação tonal e rítmica na fala que uma nova camada de significação emerge no fazer musical. Ele aponta para “as tensões gerais da polaridade tonal a serviço das tensões locais de emissão de unidade linguístico-melódicas”,⁸ onde as “forças contínuas”, provenientes da melodia e das vogais, “contrapõem-se, assim, a uma força de segmentação (fonemas, palavras, frases, narrativas, e outras dimensões intelectivas)”.⁹

Ora, aqui se vê uma aproximação com o entendimento freudiano de conflito psíquico, em particular com o giro da segunda teoria pulsional, entre os impulsos de morte, a saber, “(...) aqueles que procuram conduzir o que é vivo à morte, e os outros, os instintos sexuais, que estão perpetuamente tentando e conseguindo uma renovação da vida”.¹⁰ A melodia e as vogais prolongam o som de modo a conferir continuidade às ondas sonoras. As consoantes rompem a continuidade e, com isso, permitem que novos sons surjam. As “forças contínuas”, como Eros, atendem a ligação objetal libidinal associando sons de modo fluido, enquanto as “forças de segmentação” assemelham-se a Tãtatos e ao desligamento libidinal, interrompendo o som e, assim, permitindo que outro som tome o lugar de escuta.

Diante do aspecto inerentemente conflituoso da estrutura musical em questão, Tatit pensa que as canções são definidas em duas categorias, dependendo do tipo de tensão nela mais saliente. O primeiro tipo, de *tensão passional*, privilegia a continuidade sonora, alongando a frequência e sustentação de notas:

⁶Op. cit., p. 6.

⁷MCLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensão do homem (understanding media)*. São Paulo: Cultrix, 2012.

⁸Tatit, op. cit., p. 7.

⁹Idem, *ibidem*.

¹⁰Freud, op. cit., 1996c, p. 57.

Trata-se, pois, de um leve deslocamento de tensividade em favor da frequência, contribuindo para transformar todo o caráter da canção e fazer com que a continuidade progressiva da melodia se desacelere e se esvazie dos estímulos somáticos próprios da ação humana. É quando o cancionista não quer a ação mas a paixão.¹¹

O segundo tipo, inversamente, privilegia a segmentação da frequência e das vogais, acentuando as consoantes e, desse modo, conferindo maior velocidade e ritmo à canção. Estas são canções de *tensão temática*:

Os contornos são, então, rapidamente transformados em motivos e processados em cadeia. O centro da tensividade instala-se na ordenação regular da articulação, na periodicidade dos acentos e na configuração de saliências, muito bem identificadas como temas.¹²

Se a tematização melódica favorece “às construções de personagens (baiana, malandro, *eu*) de valores-objetos (o país, o samba, o violão) ou, ainda, de valores universais (bem/mal, natureza/cultura, vida/morte (...))”, a passionalização melódica é propícia “às tensões ocasionadas da desunião amorosa ou pelo sentimento de falta de um objeto de desejo”.¹³

Além de frequência e duração, Tatit pontua que o timbre vocal é o que completa o tripé que sustenta a canção, uma vez que é o elemento inapreensível do ponto de vista teórico-racional, mas elo vital de identificação do sujeito que enuncia: “É o reconhecimento do cancionista na canção”.¹⁴

A forma como o cancionista declama seu canto, isto é, pronuncia os sons que compõem o texto a partir de determinada frequência, duração e timbre vocal, configuram a *entoação* da canção. “A impressão de que a linha melódica poderia ser uma inflexão entoativa da linguagem verbal cria um sentimento de verdade enunciativa”.¹⁵ Tatit chama de “figurativização” a junção da entoação

¹¹Tatit, op. cit., p. 7.

¹²Idem, ibidem.

¹³Ibidem, p. 20, grifo do autor.

¹⁴Ibidem, p. 8.

¹⁵Ibidem, p. 17.

melódica com a concretude textual, processo onde “o cancionista projeta-se na obra, vinculando o conteúdo do texto ao momento entoativo de sua execução”.¹⁶ Segundo Tatit,¹⁷ os dois sintomas do exame figurativo da canção são os *déiticos* – imperativos, vocativos, demonstrativos, dentre outros – e os *tonemas*. Esse último pode ser identificado em três formas, a saber, descendência (movimento de uma nota aguda para uma nota grave); ascendência (movimento de uma nota grave para uma nota aguda); e suspensão (manutenção de uma nota e seu sumiço).

A partir dos conceitos apresentados de Tatit sobre a canção, iremos abordar duas composições do músico paulistano Luiz Amargo que se enquadram nos conceitos de tensão passional e tensão temática, respectivamente, *Corpo do amor* e *Quando o fogo vem*.

Paixão putrefata

Corpo do amor é um samba lento, composto apenas de voz e violão, em sol suspenso (G#). A letra diz respeito a um amor que morreu, metaforizado na figura de um corpo. Seria esse corpo o do próprio eu-lírico, do objeto amoroso perdido ou do relacionamento amoroso?

A imagem evocada na ideia de corpo nos remete a este enquanto representação psíquica a partir do investimento libidinal do sujeito ao corpo – isto é, o corpo erógeno:

Descrevamos agora, tomando qualquer parte do corpo, sua atividade de enviar estímulos sexualmente excitantes à mente, como sendo sua ‘erogenicidade’ (...) Podemos decidir considerar a erogenicidade como uma característica geral de todos os órgãos e, então, podemos falar de um aumento ou diminuição dela numa parte específica do corpo.¹⁸

Se estamos tratando de um ‘corpo do amor’ no sentido de uma organização do relacionamento amoroso em uma unidade, ou seja, um objeto fantástico

¹⁶Ibidem, p. 18.

¹⁷Idem, ibidem.

¹⁸Freud, op. cit., 1996c, p. 91.

que circula entre o eu-lírico e o outro, podemos pensá-lo como um objeto representante da união do sujeito e seu objeto de desejo que recebe contornos de autonomia na fantasia do eu-lírico. Em outras palavras, um filho ou uma filha, no sentido de um encontro amoroso-sexual cujo subproduto gera vida.¹⁹ Sendo esse um deslocamento da fantasia genitora para o amor corporificado, entenderemos o grau de estima e sofrimento do eu-lírico perante a perda ao considerarmos o movimento narcísico dos pais com suas crianças descritos por Freud.

Se prestarmos atenção à atitude de pais afetuosos para com os filhos, temos de reconhecer que ela é uma revivescência e reprodução de seu próprio narcisismo, que de há muito abandonaram (...) O amor dos pais, tão comovedor e no fundo tão infantil, nada mais é senão o narcisismo dos pais renascido, o qual, transformado em amor objetal, inequivocamente revela sua natureza anterior.²⁰

Em estado regressivo, os pais revivem a negação da renúncia pulsional ao transmitir afeto e estima incondicionais aos seus filhos. Permitem que as crianças tenham acesso a satisfações de que eles (pais) se privaram há tempos, fundando de um lado a reserva narcísica dos pequenos – crucial para, posteriormente, (os pequenos) poderem investir libidinalmente em objetos externos²¹ – bem como confortando o psiquismo do adulto. “No ponto mais sensível do sistema narcísista, a imortalidade do ego, tão oprimida pela realidade”, diz Freud,²² “a segurança é alcançada por meio do refúgio na criança.”

A canção contém três estrofes e dois refrões. No final dos versos de cada estrofe, ouvem-se acordes de tensão executados pelo violão, sol diminuto (Gdim) e lá sustenido diminuto (A#dim), que conduzem respectivamente à tônica da

¹⁹Notem que a figura do amor objetal como transcendente aos limites do Eu, a ponto de adotar vida própria, diz respeito às fantasias sexuais infantis de origem dos bebês. Elas são presentes em crianças independentemente da escolha objetal que fazem na vida adulta, não restrita às fantasias heterossexuais. Para mais informações, ver: FREUD, Sigmund. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, volume VII*. Rio de Janeiro: Imago, 1996a.

²⁰Freud, op. cit., 1996c, pp. 97-98.

²¹Ibidem, p. 98.

²²Idem, ibidem.

canção na primeira (G#) e segunda estrofe (A#). (Após o primeiro refrão, a canção passa por uma modulação para A#. Analisaremos mais detidamente essa modulação nos parágrafos subsequentes). Esses acordes não indicam um caminho tonal claro nem resolvem a frase musical, deixam tudo suspenso.

Acompanhada dos acordes diminutos, a melodia vocal apresenta vogais estendidas. Enquanto no segundo verso de cada estrofe o cantor faz os prolongamentos em movimentos descendentes: “E sua carne escorrer pelas *ruas*”; “Quando for minha vez de *chorar*”; “E por acaso pintar um outro *alguém*”,²³ o verso final de cada estrofe tem prolongamentos ascendentes: “Como anel de *doutor*”; “Como a grana do *mês*”; “Que partir para o *além*”.²⁴ Conforme vimos nas reflexões de Tatit, o aumento da frequência a partir da extensão das vogais corrobora para a sensação de falta, aqui presente na melodia e na letra. Se nas primeiras extensões há um retraimento da libido na forma de energia vocal, nas últimas estrofes temos a elevação de excitação – como se, ao cantar e mencionar as fantasias ligadas ao corpo perdido, o conflito entre o desejo de tê-lo e sua inadequação com a realidade tornassem o desligamento pulsional ainda mais penoso por não ter satisfação adequada e, com isso, as resistências interrompem as associações do eu-lírico. Segundo Freud,²⁵ “o desprazer é sempre a expressão de um grau mais elevado de tensão”.

Ao conflito entre ligamento e desligamento libidinal com o objeto, pensamos na trama de Eros e Tânatos, sendo o primeiro o desejo de restabelecer o amor e o segundo “(...) o instinto de retornar ao estado inanimado”.²⁶ Conforme exposto na seção anterior, a pulsão de vida impele o sujeito a satisfazer-se libidinalmente com os objetos, enquanto a pulsão de morte pressiona para a retirada de investimento e cessamento das excitações. Freud nomeia a pulsão de vida como guiada pelo princípio do prazer que, de modo irrefreado, busca satisfação libidinal. No

²³AMARGO, Luiz. *Amor de mula*. São Paulo: [s.i], 2024. Disponível em: <https://youtu.be/NSQyEP3cRkE?si=enUzwKNPxrDk2-yW&t=836>. Acessado em 24 nov. 2024, grifo nosso.

²⁴Idem, ibidem, grifo nosso.

²⁵Freud, op. cit., 1996c, pp. 91-92.

²⁶FREUD, Sigmund. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, volume XVIII*. Rio de Janeiro: Imago, 1996d, p. 49.

entanto, a pulsão sofre uma declinação das exigências externas, ao que chamamos de princípio de realidade:

Sob a influência dos instintos de autopreservação do ego, o princípio de prazer é substituído pelo *princípio de realidade*. Esse último princípio não abandona a intenção de fundamentalmente obter prazer; não obstante, exige e efetua o adiamento da satisfação, o abandono de uma série de possibilidades de obtê-la, e a tolerância temporária do desprazer como uma etapa no longo e indireto caminho para o prazer. Contudo, o princípio de prazer persiste por longo tempo como o método de funcionamento empregado pelos instintos sexuais, que são difíceis de ‘educar’, e, partindo desses instintos, ou do próprio ego, com frequência consegue vencer o princípio de realidade, em detrimento do organismo como um todo.²⁷

Há dois apontamentos fundamentais na citação acima: primeiramente, o princípio de realidade não altera a meta da pulsão, isto é, visa a satisfação tal como o princípio de prazer demanda, apenas convoca a uma mudança de objeto para alcançá-la, um desvio para chegar ao mesmo ponto; e, secundamente, o princípio de realidade não domina totalmente a força libidinal originária da pulsão de vida, não há sublimação total dos impulsos, e o desejo sexual impõe-se por vezes à revelia de outros desejos que emanam do princípio de realidade. Trata-se de um contínuo movimento psíquico de disputa entre desejos insubordinados à realidade e a sua possível satisfação. Em termos tópicos, entendemos que o princípio de prazer rege as pulsões de vida oriundas do Isso:

(...) o ego procura aplicar a influência do mundo externo ao id e às tendências deste, e esforça-se por substituir o princípio do prazer, que reina irrestritamente no id, pelo princípio de realidade. Para o ego, a percepção desempenha o papel que no id cabe ao instinto.²⁸

²⁷Ibidem, p. 20, grifo do autor.

²⁸Freud, op. cit., 1996e, pp. 38-39.

Enquanto o Isso demanda que suas satisfações sejam realizadas, e elas somente poderão ser executadas pelo Eu, este último precisa também atendê-las de acordo com os ideais de Eu oriundos do Supereu.²⁹ A felicidade do sujeito está atrelada ao malabarismo do Eu entre as demandas do Isso, do Supereu e da realidade³⁰ – uma musculatura e plasticidade que raramente é sucedida em sua inteireza.

Dessa forma, atingimos um novo aspecto da tensão passional de *Corpo do amor*. Há um conflito tópico no eu-lírico, onde o Eu deve se desligar de um objeto que foi investido libidinalmente por algum tempo. Enquanto o Supereu diz que é necessário retirar a libido, o Isso insiste nela. O verso: “Como um corpo que tem / Que partir para o além”³¹ confere um grau de dever no desligamento ao usar o verbo *ter*, ou seja, uma demanda a partir de um ideal de Eu, enquanto o acorde fá maior com sétima (F7) faz uma cadência enganosa: não conduz ao acorde A#, mas sim a Ebmaj7, presente no início o refrão – de maneira análoga a quebra de expectativa experimentada pelo eu-lírico na letra. Diferentemente dos acordes diminutos empregados no final dos outros versos, o F7 não traz um repouso suspenso, apenas tensiona a melodia e pede um complemento – demanda uma nova ligação, impulsiona a satisfação contraditoriamente ao desejo de desligamento presente na letra.

Após o primeiro refrão, o violão executa uma passagem que conduz a uma modulação na canção, sobe-se um tom de sol susinado (G#) para lá susinado (A#). A melodia vocal também é transposta para um tom acima. Em se tratando de um movimento ascendente estrutural, entende-se que há um singelo aumento de energia na canção, uma revitalização que acompanha a letra: “Quando enfim renascer alguma chama / E por acaso pintar um outro alguém”.³² Podemos compreender o eu-lírico como vislumbrando em sua fantasia um novo empenho de sua libido objetal. Contudo, volta-se ao refrão: “Rígido/ Cadáver lírico/ Que foi tão único/ Levou meus vinte e dois/ Anos que já enterrei/ Para em paz perecer/

²⁹Idem, *ibidem*.

³⁰FREUD, Sigmund. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, volume XXII*. Rio de Janeiro: Imago, 1996f.

³¹Amargo, *op. cit.*

³²Idem, *ibidem*.

O corpo do amor/ Na sombra/ Na tumba/ Onde jaz o clichê”.³³ Com isso, resta a dúvida se estamos diante de um quadro de luto ou de melancolia.

Segundo Freud:³⁴ “O luto, de modo geral, é a reação à perda de um ente querido, à perda de alguma abstração que ocupou o lugar de um ente querido, como um país, a liberdade ou o ideal de alguém, e assim por diante”. Freud³⁵ utiliza o termo *trabalho* do luto para demonstrar, de um lado, que há um dispêndio de energia do sujeito durante o processo e, de outro, que ele está circunscrito a uma duração temporal extensiva:

(...) no luto, se necessita de tempo para que o domínio do teste de realidade seja levado a efeito em detalhe, e que, uma vez realizado esse trabalho, o ego consegue libertar sua libido do objeto perdido.³⁶

Diante dessa definição, a analogia na canção com o estado de luto parece clarificante. Afinal, narra-se um desligamento de um objeto que, quanto mais é rememorado, mais excitado e angustiado fica o eu-lírico de perder o lugar que ocupou libidinalmente, mas ao longo da canção toma forças (notas musicais e figuras de linguagem) para o desinvestimento e, assim, reviver um (outro) corpo do amor.

Quanto à melancolia, Freud afirma que o mesmo desânimo e desinteresse pelo mundo estão presentes, com uma única e notável diferença: “A perturbação da autoestima está ausente no luto; afora isso, porém, as características são as mesmas”.³⁷ Os pacientes melancólicos relatam uma perda difusa, incerta, que não se apresenta diretamente ao analista, como se houvesse algo retirado do enunciado que se faz presente: “(...) mesmo que o paciente esteja cômico da perda que deu origem à sua melancolia, mas apenas no sentido de que sabe *quem* ele perdeu, mas não o *que* perdeu nesse alguém”.³⁸ A grande distinção, segundo Freud, é que “No luto, é o mundo que se torna pobre e vazio; na melancolia, é o próprio ego”.³⁹

³³Idem, *ibidem*.

³⁴Freud, *op. cit.*, 1996c, p. 249.

³⁵Idem, *ibidem*.

³⁶Idem, *ibidem*, p. 258.

³⁷Idem, *ibidem*, p. 250.

³⁸*Ibidem*, p. 251, grifo do autor.

³⁹Idem, *ibidem*.

A perda de predicados do Eu melancólico se dá por uma identificação narcísica⁴⁰ com o objeto perdido, toma-se determinadas características do objeto como pertencentes ao Eu e, assim, transforma a perda em uma perda do Eu. As moções pulsionais de Tãatos, portanto, não se voltam para a destruição do laço libidinal com o objeto, mas para o próprio Eu, isto é, o responsável por perder aquilo que ele mesmo fora. Freud⁴¹ destaca que na fala do melancólico o Eu é tomado como objeto, distancia-se de si próprio para rebaixar-se diante do outro. “Degrada-se perante todos”⁴² sem qualquer inibição, diferentemente do enlutado.

A incorporação da falta no interior do Eu está presente na entoação do cantor, que enfatiza as ausências em seus movimentos ascendentes e suspensões ao longo da canção – sobretudo na verso: “Levou meus vinte e dois”,⁴³ ponto mais alto na escala tonal da melodia – bem como no uso de eco autonômico na mixagem de som, em que se altera o grau de reverberação da voz de forma dinâmica, criando distâncias variáveis na estrutura própria da canção. O emprego de acordes com nonas e maiores torna a falta enriquecida de tensão, uma energia pulsante em nada acanhada. Porém, o maior indicativo de melancolia na obra está no uso da palavra “clichê” para encerrar os refrãos e a própria canção – um termo derivado do francês com conotação pejorativa, um simulacro sem poder de enunciação de verdade – como se ironizasse o seu processo de desligamento e o enamoramento que outrora ocupou o lugar de seu objeto de desejo, zomba de si mesmo para o ouvinte.

A dúvida diante do quadro em que se encontra o eu-lírico corrobora com a experiência clínica de distinção entre os estados de luto e melancolia. Por partilha-rem da maioria dos sintomas, e movimentarem retraimentos da libido de volta ao Eu, é frequente que os pacientes apresentem sinais de um e outro estado, sendo difícil apontar onde o sujeito se encontra (salvo em casos mais severos). Essa dificuldade em nada atenta às qualidades do analista ou da psicanálise em si; antes, atesta o caráter dinâmico do psiquismo teorizado por Freud, a maleabilidade inerente às forças inconscientes e a negociação eterna entre Eu, Isso, Supereu e

⁴⁰Idem, *ibidem*.

⁴¹Idem, *ibidem*.

⁴²Idem, *ibidem*, p. 252.

⁴³Amargo, *op. cit.*

realidade. O amor de si e o amar ao outro constituem um ponto estrutural da vida psíquica do ser humano:

Devemos distinguir dois casos, conforme as catexias eróticas sejam ego-sintônicas, ou, pelo contrário, tenham sofrido repressão. No primeiro caso (...) o amor é avaliado como qualquer outra atividade do ego. O amar em si, na medida em que envolva anelo e privação, reduz a autoestima, ao passo que ser amado, ser correspondido no amor, e possuir o objeto amado, eleva-a mais uma vez. Quando a libido é reprimida, sente-se a catexia erótica como grave esgotamento do ego; a satisfação do amor é impossível e o reenriquecimento do ego só pode ser efetuado por uma retirada da libido de seus objetos. A volta da libido objetal ao ego e sua transformação no narcisismo representa, por assim dizer, um novo amor feliz.⁴⁴

Ardência e destruição

Quando o fogo vem é um xote em mi maior (E) com violão, guitarra, baixo, piano, violoncelo, zabumba, triângulo, *shaker* e voz. A canção é um dueto entre Luiz Amargo e Bel Aurora em que o ritmo leve e dançante da melodia acompanha a narrativa sobre um relacionamento vil e inevitável para o eu-lírico. Onde está implicado o sujeito?

As estrofes da canção são compostas de cinco versos. A harmonia dos três primeiros versos apresenta um cromatismo descendente no baixo, que percorre o caminho harmônico de mi maior (E) até dó sustenido maior (C#), com o violão tocando sequencialmente os acordes E, E6, G#/D#, E7/D e C#m. Ou seja, começa no acorde da fundamental (E) e desce gradualmente até o acorde da menor relativa (C#m). Com isso, confere-se um movimento trágico para a canção, a “queda” harmônica tensa e contínua que sinaliza a passagem de um estado de estabilidade aparente a um campo mais sombrio e introspectivo. Inversamente, nos dois versos finais, há no baixo um movimento diatônico ascendente – harmonicamente, desde C#m até E. Não apenas resolve a frase musical, como também aponta para

⁴⁴Freud, op. cit., 1996c, p. 106.

um desejo contrário ao do primeiro momento. Portanto, pode-se perceber nas notas das estrofes algo de uma totalidade circular.

A descida no baixo, construída sobre acordes que sugerem variações sutis em relação ao clichê harmônico com a presença de algumas dissonâncias, dá à canção um tom elegíaco de progressiva inclinação ao lamento. Soma-se a isso o caráter cíclico da melodia vocal, que alterna entre repouso e tensão, reforçando um vaivém de um lugar afetivo instável e recorrente que o eu-lírico ocupa – entre a permanência no passado investido e a impossibilidade de avanço simbólico. A musicalidade, assim, espelha o circuito fechado de uma dor que se repete, mas nunca se resolve inteiramente.

A recorrência melódica acompanhada da posição de vítima descrita na letra sugere o que Freud⁴⁵ nomeia de compulsão à repetição. Em *Além do princípio de prazer*, o autor argumenta que um dos motes da pulsão de morte seria o domínio do sujeito perante o objeto, impelindo-o a repetir cenas onde ele se viu outrora rendido ao outro. Freud usa como exemplo o jogo de uma criança que, após a saída diária de sua mãe de casa, arremessa um carretel para longe e puxa-o de volta, rotineiramente: “No início, achava-se numa situação *passiva*, era [a criança] dominada pela experiência; repetindo-a, porém, por mais desagradável que fosse, como jogo, assumia papel ativo”.⁴⁶

O refrão da canção aponta para uma inevitabilidade da repetição: “Quando o fogo vem/ Não tem quem pare/ Quando o fogo vem/ Não tem como evitar”.⁴⁷ A dualidade inerente à metáfora do fogo é valiosa: de um lado, é um elemento que destrói a matéria física, é humanamente impossível de ser manejado senão através de instrumentos e, ainda sim, ameaça reduzir tudo a cinzas caso se alastre; de outro, gera calor, acolhe o corpo do frio e viabiliza a alimentação, provoca aquecimento de partes do corpo tal como o investimento erógeno-libidinal. É pois destruição e ardência. Tal como o fogo provoca calor e se espalha autonomamente, o princípio de prazer impele o sujeito à satisfação sexual sobreposta a qualquer limite, conforme vimos na citação de Freud na seção anterior.

A posição que o eu-lírico assume no decorrer da canção é de alguém rendido a um outro que o abala física e moralmente. Não se vê com recursos para se

⁴⁵Freud, op. cit., 1996d, p. 30.

⁴⁶Ibidem, pp. 26-27, grifo do autor.

⁴⁷Amargo, op. cit.

apoderar da situação, pois algo lhe puxa para dentro antes mesmo que consiga sair. Eros e Tânatos estão atuantes no inconsciente do sujeito, e ele está alheio a si próprio. Se essa relação produz tamanho incômodo para o eu-lírico, como pode então nutri-la? De certo, Freud⁴⁸ aponta para a dificuldade do sujeito em renunciar ao prazer que uma vez experienciou: “Como acontece sempre que a libido está envolvida, mais uma vez o homem se mostra incapaz de abrir mão de uma satisfação de que outrora desfrutou”. Contudo, espera-se que as forças de desligamento operem, nesse caso, em favor da sobrevivência do sujeito e sejam capazes de se sobrepor aos ensejos do princípio do prazer. A multiplicidade de objetos disponíveis para o Eu redirecionar sua libido deveria bastar para uma negociação pulsional. Com isso, precisamos entender a posição que o outro ocupa para o eu-lírico e o que está se extraindo da relação.

