

EDITORIAL

PARALAXE, volume 7, número 1 (2020)

De 21 a 25 de outubro de 2019 realizou-se na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP) o *1º Encontro Sonhos e Imagens na Filosofia*, que teve como foco a problemática dos sonhos e das imagens. Tendo a filosofia como ponto de partida, o evento foi planejado e teve um caráter transdisciplinar. Para que esse objetivo fosse alcançado, foram convidados a expor e debater sobre o tema pesquisadores de diversas áreas das Ciências Humanas. Assim, além do núcleo impulsionado pela Filosofia, o evento repercutiu vozes vindas das Ciências Sociais, Psicologia, Arte, Educação, Comunicação, Política etc. Ao longo desses cinco dias a apresentação de conferências e palestras trouxe valiosas reflexões sobre o tema; o encontro ainda estimulou relações e questionamentos recíprocos e enriqueceu o debate e as contribuições – algumas delas apresentadas, em primeira mão, neste número da *Revista Parallaxe*. Assim, a combinação de conferências e mesas de trabalho temáticas possibilitou um rico diálogo interdisciplinar sobre o assunto, incorporando grupos de pesquisa distintos num ponto de investigação comum.

As investigações nas Ciências Humanas frequentemente são permeadas pela questão dos sonhos e das imagens, em especial nos campos do conhecimento como aqueles aos quais este evento deu voz. Sempre foram tratados, porém, como temáticas laterais. Ainda que, desde a antiguidade, os sonhos sejam observados e utilizados como fontes de conteúdo, tanto para análise quanto para inspiração no desenvolvimento de importantes teorias. Mas raramente foram valorizados como objeto merecedor de estudo filosófico em si mesmo e/ou em cruzamento com a problemática das imagens.

Por outro lado, dentro do esquema da teoria do conhecimento que se consagrou como platônico, a imagem foi relegada a uma posição inferior na escala hierárquica e ontologicamente subestimada. Com a atual exploração indiscriminada de imagens, encontramos-nos diante do extremo oposto e de um problema novo que pede, também, uma nova abordagem. E, nesse sentido, esta indagação mútua entre distintas áreas do conhecimento busca justamente produzir esse espaço novo de intersecção e de

reavaliação. Um espaço no qual os temas propostos deixem confluír as diversas interpretações e teses e sejam pesquisados e discutidos a partir de diferentes ângulos. Desde as abordagens de sonho e imagem assim como entendidos por Artemidoro ou Platão na antiguidade para, atravessando a história posterior, chegar ao fenômeno vigente de produção epidêmica das imagens de si, com o protagonismo das *selfies*, dos memes e da espetacularização que invadiram o cotidiano da vida contemporânea.

Os textos que compõem este volume 7, número 1, da *Revista Parallaxe* são na sua maioria textos que foram apresentados no *1º Encontro Sonhos e Imagens na Filosofia*, e nossos leitores podem notar que apresentam esse amplo espectro referido acima, desde textos que abrangem um largo período da história da filosofia, a textos que estabelecem regiões de intersecção com outras áreas. Compõem este volume também textos que foram submetidos à revista respeitando a temática a que a revista se dedica.

E por último, com especial deferência e estima, queremos aqui destacar duas participações que muito nos honram: compõem a seção Ensaíos os textos dos professores Carlos Arthur Ribeiro do Nascimento, convidado especial do evento, e Oswaldo Giacóia, que dedicou ao querido Carlos Arthur uma homenagem especial.

Chiara Ancona Lopez
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil.

Sônia Campaner Miguel Ferrari
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil.

Yolanda Gloria Gamboa Muñoz
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil.

Editoras deste volume

O ESPANTO CELESTE

The heavenly wonder

Alexey Dodsworth Magnavita de Carvalho¹

Resumo: Ao longo dos séculos, a humanidade contemplou o cosmo e com ele se assombrou. Este espanto nos levou a construir sentidos a partir do céu estrelado; narrativas que fundam cidades, estabelecem modos de viver e constroem modelos éticos. Tal contemplação pode ser dividida em três momentos da história: astrológico, astrofísico e, por fim, astronáutico. Em cada um desses momentos, nosso olhar humano apreende as luzes celestes e as reconstrói em narrativas.

Palavras-chave: Astrologia; Astronomia; Cosmologia.

Abstract: Over the centuries, humankind has contemplated the cosmos, and has been amazed by it. This astonishment has led us to build meanings from the starry sky; narratives that found cities, establish ways of living, and build ethical models. Such a contemplation can be divided into three moments in history: astrological, astrophysical and, finally, astronautics. In each of these moments, our human gaze grasps the celestial lights and reconstructs them in narratives.

Keywords: Astrology; Astronomy; Cosmology.

INTRODUÇÃO

É no livro I de sua *Metafísica* que Aristóteles se refere à natural inclinação humana para o conhecimento, privilegiando a visão dentre os demais sentidos físicos. Humanos que somos, tendemos a preferir elementos que afetam nosso olhar, não obstante o prazer oriundo da percepção dos sons e do tato. Sobretudo, orientamos nossos sentidos para além da satisfação das necessidades primárias, pois é do humano a ânsia de conhecer, atribuir sentido às experiências, acumular conhecimento e transmiti-lo a outros de nossa espécie.

É o humano um animal e, como os demais animais com os quais compartilhamos este mundo, vivemos em duas realidades: a objetiva e a subjetiva. A realidade objetiva – das montanhas, astros, mares etc. – corresponde aos elementos cuja existência independe

¹Doutor em Filosofia, duplo título obtido na Universidade Ca' Foscari de Veneza (Itália) em parceria com a Universidade de São Paulo (Brasil). Pesquisador associado ao Departamento de Filosofia e Bens Culturais da Universidade Ca' Foscari de Veneza (UNIVE) e representante dos grupos de estudo e pesquisa do Instituto de Estudos Avançados e Convergentes da Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP).

de nossa percepção. Estavam lá antes que caminhássemos sobre a Terra e lá estarão quando nos extinguirmos; mas, até a ocorrência dessa eventual extinção, é a realidade objetiva um mundo que compartilhamos entre nós e com os outros animais. A realidade subjetiva, por sua vez, concerne a um universo interno de interpretações e sentimentos tais quais o medo, o amor, o ódio, a saudade etc., realidade na qual habitamos solitários, visto que nossos sentimentos são nossos. Ainda que a empatia nos permita reconhecer a tristeza ou alegria de um outro, seja ele da espécie humana ou não, tal reconhecimento é sempre suposto. Todo animal, o humano incluído, sente calor, frio, fome, sede e tem de lidar com a realidade objetiva; e todo animal tem seus sentimentos. No que tange a essa realidade dupla, não somos diferentes de um gato ou de uma abelha no sentido de que, seja qual for a espécie, haverá a experiência objetiva e a subjetiva.

Entretanto, diferentes dos outros animais, nós humanos habitamos ainda uma terceira realidade chamada *intersubjetiva*, da construção simbólica, no presente artigo sustentada como sinônimo de *realidade ficcional*. Ficção, vale ressaltar, não como “mentira”, mas como uma verdade mais poderosa que o próprio real. O ente humano cria narrativas para criar sentido. Não nos basta o mundo conforme ele é, pois a demanda humana é de *interpretação*. Por natureza, não toleramos o vazio e é através de nosso olhar e da interpretação das imagens captadas que prioritariamente atribuímos sentido ao mundo. Tal afirmação, contudo, é controversa na história da filosofia, uma vez que há, a exemplo dos patrísticos, os que creem na existência de um sentido apriorístico, isto é, antecedente à existência humana. Alega-se que tal sentido está posto, cabendo à razão captá-lo, descobri-lo, transmiti-lo. O presente artigo, embora compreenda e considere tal antagonismo, defende o sentido como uma construção a posteriori: não existe por si, mas emerge como ficção.

Ou seja, se há um mundo objetivo que está dado cuja existência independe dos animais (humanos incluídos) e há também um segundo mundo subjetivo, interno, que reage ao primeiro, é o humano o agente criador de um terceiro mundo: o mundo dos simbolismos que brotam do *espanto* diante das imagens apreendidas.

Conforme Aristóteles:

De fato, os homens começaram a filosofar, tanto hoje quanto originalmente, graças ao espanto: enquanto no início se maravilhavam diante dos problemas mais simples, em seguida, progredindo pouco a

pouco, vieram a se questionar a respeito de problemas cada vez maiores: por exemplo, os problemas concernentes aos fenômenos da Lua, do Sol e dos demais astros, ou mesmo os problemas que dizem respeito à criação do universo inteiro (ARISTÓTELES, 2014, p. 11).

Dentre os elementos do mundo objetivo, o assombro maior se deu, desde o princípio, diante dos elementos celestes. A justificativa para tal preferência pode ser compreendida diante de nossa necessidade de ordenação do caos. Os astros ofereciam, sobretudo, segurança. Afinal, por mais sólida que fosse uma montanha, era possível vê-la ser alterada por elementos outros, tais quais o vento, a chuva, raios, ou por eventual vulcanismo. Rios, lagos, mares, florestas: tudo muda, tudo se submete ao devir, muitas vezes em processos de transformação súbita que apavorava o humano primitivo, privando-o de sentido. Mas o céu, por sua vez, permanecia incólume não apenas durante a existência individual, mas ao longo de gerações incontáveis. A regularidade celeste foi, assim, a fonte primária de nosso humano encantamento, engendrando histórias que, durante milênios, garantiram a sobrevivência da espécie pelo fortalecimento de coletividades. Grupos unidos em torno de narrativas que deram e dão sentido ao absurdo existencial.

a. Noite primitiva: descobrindo o céu

A obra *2001: Uma odisseia no espaço*, do escritor de ficção científica Arthur C. Clarke (1917-2008), nos serve como exemplo fundamental. Em seu primeiro capítulo, o autor descreve o tipo de vida experimentado por nossos ancestrais primitivos como sendo basicamente um jogo entre dois mundos. Localizado na África primordial, desvela-se o mundo objetivo com sua terrível seca, um riacho inconfiável por oscilar entre o abundante e o exíguo. Há, também, as feras terríveis, ameaçadoras. Tudo é devir, incerteza, transformação, insegurança. Esses ancestrais primitivos da ficção clarkeana possuem, como todos os animais, um mundo subjetivo de sentimentos.

Neste contexto, Clarke descreve o protagonista que irá mudar o rumo da história. Em uma sociedade onde os indivíduos se reconhecem por suas particularidades físicas acidentais, é natural que um deles seja chamado de Uma-Orelha. Uma-Orelha, feroz e perigoso, só se importa com a dualidade existencial caracterizada pela necessidade de comer

(objetividade que se impõe) e os sentimentos que possui (medo, raiva e frustração, emoções predominantes na tribo). Nenhum deles têm plena consciência dos próprios sentimentos, apesar de possuí-los. Como contraste, o protagonista – aquele que mudará o curso da história e garantirá a existência da humanidade futura – é chamado de Aquele-que-Vigia-a-Lua. Os nomes dos personagens refletem a transição entre uma existência ocupada com a mera sobrevivência (o Uma-Orelha perdeu a orelha em sua luta diária) e a existência norteada pelo *assombro celeste* (Aquele-que-Vigia-a-Lua, como o nome diz, despende tempo considerável admirando o satélite natural do planeta e pensando sobre sua regularidade). Para esses ancestrais, o mundo objetivo era bem conhecido e o subjetivo era ainda não muito bem compreendido, apesar de existente:

Quando o primeiro brilho fraco da aurora se insinuou até o interior da caverna, Aquele-que-Vigia-a-Lua viu que seu pai havia morrido à noite. Ele não sabia que o Velho era seu pai, pois esse tipo de relação estava absolutamente além de sua compreensão, mas, ao olhar para o corpo emaciado, sentiu uma vaga inquietação, que era o ancestral da tristeza. (CLARKE, 2013, p. 31-32)

Os semelhantes do protagonista também se ocupam em olhar para o céu, é bem verdade, embora suas prioridades se restrinjam às preocupações mundanas e urgentes. Mas, dentre todos os de sua espécie, o protagonista se destaca por apreciar especialmente o luzeiro celeste, e por isso é reconhecido como Aquele-que-Vigia-a-Lua.

De todas as criaturas que já haviam caminhado sobre a Terra, os homens-macacos foram os primeiros a olhar atentamente para a Lua. E, embora não conseguisse se lembrar disso, quando era muito jovem Aquele-que-Vigia-a-Lua às vezes esticava o braço e tentava tocar aquele rosto fantasmagórico que surgia por entre as colinas (CLARKE, 2013, p. 36).

Crucial é o momento em que, indo além da mera dualidade entre o mundo objetivo (fome, sede) e o subjetivo (medo, raiva, tristeza, alegria), Aquele-que-Vigia-a-Lua elabora a primeira narrativa ficcional daquela espécie primitiva. Ao matar um grande felino, o protagonista tem a ideia de empalar a cabeça do animal e investir contra a tribo inimiga do Uma-Orelha, que foge terrificada. Clarke descreve este momento de corte, quando a terceira dimensão da realidade (mundo intersubjetivo) se manifesta pela primeira vez no protagonista:

Por alguns segundos, Aquele-que-Vigia-a-Lua ficou parado sobre sua nova vítima, sem ter certeza do que fazer, tentando apreender o estranho e maravilhoso fato de que o leopardo morto podia matar novamente. Agora, ele era o senhor do mundo, e não sabia bem o que fazer a seguir. Mas pensaria em algo (CLARKE, 2013, p. 57).

É, afinal, o sujeito que mira a Lua o primeiro a elaborar uma performance na qual ele não é mais apenas ele, mas é também o detentor do poder do leopardo morto. Neste preciso momento, Clarke encerra sua narrativa acerca do primeiro homem primitivo a elaborar um raciocínio simbólico. A história passa a se concentrar, então, em personagens que nos são contemporâneos. A relação desses personagens com o céu é outra, mas nos é possível conjecturar qual terá sido o próximo passo d'Aquele-que-Vigia-a-Lua ao se reconhecer como portador do poder do leopardo e entender a si mesmo como senhor do mundo. Até onde terá ido sua ficção recém-criada? Teria ele desenhado um leopardo no céu, unindo estrelas por traços imaginários? Considerando a história de várias culturas humanas, é possível apostar que sim. Via de regra, seja na cultura grega, na chinesa, na egípcia ou na ameríndia, os mitos criados se inscrevem no tecido celeste, consolidando-se como algo que se pretende eterno. Criando ficções que sustentarão sociedades por séculos e séculos.

b. O paradigma astrológico

A este céu que conforta com suas imagens que garantem suposta eternidade, chamamos de *paradigma astrológico*. Retornando a Aristóteles, lembremo-nos da diferença de natureza que o filósofo estabelece entre os mundos sublunar e supralunar: a matéria grosseira, suscetível à corrupção e à transformação, existiria apenas no mundo sublunar, isto é, nosso planeta constituído por quatro elementos definidos como sendo o fogo, a terra, o ar e a água; por sua vez, os astros do mundo supralunar seriam compostos por um quinto elemento incorruptível, não sujeito a mudanças, ao qual Aristóteles dá o nome de *éter*. Este é o paradigma que perdurará por quase dois mil anos e é em torno dele que se elaborarão não apenas crenças, como também uma ética.