Em *Psicologia de grupo e análise do ego*, Freud explicita o fenômeno chamado de *identificação*:

A identificação é conhecida pela psicanálise como a mais remota expressão de um laço emocional com outra pessoa. Ela desempenha um papel na história primitiva do complexo de Édipo. Um menino mostrará interesse especial pelo pai; gostaria de crescer como ele, ser como ele e tomar seu lugar em tudo. Podemos simplesmente dizer que toma o pai como seu ideal.⁴⁹

A partir da identificação, o sujeito adota um outro como modelo de Eu. Não avalia o que há de positivo ou negativo na figura, nem o que ela representa – ela é uma totalidade, pois estabelece um guia para a formação da unidade do psiquismo no mais primevo grau de divisão, a saber, a divisão entre o Eu e o outro, interno e externo. Não se trata de um puro enamoramento com o ideal:

A identificação, na verdade, é ambivalente desde o início; pode tornar-se expressão de ternura com tanta facilidade quanto um desejo do afastamento de alguém. Comporta-se como um derivado da

⁴⁸Op. cit., 1996c, p. 100.

⁴⁹Op. cit., 1996d, p. 115.

primeira fase da organização da libido, da fase *oral*, em que o objeto que prezamos e pelo qual ansiamos é assimilado pela ingestão, sendo dessa maneira aniquilado como tal.⁵⁰

Logo nos primeiros relacionamentos com os objetos vemos a disputa pulsional de Eros e Tânatos, com a presença de amor e ódio nas diversas relações objetais. Conforme aponta Garcia-Roza: “A ideia de que *narcisismo* e *agressividade* surgem juntos já está presente na maneira como ele [Freud] descreve o processo de identificação e incorporação (...) Na verdade, a morte do pai funda a possibilidade constante de assassinato e do incesto”.⁵¹

Através de identificações, o sujeito elabora ideais que, após a dissolução do complexo de Édipo, serão regidas pelo Supereu como constante gabarito das satisfações e posições que o Eu ocupa. Porém, a formação de ideais não está sujeita apenas aos primórdios da vida. Em pacientes neuróticos, é comum que determinados objetos, vistos pelo sujeito como portadores de qualidades análogas aos seus ideais de Eu, sejam idealizados: “A idealização é um processo que diz respeito ao *objeto*; por ela, esse objeto, sem qualquer alteração em sua natureza, é engrandecido e exaltado na mente do indivíduo”.⁵² Essa aparente troca do narcisismo para o objeto não é indicativo de uma reserva narcísica satisfatória que sustente a ambiguidade do objeto: “Um homem que tenha trocado seu narcisismo para abrigar um ideal elevado de ego, nem por isso foi necessariamente bem-sucedido em sublimar seus instintos libidinais”.⁵³ Se “(...) a finalidade e satisfação em uma escolha objetal narcísica consiste em ser amado”,⁵⁴ podemos compreender a exigência que o sujeito faz do outro para consigo, isto é, enamoramento, ao mesmo tempo que associa o objeto aos seus ideais de Eu:

O estar apaixonado consiste num fluir da libido do ego em direção ao objeto. Tem o poder de remover as repressões e de reinstalar

⁵⁰Freud, op. cit., 1996d, p. 115, grifo do autor.

⁵¹GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo *Introdução à metapsicologia freudiana; v.3: Artigos de metapsicologia, 1914-1917: narcisismo, pulsão, recalque, inconsciente*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1995, p. 28, grifo do autor.

⁵²Freud, op. cit., 1996c, p. 101, grifo do autor.

⁵³Idem, *ibidem*.

⁵⁴*Ibidem*, p. 104.

as perversões. Exalta o objeto sexual transformando-o num ideal sexual.⁵⁵

O tu-lírico evocado na canção deve ocupar a posição de ideal sexual para o eu-lírico, objeto engrandecido demais para ser simbolizado – o que demonstra a condição ambivalente da canção: “Era você que veio visitar”; “Era você fazendo o céu chorar”; “Era você que veio para ficar”.⁵⁶ Enquanto reservatório das pulsões, o Isso exala suas demandas de satisfação sem qualquer discricção ou distinção: “O id (...) não possui meios de demonstrar ao ego amor ou ódio. Ele não pode dizer o que quer; não alcançou uma vontade unificada. Eros e o instinto de morte lutam dentro dele”.⁵⁷ No caso de um impulso reprimido,⁵⁸ sua ação sobre o Eu não será barrada; apenas não se tomará consciência de sua regência. O eu-lírico aparenta sofrer pelas atitudes do outro para consigo, uma solução de compromisso diante da impossibilidade que suas resistências oferecem de estas mesmas atitudes serem experienciadas como prazerosas.

Isso não significa que não há prazer, mas que não há consciência do prazer. A topologia freudiana nos proporciona um entendimento claro desse fenômeno obscuro, uma vez que “desprazer para um dos sistemas”, diz Freud, pode ser “simultaneamente, satisfação para outro”.⁵⁹ A confusão e confluência entre prazer e dor, latentes na narrativa da canção, são indicadores clínicos de uma posição sadomasoquista do eu-lírico, que deseja permanecer instrumentalizado pelo outro – em sua fantasia, identifica-se com o tu-lírico e toma a si mesmo como objeto.⁶⁰ “Onde quer que o sadismo original não tenha sofrido mitigação ou mistura, encontramos a ambivalência familiar de amor e ódio na vida erótica”.⁶¹

A existência de um dueto na canção poderia ser uma metaforização do casal presente na letra, como se um acusasse o outro dos infortúnios e domínio de seu desejo. Afinal, a característica diferença de timbre entre os cantores e as marcas

⁵⁵Ibidem, p. 107.

⁵⁶Amargo, op. cit.

⁵⁷Freud, op. cit. 1996e, p. 71.

⁵⁸Idem, ibidem.

⁵⁹Op. cit., 1996d, p. 31

⁶⁰Idem, ibidem.

⁶¹Ibidem, p. 65.

dêiticas nos versos, como em: “Tava tranquilo na *minha* vida” ou “Recolhi os *meus* pedaços”,⁶² corroboram a percepção de dois indivíduos distintos a se lamentar. Contudo, à luz do estudo desenvolvido acima quanto ao conflito psíquico latente, acreditamos que a interpretação mais rica seria de um único eu-lírico – uma vez que não há quaisquer mudanças melódicas que diferenciam as vozes. Um sujeito apartado de si mesmo, dividido em sua compulsão à repetição masoquista. Tal qual Freud utiliza a figura da cabeça de Janus para representar a psique cindida, Amargo e Aurora trazem seus particulares modos de cantar para corporificar esse Eu alegórico em conflito.

Após a ponte: “Embora tenha até quem corra/ Se estapeie e quase morra/ Mas quando o fogo vem/ Não tem como evitar”,⁶³ a canção tem um final falso. Nesse momento, todos os instrumentos são silenciados, com exceção do violão, que acompanha Amargo nos versos lentos: “Me rendi ao compromisso/ Sei que não mereço isso/ Mas seu xeque foi final”.⁶⁴ Aqui, o vácuo sonoro ganha ênfase: a voz apresenta um tonema de suspensão, cala-se logo após proferir a última sílaba, bem como o violão interrompe subitamente o ressoar de suas cordas, e ouvem-se apenas ranhuras do arco na cordas do violoncelo. O som áspero e reverberado acentua a sensação de suspensão e, com isso, adiciona certo peso à última palavra proferida – “final”. Os instrumentos retornam gradualmente, sugerindo que algo de disperso fora unificado. Na queda ao vazio, o núcleo afetivo emerge em nova forma.

Os versos seguintes apontam para uma resolução do conflito interno: “Hoje estou bem adiante/ Mas me lembro do instante/ Que você me fez passar/ Era você que nunca passará”.⁶⁵ Amargo e Aurora cantam juntos e há uma força áspera em sua pronúncia, uma união entre amor e ódio na enunciação. Repete-se o refrão uma última vez e termina a canção com um arpejo no violão do acorde mi maior com nona adicionada (Eadd9): uma nota na tônica da música, mas com um sutil toque de suspensão pela nona adicionada, indicando calma com leve movimento. É a única vez que o acorde aparece na canção, marcando o fim com uma nota ambígua de aceitação incompleta, ou de uma paz que carrega memória.

⁶² Amargo, op. cit., grifo nosso.

⁶³ Idem, ibidem.

⁶⁴ Idem, ibidem.

⁶⁵ Idem, ibidem.

A resolução da canção tem traços de novidade, marcas do passado, ter deixado uma determinada posição e seguido “adiante”, mas ciência da inevitabilidade da presença de uma ligação libidinal do eu-lírico com seu objeto de desejo. O eu-lírico reconhece sua compulsão à repetição e, agora implicado nas relações, vê-se como sujeito diante de seu próprio desejo. Ao que parece, estamos diante de uma *elaboração*, enquanto conceito descrito em *Recordar, repetir e elaborar*:

Deve-se dar ao paciente tempo para conhecer melhor esta resistência com a qual acabou de se familiarizar, para *elaborá-la*, para superá-la, pela continuação, em desafio a ela, do trabalho analítico segundo a regra fundamental da análise. Só quando a resistência está em seu auge é que pode o analista, trabalhando em comum com o paciente, descobrir os impulsos instintuais reprimidos que estão alimentando a resistência; (...) trata-se da parte do trabalho que efetua as maiores mudanças no paciente e que distingue o tratamento analítico de qualquer tipo de tratamento por sugestão.⁶⁶

Considerações finais

As relações objetais amorosas são alvo de diversas obras artísticas – seja na literatura, no cinema, na pintura, etc. As canções de Luiz Amargo aqui analisadas apresentam seu ponto mais contraditório, a saber, seu caráter dilacerante. Garcia-Roza reforça o distúrbio que o apaixonamento ocasiona na psique do sujeito:

A característica da relação amorosa é estar imersa no imaginário e, em decorrência, provocar um eclipsamento do simbólico, perturbando a função de ideal do eu enquanto função crítica e reabrindo as portas à idealização e à imagem perfeita do eu ideal (...) O amor seria, dessa forma, um tipo de loucura, provocando uma espécie de colocação entre parênteses do ideal do eu com a consequente diminuição da sublimação e do recalçamento em favor da idealização.⁶⁷

⁶⁶FREUD, Sigmund. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, volume XII*. Rio de Janeiro: Imago, 1996b, pp.170-171, grifo do autor.

⁶⁷Garcia-Roza, op. cit., p. 62.

A idealização do objeto sexual, se inevitável para os apaixonados, tem dois andamentos distintos apontados nas canções. Em *Corpo do amor* se vê a dor provocada pela queda do objeto; em *Quando o fogo vem*, tem-se a sujeição que o Eu se coloca diante do objeto engrandecido e o desbalanço econômico decorrente do influxo da libido narcísica para a libido objetal. Ambas apresentam, entretanto, a saída do sujeito de seu sofrimento: não pela contínua idealização do outro ou do Eu, mas na defesa de sua posição de ser-desejante, capaz de reencontrar lugares de satisfação libidinal com diversos objetos. As canções demonstram a *ambiguidade* do objeto como superação de sua *ambivalência*. A inevitabilidade do desejo impele o sujeito à ação, e nessa gangorra pulsional cabe ao Eu estar atento e sustentar a transitoriedade dos estados tristes e alegres. Segundo Freud:

Aqui podemos até mesmo aventurar-nos a abordar a questão de saber o que torna absolutamente necessário para a nossa vida mental ultrapassar os limites do narcisismo e ligar a libido a objetos. (...) Um egoísmo forte constitui uma proteção contra o adoecer, mas, num último recurso, *devemos começar a amar a fim de não adoecermos*, e estamos destinados a cair doentes se, em consequência da frustração, formos incapazes de amar.⁶⁸

O humor por vezes cínico presente nos “clichês” e na entoação de Amargo indica algo semelhante a essa consideração geral. A piada permite que conteúdos recalçados ultrapassem a obstrução da repressão, dá voz a algo insubmisso que insiste em se exprimir. Para Freud,⁶⁹ não há negativo no inconsciente, os opostos estão ligados e são somente separados pela intervenção do Eu e/ou do Supereu. Deixar-se rir de si mesmo é uma válvula de escape da mistura pulsional de vida e morte que, se um tanto sadomasoquista, não deixa de ser uma sublimação eficaz – tanto para o equilíbrio de prazer-desprazer do sujeito, quanto para a profundidade do fazer artístico.

A impossibilidade de satisfação total da pulsão – isto é, o reconhecimento que toda pulsão é uma pulsão parcial, na medida em que não há objeto adequado

⁶⁸Freud, op. cit., 1996c, p. 92, grifo nosso

⁶⁹Freud, op. cit., 1996e.

a sua satisfação – se é fonte de desprazer, também é condição ímpar para o recrudescimento do desejo no sujeito e reiniciar sua busca por satisfação socialmente, no mundo:

O instinto reprimido nunca deixa de esforçar-se em busca da satisfação completa, que consistiria na repetição de uma experiência primária de satisfação. Formações reativas e substitutivas, bem como sublimações, não bastarão para remover a tensão persistente do instinto reprimido, sendo que a diferença de quantidade entre o prazer da satisfação que é *exigida* e a que é realmente *conseguida*, é que fornece o fator impulsionador que não permite parada em nenhuma das posições alcançadas, mas, nas palavras do poeta, ‘*ungebändigt immer vorwärts dringt*’ [‘Pressiona sempre para frente, indomado’].⁷⁰

O sofrimento e prazer inerentes a essa condição parcial é alvo da psicanálise na medida em que suas elaborações teóricas enriquecem o conhecimento humano acerca dos movimentos internos conflitivos da psique que nela exercem pressão e são expressos nos sonhos, nos chistes, nos atos falhos, nas fantasias e nos sintomas. Nada pode a psicanálise resolver quanto ao declínio do falo e da fantasia de completude senão repetir as palavras de Ulisses.

Por fim, em se tratando das possibilidades de satisfação libidinal, uma questão ética emerge da posição que o eu-lírico aparenta assumir em *Quando o fogo vem*. Se o sujeito elaborou sua repetição, está consciente das forças internas que o colocavam à compulsivamente retornar ao relacionamento que lhe causava desprazer e, agora implicado na situação, deseja continuar nutrindo afetos nessa posição libidinal, o que cabe ao analista? Se não há objeto adequado às satisfações pulsionais, deve o analista guiar o paciente para longe do objeto? Além de intervir externamente na escolha objetal do paciente, o analista estaria distorcendo os intuitos da prática, uma vez que isso buscaria apenas eliminar a força da pulsão de morte atuante. Patologizar as expressões das forças de desligamento é senão adoecer o sujeito e botá-lo em uma condição aglutinadora normativa que, invariavelmente, só contribuirá para o retorno irrefreável das forças recalçadas. Em

⁷⁰Freud, op. cit., 1996d, pp. 52-53, grifo do autor.

suma, estaria o analista desenvolvendo novas resistências com seu paciente, ao invés de flexibilizá-las. A clínica deve buscar o autoconhecimento do paciente, sendo o analista um acompanhante capacitado a ouvir aquilo presente na fala que o paciente sequer nota que falou, aproximar o Eu do sujeito, e minimizar as sensações de mal-estar decorrentes de sua alienação – e não querer sanar as dores da renúncia pulsional e dos processos de luto. O desejo é composto de Eros e Tãatos. Segundo Freud, o propósito da clínica é:

Na verdade, fortalecer o ego, fazê-lo mais independente do superego, ampliar seu campo de percepção e expandir sua organização, de maneira a poder assenhorar-se de novas partes do id. Onde estava o id, ali estará o ego.⁷¹

Quanto à inescapável caminhada no mundo entre o amor e dor, encerramos esse artigo com a transcrição na íntegra do poema *Entre o ser e as coisas*, de Carlos Drummond de Andrade:⁷²

Onda e amor, onde amor, ando indagando
ao largo vento e à rocha imperativa,
e a tudo me arremesso, nesse quando
amanhece frescor de coisa viva.
Às almas, não, as almas vão pairando,
e, esquecendo a lição que já se esquiva,
tornam amor humor, e vago e brando
o que é de natureza corrosiva.
N'água e na pedra amor deixa gravados
seus hieróglifos e mensagens, suas
verdades mais secretas e mais nuas.
E nem os elementos encantados
sabem do amor que os punge e que é, pungido,
uma fogueira a arder no dia findo.

⁷¹Freud, op. cit., 1996f, p. 84.

⁷²Drummond, op. cit., 2012, p. 44.

Referências

- AMARGO, L. *Amor de mula*. São Paulo: [s.i], 2024. Disponível em: <https://youtu.be/NSQyEP3cRkE?si=enUzwKNPXRdk2-yW&t=836>. Acessado em 24 nov. 2024.
- ANDRADE, C. D. de. *Claro enigma*. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- FREUD, S. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, volume VII*. Rio de Janeiro: Imago, 1996a.
- _____. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, volume XII*. Rio de Janeiro: Imago, 1996b.
- _____. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, volume XIV*. Rio de Janeiro: Imago, 1996c.
- _____. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, volume XVIII*. Rio de Janeiro: Imago, 1996d.
- _____. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, volume XIX*. Rio de Janeiro: Imago, 1996e.
- _____. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, volume XXII*. Rio de Janeiro: Imago, 1996f.
- GARCIA-ROZA, L. A. *Introdução à metapsicologia freudiana; v.3: Artigos de metapsicologia, 1914-1917: narcisismo, pulsão, recalque, inconsciente*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.
- HOMERO. *Odisseia*. Tradução de Christian Werner. São Paulo: Ubu Editora, 2018.
- MCLUHAN, M. *Os meios de comunicação como extensão do homem (understanding media)*. São Paulo: Cultrix, 2012.
- TATIT, L. *O cancionista*. 2ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

RESUMO: O presente artigo propõe uma interpretação psicanalítica de duas canções do álbum *Amor de mula* (2024), de Luiz Amargo. Parte-se da segunda teoria pulsional e dos conceitos

ABSTRACT: The present article elaborates a psychoanalytical interpretation of two songs by Luiz Amargo on the album *Amor de mula* (2024). The second drive theory – the intrapsychic

de narcisismo e identificação para exemplificar o modo como o sujeito investe e se desliga dos objetos de desejo. A análise das canções considera a metodologia proposta pelo professor Luiz Tatit a respeito do cancionista e a entoação como aspecto fundante da união entre texto e melodia, bem como a divisão entre canções predominantemente de tensão passional e de tensão temática. Enquanto a canção *Corpo do amor*, de tensão passional, foca no processo de luto e desligamento objetal, a canção *Quando o fogo vem*, de tensão temática, enfatiza o caráter incontrolável das motivações pulsionais e os aspectos prazeroso e desprazeroso da experiência amorosa. Ambas, entretanto, apresentam uma saída da lamentação para a aceitação, onde há implicação do sujeito em suas relações libidinais e aproximação entre o Eu e o Isso.

conflict between sex drive and death drive – and the concepts of narcissism and identification are used to illustrate the way that the subject does and undoes catexias with its objects of desire. The methodology applied to the song analysis considers the one proposed by professor Luiz Tatit regarding the *cancionista* and the intonation as the fundamental unifying aspect between lyrics and melody, describing popular songs as divided into two categories: songs predominantly of passional tension and predominantly of thematic tension. Whereas the song *Corpo do amor*, of passional tension, focuses on mourning and the undoing of object catexias, the song *Quando o fogo vem*, of thematic tension, emphasizes the untaming feature of drive motions as well as the pleasing and unpleasing aspects of romantic experiences. Both songs, however, show the overcoming of grief to wellness, with the implication of the subject in its own libidinal relationships and the closeness between the Ego and the Id.

PALAVRAS-CHAVE: Psicanálise; Música; Pulsão; Cancionista; Luiz Amargo.

KEYWORDS: Psychoanalysis; Music; Drive; Cancionista; Luiz Amargo.

O corpo na produção de subjetividade e a experimentação de outras ecologias

ANA CAROLINA ATHAYDE CARRER

DOUTORANDA EM HUMANIDADES, DIREITOS E OUTRAS LEGITIMIDADES NA FFLCH – USP

ERIKA INFORSATO

PROFESSORA NO DEPARTAMENTO DE FISIOTERAPIA, FONOAUDIOLOGIA E TERAPIA OCUPACIONAL NA FMUSP

Introdução

Este estudo busca contribuir para a produção e validação de conhecimento com o método da cartografia, proposto a partir de Deleuze e Guattari, que se configura como uma interessante ferramenta investigativa por sua intenção de abarcar a “complexidade (...), colocando problemas, investigando o coletivo de forças em cada situação, esforçando-se para não se curvar aos dogmas reducionistas”.¹ Assim, através de uma experimentação cartográfica, essa investigação deve caminhar sustentando zonas de indeterminação inerentes, tecendo fios ao “mergulharmos nos afetos que permeiam os contextos e as relações que pretendemos conhecer, (...) para fazer um traçado singular do que se propõe a estudar”.²

¹ROMAGNOLI, Roberta C. “A cartografia e a relação pesquisa e vida”. In: *Psicologia e sociedade*, 2009, p. 169.

²Ibidem, p. 171.

Os modos tradicionais de produção de conhecimento, consolidados sob a hegemonia da racionalidade moderna ocidental, operam a partir de uma epistemologia eurocêntrica e colonizadora. Tais métodos se sustentam na separação entre sujeito e objeto, mente e corpo, racional e irracional, homens e mulheres, certo e errado, moral e imoral, brancos e não-brancos, ocidente e oriente, enfim: um processo histórico de construção de lógicas universalizantes cuja pretensão de neutralidade e controle apaga os afetos, as culturas, vidas, territórios, contextos e corporalidades não-dominantes nos processos de conhecer. Como analisa Suely Rolnik (2019), esse regime de saber está ancorado no que ela denomina antropofalologocentrismo – um modo de subjetivação que articula colonialidade, patriarcado e racionalismo moderno, fundado na centralidade de um sujeito universal masculino, branco, europeu e dominante. Trata-se de uma lógica que devora as diferenças e impõe um modelo único de existência e conhecimento, violentando outros saberes, modos de vida não hegemônicos e formas de sentir e pensar que escapam à codificação racionalista e capitalista.³

Em contraste, Deleuze e Guattari propõem a cartografia como um método de pesquisa que se faz no movimento da vida, implicado nos fluxos de desejo e nos processos micropolíticos que atravessam os corpos e os territórios. Suely Rolnik (1992) desenvolve essa proposta como uma prática ético-estética de escuta do sensível e do que ainda não tem forma, que não busca representar o real a partir de categorias prévias, mas acompanhá-lo em seus devires. Morena Cardoso (2021), na dissertação *O tempo da corpa é terra*, reafirma a cartografia como uma prática que parte da experiência encarnada e coletiva da corpa em relação com os ciclos e os tempos da terra, em oposição à composição capitalística da produtividade e da normatividade.⁴ Ao propor uma pesquisa que se dá no entre, na dobra entre corpo e mundo, a cartografia desloca o conhecimento para um campo implicado, situado e aberto ao porvir, recusando os fundamentos coloniais da ciência moderna e abrindo espaço para modos outros de existência e produção de saber.

³ROLNIK, Suely. *Esfemas da insurreição: notas para uma vida não cafetinada*. São Paulo: n-1 edições, 2019. pp. 23-147.

⁴CARDOSO, Morena. R. *O tempo da corpa é terra: Danzamedicina e as (po)éticas do gesto que gesta*. 2021. Dissertação (Mestrado em Psicologia Clínica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo PUCSP, São Paulo, 2021.

O que significa vivenciar um corpo vitalizado e potente? Buscando um distanciamento das formulações imperativas, um corpo com potência se relaciona com a possibilidade de experimentar a vida contribuindo para que múltiplos modos de existência possam germinar, resistir e florescer. Como nos diz Bezerra Jr, “é ter uma vida interessante, uma vida que vale a pena ser vivida. É saber lidar com as dificuldades, com as fragilidades e ainda manter-se aberto, curioso, flexível”.⁵ Se pensarmos na abertura como uma disposição para reinventar-se, para afetar-se e para construir outros modos de relacionar-se com a vida, nos deparamos com o elemento que produz essas movimentações: para o autor, “a vida subjetiva, a experiência do eu e de si, do outro, de fazer parte, emerge na relação com o não-eu, com a alteridade. O que nós somos? Uma espécie totalmente interdependente”.⁶

Podemos compreender a alteridade como um agente de transformação dos corpos, uma situação, estado que se constitui através de relações de contraste, distinção, diferença que tem a potência de desestabilização do que vinha sendo produzido e cultivado. Bezerra Jr (2020) reforça essa condição interdependente e porosa da existência, assim como uma transversalidade da experimentação vital – inscrita nos corpos. Deleuze e Guattari (1997) também pautam essa questão, sob a perspectiva da potência: “não sabemos nada de um corpo enquanto não sabemos o que pode ele, isto é, quais são seus afetos, como eles podem ou não compor-se com outros afetos, com os afetos de um outro corpo (...) seja para trocar com esse outro corpo ações e paixões, seja para compor com ele um corpo mais potente”.⁷

O termo *autopoiese* vem do pensamento de Maturana e Varela (1997), que a partir da década de 1970, fortalecem intersecções entre o campo da biologia e o campo da filosofia. Do grego, a palavra significa a capacidade de criação (*poiese*) de si (*auto*), para designar a potência dos seres vivos no processo de produzirem a si próprios. Quando defendemos a *autopoiese* da vida, estamos defendendo a possibilidade de criação de múltiplos modos de existir que favoreçam a vida; não

⁵BEZERRA JR., Benilton. Palestra no seminário Humanidades na Saúde: pandemia por coronavírus e o cuidado em saúde mental. Rio de Janeiro, 2020.