A ética do paradigma astrológico é bem exposta em obras clássicas, a exemplo do *Matheseos Libri VIII*, escrita entre 334 e 337 d.C., de autoria do senador e astrólogo Julius Firmicus Maternus². Estabelecendo uma relação de correspondência imagética entre céu e Terra, os astrólogos compreendiam o mundo da vida como reflexo da ordem celeste, ou seja, da vontade divina.

É esta Mente divina que nos legou a teoria e a técnica desta ciência. Mostrou-nos os percursos, retrogradações, estações, conjunções, fases, elevações, descensões, do Sol, da Lua e de outras estrelas às quais chamamos as “errantes”, mas a que os Gregos chamam planetas. Esta Mente fixa-se no frágil corpo terreno e, graças à sua passageira memória da Alma soberana, reconhece o que é ensinado e lega-nos todo o conhecimento (...)

Pois a Mente divina está difundida por todo o corpo do Universo como num círculo, agora fora, agora dentro, e rege e manda em todas as coisas. Concebida por auto fecundação, é preservada pelo eterno movimento fegoso para a procriação e preservação de todas as coisas. Nunca abandona este dever por cansaço, mantendo-se a si mesma, o mundo e tudo o que existe no mundo com o seu movimento eterno. A partir desta Alma, os fogos eternos das estrelas realizam a rápida conclusão das suas órbitas, animados pelo poder da Mente Viva. Trazem parte desta alma para os corpos terrenos e, em troca, devolvem-na aos perpétuos fogos da grande Alma. Desta forma, a Alma imortal doa ao frágil corpo terreno a confiança no seu poder. A alma individual corresponde, em todos os seus aspectos, ao seu autor e fonte, o qual é difundido através de todas as coisas vivas nascidas na Terra e as anima com o fogo divino. Portanto, como somos semelhantes aos planetas, não devemos privá-los dos seus poderes através de argumentos ímpios, visto sermos moldados e criados graças aos seus percursos diários. (MATERNUS, 2001, p. 7-10)

A partir deste entendimento do mundo da vida como reflexo das imagens celestes, faz-se valer a antiga ética da resignação: tudo o que existe e tudo o que acontece são da ordem da divina vontade. Ainda que entidades e ocorrências nos causem profundo estranhamento e incômodo, nada há que não seja reflexo da ordem cósmica, ou seja, da *norma*. Para tudo, há uma explicação extraída das imagens celestes, e isso fica evidente em obras como o *Matheseos*, que procuram justificar toda e qualquer coisa que desponte no mundo e que possa causar estranhamento. Deste modo, *resigna*: nada ocorre ou existe sem que esteja justificado por imagens do céu, mesmo que seja um mau destino:

² Nascimento e morte em data indefinida. Sabe-se que era natural de Siracusa e viveu no século III d.C.

Se os planetas benéficos estiverem ocultos pelos raios do Sol e os maléficis estiverem em ascensões matutinas, o nativo será exposto. O mesmo é verdadeiro se a Lua estiver sinódica e perder toda a sua luz, e nenhum planeta benéfico lhe fizer aspecto. Se um planeta maléfico aspectar a Lua nesta posição, o nativo nascerá morto ou será despedaçado por cães (MATERNUS, 2001, p. 230).

Vale também ressaltar que o *Matheseos* dedica extensos capítulos à explicação do porquê da existência de “indivíduos estranhos”, justificando sua existência a partir de sinais no céu:

Se Vênus estiver no signo de Mercúrio e vice versa, ou se estes estiverem nos termos um do outro, a Lua em Virgem, Capricórnio, Touro ou Leão, e os outros planetas masculinos estiverem em signos femininos, e os femininos em masculinos, nascerão hermafroditas (...) Em geral, se a Lua, o Sol e o ascendente estiverem na face os nas costas de Capricórnio, Carneiro, Touro, Leão, indicam todo o tipo de impurezas sexuais, justamente com a extrema efeminação do corpo. Em todos os mapas, se a Lua se encontrar na cauda do Leão, produzirá homossexuais³ que servem como tocadores de tímpanos para a mãe dos deuses. (...) Vênus e Marte, em signos tropicais, se estiverem em oposição ou quadratura entre si em signos femininos, fazem pervertidos, mas secretos. Localizados tal como dissemos, sem a influência de Júpiter, fazem as mulheres prostitutas e os homens homossexuais (MATERNUS, 2001, p. 257-260).

Ao longo de toda a obra de Maternus, não há indício de recomendações terapêuticas, procedimentos, nada que vagamente sugira formas de corrigir entes estranhos ou acontecimentos infelizes. O autor se limita a diagnosticar, identificar, atribuindo sentido ao mundo a partir de imagens planetárias. Não faz sentido, considerando esta ética, falar em *anormalidade*, visto que as coisas são o que são, e todas elas derivam da *norma* celeste. O autor dedica um capítulo a explicar as imagens astrais associadas a monstros, mas o monstro para Maternus não é um anormal, muito pelo contrário. O termo deriva do latim *monstrum*, significando o que mostra, que adverte, instrui, evidencia. Impossível de ser ignorado, o monstro em Maternus é, como todas as coisas, parte da norma e é descrito não como um “anormal”, mas como uma entidade de dupla natureza: meio humano e meio animal, por exemplo. O filósofo francês Michel Foucault (1926-1984) acertadamente diz que o monstro só se torna um “anormal” a partir

³ O termo “homossexuais”, escolhido pela tradutora, soa anacrônico. No original em latim, Maternus usa a expressão “amantes de rapazes” (*de puerorum amatoribus*).

do século XVIII (FOUCAULT, 2001, p. 69-100), pois antes disso tal entidade se inseria numa metafísica que atribuía sentido a tudo o que existe, sendo, portanto, da *norma*.

Vale ressaltar que o termo “normal” durante séculos foi restrito a um significado bastante específico e era de uso exclusivo da geometria. “Normal” era o termo utilizado para descrever uma reta vertical perpendicular a outra reta horizontal, formando um ângulo de 90 graus. A esta imagem geométrica se atribuía um significado esotérico: a reta vertical perfeitamente perpendicular à reta horizontal como imagem da vontade divina (vertical) sobre a Terra (horizontal): \perp

Não apenas a ideia “normal” tem sua origem na geometria; há símbolos matemáticos que nascem de observações do céu, a exemplo do símbolo do infinito: exatamente o desenho que o Sol faz ao longo de um ano. Se fotografarmos o Sol a partir de um mesmo lugar e uma mesma hora, ao final de um ano teremos obtido a seguinte imagem, conhecida como *analema solar*:

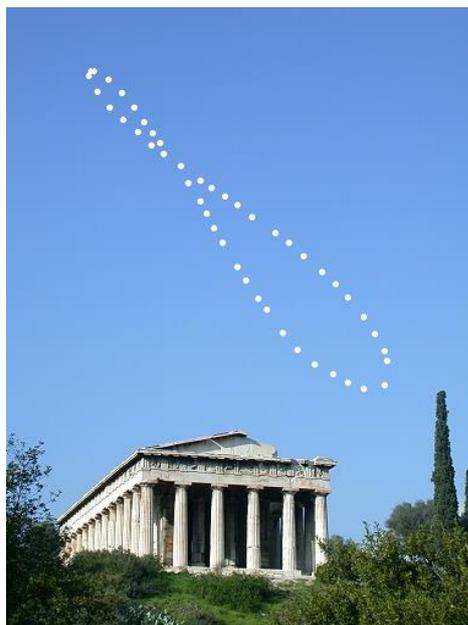


Fig. 1: Imagem do analema solar criada a partir de sequência de fotos tiradas por Anthony Ayiomamitis em 2001 em Atenas, Grécia.

A ideia de que tudo é da norma, ou seja, da vontade divina, aparece em várias obras clássicas, a exemplo de um filósofo quase contemporâneo de Maternus: Agostinho de Hipona (354-430) que, rompendo com o maniqueísmo, sustenta que toda a natureza é

um bem, visto que procede de Deus; o mal, por sua vez, não tem existência ontológica, portanto não faz sentido falar em “entes maus”. O mal não é, para Agostinho, uma essência, mas um eventual agir do ente humano, única criatura sobre a Terra a quem foi concedida a liberdade de arbítrio (AGOSTINHO, 2005).

Foi ao longo do século XVI, contudo, que uma série de acontecimentos foram determinantes para a criação de um neologismo que viria a modificar completamente o modo como nos relacionamos uns com os outros e com o mundo: a *anomalía*.

c. O paradigma astrofísico

O termo *anomalía* tem origem bem documentada, sendo utilizado pela primeira vez para se referir a observações celestes incompatíveis com os cálculos astronômicos ptolomaicos, geocêntricos. A astronomia de Ptolomeu era uma técnica preditiva: os modelos permitiam prever com maior refinamento a posição dos planetas e o início das estações, o que atendia a uma demanda religiosa (o calendário festivo) e também agrícola. O problema fundamental observado ao longo dos séculos é que havia uma incongruência grave entre as previsões fornecidas pelos cálculos e as posições planetárias reais, observáveis. Isso causava graves problemas para o agendamento de ações humanas, quer fossem ações agrícolas ou religiosas, visto que o acúmulo de erros mínimos ano após ano terminava gerando um grande erro após algumas décadas.

Mas eis que, em sua obra *As revoluções dos orbes celestes*, Nicolau Copérnico (1473-1543) identifica anomalias nas posições solares, lunares e marcianas e observa que, caso a referência de centro fosse deslocada da Terra para o Sol, os cálculos fariam mais sentido e corrigiriam a defasagem entre o que se calcula (previsão matemática) e o que efetivamente se observa (constatação empírica). Vale lembrar que o axioma platônico era apriorístico, isto é, colocado como condição fundamental. No caso, Platão havia definido os movimentos planetários como necessariamente circulares e uniformes. Não podiam ser outra coisa. Deste modo, quaisquer anomalias identificadas eram corrigidas de modo a sempre “salvar” esta condição apriorística e nem Ptolomeu e nem Copérnico se demonstraram dispostos a desafiar a narrativa platônica dominante. Como num roteiro ficcional em que roteiristas são convidados a colaborar, a moldura narrativa é estabelecida

por um autor principal; no caso, Platão, que define a regra fundamental do jogo de sua ficção: *movimentos planetários são circulares e uniformes*. Os colaboradores que vêm depois, cuja finalidade é aperfeiçoar a obra, têm a liberdade de criar elementos novos, mas não podem “trair” os pontos principais da obra. Conforme apontado no início deste artigo, desde sempre vivemos em função de narrativas elaboradas a partir de imagens do céu e somos apegados a elas, de modo que nem Copérnico chega a afirmar que o Sol seja o centro real, limitando-se a propor os cálculos heliocêntricos por motivos pragmáticos – muito provavelmente, um ato de cautela por parte do astrônomo diante dos altos riscos envolvidos em desafiar a ficção dominante: a cosmologia cristã tradicional, herdeira do modelo celeste aristotélico e da metafísica platônica. Copérnico desafia a astronomia ptolomaica, mas não a condição platônica da circularidade perfeita; e se vale do heliocentrismo como um exercício útil, mas não necessariamente como verdade prática. Isso se evidencia em sua carta ao Papa Paulo III:

(...) não quero que Vossa Santidade ignore que nenhum outro motivo me levou a pensar num método diferente de calcular os movimentos das esferas do Universo senão o facto de ter verificado que os matemáticos não estão de acordo consigo próprios na investigação de tais movimentos. (...) nem a duração regular do ano corrente são capazes de explicar e formular (...) Assim, aproveitei, desde logo a oportunidade e comecei também eu a especular acerca da mobilidade da Terra. E embora a ideia parecesse absurda, contudo, porque eu sabia que a outros antes de mim fora concedida a liberdade de imaginar os círculos que quisessem para explicar os fenômenos celestes, pensei que também me fosse facilmente permitido experimentar e, uma vez admitido algum movimento da Terra, poderia encontrar demonstrações mais seguras do que as deles para as revoluções das esferas celestes (COPÉRNICO, 1984, p. 7-10).

Somos, como Aristóteles bem diz, uma espécie visualmente orientada. Estamos, contudo, restritos aos limites de nossos sentidos. O que Copérnico faz é estabelecer uma *narrativa matemática mais útil* para nossas necessidades de agendamento no calendário. É verdade que a narrativa matemática copernicana é também uma realidade objetiva, pois que o Sol efetivamente se encontra no centro do sistema e não a Terra; mas ele, Copérnico, não tinha como sabê-lo empiricamente com seus próprios sentidos nem com instrumentos da época. É Galileu Galilei (1564-1642) quem, valendo-se de um instrumento ótico normalmente utilizado em sua época pela marinha (a luneta), concede percepção ampliada à visão humana e desfere o golpe fatal contra a cosmologia aristotélica. Ao

apontar seu instrumento para a Lua, Galileu descobre que ela não é composta de “éter incorruptível”, mas a descreve como tão íngreme, talvez mais irregular que a própria Terra. Galileu, a exemplo d’Aquele-que-Vigia-a-Lua, personagem de Clarke citado no início do presente artigo, tem em suas mãos uma arma. A luneta, vale ressaltar, já existia e era um instrumento de observação e navios, mas Galileu a converte em um canhão metafórico que irá devastar as “esferas de éter” de Aristóteles:

A Lua não é recoberta por uma superfície lisa e polida, mas áspera e desigual, e, assim como a face da Terra, repleta de grandes projeções, cavidades profundas e barrancos (...) A partir das muitas vezes repetidas observações destas manchas, fomos levados à convicção de que a superfície da Lua não é lisa, uniforme e perfeitamente esférica, conforme acreditou um grande número de filósofos – sobre ela e sobre outros corpos celestes – mas desigual, áspera e com muitas cavidades e saliências, não muito diferente da face da Terra, variada por cordilheiras de montanhas e muitos vales (GALILEI, 1610, p. 7-10)⁴

Ao expor a falibilidade da visão humana no que tange ao entendimento das coisas celestes, Galileu acusado em sua época de se valer, isso sim, de um instrumental falível. Para seus muitos e perigosos críticos do poder eclesiástico, a visão humana não era imperfeita, mas o instrumental utilizado podia bem ser. O astrônomo Cristoph Clavius (1538-1612) considerou que as coisas observadas por Galileu talvez passassem de uma ilusão de ótica causada pelas lentes; o filósofo Cesare Cremonini (1550-1631) chegou a se recusar a olhar pelas lentes do telescópio, ameaçando conduzir Galileu à Inquisição, o que terminou sendo feito de qualquer modo, já que em 22 de junho de 1633 ele foi condenado a abjurar de suas teses astronômicas.

Não obstante a censura dos narradores dominantes perpetrada contra a realidade objetiva apresentada por Galileu, a ficção do céu imutável, eterno e feito de éter não durou por muito mais tempo. Ainda que todos os telescópios fossem impedidos de ser usados, o conceito de céu imutável não poderia sobreviver às supernovas. É verdade que, antes

⁴ Tradução livre do original italiano: *La luna non è ricoperta da una superficie liscia e levigata, ma scabra e ineguale, e, proprio come la faccia della Terra, piena di grandi sporgenze, profonde cavità e anfratti (...) Da osservazioni più volte ripetute di tali macchie fummo tratti alla convinzione che la superficie della Luna non è levigata, uniforme ed esattamente sferica, come gran numero di filosofi credette di essa e degli altri corpi celesti, ma ineguale, scabra, e con molte cavità e sporgenze, non diversamente dalla faccia della Terra, variata da catene di monti e profonde valli.* GALILEI, G., *Sidereus Nuncius*. Disponível em: <http://www.ousia.it/content/Sezioni/Testi/GalileiSidereusNuncius.pdf>, acessado em 17 de outubro de 2020. Versão para o italiano contemporâneo por Patrizio Sanasi.

de Galileu apontar a luneta para a Lua em 1609, o olho nu humano já havia observado uma grave anomalia em novembro de 1572: o súbito surgimento de uma estrela que não deveria estar no céu. Trata-se da supernova identificada sem instrumento algum por Tycho Brahe (1546-1601). Localizada na direção da constelação de Cassiopeia, a supernova se tornou visível por dois anos até desaparecer e é descrita na obra de Brahe intitulada *Sobre a estrela nova e nunca antes vista em vida ou memória por ninguém*⁵. A observação do fenômeno já havia posto em dúvida a narrativa do céu imutável aristotélico. Poucas décadas após a Supernova de Tycho, eis que outra é identificada a partir da Itália em 9 de outubro de 1604, tornando-se alvo dos estudos de Johannes Kepler (1571-1630). Conforme se vê, já havia um caminho bem pavimentado antes de Galileu Galilei e que o estimulou a duvidar da natureza imutável do céu. Esse caminho foi pavimentado por elementos que se descortinaram ao espanto de nosso olhar humano desprovido de instrumentos: luzeiros celestes avistados onde supostamente não deveriam estar; luzes resultantes da morte de estrelas que levaram, como no caso da Supernova de Kepler, em torno de vinte mil anos para nos alcançar.

Eis o cerne do paradigma astrofísico: diante da realidade objetiva que se impõe e desafia a ficção até então estabelecida, uma nova narrativa é criada; e ela se revelará, ao longo dos séculos e de modo crescente, uma narrativa que, longe de nos oferecer conforto e segurança (“céu imutável”, “tudo é da norma” etc.), nos oferecerá um novo tipo de assombro e nos exporá a todo um conjunto de personagens terríveis, ameaçadores: estrelas que explodem, asteroides que caem e extinguem espécies. O devir invade o céu, devastando nosso sentimento de conforto diante do que era julgado até então imutável. Enquanto o céu astrológico nos oferece uma narrativa de segurança, norma e eternidade, o céu astrofísico é um lugar perigoso. De modo que é possível dizer que uma diferença filosófica entre o céu astrológico e o astrofísico não é simplesmente uma diferença entre pseudociência e ciência, mas uma diferença entre uma narrativa que faz o ente humano se sentir importante e centro das coisas, confiante na ideia de que “tudo o que ocorre é da norma” (astrologia) versus uma narrativa que induz no ente humano um sentimento de pequenez, insignificância e efemeridade, uma narrativa de anomalias e incertezas (astrofísica).

⁵ Tradução livre do latim: *De nova et nullius aevi memoria prius visa Stella*.

Não demora para o neologismo “anomalia” – originalmente utilizado apenas em contextos astronômicos – passar a invadir outros saberes. De “anomalias celestes”, a biologia passa a falar em “anomalias biológicas”, e nos séculos XVIII e XIX a psiquiatria introduz o conceito de “indivíduos anormais”. Órfão da perfeição e da eternidade, o ente humano sabe que não pode fazer o céu voltar à sua antiga narrativa, e passa então a querer corrigir corpos e mentes. Não há mais uma norma para garantir o sentido apriorístico das coisas, e as anomalias passam a ser alvo de tentativas de correção – não a correção do céu, mas da carne e da mente através de uma medicina muitas vezes enviesada e, hoje, considerada pseudomedicina⁶. A própria religião dominante, cristã, sofre uma radical mudança procedimental, conforme pretende demonstrar o historiador John Boswell (1947-1994) em suas obras *Christianity, social tolerance, and homosexuality* (1980) e *Same-sex unions in pre-modern Europe* (1994). O cristianismo primitivo, conforme explica Boswell, era guiado por uma ética da tolerância: se tudo é da norma e da vontade divina, deve ser apreciado em sua unicidade e beleza; essa ética antiga gradualmente se modifica para uma ética inquisitorial de correção e de assassinato do que insistir na anomalia, como forma de “salvar a alma”. Essa mudança se intensifica nos séculos XVI e XVII, das grandes descobertas astrofísicas, e, apesar de Foucault e Boswell não terem estabelecido relação entre tal mudança e as novas formas de encarar o céu, os indícios são fortes o suficiente para permitirem sustentar a tese de que a ruptura paradigmática celeste afetou profundamente a ética humana. Traumatizou-nos de tal forma que não cessamos de tentar corrigir as “anomalias”. O “monstro” antigo, entidade de natureza dupla, pertencente a dois reinos e cuja existência *mostra* algo importante, se converte no anormal a ser corrigido (FOUCAULT, 2001, p. 69-100).

d. O paradigma astronáutico

É na segunda metade do século XX que ocorre a terceira ruptura paradigmática celeste e faz nascer a era do céu astronáutico. Com o início dos empreendimentos de exploração espacial e suas incursões à Lua, sondas enviadas para os demais planetas do

⁶ Especialmente aquela do século XIX e da primeira metade do século XX, que dava sustentação a ideias como as da “cura gay”, eugenia etc.

sistema solar e até para fora deste, o céu não é apenas despido de sua sacralidade, como ocorreu no advento da astrofísica; ele passa a ser *invadido*. Não mais tão restrito ao seu planeta natal, o ente humano pouco a pouco vai estabelecendo políticas e ações que nos conduzirão para o mundo supralunar que um dia admiramos e pensamos eterno (astrologia) e que passamos a temer como sendo um lugar ameaçador (astrofísica). O céu astronáutico se desvela, sob vários sentidos, como expectativa de continuidade, afinal, como hoje sabemos, Terra e Sol não são eternos e hão de morrer um dia. Movida quer seja pela competição política dos anos da guerra fria, seja pela genuína curiosidade científica ou mesmo pelo desejo de continuar a existir, a humanidade se prepara para sua próxima grande aventura e imagina uma existência não mais restrita aos limites planetários. Se criarmos uma narrativa capaz de criar uma realidade bem-sucedida ou fracassaremos nessa empreitada é difícil prever, visto que são muitos os fatores em jogo e o futuro não é certo. Foucault conjectura que:

(...) O homem é uma invenção cuja recente data a arqueologia de nosso pensamento mostra facilmente. E talvez o fim próximo. Se estas disposições viessem a desaparecer tal como apareceram, se por algum acontecimento de que podemos quando muito pressentir a possibilidade, mas que no momento não conhecemos nem a forma nem a promessa, se desvanecessem, como aconteceu, na curva do século XVIII, com o solo do pensamento clássico – então se pode apostar que o homem se desvaneceria, como, na orla do mar, um rosto de areia (FOUCAULT, 2007, p. 536).

A única coisa certa e contínua em todo esse jogo é o *espanto* diante das coisas do céu. Criamos instrumentais capazes de enxergar em frequências do espectro eletromagnético impossíveis de alcançar com nossos sentidos limitados. Fotografamos outras galáxias, vislumbramos mundos a partir do infravermelho, identificamos possíveis bioassinaturas no planeta Vênus, traduzindo essas frequências outrora inalcançáveis para algo que nossa visão pode compreender. A partir dessa realidade objetiva que se impõe, experimentamos sentimentos que nos conduzem à criação de novas narrativas capazes de sonhar futuros desejáveis ou de antever cenários que devem ser evitados. A ficção científica, nesse sentido, não desponta como previsão do futuro, mas como o desenho de amanhã que desejamos e daqueles que precisamos evitar.

Dentre os cenários futuros possíveis que se descortinam, Marte se destaca como elemento de assombro constante. Nas antigas narrativas mitológicas, é esse deus o pai de

Rômulo e Remo, “monstros” meio humanos e meio divinos, abandonados na natureza, mas que sobrevivem graças a uma loba e fundam Roma. É também Marte enquanto planeta que mostra anomalias que tanto Copérnico quanto Kepler irão identificar, desencadeando as rupturas criadoras do paradigma astrofísico. E é agora Marte que desponta como possível candidato às primeiras colônias extraterrestres criadas por nossa espécie. Em um futuro possível, embora não garantido, a consciência humana se esparrama pelo cosmo; e se antes Marte fecundou uma humana e gerou filhos que fundaram uma cidade, serão agora os humanos a fecundar Marte, criando novos lugares de existência. Extingue-se o rosto humano como um desenho na areia, nascem os alienígenas com quem sonhamos e repetidamente criamos em nossas imagens ficcionais: nossos descendentes. A partir deste solo marciano do possível porvir, continuaremos a nos espantar diante do céu. E descobriremos que o mesmo Sol, a partir de um mundo-outro, é e não é “o mesmo Sol”, pois lá ele não nos exhibe o infinito em seu analema, mas sim uma lágrima: se de saudades da Terra que deixamos para trás, se de alegria pelo novo mundo, não é possível afirmar. Há espantos possíveis que apenas o tempo é capaz de explicar.

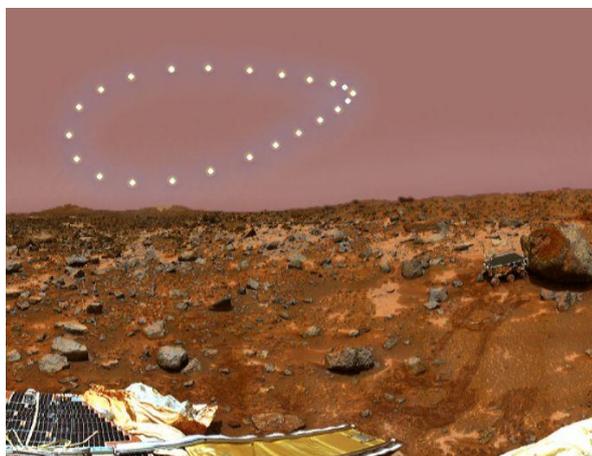


Fig. 2: O analema solar visto a partir do planeta Marte. Imagem digital criada por Dennis Mammana a partir de cálculos capazes de revelar o desenho que o movimento solar cria no céu marciano ao longo de um ano.

CONCLUSÃO

A ruptura epistêmica ocorrida nos séculos XVI e XVII, apesar de ser bem descrita por Michel Foucault em sua obra de 1966 intitulada *As palavras e as coisas*, não tem uma causa por ele determinada. A questão permanece em aberto: o que teria desencadeado tal transformação epistêmica? O que teria modificado o paradigma? O presente artigo pretendeu advogar em favor da ideia de que a ruptura com a astronomia ptolomaica e com a cosmologia aristotélica implicaram a emergência do conceito de *anomalia*, cuja origem é o próprio céu. Por conseguinte, tal ruptura modificou por completo a ética então vigente, astrologicamente fundamentada. O paradigma astrológico, sustentante de uma existência plena de sentido, dá lugar ao paradigma astrofísico, marcado por um devir que se espraia para além do mundo sublunar. Nossa perspectiva continua a se modificar e nos inserimos recentemente no paradigma astronáutico, ainda não plenamente instalado, mas que oferece possibilidades narrativas em aberto e ainda a construir, muitas delas imaginadas por imagens construídas pela ficção científica.

REFERÊNCIAS

DE HIPONA, A. **A natureza do bem**. Tradução por Carlos Ancêde Nougé, Rio de Janeiro: Sétimo Selo, 2005.

ARISTÓTELES. **Metafísica**. Tradução por Giovanni Reale, Milão: Bompiani, 2014.

CLARKE, A. C. **2001: Uma odisseia no espaço**. Tradução por Fábio Fernandes, São Paulo: Aleph, 2013.

COPÉRNICO, N. **As revoluções dos orbés celestes**. Tradução por A. Dias Gomes e Gabriel Domingues, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1984.

FOUCAULT, M. **Os Anormais**. Tradução por Eduardo Brandão, São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. **As palavras e as coisas**. Tradução por Salma Tannus Muchail, São Paulo: Martins Fontes, 2007.

MATERNUS, J. F. **Matheseos Libri VIII**. Tradução por Maria Carlota Machado Mendes, Lisboa: SADALSUUD, 2001.

À MARGEM DO PENSAMENTO CALCULANTE: SONHOS E IMAGENS NO MUNDO DA TÉCNICA¹

*On the sidelines of calculating thinking: dreams and images in the world
of technique*

Chiara Ancona Lopez²

Resumo: A exclusão dos sentidos e do corpo, com a qual a filosofia empreendeu a busca por explicações cada vez mais rigorosas e exatas no processo de cognição, parametrizou a razão a um só modelo de compreensão e levou à emancipação científica, premiando-nos com o exponencial desenvolvimento da técnica. O preço e as consequências problemáticas dessa separação cognitiva foram e seguem ofuscados pelos benefícios e pela capacidade tautológica da tecnologia de se reproduzir indefinidamente e de depreciá-los, com seu reiterado domínio e predomínio na vida e no pensamento. É sobre esse preço e as perdas que ele impõe à razão e à experiência da vida no seu todo, que aqui indagamos e propomos refletir, retomando e relacionando alguns passos determinantes da filosofia em seu projeto de compreensão da realidade e do humano.

Palavras-chave: Técnica; Razão; Cálculo; Imagens; Sonhos

Abstract: The exclusion of the senses and of the body, with which philosophy undertook the search for increasingly rigorous and exact explanations in the process of cognition, parameterized reason to a single model of understanding and led to scientific emancipation, rewarding us with the exponential development of technique. The price and problematic consequences of this cognitive separation have been and continue to be overshadowed by the benefits and the tautological ability of technology to reproduce indefinitely and to depreciate them, with their repeated dominance and predominance in life and thinking. It is about this price and the losses it imposes on reason and life experience as a whole that we question and propose to reflect on, going over and correlating some determinant steps of philosophy in its project of understanding reality and the human.

Keywords: Technique; Reason, Calculation; Images; Dreams

INTRODUÇÃO

¹Artigo baseado na conferência proferida no painel que abriu o *Iº Encontro Sonhos e Imagens na Filosofia*, em 22/10/2019, na PUC SP.

² Doutoranda da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo PUC/SP, São Paulo; São Paulo, Brasil; PROSUC / CAPES; chiara@anconalopez.com.br

A abrangência das relações sugeridas pelo tema deste painel impõe a escolha de uma perspectiva a partir da qual pensar e falar – uma apenas, entre as muitas possíveis. Porém, antes de começar, cabe esclarecer que nesta reflexão, a referência que se faz a sonhos e imagens, não alude apenas ao jorro das expressões que irrompem enquanto se dorme, mas a todas aquelas que, sem elaboração racional, afloram nas ocasiões em que nos descolamos do estado de consciência ou vigília. Tentarei refletir a respeito do pouco espaço destinado, na filosofia, à pesquisa e ao debate sobre a relação entre sonhos e imagens não-conscientes e aquelas produzidas conscientemente e modeladas pela razão lógica, que as condiciona ao imperativo da não-contradição - estas sim, objeto da filosofia. Uma relação pouco estudada e pouco discutida, já que nossa bem treinada necessidade de coerência despreza tudo aquilo que lhe escapa.