⁶Idem, *ibidem*.

⁷DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Trad. Suely Rolnik. São Paulo: Ed. 34, 1997, p. 43.

só na esfera singular e individual, mas na construção de *autopoiesis* coletivas entre seres e os ambientes em que eles se inscrevem.

O sujeito, em suas dimensões política, estética e ética, caracteriza-se como expressão da potência da vida para resistir às formas de dominação. (...) Essa resistência se faz biopoliticamente através de práticas de si, de uma estética da existência que investe na capacidade de auto-organização ou de *autopoiese* da vida.⁸

Para Bezerra Jr. (2020), a partir das aberturas para as deformações – em seu sentido vivo de enfrentamento aos formatos padronizantes – se inscrevem as experimentações da corporeidade e do deslocamento do enfoque no indivíduo para o coletivo. Esse percurso permite afirmar a pertinência da aproximação proposta por esse estudo, considerando a filosofia da diferença como resposta ao convite a nos observarmos a partir da complexidade (dobras) para perceber – não o que somos – mas o que estamos sendo, na medida em que nos transformamos continuamente. A ideia de transformação fica apontada na relação com o devir para afirmar a potência de assumir outras formas (Bezerra, 2020). Na perspectiva adotada, existem questionamentos que podem ser feitos a respeito da defesa da subjetividade centrada no indivíduo, em funcionamentos grupais ou microssociais, por estarem enredados nas compreensões que conservam o corpo como unidade indissociável e o indivíduo como recipiente impenetrável (como no exemplo do modelo atômico de Dalton, que propunha que o átomo é uma esfera maciça, homogênea, indestrutível, indivisível e eletricamente neutra).

Pensamos o corpo e o indivíduo dentro de sua condição de emaranhamento em dinâmicas de produção de subjetividade capitalísticas, maquinações infra-individuais e supra-individuais. Tais denominações se referem, por exemplo, às singularidades pré-individuais, elementos dispostos anteriormente à nossa vida (antes do nascimento) que alguns corpos se sentem convocados a re-acionar, provocando e sendo provocados por efeitos na fluidez da experimentação vital.

⁸PASSOS, Eduardo; BENEVIDES, Regina. “A construção do plano da clínica e o conceito de transdisciplinaridade”. In: *Psicologia: teoria e pesquisa*, São Paulo, v. 16, p. 7, 2000. Anteriormente, foram citados MATURANA, Humberto; VARELA, Francisco. *De máquinas e seres vivos: autopoiese – a organização do vivo*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1997, pp. 51-71.

Método

Esta pesquisa é um estudo orientado pelo método da cartografia, que procura investigar concepções propostas pela filosofia da diferença de Deleuze e Guattari sobre os modos de produção de subjetividade, dentro da ótica de seus atravessamentos nos corpos. Nesta perspectiva de produção de conhecimento, o estudo está proposto de modo a trabalhar para contribuir para um “conhecimento não dualista, que não faz a separação entre natureza/ cultura, objetivo/subjetivo, quantitativo/qualitativo”.⁹ Ao instaurar-se no âmbito da experiência possível, pensamos a pesquisa como um encontro entre pesquisador e campo, afastando-se da compreensão de produção de conhecimento pautada no sujeito cognoscente sobre o objeto, do pesquisador sobre o campo. O ato de cartografar é aqui entendido como ação de colocar-se disponível para “estar com” ou de transversalidade em um plano comum.

Discussão

Buscamos evidenciar o caráter coletivo da produção de subjetividade e traçar articulações desta perspectiva, a respeito da corporeidade dissolvida entre as ondas, movimentos e pulsações de vida, em contraposição à compreensão de corpo enquanto unidade absoluta. Esta proposição de existência dos processos de subjetivação como coletivos aparecem no texto “Micropolítica: Cartografias do Desejo”,¹⁰

A subjetividade não é passível de totalização ou de centralização no indivíduo. Uma coisa é a individuação do corpo. Outra é a multiplicidade dos agenciamentos da subjetivação: a subjetividade é essencialmente fabricada e modelada no registro do social.¹¹

⁹Romagnoli, op. cit., p. 168.

¹⁰GUATTARI, Félix.; ROLNIK, Suely. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes, 1996. cujas enunciações constroem uma proposição sobre os processos de produção da subjetividade:

¹¹Ibidem, p. 31.

Nesse sentido, ao construirmos uma leitura a partir da complexidade para perceber continuamente o que *estamos sendo*, na medida em que nos transformamos, o conceito de devir torna-se um ponto de convergência do estudo. Na filosofia de Heráclito, o conceito de devir é exemplificado pelas águas que correm em um rio: o mesmo homem não pode atravessar o mesmo rio, porque o homem de ontem não é o mesmo homem, nem o rio de ontem é o mesmo de hoje. A ideia de transformação fica apontada na relação com o devir para afirmar a potência de assumir outras formas, considerando que para Deleuze, se configura como “encontrar a zona de vizinhança, de indiscernibilidade ou de indiferenciação tal qual já não seja possível distinguir-se de uma mulher, de um animal ou de uma molécula”.¹²

Pensamos o corpo e o indivíduo dentro de sua condição de emaranhamento em dinâmicas de produção de subjetividade capitalísticas. A subjetividade está em circulação nos conjuntos sociais, assumida e vivida por indivíduos em suas existências particulares. A despeito do que possamos intuir inicialmente, ela não é resultante de um simples aglomerado, de uma somatória de subjetividades individuais.¹³

A subjetividade individual resulta de um entrecruzamento de determinações coletivas de várias espécies, não só sociais, mas econômicas, tecnológicas, de mídia etc. Esta produção é adjacente “a uma multiplicidade de agenciamentos sociais, a uma multiplicidade de processos de produção maquínica, a mutações de universos de valor e de universos históricos”.¹⁴ Segundo esta perspectiva, o indivíduo está na encruzilhada de múltiplos componentes de subjetividade: alguns são inconscientes, outros são do domínio do corpo, das relações e há ainda os que pulsam sob o domínio da produção de poder: estes, situam-se na esfera da lei, como a polícia, as instituições normativas, o Estado. Pensamos e questionamos a subjetividade em sua atmosfera mais ampla, a subjetividade capitalística: “o lucro capitalista é, fundamentalmente, produção de poder subjetivo. (...) A subjetivi-

¹²DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. Rio de Janeiro: Editora 34, 1997, pp. 156-157.

¹³Guattari; Rolnik, op. cit., p. 31.

¹⁴Ibidem, p. 32.

dade não se situa no campo individual, seu campo é o de todos os processos de produção social e material”.¹⁵

Dentro da perspectiva da filosofia da diferença, o modo pelo qual vivemos esta subjetividade oscila entre dois extremos: uma relação de alienação e opressão (submetimento à subjetividade) ou uma relação de expressão e de criação (reapropriação dos componentes da subjetividade, que produz singularizações). A partir desta compreensão, propõe-se uma micropolítica de transformação molecular, através de radical questionamento das noções de indivíduo como referência geral de processos de subjetivação. O que não desconsidera, ainda, casos particulares de individuação da subjetividade:

(...) momentos em que a subjetividade se reconhece num corpo ou numa parte de um corpo, ou num sistema de pertinência corporal coletiva. Mas ali também estaremos diante de um pluralismo de abordagens do ego e, portanto, a noção de indivíduo vai continuar a explodir.¹⁶

Estamos interessadas precisamente nesta micropolítica de transformação molecular pois nela reside uma importante relação com o processo de clínica. Dentro da perspectiva de Passos e Benevides (2000), pensamos a clínica enquanto experiência de desvio que faz bifurcar um percurso de vida na criação de novos territórios existenciais. Podemos construir disparadores de experiências de desvio a partir do corpo, provocando-o, movimentando-o, observando-o, habitando-o. Aqui, o processo de *clinamen*¹⁷ (desvio imprevisível) na clínica, protege e instiga aberturas na criação de linhas de fuga a esses processos de subjetivação capitalísticos.

Conforme as proposições de Guattari e Rolnik (1996), podemos pensar nos processos de singularização e de criação como sustentadores e norteadores significativos nas experiências potencializadoras de vida, justamente por abrirem

¹⁵Idem, ibidem.

¹⁶Idem, ibidem.

¹⁷*Clinamen* é o nome latino que Lucrecio deu ao desvio imprevisível de átomos, a partir da doutrina atomista de Epicuro.

um campo mais fértil para que múltiplas experimentações e modos de existência possam emergir.

Para Bezerra Jr (2020), a partir das aberturas para as deformações – em seu sentido vivo de enfrentamento aos formatos padronizantes – se inscrevem as experimentações da corporeidade e do deslocamento do enfoque no indivíduo para o coletivo. As tentativas de definição e delimitação do Eu, do ego e do indivíduo correm o risco de se estabelecerem como categorizações estáticas e enrijecidas, como propõem as críticas às perspectivas psicanalíticas. Dentro da perspectiva adotada por este estudo, essas forças de enrijecimento não sustentam a impermanência e a porosidade da experiência vital: as instâncias supra-individual e infra-individual nos atravessam e nos produzem continuamente. Como nos diz Peter Pál Pelbart, “um ser posto em questão, dividido, reunido, elevado a uma problemática, ser-em-devir, no sentido forte do termo”,¹⁸ como efeito dessas forças que também tendem a continuar nos atravessando e nos transformando.

Entendendo como “ecologia” o campo de investigação do saber que estuda as relações das comunidades (humanas ou não) com o meio ambiente, pensamos “outras ecologias” como outros modos de construir relações, a partir do referencial que incorpora o olhar da filosofia de Deleuze (1997) e Guattari (1989; ed. bras. de 2000). Nosso caminho nesta experimentação cartógrafa vem se aproximando de compreensões a respeito do corpo fora do registro individual (esfera rígida impermeável), deslocando-o para uma experiência inacabada, porosa e coletiva. Podemos encontrar pontos de intercruzamento entre a micropolítica de transformação molecular e as estratégias de desnaturalização do abismo entre ser-humano e natureza. Nesta sessão continuaremos nossa investigação trazendo a questão do corpo como estratégia para a experimentação de outras maneiras de construção de relações, especialmente no que se refere ao habitat em que estamos inseridos.

Em possíveis reativações de saberes ancestrais, podemos observar que algumas correntes da filosofia oriental (como por exemplo o hinduísmo, o budismo e o taoísmo) se relacionam a um estado de conexão com a natureza, desmanchando a compreensão do mérito individual (funcionamento centrado no indivíduo) dar sentido à existência. Alguns dos principais escritos destas perspectivas apresentam

¹⁸PELBART, Peter. “A catástrofe da liberação”. In: *O avesso do niilismo*. São Paulo: n-1 edições, 2013, p. 53.

proposições de questionamento a instâncias pautadas no indivíduo, nas dinâmicas microssociais, grupais ou egóicas, pensando nas perspectivas psicanalíticas. Podemos nomear como exemplos: os *Yoga Sutras de Patanjali*, considerado uma das principais produções ancestrais indianas com relação à sabedoria prática e filosófica de yoga; o *Páli Tipitaka*, conhecido como o principal texto sagrado budista e o *Tao Te Ching*, uma reunião de provérbios pertencentes a tradição oral chinesa.

Alguns elementos transversais nestas correntes filosóficas nos permitem identificar críticas a modos de funcionamento introjetados subjetivamente, construindo um caminho de cuidado de si e de experimentação da vida baseada na coletividade. Nos textos ancestrais citados anteriormente, esta relação de unidade com a natureza aparece com o termo de “o Todo”, buscando propor um senso de responsabilização compartilhada da existência no mundo – e no cuidado com ele. Como também pontuamos no início deste estudo, a proposta de compartilhar a vida pulsante (uma que vale a pena ser vivida) coletivamente é uma característica presente no estudo da história das filosofias orientais ancestrais. As práticas contemplativas e meditativas orientais nos ajudam a dissolver, de maneira consistente e prática, crenças incorporadas ao longo dos nossos processos de subjetivação dentro das culturas hegemônicas. Algumas correntes compõem exercícios técnicos corporais (respiratórios, musculares, dietéticos, meditativos) que estão associados historicamente como práticas de “libertação da mente e do corpo”,¹⁹ como por exemplo a *yoga*, o *tai-chi-chuan*, o *qi gong* e a meditação.

Os primeiros registros da fase Védica da yoga (de 1800 a.C. a 500 a.C.), os chamados “Hinos do conhecimento”, demonstram a proposição e defesa da vida em comunidade e a harmonia entre os povoados e vilarejos da Índia antiga.²⁰ A noção de harmonia presente nesses escritos se refere a um funcionamento organicamente espiralar, próximo à figura de uma mandala, pois se refere à harmonia dos componentes mentais-físicos-emocionais-psíquicos para a relação com todos

¹⁹Cf. BASTOS, Cecília. “Em busca do sentido da vida: a perspectiva de estudantes de Vedanta sobre ‘uma vida de yoga’”. In: *Religião & sociedade*, Rio de Janeiro, v. 38, n. 3, 2018.

²⁰GIMÉNEZ, Gloria; OLGUIN, Gustavo. “Yoga: beneficios para la salud. Una revisión de la literatura”. In: *Anais Fac. Cienc. Méd. Asunción*. V. 53, n. 2, 2020. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.18004/anales/2020.053.02.137.p.137>. Último acesso em 28 de julho de 2025. Tradução nossa.

os seres, o respeito com o alimento, com o solo, a água, as raízes e as estações do ano.²¹

Podemos compreender, dentro desta perspectiva, que a harmonia é transversal às experiências de si e de relação com a alteridade: desde os centros vitais, os órgãos internos, as posturas físicas, o controle da respiração, a capacidade de percepção das sensações, a alimentação consciente, o uso ético da linguagem, a não-violência, a auto-observação, a escuta atenta... Até à disponibilidade para deixar-se afetar pelo outro, este sendo árvore, animal, água, montanhas, pessoas, carros ou prédios. Neste sentido, podemos compreender que o conceito de harmonia proposto se aproxima do exercício de construção de experiências coletivas que sejam potencializadoras.

Para além da coletividade humana, as filosofias orientais nas quais a yoga, o taoísmo e o budismo germinaram e ainda compartilham da mesma atmosfera; o ser humano e a natureza não estão em oposição, pelo contrário: propõe-se um agenciamento indiscernível entre os seres e a natureza, muitas vezes tomado sob a noção de unidade. A “unidade” presente nos escritos orientais pulsa nessas reativações contemporâneas como um “compartilhamento das técnicas, dos fluidos, das sementes, da água, dos saberes ...”,²² em uma proposição política de enfrentamento à lógica homogeneizante de assujeitamento dos ecossistemas em prol de um “desenvolvimento urbano”. Compreendemos tal conceito de unidade em sua aproximação com a noção de desmanchamento das instâncias individuais no movimento de agenciamento coletivo da subjetividade, como explicitamos anteriormente neste estudo.

O que está menos evidente nas sabedorias ancestrais citada é justamente sua potência em dissolver tais supervalorizações tanto do corpo humano quanto da subjetividade humanoide, para que possamos compreender que a natureza não pode ser sujeitada, pois configura-se como substância na qual estamos todos transversalmente imersos. Guattari, em seu livro *As três ecologias* (1989; 2000), propõe uma *Ecosofia*, unindo o meio ambiente, a subjetividade e as relações para uma

²¹Cf. Bastos, op. cit.

²²PRECIADO, Paul. “Nós dizemos revolução”. Universidade Nômade, 2013, p. 1. Disponível em: <https://clinicand.com.br/nos-dizemos-revolucao-por-paul-b-preciado/>. Último acesso em 25 de julho de 2025.

transformação substancial potencializadora: “só uma articulação ético-política – a que chamo ecosofia – entre os três registros ecológicos (o do meio ambiente, o das relações sociais e o da subjetividade humana) é que poderia esclarecer conveniente tais questões”.²³ Estava ele se referindo às inquietações presentes na modernidade sobre a maneira de viver daqui em diante nesse planeta, no contexto da aceleração das mutações técnico-científicas e do considerável crescimento demográfico: “em função do contínuo desenvolvimento do trabalho maquinico redobrado pela revolução informática, as forças produtivas vão tornar disponível uma quantidade cada vez maior do tempo de atividade humana potencial. Mas com que finalidade?”.²⁴

Torna-se evidente que existe um pulso transgressor na maneira de compreendermos a natureza e a relação entre alteridade-harmonia. Estamos aqui reforçando o deslocamento da dicotomia entre desenvolvimento humano versus natureza para uma proposição ético-política de desmanchamento destas instâncias, almejando a experimentação de um coletivo transversal. Ou seja, dentro deste referencial, vivenciamos nossos contornos mais porosos e nossos limites mais fluidos do que talvez pudéssemos imaginar (dentro das maquinações subjetivas capitalísticas nas quais estamos imersos).

Buscamos reforçar a desnaturalização do distanciamento entre humano e natureza, além de recuperar pontos de enfrentamento à aposta excessiva no indivíduo (como o átomo de Dalton). Como explicitado, as filosofias orientais e a filosofia da diferença nos instigam a borrar as fronteiras desta dicotomia ser humano versus natureza, bem como do indivíduo versus sociedade. Isto se inscreve inclusive na compreensão sobre o corpo que fomos reunindo e construindo até aqui, ao pensar o corpo também como potência criativa coletiva capaz de provocar transformações micropolíticas.

Reforçar o desinvestimento na aposta do indivíduo como fragmento (órgão, estrutura, patologia) e reativar a dimensão coletiva da vida, a partir da corporeidade, favorece transformações na dinâmica do funcionamento micropolítico. Além disso, nos instiga a chacoalhar fronteiras éticas a partir da disposição pensante e vitalizada a respeito das reproduções ortodoxas na clínica. A investigação

²³GUATTARI, Félix. *As três ecologias*. Trad. Maria Cristina F. Bittencourt. São Paulo: Papyrus, 2000, p. 1.

²⁴Ibidem, p. 2.

da corporeidade no agenciamento com a experimentação de outras ecologias pretende contribuir ao conjunto de estudos sobre formas de experimentar os conhecimentos ancestrais, inaugurando novos pulsos para eles no âmbito das estratégias de cuidado. Busca-se aqui evidenciar o corpo como veículo potencializador da produção de outros modos de subjetivação, enriquecendo o repertório de experimentações, no movimento de construir em conjunto outras formas de vivenciar a subjetividade e a corporeidade. Para que assim, possamos continuar provocando movimentações nos modos de viver os corpos e de operar coletivamente.

Conclusão

Como pudemos observar, nas filosofias orientais o ser humano e a natureza não estão em oposição, pelo contrário: propõe-se um agenciamento indiscernível entre os seres e a natureza, em uma proposição política de enfrentamento à lógica homogeneizante de assujeitamento dos ecossistemas em prol de um “desenvolvimento urbano”. Recuperando a filosofia de Deleuze e Guattari (1992), nossa atuação clínica está interessada na micropolítica de transformação molecular que perturba e produz desvios no modo de viver a subjetividade a partir da alienação e opressão. A ideia é que possamos nos chacoalhar na direção da construção de relações de expressão e de criação, construindo disparadores de experiências de desvio a partir do corpo, provocando-o, movimentando-o, observando-o, habitando-o.

Arrastar e transpor saberes das filosofias ancestrais para o campo do pensamento acadêmico também nos ajuda a aquarelar formas duras de compreensão e de atuação no campo da clínica. As contribuições desse estudo devem fortalecer a reativação da dimensão coletiva da vida, a partir da corporeidade, favorecendo transformações na dinâmica do funcionamento micropolítico, aproximando os corpos e a natureza.

Referências

BARROS, R. B.; DE BARROS, D. “O problema da análise em pesquisa cartográfica”. In: *Revista de Psicologia*, São Paulo, v. 25, n. 2, pp. 373–390, 2013.

- BARROS, R. D. B.; BENEVIDES DE BARROS, R.; PASSOS, E. “Clínica e biopolítica na experiência do contemporâneo”. In: *Revista psicologia clínica*, v. 13(1), pp. 89-100, 2001.
- BASTOS, C. “Em busca do sentido da vida: a perspectiva de estudantes de Vedanta sobre ‘uma vida de yoga’”. In: *Religião & sociedade*, Rio de Janeiro, v. 38, n. 3, 2018.
- BEZERRA JR., B. Palestra no seminário Humanidades na Saúde: pandemia por coronavírus e o cuidado em saúde mental. Rio de Janeiro, 2020.
- CARDOSO, M. R. *O tempo da corpa é terra: Danzamedicina e as (po)éticas do gesto que gesta*. 2021. Dissertação (Mestrado em Psicologia Clínica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo PUCSP, São Paulo, 2021.
- DELEUZE, G. *Crítica e clínica*. Tradução de Peter Pál Pelbart. Rio de Janeiro: Editora 34, 1997.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Trad. Suely Rolnik. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- DOREA, G. “Gilles Deleuze e Félix Guattari: heterogênes e devir”. In: *Margem*, São Paulo, n. 16, pp. 91-106, 2002.
- GIMÉNEZ, G.; OLGUIN, G. “Yoga: beneficios para la salud. Una revisión de la literatura”. In: *Anais Fac. Cienc. Méd. Asunción*, v. 53 – N. 2, 2020 <http://dx.doi.org/10.18004/anales/2020.053.02.137>. pp. 137-141. Último acesso em 28 de julho de 2025.
- GUATTARI, F. *As três ecologias*. Trad. Maria Cristina F. Bittencourt. São Paulo: Papirus, 2000.
- GUATTARI, F.; ROLNIK, S. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes, 1996.
- LIBERMAN, F. “O corpo como pulso”. In: *Interface – comunicação, saúde, educação*, Botucatu, v. 14, n. 33, 2010.
- LIBERMAN, F.; LIMA, E. M. A. “Um corpo cartógrafo”. In: *Interface – comunicação, saúde, educação*, São Paulo, v. 19, n. 52, pp. 183-193, 2015.
- MATURANA, H.; VARELA, F. J. *De máquinas e seres vivos: autopoiese – a organização do vivo*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1997.
- PASSOS, E.; BENEVIDES, R. “A construção do plano da clínica e o conceito de transdisciplinaridade”. In: *Psicologia: teoria e pesquisa*, São Paulo, v. 16, pp. 51-71, 2000.

- PELBART, P. P. *O avesso do niilismo: cartografias do esgotamento*. São Paulo: n-1 edições, 2013.
- PELBART, P. P.; ROLNIK, S. *Cadernos de Subjetividade: Gilles Deleuze*. São Paulo: Núcleo de Estudos e Pesquisa da Subjetividade Contemporânea, n. esp., 1996.
- PRECIADO, P. “Nós dizemos revolução”. Universidade Nômade, 2013. Disponível em: <https://clinicand.com.br/nos-dizemos-revolucao-por-paul-b-preciado/>. Último acesso em 28 de julho de 2025.
- ROLNIK, S. “À sombra da cidadania: alteridade, homem da ética e reinvenção da democracia”. In: Encontro Regional de Psicologia Social da Abrapso, 4., São Paulo. Anais (...). São Paulo: ABRAPSO, 1992. pp. 1-17.
- ROLNIK, S. *Esferas da insurreição: notas para uma vida não cafetinada*. São Paulo: n-1 edições, 2019. pp. 23-147.
- ROMAGNOLI, R. C. “A cartografia e a relação pesquisa e vida”. In: *Psicologia e sociedade*, 2009, pp. 166-173.

RESUMO: Este estudo busca investigar algumas concepções propostas pela filosofia da diferença de Deleuze e Guattari sobre os modos de produção de subjetividade, sob a ótica de seus atravessamentos nos corpos. Trazemos algumas interpretações de proposições de autores relacionados a esta perspectiva como o devir, alteridade, a micropolítica da transformação molecular e a ecosofia para pontilhar entrecruzamentos no sentido de fortalecer linhas de fuga dos endurecimentos experimentados na contemporaneidade dentro da sociedade hegemônica. Através de uma experimentação cartógrafa, buscamos reforçar as proposições que instigam

ABSTRACT: This study seeks to investigate some conceptions proposed by Deleuze and Guattari about modes of subjectivity production, from the perspective of their crossings through the bodies. We bring some interpretations on propositions of authors related to this perspective, such as becoming, alterity, the micropolitics of molecular transformation, and ecosophy, to stipple intersections in order to strengthen escape lines of the hardenings experienced in contemporaneity within hegemonic society. Through a cartography experiment, this article seeks to reinforce the propositions that instigate openings for the creation of modes of

aberturas para a criação de modos de experimentação da corporeidade e da subjetividade que resistam e que questionem esses processos de subjetivação capitalísticos. Além disso, apresentamos na última sessão uma ponte para a proposta de experimentação de outras ecologias como formas de tecer relações transgressoras com a alteridade, engendrando sabedorias ancestrais e inaugurando novos pulsos a elas.

PALAVRAS-CHAVE: Alteridade; Filosofia; Micropolítica; Corporeidade.

corporeity and subjectivity experimentation that resist and question these processes of capitalistic subjectivation. In addition, we present in the last session a bridge between the proposal of experimentation of other ecologies as ways of weaving transgressive relations with otherness, engendering ancestral wisdoms and inaugurating new pulses to them.

KEYWORDS: Philosophy; Micro politics; Bodyness.