Mas, e se esse sonhado, essas imagens oníricas que se manifestam livremente, à revelia das nossas estruturas lógicas, não tivessem sido colocadas na periferia da pesquisa acadêmica? E se estivessem ainda, em alguma medida, integradas à reflexão filosófica? Seria possível colher desse diálogo contribuições para nossa compreensão de mundo? Conseguiríamos encarar com menos preconceito, lidar mais naturalmente com aquilo que não compreendemos apenas por não se enquadrar ao modo como nossa racionalidade foi organizada?... Na psicologia e na antropologia, o sonhado, o não-consciente – ou, tudo aquilo que se manifesta sem passar pelo cálculo racional - têm importância e lugar. Permanece em debate, incorporado às pesquisas, e colabora com os objetivos dessas disciplinas. Isso permite contrapor esses conteúdos ao pensamento logicamente formulado e relaciona-los de diversas maneiras à existência, à incidência ou não que teriam sobre as escolhas conscientes dos indivíduos, sobre suas atitudes e vínculos interpessoais, socioculturais, ecológicos e ambientais. Na filosofia, esse espaço é apenas marginal. Em geral, verifica-se em reflexões secundárias, inseridas aqui e ali, sem relevância própria. É comum ver limitado seu uso a mero recurso estilístico, ilustrando teorias sistematizadas dentro dos cânones, como metáforas acessórias e convenientes, que dão algum colorido e graça, em meio à aridez das argumentações lógicas, elaboradas no rigor dos cânones sedimentados pelo pensamento e pelo discurso filosófico. Subestimando-as, e ainda que com boas intenções, reduzimos a potencial contribuição que a filosofia poderia extrair de ambas as formas de expressão: o conteúdo informativo e criativo que se manifesta através das imagens oníricas e a força sugestiva das metáforas.

a. Sobre escolhas

Nem sempre foi assim. Ao menos não naquele período da antiguidade clássica que precede o marco temporal que os manuais para iniciantes classificam, de maneira apressada e redutiva, como o começo da filosofia. Supõe-se que o fazem com o propósito de simplificar a apresentação e facilitar a assimilação da história de algo que, pela complexidade intrínseca, não comporta simplificações. Porém, mesmo nesse ponto supostamente inicial, parece que não havia uma disjunção entre maneiras distintas de pensar e conhecer o mundo: elas conviviam e até mantinham algum grau de reciprocidade. Artemidoro, por exemplo, que no séc II d.C. era apreciado adivinho e intérprete de sonhos, inspirava-se num pensador do séc V a.C., o sofista, retórico e intérprete de sonhos, Antifonte, contemporâneo de Platão. Naquele momento, essa linha divisória pontual, marcando o fim de algo e um início de outro, não existia e o pensamento evocava e atravessava muitas vertentes, que não se excluía e que por vezes intercambiavam. No fundo, não houve divisão seca de um pensamento filosófico, mais abrangente e livre, a outro, mais específico e epistêmico. O que a filosofia fez ali foi escolher apenas uma direção para definir e precisar o objeto de seu pensamento. Talvez, só se perceba uma divisa tão clara na história da filosofia muito depois, já entre os séculos XV e XVI d.C., com o despontar do Renascimento científico e cultural, que mudou profundamente a maneira de pensar, de ver e de estar no mundo - aquilo que em filosofia identificamos com a “revolução copernicana”. Nesse período, ocorreu efetivamente uma “mudança de Era” para o pensamento racional: o conhecimento, as relações e as estruturas sociais e políticas confluíram, todos, num vórtice de grandes transformações, deixando definitivamente para trás a Idade Média e dando impulso e corpo à modernidade. Na antiguidade grega, a transição de uma forma de pensamento a outra, mais sistemática, não se vê tão explícita. Deu-se de maneira gradual e continuada, ampliando-se a cada etapa, distinguindo-se em escolas e abordagens específicas, aprofundando certas temáticas e aperfeiçoando a sua retórica. Mas não houve uma ruptura tão nítida e profunda quanto aquela que se viu muito tempo depois. Embora Platão tenha dado, sem dúvida, o passo definitivo para que esse desdobramento um dia pudesse ocorrer, ao separar o que seria o conhecimento verdadeiro da simples opinião, delimitando o campo e a estrutura da

filosofia. Suas escolhas conduziram o pensamento filosófico a um modelo específico de racionalidade - científica e metódica – e determinaram sua história. Ali ele fixou fundamentos e deu organização hierárquica ao conhecimento que, até então, circulava sem se prender a normas como as que depois discriminaram aquilo que seria um saber filosófico do que nele não se enquadraria. A forma extraordinária com que Platão o fez mudou o rumo da filosofia e apontou um foco. Nos séculos sucessivos, a contribuição teórica de outros filósofos estreitou esse foco, deixando-o cada vez mais preciso. Sofisticaram-se o rigor lógico e a busca por uma objetividade que explicasse coerentemente o real e garantisse conhecimento seguro e verdadeiro, alinhado às premissas que haviam sido traçadas.

Ao estruturar o conhecimento na cisão entre percepção sensível e inteligível; restringindo a busca filosófica a critérios e valores abstratos, Platão rebaixou o conhecimento sensível a mera percepção de aparências. Expostos ao devir, os sentidos acessariam apenas cópias da *Ideia* perfeita, imitações do modelo verdadeiro e estável de todas as coisas, que habitaria o inteligível – o mundo das ideias. Verdade e perfeição da *Ideia*, inatingíveis pelos sentidos de um corpo imperfeito e mortal, passam a integrar os parâmetros da busca filosófica, sempre mais abstrata. Com o corpo sensível destituído de qualquer racionalidade e banido do processo de conhecimento, todo o real que vemos, ouvimos, sentimos, se duplica, obedecendo a essa lógica binária de modelo e cópia. Foi justamente por essa manobra que fracionou a existência e a condicionou a um ideal externo, impalpável e inatingível, que Nietzsche atribuiu a Platão (e a seu mestre, Sócrates) a responsabilidade de inaugurar a decadência no pensamento filosófico. Abrira-se, com ele, uma dualidade estrutural enfraquecedora da vida e da razão, amesquinhadora do homem forte, antes bem representado nos heróis homéricos, trágicos e audazes e, depois, no próprio *Übermensch*, o “além-do-homem”, de Nietzsche. Estrutura enfraquecedora que facilitou, posteriormente, a apropriação pelo Cristianismo que, excedendo-a para atender a seus propósitos, levou-a às últimas e mais nocivas consequências morais, ainda segundo Nietzsche. Valendo-se dessa metafísica desenhada por Platão, o Cristianismo encontraria na filosofia a sustentação conceitual que se presta à promessa de salvação e paraíso para os fiéis que, nesta vida terrena de expiação da culpa pelo pecado original, sacrificam instinto e corpo, trocando esta vida, imperfeita e mortal,

pela esperança numa outra vida, perfeita e eterna. Assim, o descolamento da dimensão sensível rumo à abstração, que em Platão tinha objetivo epistemológico, ao ser adequado aos interesses da religião, se expande muito além da fé, contaminando a cultura em geral e enraizando-se como uma mentalidade - cristã - que permeia o modo de ser e pensar do Ocidente, independentemente da doutrina religiosa. Mas o próprio Nietzsche só invocará Platão como precursor da decadência filosófica porque, como filólogo e professor na Universidade de Basileia, versado em grego antigo e nas origens da filosofia, conhecia o percurso de transformação linguística e retórica ocorrido na Grécia desde o início da busca racional por um princípio que, fora do mito, explicasse a natureza de todos os fenômenos da *physis*. Busca iniciada pelos filósofos que, depois de Aristóteles, são chamados físicos, ou pré-socráticos. Já uma distinção redutora, do ponto de vista que aqui defendemos, do grandioso esforço cognitivo dos pensadores que inauguraram o caminho para a compreensão filosófica. Pré-socráticos, na prática, remete a pré-filósofos, cuja série começaria com Sócrates, Platão e Aristóteles. Ficaram para trás, portanto, os filósofos anteriores e os sofistas, que investigavam numa amplitude contextual que permitia liberdade de perspectivas e linguagem. Nietzsche sabia que Platão fizera escolhas bem determinadas nos primeiros pensadores, em favor de seu projeto. Dessa linha sucessória, que vem daquela polifonia poética, filosófica e retórica da sabedoria grega e chega aos parâmetros elaborados por Platão, Nietzsche reflete especialmente num texto escrito em paralelo ao curso que ministrou em Basileia, *Die Vorplatonischen Philosophen*³, sobre os primeiros filósofos. Em *A filosofia na era trágica dos gregos*, referência indispensável ao estudo do pensamento na época pré-socrática, ele apresenta a genealogia das escolhas platônicas:

Mas; quando Parmênides voltou seu olhar para trás, rumo ao mundo do devir, cuja existência ele antes tinha procurado compreender mediante uma série de engenhosas combinações, zangou-se com seus olhos, pois viam sobretudo o devir, e com seus ouvidos, pois o escutavam. “Cuidem-se para não seguir o olho tolo”, ecoa agora seu imperativo, “e nem mesmo o ouvido ressonante ou a língua, mas investiguem unicamente com a força do pensamento!”. Fez, com isso, ainda que de

³Em *Nota ao texto*, 2ª ed. de *I filosofi preplatonici*, o tradutor **Piero Di Giovanni** esclarece que essas aulas, cujos manuscritos estão no Arquivo Goethe-Schiller de Weimar, tinham sido publicadas, antes da edição italiana (Roma-Bari 1994 e 2005: Ed. Laterza), em 2 versões alemãs apenas (Leipzig 1913: Kröner ed., *Philologica* 3ºvol. e München 1921: Musarion ed, 4ºvol.) e que “o manuscrito de Nietzsche (composto por 102 folhas) remonta ao ano acadêmico 1872, enquanto as notas (pouco mais de 30) do autor foram adicionadas durante o inverno 1872 -1873”.

maneira muito insuficiente, a primeira crítica do aparelho cognitivo, extremamente importante e funesta nas suas consequências. Ao cindir nitidamente os sentidos da capacidade de pensar abstrações, portanto a razão, como se fossem duas faculdades absolutamente distintas, desintegrou o próprio intelecto e encorajou aquela separação, de todo falaciosa, entre “espírito” e “corpo” que, particularmente desde Platão, pesa sobre a filosofia como uma maldiçã (NIETZSCHE, 1993, §10. Tradução nossa).

Nesse trecho, Nietzsche lembra que, para garantir estabilidade ao *ser*, que seria o princípio comum a todas as coisas, Parmênides o identifica ao *logos*. A tese do filósofo eleático, baseada na afirmação de que “o ser é” e “o não-ser não é” (incontestável, pois que tautológica, segundo Nietzsche), garantiria constância e perenidade ao *ser* - a imutável verdade de todas as coisas - contrariamente à noção defendida por Heráclito, da escola jônica, de mudança inerente ao *ser* que, enquanto *ser*, estaria sujeito ao devir comum a todas as coisas, passando de *ser* a *não-ser* para *vir-a-ser* a cada instante, num processo dialético contínuo. Diante da inegável factualidade do devir, Parmênides vincula-o, então, exclusivamente aos sentidos, ao corpo sensível, instável e inconstante – eis uma preliminar separação. O *ser*, ao contrário, não muda: *é*, e estaria apenas ao alcance do *logos*, única instância segura e confiável na busca da verdade. Uma vez feita, em Parmênides, essa distinção a favor da razão, desqualificando o sensível para efeito de conhecimento da verdade do *ser*, com Platão a razão assumirá formalmente essa dimensão espiritual, abstrata e não mais mediada pelos sentidos. Isolada nesse cume, ela definirá coisas impalpáveis como a Verdade, a Virtude, a Justiça, o Bem, o Belo e assim por diante, imprimindo-lhes, ao encerra-las em conceitos, um valor moral que até então não tinham. Esse dualismo permite sistematizar a *episteme*, que Platão julgava o único caminho seguro para o conhecimento verdadeiro, em oposição à *doxa*, a opinião influenciada pelos sentidos e, por isso, incerta e enganosa. Essa forma de pensar e entender a existência aprimora-se com tal densidade conceitual e experimental que se desdobra especialmente em conhecimento científico e, uma vez predominante e tecnicamente especializada, ganha autonomia, assumindo percurso próprio e desgarrando-se da “árvore da filosofia” (DESCARTES, 2006, p. 22)⁴ para avançar à revelia dela.

⁴ “Assim, a Filosofia é como uma árvore, cujas raízes são a Metafísica, o tronco a Física e os ramos que saem do tronco são todas as outras ciências, que se reduzem a três principais: a Medicina, a Mecânica e a

Certamente foi Platão quem desbravou o caminho, porém, o ápice desse gesto que levaria à objetivação completa e sistemática do real e ao definitivo endereçamento a uma certa forma de pensar e filosofar, se deu no passo sucessivo, com Aristóteles que, ele também fazendo escolhas, classificou todas as coisas, determinando lugar e função. Separou-as em causa e efeito, catalogou, organizou em categorias, formulou a lógica aristotélica como base para cada procedimento de investigação. O discípulo desgarrado de Platão cumpria, assim, a etapa definitiva na direção da ciência, da argumentação sistemática apoiada em certos princípios lógicos e condicionada ao rigor de regras formais. Com a via aberta e pavimentada para esse modelo de racionalidade, a filosofia ocidental enveredou definitivamente nesse trajeto, operando com esses princípios. Por um lado, traçar fronteiras foi o que permitiu à filosofia ser propulsora de incontáveis avanços nos âmbitos delimitados. Sem isso, não teriam ocorrido um conjunto de conquistas teóricas e práticas. Alguns, inclusive, acham que, não fosse essa demarcação, a filosofia talvez não tivesse sobrevivido. É plausível, se partirmos do princípio de que essa, que historicamente se constituiu, é a única maneira possível de fazer filosofia. Mas, será mesmo? Ou, assim parece porque analisamos a questão da perspectiva interna à filosofia que se impôs? E se nos deslocássemos para olhar a partir de outros ângulos? Talvez enxergássemos mais ganhos do que perdas em agregar outros percursos. Afinal, apesar das muitas vantagens, essa restrição marginalizou outros modos de pensar, limitando a permeabilidade da filosofia a discordâncias e à sua principal característica, a dúvida. Evitar questionar a si mesma preservou-a de riscos e rupturas, mas subtraiu-lhe, também, a força e a disposição para assumi-los e, neles, expor-se a oportunidades para criar e se renovar. Aos poucos, a filosofia diluiu seu potencial único de provocar assombro, surpresa e deslumbramento.

Mas a transição que dividiu as águas entre sabedoria grega e filosofia ocorreu dessa forma decisiva e notável porque Platão não desprezou, mas inspirou-se naquela sabedoria e na sofística que o antecederam e ainda circulavam. Escutou a própria intuição, recolheu ecos preciosos do pensamento anterior e soube usa-los para fundar um novo momento no pensamento filosófico. Reunia o gênio, a inteligência e a formação aristocrática que lhe proporcionaram todos os instrumentos para realizar seu projeto. A

Moral, entendendo por Moral a mais elevada e mais perfeita, porque pressupõe um conhecimento integral das outras ciências, e é o último grau da sabedoria” (DESCARTES, 2006, p. 22).

isso, soma-se o fato de viver e testemunhar um período conturbado da Antiga Grécia, que já vinha perdendo força e poder político, após alcançar o vértice da hegemonia na região. Favoreceram suas escolhas, também, algumas experiências pessoais precedentes, na poética e na dialética, pois, muito jovem, além de exercitar a escrita de tragédias, Platão foi um dos discípulos que conviveu com a figura emblemática de Sócrates, depois transformado, em boa parte de seus textos, em personagem e porta-voz de sua filosofia. Para compor sua obra, escolheu uma forma literária - os diálogos, e, neles, muitas passagens remetem àquela sabedoria anterior e evidenciam a destreza com que se moveu entre as duas margens, duas perspectivas diante da realidade e da filosofia. Nos diálogos, articula ideias a partir de grandes intuições que se traduzem nas imagens fortemente oníricas com as quais as transmite: a viagem da alma, no *Timeu*, o mito do cocheiro e a alma tripartite, no *Fedro*, os homens acorrentados diante das sombras que se movem na superfície da caverna, na *República*. Para não falar de uma verdadeira “tempestade de imagens e de sonhos filosóficos”, no seu belíssimo *Banquete*. Platão transitou nessas duas praias e usufruiu da complementaridade entre elas. Da margem que deixou para trás, colheu as intuições daqueles primeiros pensadores que inauguraram um novo modo de se indagar sobre a *physis* e o *kosmos*. Na outra, que escolheu para traçar seu percurso, ignorou o que desfavorecia e utilizou o que convinha a seu projeto de conhecimento. Emerge daí a estrutura dialógica e o discurso racional, consequente e ordenado que definiu as bases e o rumo do pensamento filosófico ocidental dali em diante.

b. 2. Sobre abismos, saltos e pontes

Farei, agora, um salto arriscado de nada menos que 2.500 anos para ancorar já no presente, no viver contemporâneo em que, tanto quanto a economia e a produção, o pensamento se encontra dominado pela lógica de uma técnica que é fim em si mesma. A razão dominante, hoje, opera por cálculos e resultados, orienta-se por dados e desempenhos quantitativos, índices, algoritmos, proporções, projeções. Uma razão técnica e instrumental, cujo único objetivo é a superação de si mesma - ela própria sendo o meio para atingir suas metas. Algoz e refém de um processo que ela cria e retroalimenta ao desdobrar-se continuamente em tecnologias que penetram todos os espaços da vida, o lugar das pessoas, da inteligência lógica, das decisões humanas e até da vontade e do

desejo, na medida em que induzem artificialmente à excitação e ao entorpecimento. Diretamente vinculadas entre si, razão calculante e técnica, ou tecnologia, transformaram a vida e tornaram-se a condição de existência nas sociedades que se classificam como civilizadas. São, hoje, a premissa para ser e estar num mundo em que só se tem identidade quando se é reconhecível através de um número, ou de um código concedido por uma máquina. Esta, por sua vez, integrada a uma rede de sistemas tecnológicos que, interligados, coletam e cruzam múltiplos dados sobre os sujeitos-código que, querendo ou não, somos nós, no interior da sociedade técnica. Criamos e fomos subsumidos por sistemas tecno-burocráticos que regem nossas vidas, engolfando-nos no seu automatismo. Sem nos darmos conta, banalizamos nossa existência e nos tornamos apenas partículas de um tecnicismo exacerbado, que decide por nós. Sem corpo, portanto invisíveis, reduzimo-nos a dados, milésimos após a vírgula, em meio a massas numéricas que compõem estatísticas probatórias dos interesses desse próprio sistema de racionalidade técnica perfeita. Iludidos – poderiam dizer aqueles sábios gregos –, deixamo-nos instrumentalizar, nós mesmos, e engolir por esse processo ininterrupto, realimentando a hegemonia de um pensamento técnico que não visa atender às necessidades humanas mas apenas a manter-se no comando delas. Vontade de poder, diria Nietzsche – mas essa já é outra história. O filósofo italiano Umberto Galimberti estuda há anos o comportamento do homem na “idade da técnica” e, refletindo sobre “a tautologia da técnica e a sua reprodução”, ilustra quanto fomos anulados pelo que criamos:

A produção da técnica perante a sua reprodução faz com que a técnica não seja apenas produção de instrumentos, mas produção de relações sociais mediadas por instrumentos que convocam os homens como representantes de funções. Isso significa que os instrumentos produzidos pela técnica são apenas os mediadores das relações entre funções, atrás das quais se escondem indivíduos, que perdem a própria individualidade no mesmo ato em que se dá a percepção da socialidade como própria da função, como algo que não lhes diz respeito como indivíduos, mas como funcionários (GALIMBERTI, 2011, p. 560. Tradução nossa).

Assim, o mito, que em Platão ainda reverberava, da técnica como o meio com o qual, numa transgressão aos deuses, Prometeu nos brindou para que pudéssemos sobreviver às agressões de outras espécies e às intempéries, transformou-se de meio para alcançar um fim determinado, a fim em si mesmo. Sem deixar de ser, porém, ela mesma,

a técnica, o meio para chegar à superação de si enquanto fim. Instalou-se um círculo vicioso (ou virtuoso, a depender do ponto de vista) do tipo: sempre mais técnica para gerar técnica, mais tecnologia para superar tecnologia, mais racionalidade calculante para produzir pensamento técnico cada vez mais sofisticado. Os gregos, que não tinham dúvidas sobre os limites do homem e de tudo aquilo que perece, eram bem mais moderados em relação à técnica. Partindo de outra concepção de natureza, não alimentavam ilusões, nem pretensões, sobre o poder da técnica em confronto ao curso natural da vida, em seu sentido mais amplo. Entendiam a natureza como a força criadora e destruidora, da qual provém e dependem a vida e a morte de todas as espécies, e na qual todas as coisas acontecem por necessidade – *ananke*. Isso lhes proporcionava consciência lúcida de que nascer e morrer são um só e o mesmo acontecimento, e apenas parte funcional da economia da própria natureza que, para sobreviver enquanto tal, opera nesses ciclos continuados de criação e destruição. E os gregos, na sua notável inteligência, já o exprimiam esteticamente, nos mitos e nas tragédias que criavam e que encenavam. Diante desse destino inevitável de todas as coisas, sabiamente, não desafiavam a natureza. Além de inútil, seria um erro devido ao excesso de confiança e à presunção daqueles que, cedendo à própria *hybris* – a intemperança, arrogante e imodesta – ousavam opor-se ao que é e precisa ser. Os gregos serviam-se, então, da técnica para aquilo a que a técnica se propunha servir: um meio que lhes permitia defender a *pólis*, guerrear e conquistar territórios, vencer inimigos. Empregavam-na para bem viver: sobreviver e viver melhor, sem excesso. Não pretendiam com a técnica controlar ou dominar a natureza e a necessidade que ela impõe à existência. Porque sabiam que esse seria um esforço vão e que, cedo ou tarde, se voltaria contra eles. Essa capacidade de atravessar a experiência da vida observando os limites do humano, não se deve a algum temor dos antigos gregos, a algum misticismo ou fatalismo pessimista, muito pelo contrário. É lucidez e força para lidar com o trágico, era a inteligência para vivê-lo que os fazia ver assim.

Entre a narrativa mítica de Homero e a argumentação racional de Platão, a sabedoria grega, sim, já buscava compreender racionalmente a natureza, perguntando-se sobre o princípio e como seriam forjadas todas as coisas. A diferença fundamental é que, para aqueles pensadores, como dissemos, tudo estava integrado à *physis*, que gerava e perpassava a complexidade do *kosmos*, dos seres e dos fenômenos, em permanente interação e transformação. Pensavam com profundidade porque, paradoxalmente, não se

descolavam da *physis*, a razão permanecia ligada a ela, especulava desse lugar físico, material. Uma razão que ainda escutava o apelo instintivo dos sentidos e tentava compreendê-lo, relacionando-o à observação atenta dos eventos. Não se restringia na forma ou na argumentação, expressava-se como inspiração, abrindo perspectivas de interpretação ao invés de reduzi-las. A razão ainda não fora descolada do pensamento sensível, o homem da racionalidade ainda estava integrado ao corpo e ao *logos* da natureza. Tanto é que, num brevíssimo fragmento, Heráclito diz muito mais do que fui capaz até aqui, com milhares de palavras: “O sentir é aquilo em que se concatenam todas as coisas” (COLLI, 2010, p. 31, 14 [A14]. In: 22B113 DK, *Stobaeus, Flor.* 3, 1, 179 (111 129, 16 Hense).

Ao silenciar a percepção sensível e emocional, a razão se desumaniza, afasta-se da intuição e se volta a abstrações. Concentrada em operar dentro dos limites da lógica e sem contradições, voa cada vez mais longe, como algo que acontece fora do corpo: já não precisa mais dele. Sem contraponto, aprimora-se em conjecturas, elucubrações calculantes, amplia espaço ao pensamento lógico-científico e técnico, até ser dominada por esse modelo. Liberta das instabilidades que só a fisiologia do corpo sensível pode sofrer, agora está apta a funcionar como máquina, oferecendo o máximo de resultado, com o mínimo de esforço. Nada de dores, náuseas, mudanças de humor que a bílis, mal processada pelo fígado, pode provocar e que só um corpo pode sentir. Não há contraste fácil a esse maquinismo pois avançamos demais, ficamos longe das pontes que, em Platão, ainda permitiam trocas com outras maneiras de pensar e viver. Afunilamos de tal modo o foco da filosofia, que perdemos a visão panorâmica do todo que, nos gregos, se dava com a razão integrada à *physis*, movida pela *ananke*, a necessidade, a força, o destino inesperado. E é impensável, hoje, no âmbito da racionalidade técnica, admitir relevância a um pensamento livre e inesperado que emerge, por exemplo, em imagens, sonhos, expressões várias que se manifestam à revelia da razão calculante, sem nexos lógicos. Mas, “quem não espera, o inesperado não o descobrirá, porque é inacessível à busca, e a ele não leva nenhum caminho” (COLLI, 2010, p. 71. 14 [A14]. In: 22B18 DK, *Clemente Alessandrino, Stromata* 2, 17, 4 (II 121, 25-26 Stählin), dizia Heráclito, em outro fragmento. No afã de dominar todo o conhecimento, quisemos controlar inclusive o inesperado. Talvez excessivamente confiantes ou envaidecidos pela ideia de progresso que associamos aos resultados do nosso caminho de pensamento, nos distanciamos do

primeiro gesto de Platão e abrimos abismos entre os modos de pensar. Ao se esquecer daquelas pontes, de certo modo a filosofia perdeu a referência mais forte de si mesma. Por outro lado, também não há dúvida de que só ela reúne condições para questionar os resultados a que chegou. Finalmente, e o mais importante: só ela pode, se quiser, construir novas pontes.

c. Uma razão apenas expõe a razão nenhuma

Esse processo que levou a racionalidade técnica, ao menos do ponto de vista que a enfocamos neste artigo, a ocupar todos os espaços da vida e transferir o poder da razão àquele instrumento que ela própria criou, avançou à medida em que as mais diversas frentes do conhecimento foram se condicionando a esse modelo de pensamento. No início do séc XX, no clássico *A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo*, Max Weber (1999) denunciava o problema e os efeitos negativos desse predomínio ao analisar, do ponto de vista sociológico, econômico, político e religioso, as consequências sociais da propagação do capitalismo industrial, técnico, que se intensificava. Ao apontar para um “desencantamento do mundo” – célebre expressão, aqui entendida como síntese do processo histórico-científico descrito – fala justamente do tecnicismo ao qual conduzira essa racionalidade. Tecnicismo que, à época, se acelerava e expandia, multiplicando as condições para que chegássemos ao ponto em que hoje nos encontramos, de hegemonia da razão calculante, em que predomina absoluto o pensamento técnico e toda a sociedade é movida, ou paralisada, por ele. Outras perspectivas pensaram a questão. Martin Heidegger refletiu longamente do ponto de vista existencial e, ao analisar relação do homem com a técnica, contrapõe ao pensamento calculante a necessidade de um “pensamento meditante”, ou meditativo. Max Horkheimer, em sua teoria crítica do final dos anos 1930 fala, por exemplo, de uma “razão instrumental”, cujo maior valor não estaria mais em seu conteúdo, mas em seu aspecto e desempenho operacional. Mesmo antes de Weber, porém, Nietzsche, cuja grande intuição era herdeira daquela sabedoria grega anterior e contemporânea a Platão, antecipara o problema e a armadilha que continha: numa metáfora contundente, anunciou a “morte de Deus”, desafiando-nos a responder se estaríamos, afinal, preparados para viver sem ele. A resposta do próprio Nietzsche foi “não”: o homem não estava à altura desse acontecimento grandioso, por ele

mesmo provocado. À parte as diversas perspectivas para as quais sua filosofia permite olhar, para ele, o homem já matara Deus desde que passara à ciência o bastão e o controle da vida. Substituímos Deus, primeiro pela ciência e em seguida pela técnica, atribuindo-lhes o mesmo valor metafísico que alimentava aquela esperança que a teologia cristã tão profundamente incutira na cultura. Só que, como o próprio Nietzsche sugeria, não só matamos Deus sem estarmos à altura do feito mas tivemos a pretensão de substituí-lo por forças infinitamente inferiores às d'Ele.

É importante frisar que não se trata aqui de demonizar a razão, a ciência ou a técnica. Nem tampouco de negar os benefícios que proporcionaram. Ao contrário, trata-se de procurar entender a extensão daquilo que sacrificamos e das perdas que sofremos ao escolher pensar prioritariamente apenas com uma parte da razão, aquela que opera o campo do não-sensível, que funciona por conexões lógicas e que, diante das complexas equações com as quais a realidade surpreende, só consegue resolver aquilo que admite cálculo, raciocínio lógico, perdendo-se naquilo que requer percepção corpórea e sensibilidade humanística. Questionar para entender as perdas e reduzi-las onde e como for possível. Refletir para tentar recuperar dimensões importantes do humano, que permitam viver e de deixar viver melhor, inclusive quando a realidade trágica da vida se impõe, inesperada e sem nexo. É evidente que lógica, cálculo e técnica, são instrumentos indispensáveis, mas não podem resolver todos os problemas. Aliás, a maioria dos problemas humanos, no fundo, não se resolve assim e, abdicar dos sentidos e daquilo que foge ao controle da lógica no processo de conhecimento, nos expõe ainda mais a dificuldades para os quais ela não tem respostas. Ao elegermos apenas esse como o “nosso lado racional”, arriscamos ficar desprotegidos, sem razão nenhuma, sempre que esse “lado” não tiver elementos para dar conta do problema que se apresenta. Diante de questões que demandariam articulação com aqueles pensares desapropriados do território da racionalidade, uma razão parcial, colocada como a única, nos deixa, paradoxalmente, à mercê da mais primitiva irracionalidade. Acontecimentos inexplicáveis muitas vezes levam pessoas a “perder a razão” e reagir de modo insensato, irracional. Mas talvez já a tivéssemos perdido lá atrás.