A carnavalização e o *trickster* em *Macunaíma*, na montagem de Antunes Filho

ARGUS CECIL NERY MONTEIRO
DOUTOR EM TEATROLOGIA PELO GITIS, RÚSSIA

O que conduz esse artista-pombo são os seus desejos, seus impulsos. Em uma obra de arte, “o que conta é o que é espontâneo, impulsivo”. “A arte não é a aplicação de um cânone de beleza, mas sim o que o instinto e o cérebro podem conceber além de qualquer cânone. Quando amamos uma mulher, não começamos medindo suas pernas e braços. Nós a amamos com nossos desejos.”¹

O conceito da carnavalização foi criado pelo filósofo russo Mikhail Bakhtin (1895 – 1975), ao analisar a cultura popular da Idade Média, a partir do texto de François Rabelais, *A vida e a obra de Pantagruel*. Essa obra é dividida em 5 livros e tem como personagens Gargântua e o seu filho Pantagruel.

De acordo com Bakhtin, a coletânea de Rabelais utilizou os elementos da sátira, da violência, do humor negro e o conceito de tempo e espaço. A sátira

¹Picasso, 1972, p. 11 apud HYDE, Lewis. *A astúcia cria o mundo*. Trickster: *trapaça, mito e arte*. Trad. Francisco R. S. Innocêncio. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017, p. 196.

aparece constantemente, ao parodiar a Igreja e a sociedade. O tempo e espaço, sobre o qual discorreremos mais adiante, podem ser percebidos nas paródias em locais da Europa e da Ásia, que foram considerados, por milênios, como locais sagrados e lugares nos quais Pantagruel viveu, assim como em grandes rotas pela terra, algo possível de ser alcançado somente no conceito de tempo e espaço, em que é possível estar em continentes diferentes em tão pouco espaço de tempo.

A partir da análise de *A vida e a obra de Pantagruel*, Bakhtin conceitualizou a ideia de carnaval da Idade Média, equiparando a festa popular a uma instituição social, cujo ritual possibilitava a renovação popular, com a presença do grotesco e indo até os dias de hoje.

A obra de Rabelais também inclui a questão do mito, ou seja, utiliza uma narrativa repleta de simbologia, na qual os heróis possuem tanto características humanas quanto sobrenaturais e que permite mesclar o real e o irreal, assim como locais existentes e ações impossíveis. Na referida obra, as características do mito emergem no enredo no qual as personagens Gargântua e Pantagruel brincam com a mente do espectador. Segundo Boechat, “a psique tem a capacidade natural e espontânea de produzir imagens mitológicas, que são imagens arquetípicas, nas mais variadas situações do cotidiano”.² Assim, podemos entender que o mito está ligado ao misterioso e ao arquétipo, e que não pode ser expresso pelo discurso lógico.

A afirmação de Boechat vem ao encontro do que diz o psicólogo suíço Carl Gustav Jung, segundo o qual os arquétipos são elementos do inconsciente coletivo: são imagens primordiais universais, que podem ser expressas nas figuras dos mitos e dos contos de fadas. Ainda de acordo com o autor, um mito específico é transmitido ao longo dos tempos e “a mentalidade primitiva não inventa mitos, mas os vivencia”.³

Podemos então considerar que o ambiente permissivo do carnaval possibilita entrar em contato com tais mitos e expressões arquetípicas armazenadas no inconsciente, experienciando-os. Há registro de outros períodos comemorativos, muito anteriores ao carnaval, nos quais os protocolos sociais podiam ser quebra-

²BOECHAT, Walter. *A mitopoese da psique*. Petrópolis: Editora Vozes, 2009, p. 13.

³JUNG, Carl Gustav. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Trad. Maria Luiza Appy. Petrópolis: Editora Vozes, 2017, p. 155.

dos e a ordem invertida, como na Saturnália da Roma Antiga. De acordo com Agnolon, esses cultos em comemoração ao deus Saturno:

(...) incluíam a suspensão temporária da ordem pré-estabelecida, a abundância de comida e bebida, o canto, as brincadeiras, os jogos de dados, a licença facultada aos escravos e, finalmente, a suspensão dos negócios públicos e da suspensão dos trabalhos em geral.⁴

Além disso, segundo o autor, eram permitidas “brincadeiras, troças e fanfarrônicas, instituíam um princípio cômico de inversão e rebaixamento do sério”.⁵ De acordo com Agnolon, tratava-se de um rito propiciatório e regenerador, que congregava as ambivalências do mito de Saturno: o bem e o mal, a fortuna e a desgraça, a ventura e a desventura. Durante o período do rito, vivenciava-se momentaneamente o que se esperava do futuro: a felicidade e abundância da Idade de Ouro que destoava da realidade opressora. Diante dessa explanação, podemos nos reportar a Harrison, que afirma que “o mito nasce do rito, muito mais do que o rito nasce do mito”.⁶

Outro período religioso medieval mencionado por Jung como propício a manifestações semelhantes às Saturnálias ocorria logo após as comemorações do nascimento de Cristo, ou seja, também na época do Ano Novo. Inicialmente, os sacerdotes, o clero inferior, os subdiáconos e as crianças participavam das *tripudias* (danças) inofensivas e elegiam, no dia dos inocentes (28 de dezembro), um bispo das crianças, que era paramentado com vestes pontificiais, acompanhado até o palácio do arcebispo com grande balbúrdia e distribuía sua bênção episcopal. No final do século XII, porém, a festividade havia se degenerado em uma verdadeira festa de loucos (*festi stultorum*), com excessos, atos infames, palavras sujas e brincadeiras escarnecedoras. Conforme uma carta da Faculdade Teológica de Paris, datada de 12 de março de 1444:

⁴AGNALON, Alexandre. *A festa de saturno: a xênia e o apoforeta de marcial*. Tese de doutorado em Letras Clássicas. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2013, p. 65.

⁵Ibidem, p. 65.

⁶Harrison apud Boechat, op. cit., p. 29.

(...) No meio da missa, pessoas fantasiadas com máscaras grotescas ou de mulher, de leões ou de atores apresentavam suas danças, cantavam no coro canções indecentes, comiam comidas gordurosas num canto do altar, ao lado do celebrante da missa, jogavam *ebenda*, seu jogo de dados, incensavam com fumaça fedorenta, queimando o couro dos sapatos velhos e corriam e saltitavam por toda a Igreja.⁷

Para Jung, o esforço necessário para libertar a Igreja dessa tão popular *libertas decembrica*, como era denominada a liberdade dos loucos, deveu-se à conexão com o estado de consciência anterior, ou seja, com a selvageria, a euforia e a irresponsabilidade pagã e bárbara que podiam finalmente ser extravasadas nessas ocasiões. A persistência desse tipo de manifestação arquetípica oriunda do seu conceito de inconsciente pode ser enfatizada no seguinte parágrafo:

Assim sendo, uma consciência primitiva ou bárbara tem uma autoimagem em um nível anterior de desenvolvimento; continua essa atividade psíquica através de séculos e milênios, permitindo que as propriedades essenciais dessa atividade se misturem com os produtos mentais diferenciados e até extremamente elevados. Isso pode ser explicado casualmente pelo fato geral de as qualidades arcaicas se comportarem de forma tanto mais conservadora e obstinada, quanto mais antigas forem. Simplesmente não podemos livrar-nos da imagem mnemônica daquilo que era, carregando-a, portanto, como um apêndice absurdo.⁸

Jung associa essas manifestações de inversão de ordem hierárquica e as que ocorrem no carnaval ao arquétipo do *trickster*,⁹ ou seja, tolo, louco, trapaceiro.

⁷Du Cange apud Jung, op. cit., p. 259.

⁸Ibidem, p. 262.

⁹Segundo Hyde, pode-se definir a palavra *trickster* “para designar um tipo de herói cultural ou civilizador que se manifesta em diversas culturas. (...) Em sentido literal, o vocábulo *trickster* pode ser traduzido como ‘trapaceiro’, ‘impostor’ ou ‘malandro’. No entanto, nenhuma dessas acepções expressa corretamente o caráter ambíguo e transgressor do *trickster*” (Hyde, op. cit., p. 15).

De acordo com o autor, ele pode aparecer em personagens carnavalescas divertidas: em heróis negativos dos contos de fadas, que conseguem pela estupidez o que os outros não conseguem com a maior habilidade, como o palhaço; e em figuras mitológicas como Hermes, e, principalmente o Mercúrio grego, com suas travessuras astutas, sejam elas divertidas ou malignas, sua mutabilidade, sua dupla natureza animal-divina, vulnerabilidade a todo tipo de tortura e proximidade com a figura de um salvador. Outros autores modernos, como o diretor da Liga Junguiana, Kauê David, citam outros exemplos do *trickster*: o deus Loki nórdico, o Exu iorubá, a carta O Louco do Tarô, o Saci-Pererê brasileiro.¹⁰

De qualquer forma, trata-se de “um ser originário ‘cósmico’, de natureza divino-animal, por um lado, superior ao homem, graças à sua qualidade sobre-humana, e por outro, inferior a ele, devido a sua insensatez inconsciente”.¹¹

Como afirma Jung, o *trickster* não se apresenta apenas em sua forma mítica, “aparecendo também ingênua e autenticamente no cidadão desavisado”.¹² Isso porque associa tendências opostas do inconsciente, cuja parte pueril, inferior, corresponde tanto à sombra individual quanto à sombra coletiva, sendo “tão antipática à consciência do eu que deve ser recalcada no inconsciente”.¹³

(...) em festas como o carnaval e outras semelhantes, encontra-se ainda remanescente uma imagem que corresponde à sombra coletiva; essas festas comprovam que a sombra pessoal é, por assim dizer, descendente de uma figura coletiva numinosa.¹⁴

Esse elemento numinoso do *trickster*, ou seja, o lado sagrado do arquétipo, transitando entre que há de demoníaco e divino, ao mesmo tempo terrível e fascinante, que pode tornar-se uma ameaça ao ego devido à projeção da sombra, também explica sua persistência no tempo: como outros mitos, ele pode apresentar um elemento terapêutico.

¹⁰DAVID, Kauê Luiz Natario. “O arquétipo *trickster*”. In: Liga Junguiana. 12 nov 2020. Disponível em: <https://www.ligajunguiana.com.br/post/o-arquétipo-trickster>. Acesso em 15 de julho de 2025.

¹¹Jung, op. cit., p. 267.

¹²Ibidem, p. 263.

¹³Ibidem, p. 266.

¹⁴Ibidem, p. 264.

(...) Supomos que algo incompreensível seja incapaz de um efeito positivo sobre nós. Não é o que sempre acontece. O ser humano raramente compreende apenas com a cabeça, e menos ainda se for um primitivo. O mito, graças à sua numinosidade, tem um efeito direto sobre o inconsciente, quer a consciência compreenda ou não.¹⁵

Jung cita o ciclo do *trickster* de Paul Radin, no qual o lado brutal, cruel, bobo e insensato vai sendo superado e, ao final do mito, o *trickster* passa a coisas úteis e sensatas. Isso não significa, porém, que esses elementos obscuros desapareceram, apenas recolheram-se ao inconsciente devido a uma perda de energia. Lá permanecerão escondidos enquanto tudo estiver bem no consciente. “Quando as pessoas se reúnem em massa na qual o indivíduo submerge, essa sombra é mobilizada”,¹⁶ como veremos adiante, na análise da carnavalização de Bakhtin.

Em contos picarescos, na alegria desenfreada do carnaval, em rituais de cura e magia, nas angústias e iluminações religiosas, o fantasma do *trickster* se imiscui em figuras ora inconfundíveis ora vagas, na mitologia de todos os tempos e lugares, obviamente um “psicologema”, isto é, uma estrutura psíquica arquetípica antiquíssima. Esta, em sua manifestação mais visível, é um reflexo fiel de uma consciência humana indiferenciada em todos os aspectos, correspondente a uma psique que, por assim dizer, ainda não deixou o nível animal.¹⁷

Numa época considerada mais civilizada, o indivíduo culto aparentemente esqueceu o *trickster*. O entanto, ele persiste de forma figurada e metafórica.

(...) o *trickster* continua a ser uma fonte de divertimento que se prolonga através das civilizações, sendo reconhecível nas figuras carnavalescas de um polichinelo e de um palhaço.¹⁸

¹⁵Ibidem, p. 269.

¹⁶Ibidem, p. 268.

¹⁷Ibidem, p. 262.

¹⁸Ibidem, p. 266.

De acordo com Jung, quando a figura do *trickster* desapareceu do âmbito eclesiástico, reapareceu nos tipos cômicos do palco profano da comédia italiana, “que divertiam o público impudico com chistes gargantuescos”¹⁹ (referente à personagem Gargântua, citada anteriormente).

Concluindo, o *trickster* é a personagem em que, no momento de incapacidade de ação da história, ele aparecerá para sugerir uma ação amoral, recolocando a vida em marcha. “O *trickster* é a corporificação mítica da ambiguidade e da ambivalência, da dubiedade e da duplicidade, da contração e do paradoxo”.²⁰ Mas ele não é um mentiroso ou um ladrão comum. No caso do *trickster*, ao invés de escapar de algo ou enriquecer, a sua ação serve para perturbar as categorias estabelecidas da verdade, possibilitando a abertura de novos mundos, questionando as regras vigentes das sociedades.

Aproveitamos o ensejo para retomar a obra de Rabelais e sua análise por Bakhtin para esclarecer o conceito de carnavalização.

Conforme Bakhtin, a praça era, na Idade Média, o centro de encontro das cidades e lugar de forte manutenção dos vínculos comunitários, um verdadeiro símbolo de união local de uma época anterior às metrópoles.

As festas populares campesinas foram introduzidas nas feiras que ocorriam nessas praças, durando dias e ocorrendo como um *evento* da cidade, no período que antecedia a quaresma. Portanto, além dos negócios que ocorriam nas feiras, havia a aglomeração de pessoas de todas as classes sociais e a apresentação de artistas, ambiente que propiciava a utilização da linguagem não oficial, com o uso de gírias e palavrões. Com o avanço e a popularização dessas festas, essa cultura marginal foi sendo assimilada pelo sistema vigente, adaptando-se neste período. Assim, o carnaval ganhou uma grande importância, saindo de uma festa pagã para uma grande festa popular.

Durante o restante do ano, as comemorações eram proibidas. A igreja impunha um *ar sério* que sufocava quaisquer manifestações *alegres*. Mas, durante o período do carnaval, o indivíduo podia extravasar todo o seu sentimento de liberdade e os seus instintos descomedidos, como se acessasse outro mundo. Nesta temporária liberalização, o carnaval era o período no qual não havia regras de

¹⁹Ibidem, p. 261.

²⁰Hyde, op. cit., p. 17.

comportamento ou fronteiras entre as classes sociais. Com isso, o indivíduo que está no meio da multidão é agregado à massa, toda imbuída do mesmo objetivo. Em uma linguagem mais explícita, a suspensão da moralidade religiosa durante o carnaval permitia uma liberdade sexual coletiva incompatível com a rigidez de costumes adotada no restante do ano. Bakhtin comparou a festa a um rito de renovação, enfatizando a relação entre a morte e o renascimento. Anualmente, ao extravasar livremente as suas energias, as pessoas simbolicamente morriam na festa, mas renasceriam renovadas a partir da quarta-feira de cinzas.

O filósofo russo também correlacionou os órgãos reprodutores e excretórios, todos localizados na região inferior do corpo e em áreas próximas, quando não utilizadas para ambas as funções. Assim, urinar e defecar também estariam relacionados à renovação da vida:

Mas todo tipo de gestos inferiores e expressão ambivalentes. (...) somente o inferior do corpo, a zona dos órgãos reprodutores, – onde fecundam e nascem. Por isso, nas formações da urina e das fezes guardam-se os conteúdos ligados ao nascimento, à fecundação, à renovação, à prosperidade.²¹

Como exemplo, no romance de Rabelais, as personagens, em suas ações exageradas, chegam a provocar o surgimento de um rio ao urinar ou defecam com naturalidade, sem qualquer vestígio de vergonha, ações que se apresentam com o sentido de libertação e da renovação simbólica da vida.

Se retomarmos o *trickster* de Jung, ele também realiza ações exageradamente impossíveis e utiliza, sem escrúpulos, os órgãos excretórios e sexuais:

(...) Ele é tão inconsciente de si mesmo que não representa uma unidade, a ponto de suas duas mãos poderem brigar uma com a outra. Tira até o seu próprio ânus e o incumbe de uma tarefa especial. Até mesmo seu sexo é facultativo, apesar de suas qualidades fálicas: pode transformar-se em mulher e parir crianças. De seu pênis faz

²¹BAKHTIN, Mikhail. *Tvortchestvo Fransua Rable i narodnaya kultura srednevekov'ya n renessansa*. Moscou: Khudojestvennaya kultura, 1965, p. 164 (tradução nossa).

plantas úteis. Esta circunstância é uma referência à sua natureza criadora originária: é do corpo de Deus que se cria o mundo.²²

O final do parágrafo anterior ancora-se no conceito de que no mito o *trickster* é um precursor do salvador e, portanto, como ele, é uma associação de Deus, homem e animal. Parir crianças e transformar o pênis em plantas também se associam ao rito de renovação da vida citado por Bakhtin.

Podemos observar que Bakhtin não estava apenas descrevendo como o carnaval funciona. Nesta abertura, acabou influenciando a nova sociedade do Renascimento, que trouxe o sentido da carnavalização para a literatura. “O estilo do carnaval – todas as suas inversões libidinosas – deixou a praça e invadiu a arte (penetrou especialmente no romance)”.²³

Quanto à possibilidade reprodutiva associada à migração sexual, podemos voltar a citar Loki como um *trickster*: no mito, ele transmutou-se em égua, atraiu o cavalo de um gigante e pariu um novo cavalo. Novamente, o exagero do mito.

O grotesco rege o teor dessas festas, revelando o contrassenso entre pessoas, objetos e situações, causando repulsa e reflexão. Além do visual que escandalizava, o discurso popular utilizado continha injúrias e provocações.

O realismo grotesco, utilizado por Rabelais, surgiu na época do Renascimento. Porém, as expressões do grotesco existem desde a antiguidade. O termo originou-se no século XV, derivando da denominação empregada aos artefatos descobertos nas escavações realizadas em Roma, dentre as quais havia ornamento visual que foi intitulado como *la grottesca*, originada da palavra italiana *grotta*, isto é, a gruta, por ter sido encontrada debaixo da terra. As imagens e estátuas então encontradas ilustravam a mistura de pessoas, animais ou seres/deuses míticos, configurando o que denominamos de bizarro.

De acordo com Bakhtin, o grotesco surge na arte a partir do paradoxo da lógica. Se, no primeiro momento, espiritualiza e diverte, a seguir abre grandes possibilidades.

Realizando uma analogia simbólica entre o grotesco e o arquétipo do *trickster*, enquanto a denominação do primeiro origina-se na revelação dos vestígios de

²²Jung, op. cit., p. 265.

²³Hyde, op. cit., p. 280.

uma civilização que estava escondida sob a terra, o *trickster* origina-se na sombra do inconsciente coletivo e individual, também escondido e passível de vir à tona. Em ambos, também, há a associação do divino, do humano e do animal. Por fim, mesmo a partir de elementos tidos como inferiores, o grotesco e o *trickster* também possibilitam transcender a partir da numinosidade.

De qualquer forma, o grotesco transgride hábitos sociais e sua presença no carnaval permite essa manifestação marginal, na qual não há regras pré-definidas e irreais. O exagero, o contraste, a caricatura e a paródia são admitidos, esquivando-se da negação da sociedade através do entusiasmo coletivo e do contagiante riso carnavalesco.

A forma carnavalesca-grotesca traz funções parecidas: revela a liberdade do devaneio, ligando o grupo diverso e distante, ajudando a libertar do domínio do ponto de vista único no mundo, da condição superior, da verdade do andante, de todo o comum, habitual, em geral agradável, ligando o olhar do mundo pelo novo, sentindo a relação de todo o conteúdo e possibilidade em geral de outra ordem.²⁴

Mikhail Bakhtin também elaborou outras teorias ligadas à carnavalização, como a sua releitura da metafísica de Aristóteles e o estudo do cronotopo, ligando a física quântica à análise literária e da sociedade.

A metafísica foi formulada por Aristóteles há mais de dois mil anos. Baseia-se na relação entre o objeto e sua representatividade imaterial, denominada essência e atravessada pela fé inconsciente.

Bakhtin discorda da ideia de Aristóteles de que a essência seja eterna, pois para o filósofo russo, nada existe que seja eterno. Para Bakhtin, a essência está associada ao período histórico da criação do objeto, possuindo um futuro absoluto, ao invés de uma espera messiânica. Ele considera necessária a destruição da metafísica do *eu* para extrair da pessoa seu núcleo secreto, despindo sua vida interior do véu da religiosidade e trazendo-a para uma camada social comum.

Segundo o autor russo, não existem as figuras do *pecador* ou do *santo*. Para ele, o pecado e o sagrado são relativos. O seu objetivo era buscar os reais valores da

²⁴Bakhtin, op. cit., p. 42 (tradução nossa).

humanidade e desconstruir a velha metafísica, impregnada pelo teocentrismo e pela hierarquia de ideias e pessoas. A nova metafísica seria baseada na configuração horizontal de uma sociedade democrática. Com isso, podemos entender que Bakhtin contraria os conceitos criados pelo cristianismo (e a sua metafísica), que influenciam o carnaval. Para ele, o carnaval “não é somente uma manifestação cultural-histórica, mas uma incógnita da sua *primeira filosofia do ato social livre*”.²⁵

A partir deste conceito antirreligioso do carnaval, o riso carnavalesco fornece liberdade ao indivíduo, libertando-o do sombrio e do medo de Deus. Anualmente, o carnaval propicia a vida humana, contendo a *relatividade da alegria*, com os seus valores e verdades. O contraste entre o bom e mau, a pessoa e o seu avesso mudam-se de lugar. Esta relatividade somente é um chamariz democrático, com o objetivo da construção de uma ideologia: o mundo não precisa de Deus, mas sim, do inferno. O *inferno*, de acordo com Bakhtin, seria a consolidação de uma nova metafísica, quando o elemento sai do *centro da terra* (o valor macrocósmico) para o *material-corporal inferior* (o valor microcósmico). Ou seja: a metafísica é o encontro da morte do velho com o nascimento de uma nova vida, concluindo a imortalidade do gênero humano. Podemos entender que o indivíduo se afasta dos valores religiosos, renascendo e seguindo os seus instintos.

Podemos observar que a figura do *trickster* em toda a história da dramaturgia universal. Trago como exemplos:

- Prometeu (*Prometeu acorrentado*)

Podemos considerar Prometeu como um *trickster*, porque, mesmo estando preso numa rocha e sendo devorado por um corvo, ele acabou sendo o vilão dos Deuses, sendo mais esperto que estes, trazendo o fogo aos mortais.

- Boca de Ouro (*Boca de ouro*)

Boca de Ouro é um *trickster* por ser um anti-herói, que transgride a lei com o jogo do bicho e a bandidagem, mas acaba beneficiando o povo local, se tornando um mito.

²⁵BONETSKAYA, Natalja. *Bakhtin glazami metafizika*. Moscou, São Petersburgo: Tsentr gumanitarnikh initsiativ, 2016, p. 504.

- Max Overseas (*A ópera do malandro*)

Assim como Boca de Ouro, Max também é um anti-herói, que, mesmo sendo um malandro, se relaciona com prostitutas, com a polícia e vai de um espectro ao outro da legalidade-ilegalidade.

Devemos considerar que a evolução dos paradigmas filosóficos, incluindo a metafísica e a própria física, influenciaram a compreensão humana dos fenômenos artísticos e sociais.

Como exemplo pertinente ao presente trabalho, as pesquisas do diretor Antunes Filho também foram influenciadas pelas ideias oriundas da obra do físico e filósofo Fritjof Capra, *O tao da física*. Nesse livro, Capra demonstrou que a crescente ciência filosófica influenciou o crescimento da sociedade e diferenciou a física clássica da nova física. A física clássica definia o sentido da sociedade entre os séculos XVII até o fim do século XIX, enquanto a nova física rompeu com muitas afirmações do pressuposto anterior, persistindo até os dias atuais.

Sobre a física clássica, Capra explanou que, no período de três séculos, o modelo cartesiano direcionou a visão de mundo, diferenciando o plano da consciência do mundo material, sendo este último desprovido de vida e consciência. Tal ideia foi retomada por Newton, que formulou a mecânica clássica, na qual o universo era um grande sistema mecânico submetido às leis especiais da natureza. Esse modelo newtoniano foi o mais influente, até o fim do século XIX. “As leis fundamentais da natureza, (...) eram então encaradas como as leis de Deus, ou seja, invariáveis e eternas, às quais o mundo se achava submetido”.²⁶ Ou seja, a visão da sociedade estava impregnada pela compreensão mecânica e determinista da natureza.

No início do século XX, a *nova física* voltou o olhar sobre a construção do mundo, mostrando as limitações do pressuposto de Newton, sendo necessário inserir novos elementos: as análises do espaço, do tempo, das características individuais, do objeto, etc. Foi inserida como uma das principais novidades a física quântica, que definia que, no nível atômico, todos os objetos possuem relação entre si. Essas novas ideias modificaram a concepção do mundo apresentada à

²⁶CAPRA, Fritjof. *O tao da física*. Trad. José Fernandes Dias. São Paulo: Cultrix, 2011, p. 35.

população. Além da física quântica, Albert Einstein formulou, em 1905, a teoria da relatividade.