Sobre essa dupla dimensão da razão que, uma vez mutilada, compromete não apenas uma metade mas arrisca perder-se por inteiro, nesta passagem de um texto de 1870, quando tinha apenas 25 anos, introduz a visão de mundo dos gregos, relaciona-a à

arte e à estética do sonho. Anterior ao famoso livro *O nascimento da tragédia*, fala de um olhar que ainda experimentava a tensão, o *agón* entre as forças apolínea e dionisíaca, ambos presentes na natureza e na vivência do homem. O apolíneo impulsionando à ordem, ao equilíbrio e à aparência, e o dionisíaco que abraça o caos, funde-se a ele e arremessa à liberação do impulso vital:

Os gregos, que nos seus deuses expressam e ao mesmo tempo calam a doutrina secreta de sua visão de mundo [Weltanschauung], estabeleceram como dupla fonte de sua arte duas divindades, Apolo e Dioniso. Esses nomes representam, no domínio da arte, oposições de estilo que quase sempre caminham emparelhadas em luta uma com a outra, e somente uma vez, no momento de florescimento da “Vontade” helênica, aparecem fundidas na obra de arte da tragédia ática. O homem alcança em dois estados o sentimento de delícia em relação à existência, a saber, no sonho e na embriaguez. A bela aparência do mundo onírico, no qual cada homem é um artista pleno, é o pai de toda arte plástica e, como iremos ver, também de uma metade importante da poesia. Gozamos no entendimento imediato da figura, todas as formas nos falam; nada há de indiferente e desnecessário [...] Porém, dentro daqueles limites, não são somente as imagens agradáveis e amistosas que procuramos em nós com aquela inteligibilidade universal: também o grave, o triste, o baço, o sombrio são contemplados [angesehen] com o mesmo prazer, com a ressalva de que também aqui o véu da aparência precisa estar em movimento flutuante e não pode recobrir completamente as formas fundamentais do real. Enquanto, portanto, o sonho é o jogo do homem individual com o real, a arte do escultor (em sentido lato) é o jogo com o sonho. A estátua como bloco de mármore é de veras real. Todavia, o real da estátua como figura de sonho é a pessoa viva do deus. Enquanto a estátua continuar pairando como imagem de fantasia diante dos olhos do artista, ele se manterá com o real. No momento em que traduz a imagem para o mármore, ele joga com o sonho (NIETZSCHE, 2019, p. 5-9).

Há, nesta metáfora, uma oportunidade valiosa para captar algo desse “jogo com o sonho” em que a razão pode alcançar uma visão mais abrangente do real quando ainda não o transformou, pela elaboração objetiva da sua técnica, do seu gesto, numa escultura congelada do real, esculpindo-o numa verdade idealizada, um conceito. A dialética entre sonho, imagem do sonho e tentativa de compreensão da realidade, aqui apresentada como um “jogo”, aponta para um percurso outro, além e aquém daquele que consagrou Platão, na *República*, com seu “mito da caverna” em que a única possibilidade de encontro com o real é a ascensão rumo a um conhecimento verdadeiro. Ao invés da luz fulgurante do sol, que cega por instantes o egresso da caverna platônica, a metáfora de Nietzsche remete

à luminosidade nuançada dos sonhos e das imagens sem nexos que desencadeiam desordenadas nos que a eles se expõem e neles encontram força criativa para viver a vida, com ou sem lógica. Embora Apolo opere com as duas dimensões sem obstruir-lhes o fluxo, como divindade ligada à harmonia, à verdade e à perfeição, usará a força criativa do sonho a favor delas e, com sua *techné*, calculando o gesto, esculpe a obra de arte fixando-a no mármore. A seguir, Nietzsche apresenta o outro lado da visão grega, representado por Dioniso - o deus da natureza, da indefinição, das festas orgiásticas e da embriaguez, da fecundidade e do teatro -, que faz um percurso distinto, paralelo mas em sentido contrário ao de Apolo. Ao ceder à dimensão dionisíaca, o homem vive outra experiência de integração e saber – outra forma de conhecer o mundo e a si mesmo, que se dá na relação, tão intensa quanto espontânea:

As festas de Dioniso não firmam apenas a ligação entre os homens, elas também reconciliam homem e natureza. Voluntariamente a terra traz os seus dons, as bestas mais selvagens aproximam-se pacificamente: coroados de flores, o carro de Dioniso é puxado por panteras e tigres. Todas as delimitações e separações de casta, que a necessidade [Not] e o arbítrio estabeleceram entre os homens, desaparecem: o escravo é homem livre, o nobre e o de baixa extração unem-se no coro báquico. Em multidões sempre crescentes o evangelho da “harmonia dos mundos” dança em rodopios de lugar para lugar: cantando e dançando expressa-se o homem como membro de uma comunidade ideal mais elevada: ele desaprendeu a andar e falar [...] Ele se sente como deus: o que outrora vivia somente em sua força imaginativa, agora ele sente em si mesmo. O que são para ele agora imagens e estátuas? O homem não é mais artista, tornou-se obra de arte, caminha tão extasiado e elevado como vira em sonho os deuses caminharem. O poder artístico da natureza, não mais o de um homem, revela-se aqui: uma argila mais nobre é aqui modelada, um mármore mais precioso é aqui talhado: o homem. Esse homem, conformado pelo artista Dioniso, está para a natureza assim como a estátua está para o artista apolíneo (NIETZSCHE, 2019, p. 8-9).

No dionisíaco não há gesto calculado para esculpir a obra de arte: ela se dá na relação com a vida. Essas oposições que, segundo Nietzsche, caminham emparelhadas em luta e que tiveram seu momento mais potente na fusão alcançada pela tragédia, sugerem quanto poderia ser rico o debate, e o embate, entre essas duas poderosas forças da razão – o pensamento lógico e técnico que procura ordenar, dar forma perene e sentido ao real, e a sensibilidade instintiva e corpórea que, com a lucidez de quem, enquanto sonha, “vislumbra o sonho como sonho”, ao invés de moldar o real, mistura-se e

confunde-se a ele, impelindo a vivê-lo assim como ele se apresenta: na impermanência e no caos da sua ausência de sentido. E é com essa ideia que Nietzsche conclui a passagem:

[...] o servidor de Dioniso precisa estar embriagado e ao mesmo tempo ficar à espreita atrás de si, como observador. O caráter artístico dionisíaco não se mostra na alternância de lucidez e embriaguez, mas sim em sua conjugação (NIETZSCHE, 2019, p. 10).

Quinze anos depois, em 1875, Nietzsche publica *Assim falou Zarathustra* e dedica um dos primeiros discursos justamente à crítica dessa razão que se quis, fora do corpo, abstrata e insignificante diante da multiplicidade e da força criadora que é a “grande razão”:

O corpo é uma grande razão, uma multiplicidade com um só sentido, um rebanho e um pastor. Instrumento do teu corpo é também a tua pequena razão que chamas de “espírito”, meu irmão, um pequeno instrumento e brinquedo da tua grande razão [...] Há mais razão no teu corpo do que em tua melhor sabedoria (NIETZSCHE, 2019, p. 10).

A exemplo de Nietzsche, felizmente houve, e há, vozes dissonantes na filosofia. Filósofos que criticam escolhas, a começar por essa que deu primado a um só modo de pensar, destacando-o do corpo e rejeitando outras perspectivas. São poucos a sair do compasso porque, para destoar da orquestra em harmonia, é preciso, além de fôlego, temperamento e disposição para enfrentar a maioria e manter-se fora do tom: o tempo todo contra a corrente. Mas pensadores assim existem. Bom seria se tivessem mais espaço e mais eco dentro e fora da filosofia. Com seu ruído, são eles que provocam aquele incômodo que a convoca a se colocar em risco, discutir e duvidar das coisas que estão, a buscar novas respostas, sem se acomodar a certezas. Destoam dos discursos hegemônicos, dos consensos, das harmonias excessivamente longas. São esses pensadores incômodos que mantêm o *pólemos*, a discórdia, a luta entre os contrários: “Polemos de todas as coisas é pai, de todas é rei [...]” (COLLI, 2010, p. 35. In: 22B53 DK. *Ippolito, Confutazione* 9, 9, 4 (242, 7-9 Wendland)⁵ disse Heráclito, indicando a força criadora que nasce da tensão fundamental entre opostos, integra a natureza e toda a realidade. É o *pólemos* que rege o confronto dos contrários e, é assim, no enlace da luta entre divergentes, que nasce a

⁵ “Polemos de todas as coisas é pai, de todas é rei; uns, manifesta como deuses, outros, ao invés disso, como homens; uns, faz existir como escravos, outros, ao invés, como livres”.

relação. Desse encontro contrastante, surge o novo, um vislumbre, novas harmonias, oposições e tensões, novas relações. Bem-vindas sejam, então, as diferenças, as contradições e as divergências de pontos-de-vista, devolva-se espaço às perplexidades, aos sonhos, imagens e incoerências. Precisamos reaprender a pensar com elas. E, quem sabe, a filosofar como um deus que canta e que dança e que rodopia.

CONCLUSÃO

Concluo sem concluir. Volto às perguntas iniciais desta reflexão, partindo agora da chave que oferece Nietzsche. Como seria se, ao invés do gesto para modelar, recuperássemos também, na filosofia, a perspectiva da mistura, da fusão na matéria que observamos e esculpimos? Como seria misturar-se aos acidentes do caminho, ser parte deles, observa-los e pensa-los sem suspendê-los? Observar-se e pensar-se sem sair da matéria pensada? Como seria se nos permitíssemos, também e principalmente, o impulso de filosofar como quem sonha e consegue “vislumbrar o sonho como sonho”?... Sigo o caminho sem esperar respostas. Deixo reverberar as perguntas. São elas que importam na filosofia. Porque são elas, as perguntas, a melhor companhia para manter-se a caminho, permanentemente a caminho.

REFERÊNCIAS

- CACCIARI, Massimo. **Il tramonto di Padre Polemos**. In: _____. Senza la guerra; Bologna, Italia: Il Mulino, 2016.
- COLLI, Giorgio. **La sapienza greca III - Eraclito**; 4ª ed. Milano, Italia: Adelphi, 2010.
- DESCARTES, René. **Princípios de Filosofia**; [trad] João Gama – 1ª ed. Lisboa: Edições 70 Lda. 2006.
- GALIMBERTI, Umberto. **Psiche e Techne – L'uomo nell'età della técnica**, 8ª ed. Milano, Italia: Feltrinelli Editore, 2011.
- JASPERS, Karl. **Einführung in die Philosophie, ou Introdução à Filosofia**. [trad] Piero Chiodi. Milão, Italia: Raffaello Cortina editore, 2010

NIETZSCHE, Friedrich. **Assim falou Zarathustra**; [trad] Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____. **A visão dionisíaca do mundo e outros textos**; [trad] Marcos Sinésio Pereira Fernandes e Maria Cristina dos Santos de Souza; 2ª ed.- São Paulo: Martins Fontes, 2019.

_____, **I filosofi preplatonici**; [trad] Piero Di Giovanni, 2ª ed. – Lecce, Italia: Gius. Laterza & Figli Spa, 2005

_____. “La filosofia nell’età tragica dei greci”. In: MONTINARI, COLLI. **Opere di Friedrich Nietzsche 1870/1881**. [trad] Ferruccio Masini, para edição crítica das Obras Completas. (Milão: Adelphi, 1977): coleção reunida em edição especial da Newton Compton editori s.r.l.: 1ª ed. Roma, 1993.

WEBER, Max. **A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo**. [trad] M.Irene de Q.F.Szmrecsányi e Tamás J.M.K. Szmrecsányi, 13ª ed. - São Paulo: Pioneira, 1999.

O OBLÍQUO E O ELÍPTICO: UM À PROPÔS ACERCA DE UMA OU MAIS FOTOS DE MARC TRIVIER

*The Oblique and the Elliptical: one proposed about one or more photos
of Marc Trivier*

*Claudio R.O Cavargere*¹

[...] por mais que se diga o que se vê, o que se vê não se aloja jamais no que se diz, e por mais que se faça ver o que se está dizendo por imagens, metáforas, comparações, o lugar onde estas resplandecem não é aquele que os olhos descortinam, mas aquele que as sucessões da sintaxe definem (Michel Foucault, A Palavra e as Coisas).

Resumo: O presente artigo tem como objetivo traçar linhas de confluência entre a linguagem e a imagem à luz das contribuições de Michel Foucault. Longe de enunciá-las de maneira passiva, fazendo-as brilhar, o que se buscou foi dirigi-las como flechas contra seu próprio criador, para, talvez, mais do que iluminar, fazer explodir.

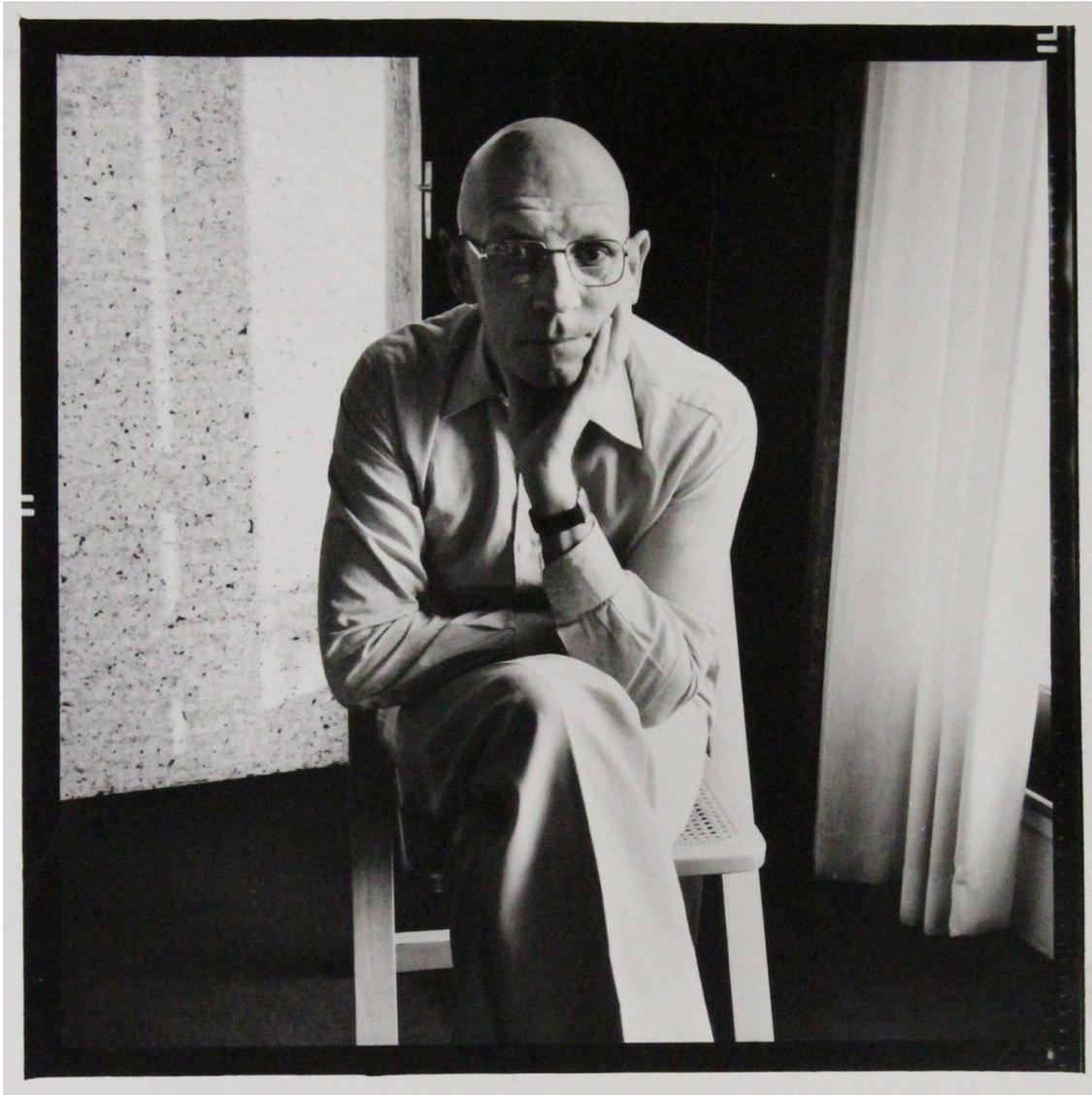
Palavras-chave: Imagem; linguagem; ficção.

Abstract: This article aims to draw lines of confluence between language and image in the light of Michel Foucault's contributions. Far from passively enunciating them, making them shine, what was sought was to direct them like arrows against their own creator, to perhaps, more than illuminate, make them explode.

Keywords: Image; language; fiction.

Figura 1 - Portrait de Michel Foucault. Photographie Originale de l'artiste, 1983

¹ Mestrando em Filosofia pelo Programa de Pós-Graduação em Filosofia da PUC-SP.



Fonte: <https://www.edition-originale.com/en/arts/photography/foucault-portrait-de-michel-foucault-1983-62310>

O rosto solene dirige calmamente o olhar em direção à câmera, sabe que está em vias de ser fotografado – se já não o foi. Uma luz opaca invade o pequeno cômodo, desvelando uma porta entreaberta que nos convida a entrar, a entreolhar – ou mesmo a sair, nos calar... não se sabe. O jogo de luz se manifesta de forma perpendicular à janela à direita, enviesando a sombra a cortar de forma oblíqua o lado esquerdo do rosto. O que será que espera, este entrecortado busto luminoso e assombreado? Espera talvez o clangor em lampejo de uma luz que o arrebatará de uma vez por todas para fora de si em direção à posteridade. Espera talvez que este que se encontra diretamente à sua frente retire de si

algo que deva ser lembrado, ou mesmo esquecido, abandonado para sempre. Mas o que será que espera seu antípoda, este que se encontra a sua frente, pronto para roubar sua imagem por toda a eternidade? Será a solidificação de um instante, ou talvez a extração de uma manifestação íntima, veraz? Prostrado de pé, altivo, munido de sua lupa de vislumbrar o porvir, o fotógrafo talvez intente aceder a alguma fração de um tempo outro – ou melhor, um rastro de um espaço que seria comum. Talvez seja ele que imponha esta espera, este passar bamboleante do tempo, procurando assim desarmar sua vítima, despojando-a das máscaras e disfarces advindos de sua própria presença. Mas - quem o sabe? -, talvez a própria vítima seja o caçador, dissimulando ali onde pretendia mostrar, trapaceando no ponto mesmo onde parecia deixar transparecer sua fraqueza, seu desnudamento mais inocente.

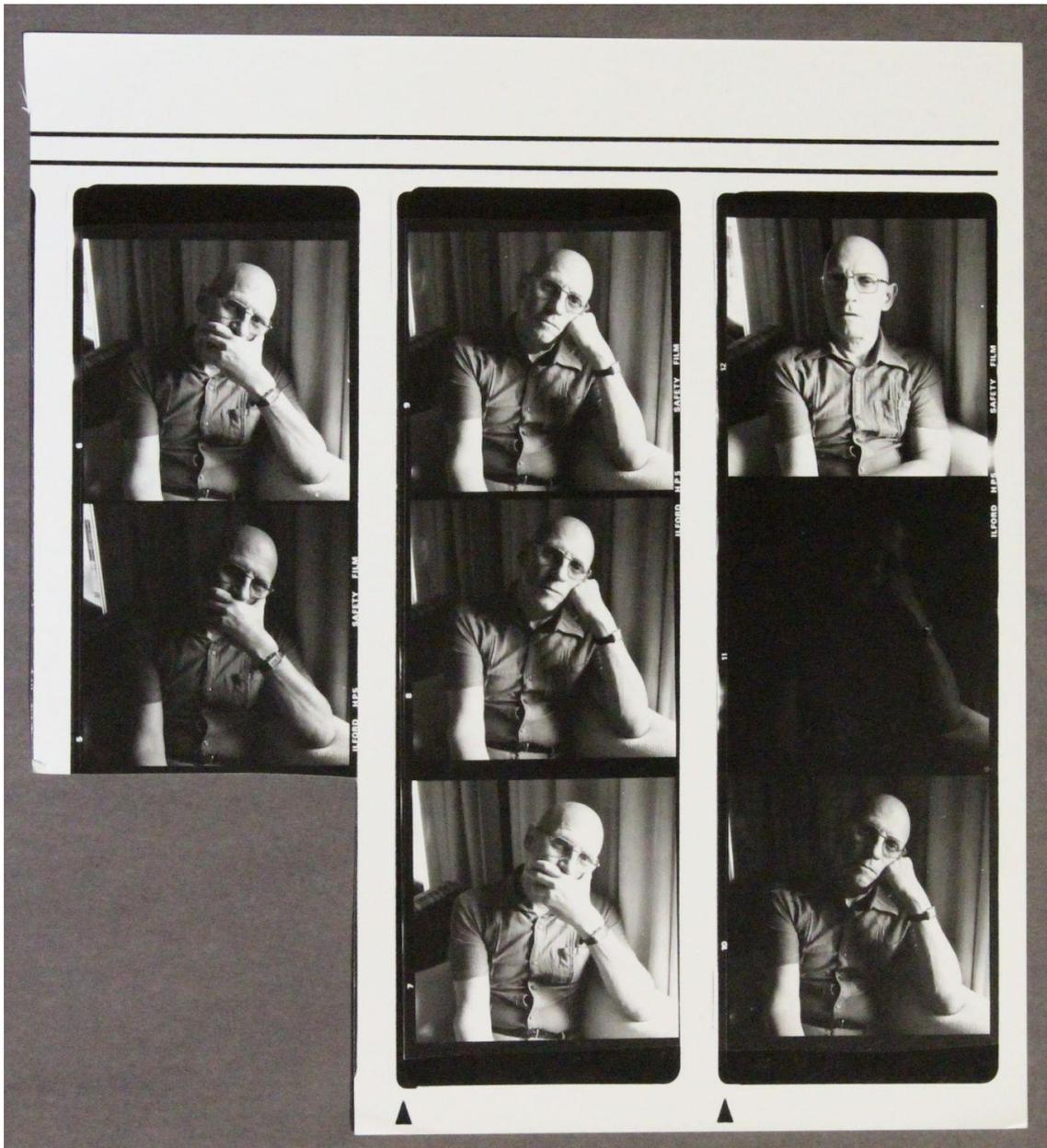
A luz busca colidir com a sombra, engoli-la, assenhorando-se de seus esguios movimentos rentes ao chão escuro para dá-las uma forma, uma nitidez – nitidez esta à qual as cortinas e a parede branca somam-se como suportes, como bordas claras em vias de encerrar um quadro, um retrato. Para ressaltar a imagem, sua consolidação enquanto expressão da realidade, o contraste apolíneo apenas cita Dionísio, traceja seus esboços, sem, contudo, dar-lhe a menor chance de efetivar-se. Mas já não foi a muito tempo que fomos advertidos contra os poderes enganadores das belas aparências, das puras formas? Por mais que se queira fazer prevalecer a luz, o jogo de sombras que a acompanha não hesita em demonstrar seu caráter: o chão escuro parece derramar-se de um buraco negro à qual a porta entreaberta enuncia seus movimentos. Como uma estrela negra, não se sabe se é a luz que a domina ou se é ela, campo de massa gravitacional, que distorce, canaliza, absorve a luz difratada que inunda a sala. Como seu campo magnético, não sabemos se, como uma *câmara escura*, a imagem que vemos é na verdade mero reflexo, mera inversão distorcida de uma imagem que, longe de advir do fotógrafo e seus instrumentos, se esconde e espreita escorregadia para dentro da fresta sombria que a enuncia e esconde em sua abertura.

Desterrada em seu movimento em ascensão, a luz que até então buscava enquadrar, refrata-se, perde-se em seu próprio raio luminoso, fazendo superfície o que até então era profundo, fazendo externo o que buscava interiorizar-se, enraizar-se. Como luz refletida da própria luz, as figuras são aliviadas do volume e densidade à qual eram antes submetidas. O rosto, o dorso, a sala, entrecortados para além de sua solidificação, flutuam

em movimentos esquivos, cavam seu distanciamento frente ao olhar. Fora de seu eixo, desviada de órbita, a imagem que buscava mostrar é agora mostrada, manifestando do rosto, do dorso, da sala, nem sua presença, nem sua ausência, mas antes uma distância que a mantém longe do olhar e que a divide e rompe irremediavelmente de si própria. Distância, sem dúvida, como efeito óptico, mas distância que a imagem distanciada não só impõe a si mesma, mas também à coisa que busca *duplicar*. Luz enlouquecida de uma imagem sem órbita, o que vemos delinear-se é menos a figura que seu esboço, seu contorno veloz, o espectro de si mesmo – o *simulacro*.

Mas que espaço é esse que se abre quando a imagem refletida de uma luz sem luminosidade espreita para fora de si mesma, invertendo e espiralando-se frente a uma caverna que não é outra coisa senão seu duplo? Não teria a própria foto um parentesco com o espelho - que mais desloca que posiciona, mais deforma que reflete? A foto, como o espelho, desloca pelo efeito de luz a coisa fotografada, duplicando a si mesma em um espaço que não poderia ser outro senão o da distância, do reflexo, da duplicação. No interregno dos instantes em que as imagens se duplicam infinitamente umas às outras, um vácuo, um vazio se interpõe: neste silêncio contínuo, nesta fresta de não-visibilidade, a imagem não é mais a coisa, nem busca dela extrair vida, mas assume-se a si mesma como não sendo nada mais que um lampejo de luz, pura representação. Luminosidade que cega, olho aberto no escuro - ápice da visão daquilo que não pode ser visto – o relâmpago das imagens fotográficas faz cindir o ser neste espaço em que não se pode ser sem, contudo, e ao mesmo tempo, *não ser a si mesmo*.

Figura 2 - Portraits de Michel Foucault. Photographie Originale de l'artiste, 1981



Fonte: <https://www.edition-originale.com/en/arts/photography/foucault-portraits-de-michel-foucault-1981-62331>

Ora, nesta segunda imagem o processo fica ainda mais característico. As pequenas fotos colocadas sequencialmente umas ao lado das outras trazem em si certo grau de luminosidade. Os graus poderiam ser enumerados de 1 a 3, sendo 0 a escala onde a luminosidade se anula e 4 onde a luminosidade atinge seu ponto máximo – dois polos de uma mesma impossibilidade de ver (a luz que cega e a escuridão que faz enxergar a não-visão, o não visível). O primeiro grau sendo mais bem ilustrado pelas figuras 3 da terceira

coluna, e 2 da primeira coluna; o segundo pela primeira figura da primeira coluna e segunda da segunda coluna; e, por fim, o terceiro pela primeira figura da segunda coluna e primeira da terceira coluna. A proximidade em paralelo cruzado dos graus 0 e 4 indicam seu parentesco, como se, ao final dos lapsos luzidios, o mais próximo fosse também o mais distante.

O que nos mostra aqui, o fotógrafo, nesta dupla proximidade, nesta dobra em que a luz se inflexiona ao ponto de tornar-se seu inverso? Tudo se passa como se, no intuito de nos tirar cada vez mais da sombra, no intuito de dar cada vez mais veridicidade e volume à imagem, o fotógrafo só conseguisse nos levar até certo ponto. O que a dobra nos mostra é novamente o vazio que perambula entre as imagens e que as suspende. Cada lampejo fotográfico faz borrar ainda mais sua imagem central, levando-nos aos confins do abismo que as serve de morada. No intuito de solidificar-se, de enraizar-se, a bela imagem resvala no contrário de si mesma: o vulto, a vertigem borrada de uma imagem sem figura – pura imagem. Neste ponto limítrofe, espraia-se seu mais longínquo segredo: o segredo de não ser nada além de si mesma. As imagens não mostram nada além de seu rastro, de seu vestígio, de sua velocidade. Vê-las é como olhar por meio de uma lenticula cujo centro se encontra vazio.

A imagem nos desafia em seu jogo, oferecendo como ponto mais luminoso uma porta entreaberta cuja sombra nos impede de ver. O que a imagem nos ensina é desconfiar de seus desígnios, de suas armações, de sua transparência tão absoluta que nada mostra senão um espectro, um vidro disforme. Como Perseu, é preciso ter a astúcia de um semideus para saber que por detrás do espelho-escudo que se vê, nada se mostra a não ser o vazio colossal do olhar da Górgona: a possibilidade última de um olhar que busca incessantemente ver aquilo que sempre já-se-viu quando já não era mais possível ver.

Mas não há, talvez, um parentesco entre a sedução de ver e a sedução de saber? Não será aqui, talvez, que a imagem sedutora da Górgona se encontra com os doces encantos das palavras das sereias? Não é preciso vencer também a luta contra aos perigos da linguagem, mais do que apenas os das imagens? Mas não será ainda nesse perigo, uma vez descoberto, que se esconde sua potência e sua força?

* * *

Suponhamos que a figura fotografada em questão é a de um *escritor*, que se trata de alguém que *escreve*. Que importa quem escreve? Que importa quem fotografa e quem é fotografado? Não se trata de um espaço diferente, mas análogo, o espaço em que as imagens centelham e apagam, cortando de forma elíptica sua relação com as coisas, e aquele em que as palavras resvalam, se precipitam, e que a linguagem não afirma nada senão sua potência de dizer a si mesma?

Escrever para não morrer... Esculpir, pintar – fotografar? – para atingir a eternidade, para escapar à morte... Não seria a morte este espaço de que tanto falamos – espaço vazio, distância primeira, que se esparrama sub-repticiamente ali onde pensávamos tê-lo preenchido de vez? Não seria sua presença absoluta aquela da sombra, da mais imperceptível finura, que perpassa por entre a luminosidade das coisas, do ser? Não é para ela e contra ela que as imagens e (talvez) a linguagem se dirige, abrindo um espaço tal que não as permite parir senão seus duplos? Antes de nos darmos conta de sua fina espessura, de sua armadilha, não nos apareciam as coisas com certo brilho, certa nitidez, como se, pela velocidade de um raio, as palavras e as imagens estivessem irremediavelmente coladas com as coisas que visavam *representar*?