Conforme a interpretação de Capra, a física contemporânea é aberta e tanto a teoria quântica quanto a teoria da relatividade permitiram à sociedade atual uma nova visão de mundo que, conseqüentemente, influenciou a arte.

A filosofia bakhtiniana também utiliza essa ideia de relatividade: as relações interpessoais dependem do ponto de vista do observador, que pode observar o seu interior ou exterior. Desse modo em sua filosofia antropológica, há três categorias de visão: do eu para mim mesmo; do outro para mim; e do eu para o outro, sendo que a cada uma delas pertence uma relação e os eventos ocorrem de diferentes formas para diversos expectadores, jamais se restringindo a uma fonte única.

A importância desta visão exterior vem da própria concepção de Bakhtin, quando ele fala da relação entre o EU e o OUTRO. Na sua visão, o EU não pode criar uma imagem própria, e ter o entendimento do seu próprio corpo. Segundo McCaw, a função de observar e imaginar a imagem projetada deve ser feita a partir de uma pessoa que não seja o EU, ou seja, o OUTRO.

Bakhtin cria o cronotopo através do estudo da utilização do tempo e do espaço unidos no movimento do corpo sob essas possibilidades de visão dos observadores. A diferença entre o cronotopo e a física quântica está na concreta realização do cronotopo: o tempo é comprimido e o espaço, dinamizado. Além disso,

(...) se para Einstein, o tempo-espaço não possui um sentido imediato, na física, manifesta-se somente de forma funcional através da própria mudança dos corpos mediante às distâncias e velocidades da luz, para Bakhtin, o cronotopo une-se ao acontecimento vivo.²⁷

No teatro, de acordo com Pavis, podemos considerar o cronotopo no movimento entre o espaço e o tempo dos atores em cena, sendo organizado através de “blocos espaçotemporais em uma sequência de ações físicas”.²⁸

²⁷Bonetskaya, op. cit., p. 471 (tradução nossa).

²⁸PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos*. Trad. Sérgio Sálvia Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2015, p. 149.

Segundo esse autor, podemos usar o cronotopo a partir de uma combinação de elementos diversos do espaço e do tempo. Baseada nessa combinação, a ação dos atores em cena será regida pela seleção efetuada pelo diretor.

Tabela 1: Cronotopo²⁹

Espaço	Tempo
Aberto	Infinito
Fechado	Limitado
Grande	Longo
Pequeno	Curto
Global	Ininterrupto
Fragmentário	IntERRUPTO
Etc.	Etc.

Bakhtin alerta que as ações são reais, atuadas no tempo real, sendo limitadas para ocorrer uma única vez. Mas no teatro, o jogo do ator é colocado no tempo e espaço do aqui e agora, assim como o tempo e o lugar do jogo.

O ato cria um “evento” do sentido, um momento de realização da verdade. Bakhtin escreve sobre cada sentido dos eventos com o contexto da vida. (...) este tipo de sentido do evento em multicamadas – experimentando os níveis emocional, físico e cognitivo – é precisamente o que pode ocorrer no teatro: um momento de sentido coletivo e compartilhado.³⁰

³⁰MCCAWE, Dick. *Bakhtin and theatre. Dialogues with Stanislavsky, Meyerhold and Grotowski*. Nova York: Routledge, 2016, p. 88 (tradução nossa).

Já em relação à figura do ator, ele reúne as figuras do tempo e do espaço. Ele move-se no espaço através do tempo. Portanto, através do comportamento físico e psicológico da personagem, o ator pode apresentar o seu papel as diversas dimensões e verdades que ele possui. O movimento plástico pode ser entendido como a forma de como o ator se utiliza do espaço, assim como o ritmo e a duração são as formas de uso do tempo. “Ambos os trabalhos do ator e do diretor envolvem o desenvolvimento da sensibilidade para estes aspectos sentidos do tempo e do espaço”.³¹

Se observarmos a evolução do teatro, especialmente no final do século XIX com o realismo, tais ideias de espaço-tempo, dificilmente seriam colocadas em prática, seja no jogo do ator (em que, a partir do método das ações físicas de Stanislavski aborda somente o tempo do ritmo interior da personagem e o subtexto, assim como a rígida construção da personagem – algo que só viria a ter uma maior liberdade de criação anos depois, através do método da análise das ações, criado juntamente com Maria Knebel, em que a construção da personagem deixa de ser rígida), assim como a cena (seria impossível num teatro realista extremo, em que cada cena é composta de um cenário próprio, sendo cenas feitas em diferentes lugares e tempos, havendo a necessidade de alterar todo o cenário, o que levaria a grandes intervalos entre as cenas).

Ao longo da evolução da ciência, como falamos anteriormente, elementos da psicologia e da física foram adicionados a arte, e isso não somente influenciou o trabalho de ator e do uso da cena, mas também a direção artística que cada diretor segue, fazendo as suas próprias pesquisas. Por exemplo, seria impossível falar de cronotopo na época de Stanislavski, pois, cientificamente, nesta época (início do século XX), o conceito ainda estava começando e demorou anos para ser assimilado. Em termos de ciência, Stanislavski baseia-se na psicologia da época, sem assimilar as descobertas de Freud. Até o meio do século XX, diretores como Meyerhold e Vakhtangov (utilizaram-se do simbolismo e foram pioneiros da quebra do espaço-tempo utilizando elementos circenses em cena, como a biomecânica, em que era proposta a busca de ações não realistas, que utilizavam o espaço e o tempo diverso do tempo real,³² seja com máscaras, em que atores

³¹Ibidem, p. 220.

³²O autor deste artigo observou, em Moscou, um espetáculo que era um estudo da clássica biomecânica, em que havia uma cena de uma luta de boxe, da qual era totalmente estilizada, em

poderiam interpretar vários personagens fugindo de uma única construção, ou o uso de faixas para comunicar com a plateia, quebrando o conceito de espaço – como o espetáculo *A princesa Turandot*, de Vakhtangov). Outros diretores, como Brecht, apostaram no efeito de distanciamento para quebrar o espaço e o tempo, fazendo o ator sair temporariamente de cena e deixar o tempo e o espaço que lá estava para ir ao espaço e tempo reais.

Na segunda metade do século XX, quando essas teorias científicas foram assimiladas, assim como a evolução da arte, uma nova leva de diretores surge com ideias renovadas, como Tadeusz Kantor, que se utiliza de bonecos para criar mais personagens, ou a presença dele mesmo em cena, criando um duplo espaço-tempo (Tadeusz Kantor como diretor no palco no seu tempo real, e seus atores num tempo e espaço que seguiam a proposta artística). Temos também Peter Brook, com o seu espaço vazio, em que já começa a viabilizar o cronotopo em cena, pois a partir do uso de um espaço delimitado por um retângulo em cena (ou mais de um) pode-se criar vários cenários para diversas cenas que exijam que os atores vivam diversos espaços e tempos apenas se deslocando ao retângulo mais próximo. Robert Lepage também se utiliza da teoria da relatividade. Ou seja, diretores contemporâneos utilizam-se de várias teorias filosóficas contemporâneas, não apenas no campo da filosofia ou da física (como a teoria do caos), mas também da psicologia contemporânea (como as teorias de Reich e Lowen). Devido a liberdade artística atual, podemos entender a tabela de Pavis (veja acima) como a possibilidade de movimentos subjetivos, que informam essa transferência de espaço e tempo.

A dramaturgia contemporânea também permite essa transferência entre vários espaços e tempos. Temos como exemplo a peça *A moratória*, de Jorge Andrade, que ocorre em um mesmo espaço, mas em tempos distintos; assim como *Toda nudez será castigada*, de Nelson Rodrigues, seria impensável para uma montagem extremamente realista, devido a variedade de cenários e da história ser contada no passado.

que a luta era em cena, mas não num cenário que lembrasse um ringue, e seguia na velocidade normal, até o momento em que um dos atores dá um soco em câmera-lenta, assim como a tomada do soco pelo outro ator também em câmera-lenta, numa forma de destacar o momento do golpe e quebrando o realismo da ação.

Para agora interpretar a montagem da peça *Macunaíma*, esclarecemos que a análise do espetáculo se alia ao estudo do texto, pois a obra de Mário de Andrade contém vários elementos da carnavalização, que são potencializados pela direção de Antunes Filho.

Segundo Batista, *Macunaíma* é uma rapsódia por ser “uma narrativa em prosa poética, elaborada com base na narração do cantador popular”.³³ A obra é uma paródia da relação do índio com a civilização, apresentando vários elementos da cultura indígena que penetram e conflitam na sociedade urbana. Mário de Andrade, inspirado pelos objetivos do movimento modernista, escreveu um texto que buscou renovar os valores literários e redefinir a realidade brasileira.

A paródia inclui as próprias características do protagonista:

Macunaíma não é branco, não é preto e, também, não é índio; não possui características próprias, por isso, ele é o herói sem nenhum caráter. Vai para São Paulo como herói e volta acabado e anulado para a mata virgem. Em verdade, o autor quer afirmar que nossa nação não possui heróis, e, dessa forma, parodia toda a tradição da narrativa brasileira.³⁴

Apesar da sua origem bárbara, o índio Macunaíma não é colocado como um herói sério, mas blasfemo, esperto e que se deleitava com os prazeres do corpo (ou seja, um *trickster*), lembrando a análise de Bakhtin sobre a sociedade na qual vivia Rabelais.

Rabelais, em seu romance, coloca Pantagruel e Gargântua (*tricksters*) como heróis bárbaros e potencializa as suas ações e contradições através de elementos do grotesco. Em *Macunaíma*, o protagonista nega os valores dos colonizadores, como a religião, e reforça os valores pagãos indígenas. Ele nega os valores cristãos e sociais alheios à sua realidade, e, no contato com a sociedade urbana, sente-se livre. A definição do grotesco na obra de Andrade surge nessa liberdade, quando Macunaíma e o humor carnavalesco mostram-se livres de convenções, através dos

³³BATISTA, Tatiana. “A carnavalização em Macunaíma: um olhar bakhtiniano”. In: *Palimpsesto*, v. 4, Rio de Janeiro, pp. 95-112, jan. – dez. 2005, p. 95.

³⁴Ibidem, p. 100.

contrastes, clichês, as imagens do corpo e do baixo vocabulário, ligando a obra com o folclore ancestral brasileiro.

Através da metafísica bakhtiniana, na qual não há bem ou mal absolutos, podemos considerar Macunaíma como o índio que não contém a essência cristã e sai do *inferno*: não do mítico punitivo cristão nas entranhas da terra, mas do inferno democrático de Bakhtin, nesse caso, uma tribo, numa sociedade alheia à civilização. A tribo é um macrocosmo e dela Macunaíma segue para o microcósmico encontro consigo mesmo dentro de uma nova realidade, a civilização. Sua selvageria é a imagem do grotesco e da carnavalização nesse novo ambiente. Segundo Batista, “a imagem grotesca do herói associa-se à ideia da parodização do herói comum, sempre belo, forte e educado”.³⁵

Por outro lado, Macunaíma mantém a esperança no futuro, não somente do índio, mas de toda a sociedade brasileira, associando-se aos elementos do carnaval, como a renovação e a busca da igualdade humana. O autor expressa-o de forma positiva, estabelecendo-o ao final como um mito no céu, na Ursa Maior.

Além da metafísica bakhtiniana (não há pecador ou santo), podemos associar essa alusão a outro mito que se refere à Ursa Maior. Na mitologia grega, Calisto fora punida pela ciumenta Hera, cujo marido fora cativado pela beleza da mortal. Hera transformara Calisto em um urso e a jovem vagava amedrontada pela floresta, temendo tanto as feras, como ela mesma se tornara, quanto os caçadores, como ela mesma já fora. Tentava andar o mais ereta possível, a fim de conquistar a piedade dos deuses. Um dia, avistou seu filho, que se tornara um jovem caçador, e que, assustado pela sua aproximação, mirou-a para acertá-la com a lança. Zeus, a fim de evitar a tragédia, fixa-os no céu, ela como a Ursa Maior e seu filho como a Ursa Menor, o guardião da Ursa.

Em ambas as histórias há o conflito entre o civilizado e o selvagem, o temor causado pelo selvagem e pelo novo, o desejo de retorno para sua origem e a redenção na Ursa Maior.

Macunaíma também pode ser comparado ao *trickster* junguiano. Inconscientemente, ele é um palhaço que esconde algo de relevante e que, apesar do seu visual e maneirismos grotescos, possui uma forte mensagem, superior à sua própria existência. Também como *trickster*, ao obter a Muiraquitã, *consegue pela estupidez*

³⁵Ibidem, p. 103.

o que os outros não conseguem pela habilidade. Outras características do *trickster* presentes em Macunaíma são: a mutabilidade entre o animal, o demoníaco e o divino (sua selvageria, suas ações libertinas, o resgate da Muiraquitã, à ascensão ao céu), a insensatez que contrasta com as qualidades superiores e, por fim, o ciclo do *trickster*, no qual o lado brutal, bobo e insensato vai paulatinamente sendo transmutado em útil e sensato.

Já segundo Yuri Lotman, semiótico russo, vindo de uma narrativa não-linear, o único personagem divide-se em partes ao longo da história, permitindo que a sua morte e ressurreição possam mudar o seu destino e as suas atitudes. Nos conceitos de morte/concepção, renascimento/nascimento, o nascimento não significa o surgimento do novo, mas a renovação do que já existe. Lotman destaca o ciclo escatológico completo do herói:

A existência do herói (o heroísmo não começa com o seu nascimento), a sua velhice, o estrago (a queda nos pecados do comportamento incorreto) ou um antigo defeito (o herói monstro, bobo, doente, por exemplo), então a morte, o renascimento e o novo, já ideal, a existência (o heroísmo encerra não com a morte, mas com a apoteose) tomando-se o comportamento de um único personagem. Assim, no meio do conto chega-se à morte, à mudança justa, à mudança completa do caráter, a revalorização diametral do comportamento (o limite entre o pecador e o justo), ao invés da narrativa sobre dois heróis, como era característico ao narrador moderno.³⁶

Podemos observar esse conceito da renovação desde o início do espetáculo, no momento do nascimento de Macunaíma, prosseguindo através das sequências de morte e ressurreição do herói, que ocorrem ao longo do espetáculo. Inclusive, na cena de seu nascimento, sua mãe o pariu de pé e sua saída entre os membros inferiores é o primeiro grotesco do espetáculo e alusão ao ciclo de renovação existente no carnaval através da análise de Bakhtin, em sua associação com as regiões inferiores do corpo para excreção e reprodução.

³⁶LOTMAN, Yuri. *Vnutri myslyashikh mirov. Tchelovek – Tekst – Semiosfera – Istorija*. Moscou: Yazyki Russkoi Kultury, 1999, p. 234 (tradução nossa).

O mito pode realizar o caminho de identificação das situações de vida com as pessoas reais através de seus personagens ou do ritual. Elemento do mito, que já estava presente na obra de Mário de Andrade, Antunes Filho potencializou e utilizou no trabalho de construção da personagem e do espetáculo.

O espetáculo *Macunaíma* estreou, com grande sucesso, em 15 de setembro de 1978. Antunes Filho (1929-2019) já era um diretor renomado do teatro brasileiro e decidiu percorrer outro caminho: saiu do teatro comercial consolidado para iniciar um teatro de pesquisa. Assim, fundou o grupo Pau-Brasil, que mais tarde, devido ao sucesso da montagem, teve seu nome alterado para grupo Macunaíma.

A montagem foi considerada o marco inicial do teatro contemporâneo brasileiro, pois incluía diversos elementos que se tornaram as marcas registradas do método de Antunes Filho: a cenografia minimalista, o jogo corporal do ator (fugindo do realismo extremo, deixando-o mais livre no trabalho de ator), o trabalho de construção da personagem a partir de arquétipos e os diversos usos de um mesmo objeto, que sugeriam formas e espaços e provocavam a imaginação do espectador. Como exemplos dessa utilização dos acessórios com novos sentidos, houve o uso do papel como jornal ou cama, ou a cama que pode ser entendida como um barco ou como uma charrete.

Quanto ao trabalho de construção de personagens, Antunes Filho tanto criava o seu espetáculo utilizando os elementos já citados neste artigo, como a carnavalização, a física quântica e os arquétipos, que serviam de apoio em sua busca de uma visão inédita como diretor, mas também educava e influenciava seus atores com esses elementos no trabalho de construção dos personagens e nos ensaios.

Diferentemente de Stanislavski, por exemplo, que utilizava o conceito de super-objetivo nas circunstâncias propostas ao herói, Antunes utilizava arquétipos junguianos, os mitos e as características opostas (*yin-yang*) na personalidade da personagem.

Podemos observar que, tendo Marcos Oliveira como protagonista, não apenas ele, mas todo o elenco não seguia uma representação realista. Antunes Filho não era um diretor que seguia todas as ideias de Stanislavski. Podemos dizer que ele foi um renovador do teatro, utilizando com os seus atores várias teorias, técnicas e práticas, produzindo um estilo próprio em que os seus atores jogavam no palco. Em *Macunaíma*, Antunes reforça o jeito malandro do protagonista, em que

a interpretação mostra Marcos Oliveira ora como uma criança, ora como um malandro.

A necessidade de ter um diretor presente, desde o início até a apresentação faz toda a diferença. Neste caso, podemos entender que, a figura de Antunes não representa apenas a de diretor, mas também, segundo Bakhtin, um espectador profissional, em que este observa os atores em cena, ou seja, há esta observação de um para o outro.

Macunaíma foi trabalhado seguindo não apenas o enredo com o olhar da carnavalização, mas também conforme a criação do mito e do arquétipo. A busca por ações opostas, que Antunes mais tarde trabalharia sob a influência de outras técnicas, através do *yin-yang*, possibilitou transitar entre as qualidades e defeitos que o papel poderia oferecer, humanizando-o.

O texto adaptado por Jaques Thieriot, utilizando a rapsódia ao invés de um texto dramático, também forneceu uma visão particular da releitura do diretor.

Na presente análise, foi utilizada a filmagem do espetáculo que ocorreu no Teatro Nazionale, na Itália, em 1982. Essa montagem foi composta por 3 atos, com uma estrutura de texto narrativa, sintetização de episódios, acréscimo de diálogos e adaptações cirúrgicas no texto, concedendo mais ritmo dentro das 3 horas empreendidas.

Apesar do espetáculo ser longo, as adaptações do diretor tornaram-no leve, com a utilização da música e da dança, reforçando as pitadas de humor que o próprio texto forneceu e utilizando o grotesco teatral e movimentos plásticos expressivos. Como exemplos, no primeiro ato, sete mulheres seminuas, assemelhando-se a estátuas, de forma caricata, parodiam as cerimônias burguesas, com uma cena propositadamente exagerando a pompa para uma ocasião trivial.

No segundo ato, Antunes Filho utilizou várias vezes a entrada em blocos de atores. Quando, por exemplo, houve o contato entre o índio e a civilização, o diretor reforçou o contraste congelando as pessoas que ficaram perplexas vendo o índio. Em outra cena, com a escola de samba do Rio de Janeiro, houve a entrada dos foliões em poses expressivas, com o bloco de atores, todos de frente para o público, deslocando-se lateralmente. O uso de blocos de atores não serviu apenas para conceder movimento plástico (estilizado e não realista), mas também carnavalizar a própria montagem, concedendo expressão humorística.

O diretor utilizou o cronotopo, com o uso do tempo desde o nascimento até a morte do herói e com o uso do espaço através de deslocamentos físicos dos atores em um cenário minimalista e não-realista. Em diversas ocasiões do espetáculo eles movimentam-se em blocos, sempre em linha reta. Já em situações que sugeriram viagens em longas distâncias, os movimentos em círculos e curvas foram realizados ao redor do palco.

Os elementos interiores também foram modificados pelo cronotopo: das contradições de Macunaíma até a formação do mito, o acontecimento foi realizado dentro de um espaço-tempo que possibilitou as diversas formas de interação entre Macunaíma, os demais atores e a plateia. Para dar sentido à montagem, foi necessário ao diretor comprimir o tempo (a vida de Macunaíma), e utilizar um espaço dinamizado, com vários lugares passando em cena.

Macunaíma foi apresentado em 17 países, permanecendo em cena durante 8 anos. O sucesso do espetáculo *Macunaíma* proporcionou a Antunes Filho a certeza de que a opção pelo caminho das pesquisas teatrais estava correta. Na época, a instituição Serviço Social do Comércio (SESC) propôs a Antunes Filho e sua trupe uma sede e finanças para a construção de um Centro de Pesquisas Teatrais (CPT). Com a formação desse espaço, gradualmente os sonhos do diretor sobre o seu próprio centro teatral concretizaram-se. Ele pôde dar continuidade às suas pesquisas teatrais e, paralelamente, oferecer cursos teatrais. A trupe teatral Pau-Brasil mudou o seu nome para Grupo Teatral Macunaíma, tornando-se o núcleo principal do CPT.

A partir de *Macunaíma*, Antunes Filho montou uma série de espetáculos antológicos. As suas pesquisas desenvolveram-se ainda mais: elementos como a carnavalização, o grotesco, a física quântica, os arquétipos e o mito são aprimorados com as suas estéticas pessoais. A carnavalização representava a liberdade humana, algo que o diretor sempre buscou. O grotesco foi mostrado na crítica caricatural da sociedade. A física quântica influenciou os trabalhos sobre as personagens: nas montagens seguintes, uniu a física com o taoísmo, buscando o equilíbrio e a contradição (*yin-yang*) na construção das personagens e das cenas, assim como o imprevisto no teatro. Os arquétipos serviram como base na construção das personagens, tornando-se figuras que facilitavam a construção pelo diretor. A busca pelo mito também deve ser destacada, influenciando na construção das personagens e nos seus futuros espetáculos. Vários desses elementos

foram utilizados nas suas montagens seguintes, produzindo um estilo próprio do diretor, que, assim, criou não apenas espetáculos, mas também uma metodologia de ensino (ofertada em cursos anuais, em que esses elementos eram utilizados nas aulas) assim como nas páginas da história do teatro brasileiro e mundial.

Referências

- AGNALON, A. *A festa de saturno: a xênia e o apoforeta de marcial*. Tese de doutorado em Letras Clássicas. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2013.
- BAKHTIN, M. *Tvortchestvo Fransua Rable i narodnaya kultura srednevekov'ya n renessansa*. Moscou: Khudojestvennaya kultura, 1965.
- BATISTA, T. “A carnavalização em Macunaíma: um olhar bakhtiniano”. In: *Palimpsesto*, v. 4, Rio de Janeiro, pp. 95-112, jan. – dez. 2005.
- BOECHAT, W. *A mitopoese da psique*. Petrópolis: Editora Vozes, 2009.
- BONETSKAYA, N. *Bakhtin glazami metafizika*. Moscou, São Petersburgo: Tsentr gumanitarnikh initsiativ, 2016.
- CAPRA, F. *O tao da física*. Trad. José Fernandes Dias. São Paulo: Cultrix, 2011.
- DAVID, K. L. N. “O arquétipo *trickster*”. In: Liga Junguiana. 12 nov 2020. Disponível em: <https://www.ligajunguiana.com.br/post/o-arquétipo-trickster>. Acesso em 15 de julho de 2025.
- FARIA, J. *História do teatro brasileiro, volume 2: do modernismo às tendências contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- GEORGE, D. *Grupo Macunaíma: carnavalização e mito*. São Paulo: Perspectiva, 1990.
- HYDE, L. *A astúcia cria o mundo. Trickster: trapaça, mito e arte*. Trad. Francisco R. S. Innocêncio. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.
- JUNG, C. G. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Trad. Maria Luiza Appy. Petrópolis: Editora Vozes, 2017.
- LOTMAN, Y. *Vnutri myslyashikh mirov. Tchelovek – Tekst – Semiosfera – Istoriya*. Moscou: Yazyki Russkoi Kultury, 1999.
- MCCAW, D. *Bakhtin and theatre. Dialogues with Stanislavsky, Meyerhold and Grotowski*. Nova York: Routledge, 2016.

PAVIS, P. *A análise dos espetáculos*. Trad. Sérgio Sálvia Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2015.

SHKLOVSKII, V. *O teorii prosy*. Moscou: Sovetskii Pisatel, 1983.

RESUMO: Neste artigo, discorreremos sobre a montagem teatral de *Macunaíma*, do grande diretor brasileiro, Antunes Filho, baseada na obra de Mário de Andrade. Discutimos o conceito da carnavalização, criado por Mikhail Bakhtin baseado na obra de François Rabelais, assim como o conceito do *trickster*, de Carl Gustav Jung. Estes conceitos estão presentes tanto no texto quanto na montagem.

PALAVRAS-CHAVE: Mikhail Bakhtin; Carl Gustav Jung; Antunes Filho; Macunaíma; *Trickster*.

ABSTRACT: In this article, we talk about the theater spectacle of *Macunaíma*, from the great brazilian director, Antunes Filho, based on Mário de Andrade's book. We discuss the concept of carnivalization, created by Mikhail Bakhtin about the work of François Rabelais, as well the concept of the *trickster*, by Carl Gustav Jung. These concepts are present both in the text and in the spectacle.

KEYWORDS: Mikhail Bakhtin; Carl Gustav Jung; Antunes Filho; Macunaíma; *Trickster*.

A captura da fugacidade moderna em Hoffmann, Poe e Baudelaire

CAROLINE SPOSITO
MESTRANDA EM FILOSOFIA NA USP

1. Hoffmann e seu precursor retrato da vida moderna em Berlim

Pouco tempo antes de falecer, em 1822, Ernst Theodor Amadeus Hoffmann publicou sua última obra, a narrativa *A janela de esquina do meu primo*. Trata-se de uma autobiografia literária, dada a similaridade de condições entre o autor e uma das personagens. Ambos se encontravam doentes, com fortes dores que limitavam seus movimentos. Além disso, os dois moravam em um apartamento de esquina em frente a uma praça no centro de Berlim (Alemanha). A partir de sua observação e reflexão, o autor desenvolve o texto em formato de diálogo entre dois primos. Um é o primo escritor que, conforme dito anteriormente, representa o próprio autor. O outro primo é o narrador da história, que visita o enfermo em uma manhã de extremo movimento devido ao comércio na praça. O escritor convida o narrador para observar a multidão junto a ele pela sua janela. A princípio, o visitante enxerga apenas “uma única massa humana”,¹ e o escritor, então, pretende ensiná-lo a arte de enxergar verdadeiramente:

¹HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus. *A janela de esquina do meu primo*. Trad. Maria Aparecida Barbosa. São Paulo: Cosac Naify, 2010, p. 13.

Ao contrário de você, meu amigo, vejo desenrolar-se um cenário variado da vida burguesa e meu espírito, a maneira de um ousado Callot ou de um moderno Chodowiecki, inventa um esboço após o outro, cujos contornos mostram-se com frequência impregnados de malícia. Presta atenção, primo! Vou tentar ensinar-lhe ainda que somente as primícias da arte de enxergar.²

Hoffmann possui refinado senso de composição pictórica,³ assim, ao guiar o olhar do primo pela rua, faz a feira surgir ao leitor. A variedade na feira explicita as conquistas dos vários segmentos da burguesia no espaço social, que foram os maiores beneficiários das transformações político-econômicas da época. Com sua alta sensibilidade, o escritor ensina a fixar um ponto de vista para interpretar as fisionomias. Ele vê o mundo exterior como um espetáculo, em que a praça é o palco, as personagens são os atores e a janela funciona como camarote. Utiliza uma luneta para recortar as cenas, destacar determinadas personagens, que logo depois voltam a se misturar à multidão. O mestre tem êxito com seu discípulo, que começa a descrever as cenas, enquanto o escritor especula enredos às personagens. Satisfaz-se ao tematizar sobre o cotidiano, as dificuldades, as estratégias de comércio, as necessidades, o jogo de aparências sociais, até a feira chegar ao fim às 13 horas:

²Ibidem, pp. 16-17.

³Volobuef (VOLOBUEF, Karin. “A janela da esquina: E.T.A. Hoffmann, arte e prosaísmo”. In: *Teresa: Revista de Literatura Brasileira*, São Paulo, n. 12-13, dez/2013, pp. 364-365) relaciona a condição física paraplégica da personagem (e do autor) com a construção pictórica da narrativa: “Quanto à paralisia do personagem-título de Hoffmann, essa condição fixa, estacionada, é um aspecto temático importante, mas que se torna decisivo para a concepção formal da narrativa. Como o personagem-narrador e seu primo doente não saem da janela, pela qual acompanham com os olhos as atividades dos feirantes e seus fregueses na praça do mercado, a maior parte do conto é constituída pelo *diálogo* entre eles. Desse modo, ao invés de estar fundado no *enredo* (em termos de sequência de ações dos protagonistas, locomoção no espaço, interação entre personagens), o texto é marcado pela *descrição* e pelo *comentário* acerca do descrito. Em vez de *movimento*, o conto tem forte pendor *pictórico* (o que é reforçado pela menção a diversos pintores e gravuristas, como Callot, Chodowiecki, Hogarth). Devido à sua imobilidade, narrador e primo escritor *integram* o universo ficcional, mas não *participam* da ação que se desenrola a certa distância na praça”.

“Esse mercado”, disse meu primo, “é também agora uma imagem fiel da vida eternamente mutável. A atividade intensa, a necessidade momentânea leva as pessoas a se reunirem; alguns instantes mais tarde tudo está deserto, silenciam-se as vozes que se misturavam e confundiam num barulho desordenado, e cada posto abandonado pronuncia de maneira extremamente vivida: acabou!”⁴

Temos, então, o tema central da narrativa: a natureza passageira da vida. Assim como a feira, o escritor logo terá seu fim. As próprias personagens destacadas pela luneta têm seu protagonismo de forma efêmera. Até a tira de papel fixada à cabeceira da cama que o primo usa como apoio emocional reforça a transitoriedade: “*Et si male nunc, non olim sic erit*”, uma citação de Horácio que, traduzida livremente, significa: “E se por ora o mal se faz sentir, não será sempre assim”. Desse modo, conforme Mazzari, a obra de um realismo incipiente de Hoffmann: “(...) configura efetivamente uma transição da estética romântica para o estilo literário que se gestava por essa época”,⁵ o que a leva a ser: “(...) uma das mais remotas manifestações da tematização literária da metrópole moderna”.⁶ Trata-se, então, de um retrato literário da paradoxal eterna mutabilidade da vida, assim como do ritmo cada vez mais acelerado que o capitalismo impõe.

2. A freneticidade da Londres de Poe

Alguns anos depois, Edgar Allan Poe retoma aspectos da obra de Hoffmann, como é possível ver, por exemplo, em seu conto *O homem da multidão*, publicado em 1840. O narrador encontra-se sentado em um café no centro de Londres (Inglaterra), alternando sua atenção entre o jornal, o movimento de dentro do salão e, principalmente, a vista da rua oferecida pela janela. Notemos como a janela, muito além de mero detalhe arquitetônico, tem uma importância simbólica na literatura da época, como se fosse um portal que interliga o interior

⁴Hoffmann, op. cit., pp. 56-57.

⁵MAZZARI, Marcus. “Hoffmann e as primícias da arte de enxergar”. In: HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus. *A janela de esquina do meu primo*. Trad. Maria Aparecida Barbosa. São Paulo: Cosac Naify, 2010, p. 74.

⁶Ibidem, p. 68

e o exterior, não apenas dos locais físicos, como também da subjetividade moderna. A abertura misteriosa do conto: “De certo livro germânico, disse-se, com propriedade, que ‘*es lässt sich nicht lesen* – não se deixa ler”⁷, vai se relacionar com o espetáculo urbano oferecido ao observador atento que tenta examinar e esclarecer o obscuro. Com o anoitecer, as luzes artificiais, ao refletirem nos rostos dos passantes, individualizam a aparente massa uniforme, possibilitando examinar mais precisamente a fisionomia de cada um, apesar da rapidez com que a luz escapava do narrador observador: “(...) parecia-me, não obstante, que, no meu peculiar estado de espírito, podia eu ler freqüentemente, mesmo no breve intervalo de um olhar, a história de longos anos”⁸. Portanto, assim como Hoffmann, Poe trata da legibilidade da cidade e realiza leituras e construções das identidades a partir de aspectos exteriores, passando por todas as classes sociais que se estabeleciam com as transformações modernas. Desse modo, esses autores têm papel fundamental na formação da cultura urbana e da própria modernidade, como podemos observar no seguinte trecho em que Poe descreve a classe dos trabalhadores:

A tribo dos funcionários era das mais ostensivas e nela discerni duas notáveis subdivisões. Havia, em primeiro lugar, os pequenos funcionários de firmas transitórias, jovens cavalheiros de roupas justas, botas de cor clara, cabelo bem emplastado e lábios arrogantes. (...) A subdivisão dos funcionários categorizados de firmas respeitáveis era inconfundível. Fazia-se logo reconhecer pelas casacas e calças pretas ou castanhas, confortáveis e práticas, pelas gravatas brancas, pelos coletes, pelos sapatos sólidos, pelas meias grossas e pelas polainas. Tinham todos a cabeça ligeiramente calva e a orelha direita levantada, devido ao hábito de ali prenderem caneta. Observei que usavam sempre ambas as mãos para porem ou tirarem o chapéu e que traziam relógios com curtas cadeias de ouro maciço, de modelo

⁷POE, Edgar Allan. “O homem da multidão”. In: POE, Edgar Allan. *Contos de Edgar Allan Poe*. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Editora Cultrix, 1985, p. 131.

⁸Ibidem, p. 135.

antigo. A deles era a afetação da respeitabilidade, se é que existe, verdadeiramente, afetação tão respeitável.⁹

No decorrer do conto, o narrador de *O homem da multidão* muda seu estado contemplativo para um estado obcecado no momento em que um velho decrepito surge entre a multidão, o que o faz abandonar seu ponto de vista fixo e segui-lo com anseio de descobrir seus mistérios para além da classificação de tipos. A perseguição dura um dia inteiro, até o começo de uma nova noite, mas, ao fim, é em vão. Enquanto a multidão parecia ter um comportamento padrão, o homem não apresentava hábitos. Ele apenas vaga sem destino e parece ter como único objetivo a recusa de estar só, dado que seu humor nitidamente se altera de acordo com a quantidade de pessoas ao seu redor:

Este velho – disse comigo, por fim – é o tipo e o gênio do crime profundo. Recusa-se a estar só. É *o homem da multidão*. Será escusado segui-lo: nada mais saberei a seu respeito ou a respeito dos seus atos. O mais cruel coração do mundo é livro mais grosso que o *Hortulus Animae* e talvez seja uma das mercês de Deus que *es lässt sich nicht lesen*.¹⁰

Apesar do esforço investigativo, ocorre um desaparecimento do indivíduo na multidão, que acompanha o desaparecimento dos vestígios da vida privada na cidade grande. Assim, temos a contradição da individualidade indecifrável com o espetáculo público. Ao longo do conto, diversos outros paradoxos estão presentes, como o fato de o velho sempre voltar ao mesmo lugar apesar da amplitude da cidade, contrapondo a sensação de sufocamento com a ideia de liberdade do mundo cosmopolita. Também é o caso das impressões contraditórias causadas no narrador pelo velho, de terror e felicidade ao mesmo tempo. O próprio velho tem aparência ambígua, com roupas sujas, mas de linho fino, sendo difícil definir sua classe social. Porém, o paradoxo mais interessante é a forma como é feita a representação da metrópole, pois Poe não foca apenas na parte deslumbrante e luxuosa, mas também mostra a degradação trazida por uma modernização rápida e intensa que não afeta a todos igualmente:

⁹Ibidem, p. 133.

¹⁰Ibidem, p. 139.

(...) seguiu em rápidas passadas um itinerário que nos levou aos limites da cidade, para regiões muito diversas daquelas que havíamos até então atravessado. Era o mais esquálido bairro de Londres; nele tudo exibia a marca da mais deplorável das pobreza e do mais desesperado dos crimes.¹¹

À vista disso, *O homem da multidão* é um conto de excelente retrato da identidade complexa e mutável da modernidade. Os paradoxos e contradições sociais não são um conflito externo do cidadão moderno, mas sim uma extensão de seu conflito interior. As rápidas transformações deixam o ser humano desenraizado e desorientado, que busca abrir caminho na multidão, mas não consegue fugir da prisão identitária de tipos sociais. Nos dois contos analisados, de Hoffmann e de Poe, não há interação do narrador com a multidão, as pessoas não têm voz ou nomes, são só funcionários e parte do fluxo da cidade. A mecanização da existência expressa a industrialização da cidade no âmbito subjetivo. Assim, o indivíduo se sente solitário e perdido em seus valores. O mistério do homem da multidão, portanto, simboliza o mistério da própria identidade moderna.

3. O *flâneur* Baudelaire pela efervescente Paris

As contradições modernas voltam a aparecer em Charles Baudelaire, como podemos ver em sua obra *O spleen de Paris*, uma coletânea de poemas em prosa publicada em 1869, pouco tempo após a morte do autor. Temos, por exemplo, o poema *Os olhos dos pobres*, que retrata um casal de classe alta em um glamouroso café recém-inaugurado em um *boulevard* também recém-construído, sendo observados da rua por um homem pobre e seus filhos:

Os olhos do pai diziam: “Como é bonito! Como é bonito! Parece até que todo o ouro do pobre mundo veio parar sobre essas paredes!”.
Os olhos do menino: “Como é bonito! Como é bonito! Mas aí só podem entrar as pessoas que não são como nós!”. Quanto ao

¹¹Ibidem, p. 138.

menorzinho, seus olhos estavam fascinados demais para exprimir outra coisa senão uma alegria estúpida e profunda.¹²

O casal tem duas opiniões diferentes sobre a situação. A moça se incomoda e deseja afugentá-los, enquanto o rapaz (e eu-lírico) se comove e até se envergonha por seus luxos: “Não apenas eu me enternecia com aquela família de olhos, como também me sentia um pouco envergonhado de nossas taças e garrafas, maiores que a nossa sede”.¹³ Nesse sentido, nem as pessoas mais próximas conseguem se entender, o ser humano está atordoado pela inquietante caoticidade moderna que unifica e, ao mesmo tempo, separa as pessoas: “Como é difícil se entender, meu anjo querido, e como o pensamento é incomunicável, mesmo entre pessoas que se amam!”.¹⁴

Baudelaire presenciou a reforma de Paris (França) feita pelo prefeito Haussmann de 1852 a 1870, que tinha como objetivo oficial higienizar a cidade com a canalização de água e esgoto, mas que também visava acabar com as possibilidades de barricadas ao transformar as ruelas em grandes avenidas. Paris, então, foi remodelada e passou de uma cidade medieval para um centro urbano referência na indústria e cultura, e Baudelaire apresentava resistência a tal urbanização. Ele era contra o ideal de progresso difundido em seu tempo e viveu contrariamente à ideologia burguesa de trabalho e acumulação de capital, com excesso de drogas e bebida, além de problemas em diversos aspectos de sua vida pessoal e profissional, o que dificultou seu estabelecimento como escritor. Podemos ver seu desajuste e desencanto aos avanços modernos no poema *Convite à viagem*: “Contam que há um país soberbo, um país de Cocanha, que sonho visitar com uma velha amiga”.¹⁵ Cocanha,¹⁶ desejado pelo eu-lírico, é um país de abundâncias e prazeres do imaginário europeu criado na Idade Média, símbolo de oposição à moral cristã de negação do corpo. Como forma de ruptura com a mentalidade

¹²BAUDELAIRE, Charles. *O spleen de Paris: pequenos poemas em prosa*. Trad. Samuel Titan Jr. São Paulo: Editora 34, 2020, p. 59.

¹³Idem, *ibidem*.

¹⁴Idem, *ibidem*.

¹⁵*Ibidem*, p. 38.

¹⁶Para maior aprofundamento, ver FRANCO JÚNIOR, Hilário. *Cocanha: a história de um país imaginário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

vigente, Baudelaire clama por Cocanha em protesto contra a industrialização e distanciamento da natureza:

Conheces essa moléstia febril que se apossa de nós em meio às frias misérias, essa nostalgia de um país que ignoramos, essa curiosidade angustiada? Há uma terra que se parece contigo, onde tudo é belo, rico, tranquilo e honrado, onde a fantasia construiu e decorou uma China ocidental, onde a vida é suave de se respirar, onde a felicidade esposou o silêncio. É lá que se deve ir a viver, é lá que se deve ir a morrer.¹⁷

O Oriente (China) é evocado por ser o desconhecido feito de projeções em que se pode localizar a idealização do eu-lírico. Local que não é concreto e determinado, mas mitológico, como também é expresso no poema *Anywhere out of the world* (em que até sua língua nativa é preterida): “Seja onde for! Seja onde for, contanto que longe deste mundo!”.¹⁸ Portanto, a felicidade não é possível na realidade vivida. O poeta, então, perambula com profunda nostalgia e em angústia existencial pelos novos *boulevards* em meio às novidades e efervescência cultural que, ainda que o deixem fascinado, não o deslumbram. Em *As multidões*, é marcante os sentimentos dissonantes, pois mesmo que: “(...) desfrutar da multidão é uma arte”,¹⁹ o eu-lírico completa: “Multidão, solidão: termos iguais e conversíveis para o poeta ativo e fecundo”,²⁰ como se o indivíduo fosse anulado pela multidão. Baudelaire, igualmente a Hoffmann e Poe, não deixa de retratar o grotesco, as desigualdades, as relações superficiais da fugacidade moderna, a vitimização do ser humano pelo capital, a alienação e o abandono. Em tal conjuntura, o consumismo era (e ainda é) imposto como suposto conforto e sinônimo de felicidade para preencher o vazio existencial, mas, ao fim, era apenas mais uma das engrenagens dessa realidade angustiante.²¹ Nesse contexto, o próprio autor, por sua maneira de levar a vida, acaba sendo marginalizado.

¹⁷Baudelaire, op. cit., p. 38.

¹⁸Ibidem, p. 106.

¹⁹Ibidem, p. 26.

²⁰Idem, ibidem.

²¹Schmitt aponta como a lógica do capitalismo é nauseante aos seres humanos: “Se o motor do capitalismo é o consumo, ele deve ser constantemente estimulado. Assim, tudo nasce para

Em sua andança errática, Baudelaire faz a figura da janela voltar a aparecer. No poema, *As janelas*, o eu-lírico demonstra seu maior apreço à janela fechada, que, iluminada por uma vela, fascina por seu aspecto misterioso: “Quem olha de fora por uma janela aberta nunca vê tantas coisas quantas vê quem olha para uma janela fechada”.²² É justamente essa imprecisão que inspira ainda mais as especulações sobre o observado, essa beleza fugida que a luz da janela possibilita um olhar captar. Ele passa a examinar a imagem de uma mulher e, com pequenas informações sobre sua aparência e gestos, desenvolve uma história sobre seu ser: “Mais além das ondas dos tetos, percebo uma mulher madura, já enrugada, pobre, sempre inclinada sobre alguma coisa e que não sai nunca de casa”.²³ Observamos uma clara semelhança com Hoffmann e Poe: a janela, a criação de enredos para as personagens observadas, o deleite na arte de enxergar, refletir e sentir. Por mais que as experiências observadas não tenham acontecido com o próprio autor, ele pode, ainda assim, se emocionar e aprender com elas. Além disso, mesmo que seu devaneio não seja verídico, o importante é ajudar no processo de crescimento e compreensão da vida: “Mas que importa o que pode ser a realidade dada fora de mim, se me fez viver, se me fez sentir que sou e o que sou?”.²⁴

Para Baudelaire, o ponto de partida do artista moderno é exatamente sua curiosidade e busca de representar a beleza fugaz da vida.²⁵ O lírico, então, vaga pelas ruas, poetizando a modernidade captada. Assim, temos o *flâneur*, uma figura de

ser ultrapassado; tudo o que é construído traz, em si, sua destruição. Nada é feito para durar, ainda que seja solidamente planejado (...) A fome impetuosa de se consumir o que se sabe que perecerá também é causadora de angústia. É o querer sempre mais e, no limite, não saber o que se quer, pois a cada instante deve-se desejar algo novo e diferente. É o sofrimento de *des Esseintes*: a incompletude, uma insatisfação perene, um eterno descompasso. (...) A moda é morte constante, transitoriedade. Tal como a vida humana. É o destino trágico das coisas do mundo, das pessoas, dos relacionamentos. A mercadoria revela, portanto, a banalidade da própria existência. Condenados a circular pelo mundo, pelas cidades, pelos boulevares, até a hora de sua aniquilação: tal são os homens e os objetos”. (SCHMITT, Juliana. “O spleen e o luto”. In: *Ponto Urbe Revista do núcleo de antropologia urbana da USP*, São Paulo, n. 9, dez/2011, p. 6.)

²²Baudelaire, op. cit., p. 84.

²³Idem, ibidem.

²⁴Idem, ibidem.

²⁵Nas palavras de Carvalho (CARVALHO, Sérgio. “A saturação do olhar e a vertigem dos sentidos”. In: *Revista USP*, São Paulo, n. 32, fev/1996, p. 128): “Segundo a escritura baudelaireana, somente o pintor de momentos fugidios é capaz do gesto heróico de capturar o espírito da

alteridade do poeta: “Sua paixão e profissão é desposar a multidão. Para o perfeito *flâneur*, para o observador apaixonado, é um imenso júbilo fixar residência no numeroso, no ondulante, no movimento, no fugidio e no infinito”.²⁶ Ele aparece como um burguês que dispõe do tempo e pode desperdiçá-lo, em protesto à sociedade capitalista da época. Vive sem objetivos, só busca espetáculos passageiros para os olhos, tem prazer em observar refletidamente os moradores da cidade em suas atividades diárias. Segue sem propósito, entregue ao fluxo aleatório, ao contingente e ao inesperado. Em seu livro *O pintor da vida moderna*, Baudelaire elogia Poe (foi Baudelaire, inclusive, quem traduziu *O homem da multidão* para o francês). Entretanto, como ressalta Walter Benjamin, não é adequado classificar Poe como um *flâneur*:

(...) o homem da multidão não é nenhum *flâneur*. Nele o comportamento tranqüilo cedeu lugar ao maníaco. Deste comportamento pode-se, antes, inferir o que sucederia ao *flâneur*, quando Ihe fosse tomado o ambiente ao qual pertence. Se algum dia esse ambiente Ihe foi mostrado por Londres, certamente não foi pela Londres descrita por Poe. Em comparação, a Paris de Baudelaire guarda ainda alguns traços dos velhos bons tempos.²⁷

modernidade. Esse novo estádio da história humana, a modernidade, é sobretudo compreendido como uma época em que as formas de experimentar e sentir a realidade e a vida sofreram inflexões agudas. Na vida moderna, sob o signo da transitoriedade, da fragmentação, do excesso e do fluxo instável e transitório de coisas e idéias, a instância psíquica de cada homem é marcada pelo registro indelével da tensão nervosa, da velocidade, do superficialismo, da efemeridade, da hiperestesia e da experiência solitária e imediata. A realidade não se sustenta e tudo, matéria, idéias e espírito, fragmenta-se e se perde. A modernidade reverbera o múltiplo inconsistente e variável, a totalidade como contingência e ambigüidade. Assiste-se à emergência do esvaziamento nos conteúdos e formas de uma totalidade fechada e de uma verdade consensual no mundo. A vida moderna caminha em paralelo com a dissolução das respostas e conceitos fixos do mundo tradicional e pré-moderno, tornando cada vez mais difíceis as tentativas de se compreender e diagnosticar fenômenos e crenças compartilhadas, apontar soluções e eleger caminhos. A modernidade trouxe consigo a relativização de valores e ensinamentos, de doutrinas e apanágios”.

²⁶BAUDELAIRE, Charles. *O pintor da vida moderna*. Trad. Teixeira Coelho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996, pp. 20-21.

²⁷BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989, p. 121.

Walter Benjamin, então, direciona a causa da diferença de postura entre os autores para a diferença entre as cidades. A Inglaterra é o berço da revolução industrial, seu estado de transformação social, econômica e política se encontra em um estágio mais avançado do que a França, desse modo, não é propícia ao flunar. Por outro lado, Paris ainda possibilitava a andança errática do poeta, que rejeitava a divisão do trabalho, a industriabilidade da sociedade e o ritmo imposto pelo capital. Benjamin também compara a cidade de Berlim com as duas anteriores,²⁸ novamente apontando como a diferença de ambiente condicionou a escrita de Hoffmann:

Se algum dia Hoffmann houvesse conhecido Paris ou Londres, se houvesse visado à representação da massa como tal, não se teria fixado, então, em uma feira; não teria colocado as mulheres em primeiro plano; teria, talvez, aproveitado os temas que Poe extrai da multidão movimentando-se à luz dos lampiões a gás.²⁹

4. Considerações finais

Hoffmann, portanto, é um dos primeiros a tematizar o cotidiano e os dilemas da modernidade. Com fascínio pela multidão e consciência de sua efemeridade, realiza um retrato literário das transformações rápidas e contínuas da cidade grande. Ele constitui a identidade do homem moderno, como ele se insere em seu meio, vinculado a fatores políticos, sociais e econômicos. Apesar das condições ainda incipientes em que se encontrava o desenvolvimento industrial de Berlim em sua época, o que limitou sua captura da modernidade, é inegável seu pioneirismo e influência. Já no epicentro da revolução industrial, Poe captura a modernidade

²⁸Na Inglaterra, em 1851, a população urbana ultrapassou a população do campo, sendo o primeiro local em que ocorreu tal fenômeno, em uma época em que o mundo ainda era predominantemente rural. Londres sozinha já contava com mais de 2 milhões e meio de habitantes, sendo a maior e mais populosa capital. Na mesma época, Paris vinha em segundo lugar, com cerca de 1 milhão de habitantes, e Berlim, mais atrás, tinha cerca de 300 mil habitantes. Para saber mais sobre o processo histórico de industrialização e urbanização nesses países, ver HOBBSAWM, Eric. *A era do capital 1848-1875*. Trad. Luciano Costa Neto. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

²⁹Benjamin, op. cit., p. 123.

em seu ápice, com ruas movimentadas por multidões compostas por indivíduos excêntricos e atormentados por segredos e contradições interligadas entre seu íntimo e a própria cidade. Enquanto a Paris de Baudelaire, mesmo já sendo referência cultural e industrial, ainda guarda características que permitem o flunar. O poeta vaga pelos novos *boulevards* pós-reurbanização com fascínio e repulsa. Admira os avanços e os critica. Sente-se perdido na efemeridade, mas também encantado.

Portanto, a experiência moderna é intrigante e desafiante. A expansão econômica e demográfica demanda uma nova forma de olhar o mundo e expressá-lo. Esses autores apreendem os paradoxos trazidos pela modernização e retratam, além do deslumbramento, a capacidade de marginalizar aquele que não é privilegiado por ela. Busca-se refúgio na rua e conforto na identificação com os outros, mas é difícil pela complexidade da sociedade moderna. Solidão na multidão, deplorável no sublime, avanços e tragédias, possibilidades e repressões. Com esses três grandes autores, cada um à sua maneira, temos a fugacidade dos prazeres e angústias do século XIX eternizada na arte.

Referências

- BAUDELAIRE, C. *O spleen de Paris: pequenos poemas em prosa*. Trad. Samuel Titan Jr. São Paulo: Editora 34, 2020.
- _____. *O pintor da vida moderna*. Trad. Teixeira Coelho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- BENJAMIN, W. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- CARVALHO, S. "A saturação do olhar e a vertigem dos sentidos". In: *Revista USP*, São Paulo, n. 32, p. 126-154, fev/1996. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/26037>. Acesso em: 8 maio 2025.
- FRANCO JÚNIOR, H. *Cocanha: a história de um país imaginário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- HOBSBAWM, E. *A era do capital 1848-1875*. Trad. Luciano Costa Neto. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

- HOFFMANN, E. T. A. *A janela de esquina do meu primo*. Trad. Maria Aparecida Barbosa. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- MAZZARI, M. “Hoffmann e as primícias da arte de enxergar”. In: HOFFMANN, E. T. A. *A janela de esquina do meu primo*. Trad. Maria Aparecida Barbosa. São Paulo: Cosac Naify, 2010, pp. 60-74.
- POE, E. A. “O homem da multidão”. In: POE, E. A. *Contos de Edgar Allan Poe*. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Editora Cultrix, 1985, pp. 131-139.
- SCHMITT, J. “O spleen e o luto”. In: *Ponto Urbe Revista do núcleo de antropologia urbana da USP*, São Paulo, n. 9, p. 1-9, dez/2011. Disponível em: <http://journals.openedition.org/pontourbe/1810>. Acesso em: 8 mai. 2025.
- VOLOBUEF, K. “A janela da esquina: E.T.A. Hoffmann, arte e prosaísmo”. In: *Teresa: Revista de Literatura Brasileira*, São Paulo, n. 12-13, pp. 362-372, dez./2013. Disponível em: <https://revistas.usp.br/teresa/article/view/99399>. Acesso em: 8 maio 2025.

RESUMO: O presente artigo objetiva analisar a literatura do século XIX, a começar por Ernst Theodor Amadeus Hoffmann e seu pioneirismo em tematizar a modernidade e suas transformações econômicas, sociais e culturais decorrentes da passagem de uma sociedade feudal para uma sociedade capitalista. Em seguida, com Edgar Allan Poe e Charles Baudelaire, observa-se um aprofundamento dos dilemas da modernidade em toda sua beleza embriagante: a velocidade angustiante das transformações e exigências que o capitalismo impõe, a desorientação e desenraizamento do ser humano, os avanços e luxos do ambiente cosmopolita, assim como suas desigualdades. Nesse con-

ABSTRACT: This article aims to analyze 19th-century literature, starting with Ernst Theodor Amadeus Hoffmann and his pioneering work in addressing modernity and its economic, social, and cultural transformations resulting from the transition from a feudal society to a capitalist society. Then, with Edgar Allan Poe and Charles Baudelaire, we observe a deepening of the dilemmas of modernity in all its intoxicating beauty: the distressing speed of transformations and demands imposed by capitalism, the disorientation and uprooting of human beings, and the advances and luxuries of the cosmopolitan environment, as well as its inequalities. In this context, it is possi-

texto, é possível compreender como as diferenças entre as cidades de Berlim, Londres e Paris influenciaram as escritas de cada um: por ser o berço da Revolução Industrial, Londres mecaniza a subjetividade do ser humano de maneira mais forte, enquanto Paris ainda permite o vagar despropositado do *flâneur*, e Berlim, mais incipiente, fixa sua observação na diversidade de uma feira.

PALAVRAS-CHAVE: Hoffmann; Poe; Baudelaire; Fugacidade; Modernidade.

ble to understand how the differences between the cities of Berlin, London, and Paris influenced the writings of each author: as the birthplace of the Industrial Revolution, London mechanizes human subjectivity more intensely, while Paris still allows the purposeless wandering of the *flâneur*, and Berlin, more incipient, focuses its observation on the diversity of a fair.

KEYWORDS: Hoffmann; Poe; Baudelaire; Fugacity; Modernity.

Algumas considerações sobre a crítica de arte em J.-K. Huysmans

ANDRÉ PASCOAL DA SILVA

DOUTOR EM FILOSOFIA DO DIREITO NA FADUSP

DOUTORANDO EM FILOSOFIA NA FFLCH-USP

Mais conhecido como o autor de *À rebours*, romance *sui generis*, J.-K. Huysmans foi um pensador inquieto e profícuo que transitou por quase todas as tendências culturais de seu tempo: naturalismo, simbolismo, ocultismo e naturalismo espiritualista. Dileta de decadentismo, ao final de sua carreira, concentrou-se no cristianismo primevo.

Os fundamentos do movimento decadentista assentam-se no descrédito de determinada geração aos valores e instituições de sua realidade histórica, quando experimenta momentos de conflito e desagregação. Percebendo que as novas tendências intelectuais não conseguem fazer frente aos desafios da atualidade, há uma necessidade de retorno a momentos históricos anteriores, considerados superiores, buscando respostas que confirmam sentido e alternativas às crises e à complexidade do presente.

O conceito de decadência, porém, contém feições não necessariamente incluídas no esteticismo, como, acima de tudo, o sentimento de fatalidade da crise, isto é, a consciência de se estar na fase final de um processo vital e na presença da dissolução da civilização. A simpatia das velhas culturas, exaustas, excessivamente requintadas,

pelo helenismo, os últimos anos do Império Romano, o rococó e o estilo amadurecido “impressionista” dos grandes mestres fazem parte da essência do sentimento de decadência.¹

É nesse sentido que deve ser compreendida a relação de Huysmans com o decadentismo, em especial, quando recorre a manifestações artísticas da era medieval, no último período de sua obra e de suas aspirações estéticas, o que tem efeito na sua crítica de arte, de forma incisiva.

Não se pode esquecer que Huysmans foi um grande crítico de arte,² ofício que começou a ganhar relevância e *status* justamente na época em que viveu, quando da emergência dos salões de artes e do movimento impressionista.³ Em momento posterior, o autor passou a escrever críticas de arte relacionadas aos pintores primitivos,⁴ extremamente relevantes ao estudo sobre a arte pictórica religiosa produzida nos fins do século XV.

A crítica de arte de Huysmans sofre variações, de acordo com cada período de sua obra, isso reflete nos objetos de interesse de suas precisas análises artísticas. É de se notar que toda a complexidade envolvendo a figura do escritor acaba se espelhando no estilo de sua crítica. Não apenas os qualitativos de poeta, romancista, funcionário público sobressaem-se em seu estilo, mas sobretudo a inclinação literária de sua tortuosa carreira.

Assim, no período naturalista, vai se interessar um pouco mais pela arte pictórica dos impressionistas, tão festejada pela escola de Émile Zola, com quem tivera laços de amizade. Mas, ainda nessa fase, seu estilo deve muito à influência da estética simbolista, seja pela sinestesia entre as imagens e a linguagem, seja pelo ritmo rebuscado e elegante de sua escrita.

¹HAUSER, Arnold. *História social da literatura e da arte*. Tomo II. Tradução de Walter H. Geenen. São Paulo: Mestre Jou, 1972, p. 1068.

²A revista *Mercur*, de Alfred Valette, e o jornal dos irmãos Goncourt são apenas exemplos dos periódicos que veicularam as críticas de arte de Hysmans.

³Do qual, inicialmente, foi entusiasta, principalmente da pintura de Degas.

⁴Os pintores primitivos seriam aqueles das escolas flamengas, alemãs e italianas, dos fins do século XIV e início do século XV, em especial Rogier van der Weyden, Jan van Eyck, Mathias Grünewald e Fra Angelico. Podemos incluir Francesco Bianchi nessa estirpe, embora menos conhecido.

À teoria zoliana das telas, Huysmans prefere a imagem baudelairiana do espelho: a tarefa do artista – pintor ou escritor – não é reproduzir o visível e o invisível, mas de os refletir. Como o pintor não pode mostrar o invisível, o escritor não pode dizer o indizível; mas ambos podem refletir o suprasensível nas suas obras, pelo viés da imagem que permite figurar o não figurável.⁵

Já a caminho de sua conversão religiosa, como na crítica que faz a Francesco Bianchi, o escritor passa a se interessar mais pelos pintores primitivos italianos, flamengos e alemães. Isso demonstra que os objetos de suas críticas de arte correspondem ao genuíno interesse do autor por determinado assunto, consoante às suas inclinações de momento.

Huysmans descreve igualmente os quadros dos mestres antigos, principalmente dos primitivos italianos, alemães e flamengos, sem a mediação de uma reprodução, em se referindo diretamente aos quadros originais, observados nos museus. As obras escolhidas para serem descritas são aquelas que exercem uma atração ou uma fascinação sobre o autor.⁶

Como o autor costumava escrever sobre aquilo que apreciava, por vezes, sua crítica de arte confere maior prazer e espontaneidade à descrição, à representação e à narrativa, num quase abandono de sua condição de especialista para usufruir de forma meramente contemplativa a obra de arte. “Só está livre do mal tão

⁵No original : « *À le théorie zolienne des écrans, Huysmans préfère l'image baudelairienne du miroir : la tâche de l'artiste – peintre ou écrivain – n'est pas de reproduire le visible et l'invisible, mais de les réfléchir. Comme le peintre ne peut montrer l'invisible, l'écrivain ne peut dire l'indicible; mais tous deux peuvent refléter le suprasensible dans leurs œuvres, par le biais de l'image, qui permet de figurer l'infigurable* ». JEANNEROD, Aude. *La Critique d'art de Joris-Karl Huysmans. Esthétique, poétique, idéologie*. Paris: Classiques Garnier, 2020, p. 603.

⁶No original : « *Huysmans décrit également des tableaux de maîtres anciens, principalement de Primitifs italiens, allemands et flamands, sans la médiation d'une reproduction, en se référant directement aux tableaux originaux, observés dans les musées. Les œuvres choisies pour être décrites sont celles qui exercent sur l'auteur une attraction ou une fascination* ». Ibidem, p. 70.

bem diagnosticado por Valéry aquele que junto com a bengala e o guarda-chuva também entregou, na entrada, a sua ingenuidade”.⁷

Um ponto interessante é que Huysmans jamais abandonou o traço poético em sua crítica, marca do período em que, a exemplo de Baudelaire, escreveu poemas em prosa sobre episódios urbanos da vida parisiense do *fin de siècle*. Em geral, a aliança com o ofício de escritor está sempre presente nas suas críticas de arte. “Alargar o campo da crítica de arte para fazer uma arte da crítica e transformar a arte do romance em uma estética do romance sobre arte, este foi o projeto de Huysmans ao longo de sua obra.”⁸

Ora, não pode ser relegado a segundo plano que, no seu ofício de crítico, por vezes, Huysmans cria verdadeiras narrativas que não estão evidenciadas na hagiografia tratada na obra de arte por ele analisada, deixando transparecer a presença marcante do romancista. Daí, a licença prosaica em insinuar uma relação incestuosa imaginada entre os figurantes de um quadro, como no óleo sobre tela “A virgem e o infante cercado de São Bento e de São Quintino”, de Francesco Bianchi: “O velho é um pai que resiste à espreita de estupros horríveis e cujos filho e a filha cederam às tentações do incesto e julgam a vida muito breve para expiar as terríficas delícias de seus crimes”.⁹ Assim, “crítica e romance, ambos em um jogo de espelhos, se metamorfoseiam e tendem a se confundir nos seus respectivos reflexos”.¹⁰

E isso também repercute nos romances do autor, constantemente marcados pela presença de *ekphrasis* de suas críticas que são inseridas hábil e oportunamente

⁷ Adorno, Theodor. “Museu Valéry Proust”. In: *Prismas: crítica cultural e sociedade*. Tradução de Augustin Wernet e Jorge de Almeida. São Paulo: Ática, 1998, p. 185.

⁸ No original: « *Elargir le champ de la critique d'art pour en faire un art de la critique et transformer l'art du roman en une esthétique du roman sur l'art, tel fut le projet de Huysmans à travers toute son œuvre* ». LOCMANT, Patrice. Préface. In: HUYSMANS, Joris-Karl, *Écrits sur l'art*. Paris: Bartillat, 2019, p. 17.

⁹ No original: « *Le vieillard est un père qui a résisté aux aguets d'épouvantables stupres, et dont le fils et la fille ont cédé aux tentations de l'inceste et jugent la vie trop brève pour expier les terrifiantes délices de leur crime* ». HUYSMANS, J.-K. *Écrits sur l'art (1867-1905)*. Paris : Bartillat, 2019, p. 434.

¹⁰ No original : « *Critique et roman, tous deux pris dans un même jeu de miroirs, se métamorphosent et tendent à se confondre dans leurs reflets respectifs* ». Locmant, op. cit., p. 17.

no corpo da história, principalmente nas obras que compõem o ciclo de Durtal, *alter ego* do próprio Huysmans; por isso, também crítico de arte.

No entanto, ainda que não se subordine ao propósito avaliativo característico da crítica de arte, a *ekphrasis* aparece como um gênero de discurso autônomo, que não tem por objetivo preparar ou justificar um julgamento de valor, mas que não tem outra razão que mostrar uma obra ao leitor. Nós veremos que na prática huysmaniana de *ekphrasis*, a descrição entra em concorrência com a ilustração de uma parte e com a narração de outra parte.¹¹

Mas a complexidade da análise aumenta, na medida em que o autor não abdica de traços típicos do período naturalista que, teoricamente abandonara, como na descrição detalhada, quase sádica, dos tormentos sofridos pelos santos, baseados na hagiografia, ainda quando não estejam explicitamente retratados na obra pictórica, objeto de estudo: “o torturador o atravessa, do pescoço às coxas, com duas barras agudas; depois ele retira pregos postos sob suas unhas e, enfim, ele lhe perfura longas pontas, em que uma, mal dirigida, penetra em sua coluna, pondo fim ao seu martírio”.¹²

Outro ponto relevante é que, por vezes, o autor utiliza jargões da linguagem burocrática em suas críticas de arte, como resquício consciente de seu ofício no Ministério do Interior. Por isso, o uso de vocábulos tecnocráticos para a descrição precisa das funções divinas desempenhadas por São Bento como “Diretor de contendas divinas”, “Gerente das dependências terrestres do céu”, “Registrador do bem-fundo das almas”.¹³

¹¹No original: « *Cependant, lorsqu'elle ne se subordonne pas au propos évaluatif caractéristique de l'acte critique, l'ekphrasis apparaît comme un genre de discours autonome, qui n'a pas pour but de préparer et de justifier un jugement de valeur, mais qui n'a d'autre raison d'être que de faire voir une œuvre au lecteur. Nous allons voir que dans la pratique huysmansienne de l'ekphrasis, la description entre en concurrence avec l'illustration d'une part et avec la narration d'autre part* ». Jeannerod, op. cit., p. 65.

¹²No original: « *le tortionnaire le transperça, du col aux cuisses, de deux barres aiguës, puis il lui fit jaillir des clous sous les ongles, et, enfin, il le perfora de longues pointes dont l'une, mal dirigée, pénétra dans la cervelle et mit fin à son martyre* ». Huysmans, op. cit., p. 434.

¹³No original: « *Directeur d'un contentieux divin* », « *Gérant des dépendances terrestres du ciel, ce Régisseur du bien-fonds des âmes* ». Ibidem, p. 432.

Por fim, Huysmans quer deixar nítido em suas análises seu olhar de especialista, ainda que de forma afetada e um tanto pernóstica. Isso se torna evidente, quando atribui “surdas mediocridades”¹⁴ a um pintor canônico como Rafael, em detrimento de artistas menos célebres, como é o caso de Bianchi que é injustamente “inunado em quatro linhas” por Vasari.¹⁵ Mas a precisão e a profundidade técnica de suas análises beiram uma linguagem quase pictórica. “Huysmans (re)inventaria a pintura para realizar particular composição com a palavra. Nesse sentido, entendida como pintura poética ou como ficção pictórica, a picturalidade em Huysmans é essencialmente emoldurada e norteadada pela cor”.¹⁶

Assim, a riqueza vocabular, a confluência de diversos estilos, aprofundada pela precisão técnica das experiências do autor, em diferentes atividades – escritor, esteta, burocrata –, estão presentes no texto de sua crítica de arte, constituindo verdadeiras armadilhas ao desafiador trabalho de tradução.

A crítica de arte sobre Francesco Bianchi está inserida na coletânea *Certains* (1889), em período pouco anterior à publicação de *En Route* (1895), o primeiro romance que retrata o périplo para a conversão ao catolicismo, por isso, considerado seu romance mais autobiográfico.

Assim, o interesse pelos pintores primitivos e a questão religiosa são possíveis causas remotas que talvez justifiquem a escolha da belíssima obra de Bianchi sobre “A virgem e o infante cercado de São Bento e de São Quintino” como objeto de estudo crítico por Huysmans.

Referências

- ADORNO, T. W. “Museu Valéry Proust”. In: *Prismas: crítica cultural e sociedade*. Trad. Augustin Wernet e Jorge de Almeida. São Paulo: Ática, 1998.
- COSTA, L. A. “Os croquis parisiens de Joris-Karl Huysmans. Ou quando a literatura se torna pintura”. In: *Fronteira Z*. São Paulo: PUC, nº 10, 2013, pp. 47-60.

¹⁴No original: « *sourdes médiocrités* ». Ibidem, p. 431.

¹⁵No original: « *Vasari qui l'inbume en quatre lignes* ». Idem, ibidem.

¹⁶COSTA, Leila Aguiar. “Os Croquis parisiens de Joris-Karl Huysmans. Ou quando a literatura se torna pintura”. In: *Fronteira Z*. São Paulo: PUC, nº 10, 2013, pp. 47-60.

- HAUSER, A. *História social da literatura e da arte*. Tomo II. Trad. Walter H. Geenen. São Paulo: Mestre Jou, 1972.
- HUYSMANS, J.-K. *Écrits sur l'art (1867-1905)*. Paris: Bartillat, 2019.
- JEANNEROD, A. *La Critique d'art de Joris-Karl Huysmans. Esthétique, poétique, idéologie*. Paris: Classiques Garnier, 2020.
- LOCMANT, P. Préface. In: HUYSMANS, Joris-Karl, *Écrits sur l'art*. Paris: Bartillat, 2019.
- VARAZZE, J. de. *Legenda Aurea. Vida dos Santos*. Trad. Hilário Franco Júnior. São Paulo: Cia das Letras, 2022.

Francesco Bianchi¹⁷

Jamais se vê um copista posicionar seu cavalete diante desta tela. Ninguém, entre os raros visitantes deslocados na galeria dos primitivos italianos, no Louvre, detém-se diante desta obra esmagada sobre uma meia-parede, no canto da porta. Mesmo o artista que a criou, Francesco Bianchi, é ignorado. De acordo com uma crônica de Lancilotti¹⁸, supôs-se que ele nasceu em 1447 e morreu em 1510. Ele pintava em 1481, disse Vasari, que o inuma, em quatro linhas.¹⁹ Assim, sua designação permanece confusa. Alguns lhe nomeiam Bianchi Ferrari, outros Frarre, outros o Frade Francesco. Todos estão de acordo em atestar que ele foi o mestre de Correggio, mas se admitirmos que a data de sua morte seja autêntica, ele teria morrido enquanto seu discípulo tinha dezesseis anos! Os biógrafos são mudos sobre suas obras que foram perdidas. Enquanto todos os “pinturógrafos”²⁰ se extasiam diante das surdas mediocridades de Rafael, ninguém parece supor a singular personalidade de Bianchi. De onde viria ele, como foi sua vida? Nada se sabe. A qual escola pertencia? Escola de Modena, diz Vasari; Escola Lombarda,

¹⁷*Certains*, 1889. Apud. HUYSMANS, J.-K. *Écrits sur l'art* (1867-1905). Paris: Bartillat, 2019, p. 431-435 (segundo as notas e edição de Patrice Locmant). Nota do Tradutor: “Em outubro de 1887, Huysmans faz aparecer seu primeiro artigo inteiramente consagrado à obra de um primitivo, “A virgem e o infante cercado de São Bento e de São Quintino” de Marmitta (então atribuído a Bianchi). A emancipação em detrimento da atualidade e da contemporaneidade é motivada pela aliança do espiritual e do sensível: a fisionomia das figuras de São Bento e de São Quintino reflete seu estado psicológico, a interioridade é manifestada pela exterioridade”. No original: « En octobre 1887, Huysmans fait paraître son premier article entièrement consacré à l'œuvre d'un Primitif, La Vierge et l'Enfant entourés de saint Benoît et de saint Quentin de Marmitta (alors attribuée à Bianchi). L'émancipation envers l'actualité et de la contemporanéité est motivée par l'alliance du spirituel et du sensible : la physiologie des figures de saint Benoît et de saint Quentin reflète leur état psychologique, l'intériorité est manifestée par l'extériorité ». JEANNEROD, Aude. *La Critique d'art de Joris-Karl Huysmans: esthétique, poétique, idéologie*. Paris: Classiques Garnier, 2020, pp. 566 e 567.

¹⁸LOCMANT, Patrice. Nota original: Pintor do século XV, Francisco Lancilotti publicou um *Tratado de pintura*.

¹⁹LOCMANT, Patrice. Nota original: Em sua *As vidas dos mais célebres pintores, escultores e arquitetos*.

²⁰Nota do Tradutor: No original: “*peinturlographes*”, neologismo do autor para se referir aos especialistas em pinturas; termo inexistente em nosso idioma.

afirma um catálogo; Escola de Ferrara, pretende um outro. E todos passam, felizes por percorrer um caminho batido e de encontrar os elogios seculares dedicados ao triunfante Alegri, seu aluno.

O Louvre possui apenas um quadro de Bianchi²¹ e , para mim, desta tela exalam emanações deliciosas, captações dolentes, sacrilégios insidiosos, de orações turvas.

A ordenação desta obra é esta: a Virgem sentada em um trono tem em seus braços o menino Jesus, ornado de braços finos, a carne nua, serrada debaixo do queixo pelo fio de um colar de ouro. Detrás dele, entre duas pilastras que gravitam em torno de preciosas hastes, uma paisagem distante, atravessada por um rio, dispersa os cimos arredondados de suas montanhas, em um céu calmo; sob o pé do trono, um serafim em robe verde toca o alaúde; um outro, em robe rosa, toca a viola. De cada lado do quadro, em pé, duas extraordinárias figuras: um ancião vestido de hábito abacial tem à mão um livro com fecho, encadernado em vermelho; um homem jovem imberbe, como um cavalheiro de ferro, olha, a mão apoiada sobre uma espada, com a guarda em forma de cruz.

De acordo com a tradição confirmada pelo aviso dos hagiógrafos, o ancião é São Bento²² e o jovem é São Quintino.

O imponente aspecto do ancião lívido e calvo, com o semblante rígido, a olho nu; a pose sacerdotal e principesca, adapta-se, com efeito, ao formidável santo, ao paciente semeador que labora as almas em lavras e nelas faz germinar as colheitas claustrais de sua Grande Ordem. O livro que ele tem enrolado entre os dedos, em suas mãos lentas, encerram as regras que ele promulga; estas regras que,

²¹LOCMANT, Patrice. Nota original: “A virgem e o infante cercado de São Bento e de São Quintino e dois anjos” é hoje atribuído ao pintor do século XVI, Francesco Marmitta.

²²Nota do Tradutor: “Apesar da forma latina do nome ser a mesma (Benedictus), não se pode confundir São Bento (c. 480-550) e São Benedito (1589-1654), este último um negro nascido na Sicília e cujo culto foi muito popular entre os escravos do Brasil colonial e mais tarde entre os descendentes”. JÚNIOR, Hilário Franco. Nota de Rodapé. In: VARAZZE, Jacopo de. *Legenda Aurea. Vida dos Santos*. Tradução: Hilário Franco Júnior. São Paulo: Cia das Letras, 2022, p. 297. Parece evidente que Huysmans se refere a São Bento e não a São Benedito, embora o original francês *Saint Benoît*, poderia ser traduzido para São Bento ou São Benedito. Aliás, considerando o período de vida de Francesco Bianchi, não seria possível que ele se referisse a Santo Benedito, que viveu em período posterior à morte do pintor.

reformadas ou intactas, ainda sujeitam, em todo o Ocidente, sob a disciplina dos claustros, milhares de seres!

Este olhar tão triste, tão profundo, tão claro, pelo qual passam as recorrências de lutas horríveis, pode ser aquele do homem que, refugiado no deserto de Subiaco, expirava as angústias e consumia os apertos de sua carne, rolando-a nos verdes ardores das urtigas e espinhos.

Igualmente, concebe-se seu sorriso altaneiro e consternado. A ruga de sua boca dura reporta, com efeito, a excruciante tarefa que assumira este diretor de contendas divinas, este gerente das dependências terrestres do céu, este registrador do bem-fundo das almas. O sorriso morto de seus lábios também é explicado, na medida em que se lembra de ódios que lhe assaltam, sobretudo os atentados contra este pregador que queriam envenenar, e se esforça de perverter seus monges em preces, pela vista de mulheres cuja nudez pálida se abre em danças sedutoras, no mesmo jardim do monastério que ele havia fundado.

Então, compreende-se a complexa expressão de seu olhar; mas como definir a duvidosa figura de São Quintino, um efebo de sexo indefinido, um híbrido de beleza misteriosa, de longos cabelos morenos separados por uma risca no meio da frente e um espartilho de ferro pegajoso sobre sua garganta. Os pés que, em vez de inseridos em pedais de armadura, estão nus e calçados de sandálias amarradas por tiras abaixo dos joelhos, dir-se-ia do tradicional costume de uma Bradamante²³ ou de um São Jorge.

Então, o que pensar desta adorável cabeça na qual uma impenetrável dor velou os traços? O que pensar destes olhos claros, mas de quem desmaia escondido como do fundo do lodo? – Não são os olhos consternados, os olhos puros, os olhos d'água da fonte, límpidos e frios, de São Bento; são os olhos queimados pelas tentações que desaguam, são írises d'água ondulando e refletindo, quando elas se tranquilizam, dos firmamentos vermelhos do outono; são as belicosas írises mal pacificadas pela penitência, depois da falta. E o aspecto inteiro do santo faz sonhar. Essas formas infantis, nas ancas um pouco desenvolvidas, esse pescoço de menina, a carne branca como uma medula de sabugueiro, esta boca de lábios espoliadores, este tamanho esguio, estes dedos esquadrinhadores perdidos sobre

²³Nota do Tradutor: Heroína dos épicos *Orlando apaixonado* de Matteo Maria Boiardo e *Orlando furioso* de Ludovico Ariosto. Reforçando o caráter andrógino do santo retratado na tela.

uma arma, a protuberância do peitoral que se projeta no lugar dos seios e protege a queda divulgada do busto, este tecido que se nota sobre a axila que permanece livre entre a ombreira e a gargantilha, mesmo esta fita azul de garotinha, atada sob o queixo, obsedante. Todas essas assimilações alucinadas de Sodoma parecem ter sido consentidas por esse andrógino, no qual a insinuante beleza, agora dolorosa, já se revela purificada, como que transfigurada pela lente aproximada de um Deus.

Porque ela ainda não veio por ele, a combustão da alma que aprofunda e flui no Senhor; este perfeito estado de êxtase, onde o espírito se enebria de delícias na existência essencial, não foi adquirido pelo andrógino, cujos abandonos, sem dúvida não foram bastante pressionados pelos remorsos. O inconsolável sofrimento de sua fisionomia o atesta. Bem parece, é nesta atitude da florescente Renascença que ele pinta um episódio intermediário da alma que a Idade Média, mais absoluta, havia suprimido.²⁴

Mas todas essas ideias compreensíveis, embora se apliquem aos santos que, depois de terem sido internados nos primorosos malogros da carne, foram subitamente iluminados pela graça, tornam-se inexplicáveis quando adaptadas a São Quintino. Nem o martirologio, nem a monografia do abade Matheus²⁵, conceberia um hermafrodita encouraçado de ferro, um cavaleiro que, depois de faminto de inquietudes luxuriantes, agoniza sob os pesos de suas penas. A legenda simplesmente o representa como o filho de um senador romano que veio, no Vermandois, confessar seu Deus, e que o prefeito de Diocleciano, Varus, fez torturar.

De Tillemont relata as sucessões de seu suplício.²⁶ Primeiro, ele foi pendurado às polias e estirado de tal sorte que seus joelhos, deslocados, flutuavam; em seguida, ele foi flagelado por curtas correntes, depois lhe ataçaram as costas com tochas reanimadas pelo visco e encheram sua boca com uma pasta úmida de cal virgem.

²⁴Nota do Tradutor: Daí a preferência do autor pelos “primitivos”, porque traziam toda a carga da fé simbólica do baixo medievo, embora já prenuncie as técnicas e o espírito da Renascença.

²⁵LOCMANT, Patrice. Nota original: *Adolphe Mathieu*, abade da instituição São João – São Quintino, havia publicado uma monografia do martírio intitulada “São Quintino, sua vida, seu culto, restauração de sua peregrinação” (Saint-Quentin, Jean Moreau, 1878).

²⁶LOCMANT, Patrice. Nota original: *Sébastien Le Nain de Tillemont*, “História dos imperadores e de outros príncipes que reinaram nos seis primeiros séculos da igreja, das perseguições que fizeram aos cristãos, de suas guerras contra os judeus”.

Terminados esses prelúdios, o carrasco queria que ele retomasse o fôlego e o depositou em um cadafalso. Comprimido pelo frio da escuridão, ele se recupera e então o torturador o atravessa, do pescoço às coxas, com duas barras agudas; depois ele retira pregos postos sob suas unhas e, enfim, ele lhe perfura longas pontas, em que uma, mal dirigida, penetra em sua coluna, pondo fim ao seu martírio.²⁷

Ora, nada na figura e nos atributos do santo se relaciona com os incidentes deste suplício. Assim, o objeto do quadro permanece misterioso, e, o que se acresce ao enigma da cena, é a aparição da Virgem, dolorosa e ativa, com seus olhos baixos, os olhos que se adivinham parecidos àqueles de São Quintino, límpidos na superfície e turvos ao fundo. Nenhuma das personagens competem, de resto, à explicação do grupo. Indiferentes à Madona e ao Menino Jesus que sorri e brinca, os santos nos olham fixamente, tristemente, diante deles, e nenhum lugar parece deter essas altas figuras cujas vidas lhes persegue e lhes pressiona.

Contudo, percebe-se que todos se assemelham. Diríamos que São Bento é o pai de Maria e de São Quintino – irmã e irmão –, e o pequeno anjo vestido de rosa tocando sua viola de amor, o infante urdido da diabólica conjunção destes santos. O velho é um pai que resiste à espreita de estupros horríveis e cujos filho e a filha cederam às tentações do incesto e julgam a vida muito breve para expiar as terríficas delícias de seus crimes; a criança implora o perdão de sua origem e canta dolentes litânias para demover a cólera soberana do Altíssimo.²⁸

Tal pode ser a significação desta tela, onde a ruiva e flexuosa perversidade de uma Renascença, já está surda da rígida brancura da Idade Média. Sem dúvida,

²⁷Nota do Tradutor: “Novamente preso, foi esticado no potro até suas veias romperem, foi duramente espancado (...) e como continuou a zombar do prefeito, este, irritado, mandou jogar na sua boca vinagre, cal e mostarda. Mas como permanecia inabalável, foi conduzido a Vermand, onde o prefeito mandou enfiar nele dois espetos que iam da cabeça às coxas, e dez pregos entre as unhas e a carne; depois mandou decapitá-lo”. Varazze, op. cit., p. 893.

²⁸Nota do Tradutor: “A ficção narrativa faz uma irrupção da descrição original até que o crítico se ponha a imaginar os amores incestuosos entre a Virgem e São Quintino (...) Vê-se a transformação de uma obra pictórica em um verdadeiro romance familiar, em detrimento de toda a verossimilhança ou de toda fidelidade ao tema do quadro”. No original: « *La fiction narrative fait ainsi irruption dans la description lorsque le critique se prend à imaginer des amours incestueuses entre la Vierge et saint Quentin (...)* On assiste à la transformation d’une œuvre picturale en un véritable roman familial, au détriment de toute vraisemblance ou de toute fidélité au sujet du tableau ». Jeannerod, op. cit., p. 162.

Bianchi pintou muito bem, assim como a maioria dos artistas de seu tempo, uma família de doadores que lhe encomendaram esta obra; ele travestiu nos religiosos costumes das potestades, usados para o desfrute das boas horas e as alegrias do vício; aceitando esta doação como uma simples série de retratos, de qual sentimento sobre-humano, de qual sutil e imperioso talento não impregnou sua obra! Sem perdão, os amadores louvam o vacilante sorriso da Gioconda; mas como mais misteriosos, mais dominadores, são estes lábios fechados, augustos e consternados, doces e sinistros, vivos e mortos; como os olhos desejados, verdadeiros, dos da Vinci são vazios, se comparados a estas órbitas em água de rocha ou em água de ribeira que, batida pelo raio, desenha-se depois do temporal.

Inexplicável que, apesar de tudo,²⁹ esta tela de uma cor lisa e machucada, de um desenho solene e esbelto, de uma tristeza infinita, de uma alegria indizível de arte, arranca-nos da vida presente e nos sugere inquietantes devaneios, enquanto atravessados pelas horas da sala solitária, descemos à praça do Carrossel e entramos na fracassada barafunda das vias públicas.

²⁹Nota do Tradutor: “Huysmans tenta a abordagem de organizar sua descrição de modo rigoroso, começando pela composição do quadro e a identificação dos personagens representados. Mas, rapidamente, o texto se permeia de interrogações, o crítico exibindo as dificuldades que ele encontra ao querer descrever a tela. Ao final do texto, o mistério permanece intacto”. No original: « *Huysmans tente d'abord d'organiser sa description de façon rigoureuse, en commençant par la composition du tableau et l'identification des personnages représentés. Mais très vite, le texte se parsème d'interrogations, le critique exhibant les difficultés qu'il rencontre à vouloir décrire la toile. À la fin du texte, le mystère reste entier* » Jeannerod, op. cit., p. 586.

Dísticos apofáticos de Angelus Silesius^I

MARCO AURÉLIO WERLE

PROFESSOR NO DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA DA USP

Além de ter sido importante tanto para o idealismo quanto para um certo ultrapassamento de algumas divisas teóricas cartesianas, Angelus Silesius constituiu também um impulso para a ontologia fundamental de Martin Heidegger, que analisou o dístico *A rosa é sem por quê* em *Der Satz vom Grund (O princípio do fundamento)*,² para contrapor-se ao preceito de que “nada é sem razão” (*nihil est sine ratione*) de Leibniz. A rosa de Silesius problematiza a diferença não só ontológica, mas subjetiva e objetiva, entre o “por quê” (*Warum*) indagador e o “porque” (*weil*) do deixar ser, do que se abandona ao saber e ao sabor da existência.

Ressalte-se a agudeza dos poemas alexandrinos de Angelus Silesius, que, mediante um uso retórico de metáforas, tropos, oxímoros e antífrases, possui um

¹No meio filosófico brasileiro foram traduzidos dísticos de Angelus Silesius pelo saudoso prof. Rubens Rodrigues Torres Filho (*Revista Discurso*, n. 10, 1979, p. 159-160), de quem tive o prazer de ter sido aluno de um inesquecível curso de pós-graduação na USP em 1993, sobre Kant e Novalis, ou seja, sobre a relação entre filosofia e poesia. Minha tradução não chega aos pés da do prof. Rubens, que é poética e filosófica ao mesmo tempo, ao passo que minha intenção é indicar apenas alguns elementos filosóficos, na linha de uma recepção heideggeriana do poeta e místico Johannes Scheffler.

²Volume 10 da *Gesamtausgabe*. Ed. Petra Jaeger. Frankfurt am Main: Klostermann, 1997. Publicado primeiramente em 1957. Trad. Jorge Telles Menezes. Lisboa: Instituto Piaget, 1999, pp. 59 e seguintes.

primeiro verso agudo, visando fixar a atenção, um segundo que avança e limita o anterior, expressando uma contradição, e um terceiro que conclui com uma sugestão que procura superar e explicar a antítese. O que o aproxima de Heidegger, a meu ver, é uma certa “teologia ou mística negativa”, “apofática”³ ou talvez “da finitude”, quando pensa o ser humano por meio de uma série de tópicos, tanto ontológicos (a coisa, a origem, o lugar, a moradia, o tempo, o nada o acaso e a essência) quanto psicológicos e de sabedoria de vida (a serenidade, a sabedoria, a perseverança, a espera, o desapego, o equilíbrio, a paciência, a solidão, o abandono, a incapacidade que capacita, a alteridade, o amor e o ódio). A brevidade e a concisão da forma do epigrama, o “epi”, que entre os antigos foi a origem da poesia épica, diz o que a coisa é, algo escrito sobre algo, exigindo um conteúdo autônomo que está externamente presente, para além da comoção e do arbítrio e que expressa o dever e a eticidade.

Seguem alguns dísticos do *Andarilho querubínico* (*Cherubinischer Wandersmann*) que acentuam este aspecto, por assim dizer, mais “existencial” de Angelus Silesius. A edição utilizada é a de *Sämtliche poetische Werke in drei Bänden*. Volume 3. Munique: 1952. As cinco primeiras partes do *Andarilho querubínico* foram provavelmente escritas entre 1653 e 1657 e publicadas pela primeira vez em Viena (Johann Jacob Kürner, 1657). Já a sexta parte foi impressa pela primeira vez na 2ª edição da obra, Glatz (Ignatz Schubarth, 1675). Utilizarei o texto das primeiras edições. Optou-se por não referir a numeração dos epigramas e os respectivos livros, lembrando que o *Andarilho querubínico* é composto por 6 livros. Também informo que consultei as traduções para o espanhol (*El Peregrino Querúbico*, de Luíz Duch Alvarez, Madrid, Ediciones Siruela, 2005), para o francês (*Le pèlerin chérubinique*, de Camille Jordens, Paris, Cerf, 1994) e inglesa (*The Cherubic Wanderer*, de Maria Shradý, New Jersey, Paulist Press, 1986), que me foram muito úteis.

³ Devo esta expressão ao meu amigo prof. Gustavo Cataldo Sanguinetti, da Universidade Andrés Bello de Santiago/Chile, a quem também agradeço por valiosas considerações sobre a aproximação entre Heidegger e Angelus Silesius.

Dísticos

O que é fino, subsiste

Pura como o mais fino ouro, dura como uma rocha,
Inteira pura como cristal deve ser tua mente.

Não se sabe o que se é

Não sei o que sou; não sou o que sei;
Uma coisa e uma não coisa; um tiquinho e um círculo.

A incapacidade capacitante

Quem nada deseja, nada tem, nada sabe, nada ama, nada quer,
Tem, sabe, deseja e ama sempre ainda muito.

Sem porquê

A rosa é sem porquê; floresce porque floresce,
Não se percebe, não pergunta se a vemos.

A serenidade

O que tu deixas pra Deus é o que ele pode se tornar pra ti;
Nem mais nem menos ele te ajuda a sair de teus problemas.

Tu não tens de ser nada, não tens de querer nada

Onde tu ainda és algo, sabes algo, amas algo e tens algo,
Acredite-me, tu não estás ainda livre de teu fardo.

Uma apreciação igual traz repouso

Se tu considerares as coisas sem qualquer distinção,
Permanecerás quieto e igual no amor, também no sofrimento.

A não-coisa bem-aventurada

Sou uma coisa bem-aventurada por ser uma não-coisa,
Que não conhece tudo o que existe e nem lhe é comum.

À origem tu tens de ir

Meu caro, na origem a água é pura e clara,
Se tu não bebes da fonte, estás em perigo.

O ser humano é todas as coisas

O ser humano é todas as coisas; mas, se uma lhe falta,
Então, em verdade, ele mesmo não conhece sua riqueza.

Existem muitos milhares de sóis

Tu dizes que no firmamento só há um único sol;
Mas eu digo que existem muitos milhares de sóis.

No fundo tudo é um

Fala-se do tempo e do lugar, do agora e da eternidade:
Mas o que é o tempo e o lugar, o agora e a eternidade?

O lugar mesmo está em ti

Não é tu que estás no lugar, mas o lugar está em ti;
Se o jogares fora, a eternidade já estará aqui.

O ser humano faz o tempo

Tu mesmo fazes o tempo, o relógio são os sentidos;
Se interromperes a agitação, o tempo desaparecerá.

O interior não necessita do exterior

Quem conduziu seus sentidos para o interior,
Também ouve o não dito e vê na noite.

Tu deves conquistá-lo aqui

É aqui que tens de fazer algo; não imagino
Que será rei lá quem não adquiriu um reino aqui.

A mais bela sabedoria

Não suba demais, não deixe as coisas subirem à cabeça,
A mais bela sabedoria é não ser sábio demais.

Tudo deve ser um de novo

Tudo vem de Um e tem de ser Um de novo,
Onde não quiser ser cindido e múltiplo.

Nada é pra si mesmo

A chuva não cai pra si, o sol não brilha pra si,
Fostes também criado pra outros e não pra si.

Perseverança é necessidade

O máximo que alguém precisa para a bem-aventurança,
Quando está no bem, é a perseverança.

Ódio e amor

Amo muito o bem, odeio o mal,
Não é que amor e ódio coexistem?

A sabedoria é uma fonte

A sabedoria é uma fonte, quanto mais dela se bebe
Tanto mais forte flui e corre de novo.

Eleva-te acima de ti

Quem não eleva seu espírito acima de si,
Não é digno de viver na condição humana.

Acaso e essência

Seja essencial; pois quando o mundo passar,
O acaso cessará, mas a essência, esta ficará.

O que é humanidade

Perguntas o que é humanidade? Te digo já,
Em uma palavra, é a sobre-angelicidade.

A paciência

A paciência é mais que ouro: pode também conquistar Deus
E trazer inteiramente ao meu coração o que ele tem e é.

A serenidade mais secreta

A serenidade procura Deus; mas deixar Deus pra si
É uma serenidade que poucos compreendem.

A solidão

A solidão é necessária; mas não sejas comum,
Pois senão tu poderás estar por toda parte num deserto.

A serenidade

Não quero força, violência, arte, sabedoria, riqueza, aparência;
Quero apenas ser como uma criança em meu pai.

Profundamente abandonado

Alguém profundamente abandonado é eternamente livre e uno;
Pode ainda haver uma diferença entre ele e Deus?

A aniquilação de si mesmo

Nada te coloca acima de ti do que a aniquilação;
Quem está mais aniquilado tem mais divindade.

O que é serenidade

O que é serenidade? Digo sem hipocrisia,
É a vontade de Jesus em tua alma.

Tu mesmo és todas as coisas

Como podes desejar algo? Se tu mesmo
Podes sozinho ser o céu e a terra e milhares de anjos.

No interior se mora bem

O espírito de meu espírito, a essência de minha essência,
É o que escolhi como moradia para mim.

Dirijas para dentro teus raios

Se minha alma dirigir suas chamas para si e em torno de si,
Logo será um raio uno com o raio.

Não preciso de visão longa

Amigo, se posso ver por mim mesmo longe,
Por que preciso de tua visão longa?

Dísticos

Was fein ist, das besteht

Rein wie das feinste Gold, steif wie ein Felsenstein,
Ganz lauter wie Kristall soll dein Gemüte sein.

Man weiß nicht, was man ist

Ich weiß nicht, was ich bin; ich bin nicht, was ich weiß;
Ein Ding und nit ein Ding, ein Stüpfchen und ein Kreis.

Das vermögende Unvermögen

Wer nichts begehrt, nichts hat, nichts weiß, nichts liebt, nichts will,
Der hat, der weiß, begehrt und liebt noch immer viel.

Ohne warum

Die Ros ist ohn warum; sie blühet, weil sie blühet,
Sie acht nicht ihrer selbst, fragt nicht, ob man sie siehet.

Die Gelassenheit

So viel du Gott geläßt, so viel mag er dir werden;
Nicht minder und nicht mehr hilft er dir aus Beschwerden.

Du mußt nichts sein, nichts wollen

Mensch, wo du noch was bist, was weißt, was liebst und hast,
So bist du, glaube mir, nicht ledig deiner Last.

Gleichschätzung macht Ruh

Wenn du die Dinge nimmst ohn allen Unterscheid,
So bleibst du still und gleich in Lieb und auch in Leid.

Das selige Unding

Ich bin ein seligs Ding, mag ich ein Unding sein,
Das allem, was da ist, nicht kund wird noch gemein.

Zum Ursprung mußt du gehn

Mensch, in dem Ursprung ist das Wasser rein und klar,
Trinkst du nicht aus dem Quell, so stehst du in Gefahr.

Der Mensch ist alle Dinge

Der Mensch ist alle Ding; ists, daß ihm eins gebricht,
So kennet er fürwahr sein Reichtum selber nicht.

Es sind viel tausend Sonnen

Du sprichst, im Firmament sei eine Sonn allein;
Ich aber sage, daß viel tausend Sonnen sein.

Im Grunde ist alles eins

Man redt von Zeit und Ort, von Nun und Ewigkeit:
Was ist denn Zeit und Ort und Nun und Ewigkeit?

Der Ort ist selbst in dir

Nicht du bist in dem Ort, der Ort, der ist in dir;
Wirfst du ihn aus, so steht die Ewigkeit schon hier.

Der Mensch, der macht die Zeit

Du selber machst die Zeit, das Uhrwerk sind die Sinnen;
Hemmst du die Unruh nur, so ist die Zeit von hinnen.

Das Innere bedarf nicht des Äußeren

Wer seine Sinnen hat ins Innere gebracht,
Der hört, was man nicht redt, und siehet in der Nacht.

Du mußt es hier erwerben

Hier muß es sein getan; ich bilde mir nicht ein,
Daß, der kein Reich erwirbt, dort wird ein König sein.

Die schönste Weisheit

Mensch, steig nicht allzu hoch, bild dir nichts übrigs ein,
Die schönste Weisheit ist, nicht gar zu weise sein.

Alles muß wieder in Eins

Alls kommt aus Einem her und muß in Eines ein,
Wo es nicht will gezweit und in der Vielheit sein.

Nichts ist ihm selber

Der Regen fällt nicht ihm, die Sonne scheint nicht ihr,
Du auch bist anderen geschaffen und nicht dir.

Beharrlichkeit ist Not

Das größte, das ein Mensch bedarf zur Seligkeit,
Wo er im Guten steht, ist die Beharrlichkeit.

Haß und Liebe

Das Gute lieb ich hoch, dem Bösen bin ich feind,
Schau, ob nicht Lieb und Haß wohl beieinander seind?

Die Weisheit ist ein Quell

Die Weisheit ist ein Quell, je mehr man aus ihr trinkt,
Je mehr und mächtiger sie wieder treibt und springt.

Erheb dich über dich

Der Mensch, der seinen Geist nicht über sich erhebt,
Der ist nicht wert, daß er im Menschenstande lebt.

Zufall und Wesen

Mensch, werde wesentlich; denn wenn die Welt vergeht,
So fällt der Zufall weg, das Wesen, das besteht.

Was Menschheit ist

Fragst du, was Menschheit sei? Ich sage dir bereit,
Es ist mit einem Wort die Überengelheit.

Die Geduld

Geduld ist über Gold: sie kann auch Gott bezwingen
Und was er hat und ist, ganz in mein Herze bringen.

Die geheimste Gelassenheit

Gelassenheit fährt Gott; Gott aber selbst zu lassen,
Ist ein Gelassenheit, die wenig Menschen fassen.

Die Einsamkeit

Die Einsamkeit ist not; doch sei nur nicht gemein,
So kannst du überall in einer Wüsten sein.

Die Gelassenheit

Ich mag nicht Kraft, Gewalt, Kunst, Weisheit, Reichtum, Schein;
Ich will nur als ein Kind in meinem Vater sein.

Der Grundgelassene

Ein grundgelassner Mensch ist ewig frei und ein;
Kann auch ein Unterschied an ihm und Gotte sein?

Die Selbstvernichtung

Nichts bringt dich über dich als die Vernichtigkeit;
Wer mehr vernichtigt ist, der hat mehr Göttlichkeit.

Was ist Gelassenheit

Was ist Gelassenheit? Ich sag ohn Heuchelei,
Daß es in deiner Seel der Wille Jesu sei.

Du selbst bist alle Dinge

Wie magst du was begehren? du selber kannst allein
Der Himmel und die Erd und tausend Engel sein

Im Innern wohnt man wohl

Was meines Geistes Geist, meins Wesens Wesen ist,
Das ists, das ich für mich zur Wohnung hab erkiest.

Hinein kehr deine Strahlen

Ach kehrt nur meine Seel, ihr Flammen, um und ein,
So wird sie mit dem Blitz bald Blitz und eines sein.

Ich darf kein Ferngesicht

Freund, so ich für mich selbst kann in die Weite sehn,
Was darf es dann erst durch dein Ferngesicht geschehn?