Intocável, divina, a imagem buscava expressar a verdade incontestável do ser, a verossimilhança da representação. Regular, monocórdia, a linguagem aspirava seu lugar nesta corte imperial, desenrolando-se paralela e lisa em direção às figuras do visível. Com seus arcos e feixes de luz, ambas cercam seu objeto luminoso, apagando dele o que lhe resta de sombrio, de turvo, de nebuloso. Mas por mais trabalhoso que sejam seus esforços, uma opacidade fúnebre, uma névoa tardia nelas indica o espaço de seu crepúsculo: o fino corte das bordas de um espelho indica que nelas não há nada – ausência de ser.

É a presença da morte, do para- sempre-vazio, *sem começo nem fim*, que abre dentro da própria linguagem o espaço infinito de sua multiplicação, a possibilidade de nela não se dizer senão a si mesma. Para fazer nascer a si mesma interminavelmente, a linguagem dobra-se como em um espelho, abrindo para si aquilo que seria sua própria imagem. Aqui, a imagem não representa senão a si própria; sua verdade é a condição de não ser nada senão imagem. Para que a imagem se forme, é preciso que o próprio ser tenha deixado de existir, que ele mesmo tenha sido apagado – *effacement*. O que a imagem designa da coisa não é senão a sua ausência, a distância de um olhar que é também a

distância da própria coisa em relação a si mesma. A escrita, como imagem de palavras, não é senão a intensificação deste processo, seu adensamento ao infinito – o duplo do duplo, o simulacro de si próprio. Mais do que extrair a essência mesma das coisas, os nomes e as imagens são em si mesmos a própria presença do *nada* naquilo que buscavam representar. Os objetos e as coisas não são apresentados aqui senão como linhas, detalhes, vestígios de algo que se apagou, suportes suspensos de escavações já a muito abandonadas. Neste poço vazio em que o ser se precipita, é o silêncio que origina a palavra, e os olhos fechados, a visão.

Mas voltemos então à pergunta inicial: Que importa quem fala? Que importa quem fotografa e quem é fotografado? Não terá sido o sujeito também tragado por entre as frestas, as lacunas desse vazio essencial, deste escoamento em direção ao abismo? Não terá sido ele também empurrado para as bordas mais exteriores de si, a tal ponto que não se veja dele senão inflexões discursivas, gestos imagéticos? Escrevendo continuamente, duplicando-se em imagem, o próprio sujeito se volatiliza, se apaga e pulveriza na transversal infinita da multiplicação. Simulando-se a si mesmo, abrindo-se para a infinidade de possibilidades de si, o próprio sujeito é e *já não é mais a si mesmo* – ou melhor, só é a si mesmo neste espaço que o desloca para o ponto mais longínquo de si próprio.

Mas perguntemos ainda: não estará aqui sua força? Não será nesse próprio desenraizamento, neste deslize do ser e do sujeito em direção às palavras em êxtase, em direção às imagens em euforia, que poderemos encontrar a potência mesma da linguagem? Não será nesse espaço originário e intermediário, aberto entre as palavras e as coisas, espaço aberto dentro de si mesma, que a linguagem enlouquece, que atinge a loucura própria de seu ser enquanto linguagem? Liberta das belas formas, da necessidade de dizer e representar a Verdade, a imagem da linguagem, a palavra das figuras, dedica-se integralmente ao seu próprio excesso, ao seu movimento espasmódico levado à exaustão – *linguagem orgástica*. Na infinita multiplicação de si mesma, a linguagem permite-se múltiplas formas de dizer o Mesmo, múltiplas maneiras de representar-se a si mesma à sua imagem e dessemelhança, produzindo, paradoxalmente, do Mesmo, o Outro. Tendo seu ser tornado solar – ser de ausência de ser -, liberta de todo seu peso, a linguagem é acometida por uma doença que lhe impele à reprodução, mas pela doença, em razão mesma da doença, a própria linguagem atinge o infinito.

Ora, mas neste caso, talvez importe quem fala... Talvez importe a figura fotografada em questão e aquele à qual ela se submete. Não para com isso adquirirmos consistência, para com isso podermos centralizar, organizar, classificar e deslocar o que foi dito, para podermos melhor arranjar as imagens de que dispomos. Mas para vemo-lo também apagar-se, para ouvirmos o que ele tem a dizer ali de onde fala, neste espaço apagado de uma borda que não apresenta senão seu próprio limite, sua mais externa intimidade. Talvez importe que o identifiquemos para fazer valer contra ele mesmo isto que se disse, que se acabou de dizer, que sempre esteve-aí, *já-aí*, no já-dito. Talvez seja ele importante não para nos fazer ver, para mostrar no fundo da porta entreaberta aquilo em direção do qual nos dirigimos, aquilo que estamos a tanto tempo procurando, mas sim por que sem ele, este umbral que mais esconde que desvela, esse vulto ágil que não nos mostra senão o movimento de sua desapareição, ele mesmo não seria visível, ele mesmo não se nos apresentaria em sua mais invisível transparência, em sua visibilidade mais turva. Mais do que nos iluminar com sua justificativa de autor, com sua atribuição de significado, com sua organização metódica, sua função seria justamente o inverso: plantar a dúvida e a desconfiança ali onde ela não tinha razão de ser, perturbar o indiscutível ali onde ele havia estabelecido seu solo, deformar as imagens ali onde elas haviam alçado sua morada. Sua superfície explicativa descola-se do chão no momento mesmo em que pensávamos tê-la retido seguramente em nossas mãos.

Mas, qual é, portanto, a (des)importância elementar de sabermos que a figura fotografada em questão é o nome Michel Foucault, e seu fotógrafo, Marc Trivier? Saberíamos Foucault, no momento em que aceitou ser fotografado, que este que o fotografa, buscava extrair o mais íntimo, o mais verossímil das imagens que criava? Sabia ele que o que buscava Trivier era nossa fraqueza mais presente, nosso despojamento mais completo? Ou seria todo o inverso, e este verossímil buscado por Trivier, esta intimidade, fosse justamente a marca do vazio que nos persegue, a imanência e atualidade absoluta de um murmúrio que ressoa desde sempre, que ecoa o ronco surdo da morte – esta que nos cala? Talvez o que buscasse Trivier fosse justamente nossa desrealização, a manifestação abrupta desse espaço que não cessa de nos tragar, que não cessa de se enunciar sem fazer com que nós mesmos nos tornemos espectros, duplos, simulacros. Talvez tenha sido o próprio Foucault quem tenha introduzido a armadilha, esquivando-se ali onde pensava-se tê-lo cativo. Talvez tenha sido ele próprio que, ao ver-se diante do perigo da eternidade,

do imutável, da seriedade excessiva, deslizou para o mais longe de si, sabendo que as imagens que o duplicariam não mostrariam mais que rabiscos, restos de si mesmo – risos esvoaçados frente um cenho severo.

Cabe-nos, ainda, uma última pergunta: Onde mais fomos enganados? Onde mais vimos com seriedade o que deveríamos ter visto a gargalhadas? Quais outras armadilhas e chacotas nos foram dadas ao olhar sem que tenhamos nos apercebido? Não nos desafiou Foucault também em sua escrita? Não se tornou ele também ali esquivo, desconfiado, quicá *perigoso*? Ou fomos nós os perigosos, ao acreditarmos em tudo sem receio no olhar, ao recebermos todos os presentes por ele dados, sem vermos, como Tróia, o que traziam em seu seio? Não deveríamos, talvez, olhar novamente suas imagens de palavra em busca de algo mais que uma simples explicação, um modelo – algo como um apagamento, um desvio? Talvez suas palavras também se desfaçam, ali mesmo onde pensávamos tê-las detidamente seguras, com máximo brilho e luminosidade. Entre as imagens e a linguagem de seus discursos, não haveria ele pregado ali uma última peça – talvez uma pista -, para que em meio a tanto gelo, formas transformadas em pedra, sentíssemos novamente a brasa faiscante de algo como uma ficção²?

“Nervura verbal do que não existe, tal como ele é” (FOUCAULT, 2013, p. 70). É assim, fugidia, a forma que Foucault escolhe para nos oferecer uma pista. Mas já não havia sido Sollers, ou antes, Robbe-Grillet, aquele que nos excitava o olhar? Aquele que nos abria este espaço nem real nem virtual, nem da vigília nem do sonho, mas do Mesmo - Mesmo invertido em uma distância que deforma o instante, espaça o tempo, atravessa o visível? Um lugar de inversão, intermediário, distante; lugar em que as coisas são colocadas em suspensão, em relação de apagamento, de fuga; em suma, lugar de ficção. Mas aqui cabe-nos dizer – se já não tínhamos dito – que nem mesmo é de um espaço que se trata, de um outro tempo, mas de uma relação, relação da linguagem com ela mesma, relação móvel que é muito mais do âmbito de uma *rede* que de uma fenda, de um emaranhado caótico de linhas que de uma sucessão de pontos. Mas quem sabe não é

² “Eu nunca escrevi nada além de ficções e eu tenho consciência. Apesar disto, eu não diria que as ficções estão fora da verdade. Eu acredito que é possível fazer funcionar a ficção no interior da verdade, introduzir efeitos de verdade num discurso de ficção e, assim, conseguir produzir no discurso, fazê-lo ‘fabricar’ alguma coisa que ainda não existe, alguma coisa que se “ficcionaliza”. (FOUCAULT *apud*. DREYFUS, 1984, p. 291-2).

justamente esse movimento caótico de uma linguagem em combustão que se trata de mostrar...

Mas não nos desarmemos agora, não afrouxemos nossa desconfiança. Por ficção, não se trata de reaver uma interioridade, de retomar a invenção, de cair uma vez mais no jogo da imaginação. É de toda uma estratégia que se trata: não para fazer iluminar novamente as palavras, para fazer brilhar as imagens, mas para marcá-las, para atingi-las, para atravessá-las de uma vez por todas com o corte seco de uma lâmina, com as perfurações de uma flecha. Entre linguagem e ficção há todo um complexo jogo, uma luta, em que dizer já não é mais reaver as origens, redescobrir um *tempo primordial* em que fazer existir era nomear, mas sim de fazer ver um *tempo originário* de uma linguagem já dita, murmurante, em que o que se diz e o que se vê jamais aparecem senão em uma distância sóbria, em uma opacidade já fria. Como na segunda foto, não é possível ver senão em aspecto, em relação de exterioridade, em que a continuidade é mais um itinerário de luminescências e sombreados que sucessões temporais, que ordenações episódicas.

Ficção como *regime da narrativa*, postura daquele que escreve em relação ao que escreve; ficção como “trama das relações estabelecidas, através do próprio discurso, entre aquele que fala e aquele do qual ele fala”; ficção como posicionamento em uma relação de distância que a linguagem trava contra e a partir de si mesma (FOUCAULT, 2013:214). Aquele que vê essa distância, que nela se aloca, que nela não vê senão o aspecto, que para ela se dirige e a partir dela escreve, faz, portanto, ficção. Aquele que assim faz, distendido entre o afastamento da distância e as relações do aspecto, não o faz senão com um objetivo: fazer explodir. A essa fragmentação, a esse estilhaçamento de um sujeito deslocado ao máximo para fora de si, não se pode dizer e escrever senão como um *pirotécnico*³.

Tudo se passa como se o próprio nome Foucault, ou mesmo sua imagem, não fosse mais que um alçapão, um fundo falso deixado a esmo, como que por brincadeira, àqueles sedentos por *profundidades* - ávidos em desbravar novos *interiores*, afoitos para escavar

³ “[...] O que eu faço não é absolutamente uma filosofia. E também não é uma ciência cujas justificativas ou demonstrações temos o direito de exigir-lhe. Eu sou um pirotécnico. Fabrico alguma coisa que serve, finalmente, para um cerco, uma guerra, uma destruição. Não sou a favor da destruição, mas sou a favor de que se possa passar, de que se possa avançar, de que se possa fazer caírem os muros” (FOUCAULT, 2006, p. 69).

Verdades ainda encobertas, sentidos já esquecidos. Talvez, como Roussel, esse nome seja um enigma – ou melhor, uma *bomba relógio*. Decifrá-la a tempo é garantir um arsenal a ser usado, um instrumento estratégico *por meio* do qual se pensa, se luta por si próprio. Afeiçoar-se a ela, demorar-se demasiadamente na contemplação de seus encantos, é deixá-la explodir consigo – restituir o Comentário, o Discurso Verdadeiro, a *exegese cristã*. Que Foucault não tenha escrito nada senão ficções; que tenha escolhido Marc Trivier para consolidar uma imagem que mais se apaga do que brilha, que mais pulveriza e dispersa do que enrijece; que tenha organizado em seu nome uma série de discursos, ordenações e procedimentos de pesquisa; que não tenha produzido senão efeitos de verdade, materialidades discursivas, a partir desse lugar inventado, dessa relação de distância em que a linguagem afasta-se ao máximo de si mesma; tudo isso só nos serve para uma coisa: desconfiar de tudo o que diz. Quem sabe assim poderemos fazer uso de uma linguagem que não é nada senão uma chuva de meteoros, lampejos fugazes que só servem se forem faíscas para fazer irromper vulcões.

Em cada palavra dita, em cada linha escrita, em cada troço ou gargalhada, ouvimos ainda o silêncio, os gemidos sôfregos das marcas de um enforcamento. Nossa tarefa: fazê-lo gritar.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BLANCHOT, M. **Foucault como o imagino**. Relógio D'Água, 1987.

FOUCAULT, M. **L'ordre du discours**. Collection Branche, Gallimard, 1971.

_____. **Raymond Roussel**. São Paulo: Forense Universitária, 1999.

_____. “Eu Sou Um Pirotécnico”. In: POL-DROIT, R.; FOUCAULT, M. **Entrevistas**. São Paulo: Graal, 2006, p. 67-100.

_____. “A linguagem ao infinito”. In: FOUCAULT, M. **Ditos e Escritos III – Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema**. São Paulo: Forense Universitária, 2013, p. 48-61.

_____. “Distância, Aspecto, Origem”. In: FOUCAULT, M. **Ditos e Escritos III – Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema**. São Paulo: Forense Universitária, 2013, p. 61-76.

_____. “Por trás da fábula”. In: FOUCAULT, M. **Ditos e Escritos III – Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema**. São Paulo: Forense Universitária, 2013, p. 214-223.

_____. “O Pensamento do Exterior”. In: FOUCAULT, M. **Ditos e Escritos III – Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema**. São Paulo: Forense Universitária, 2013, p. 223-247.

_____. “O que é um Autor?” In: FOUCAULT, M. **Ditos e Escritos III – Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema**. São Paulo: Forense Universitária, 2013, p.268-303.

KLOSSOWSKI, P. “Sur Maurice Blanchot”. In KLOSSOWSKI, P. **Un si funeste desir**. Gallimard, 1994.

ROUSSELLE-TELLIER, S. Une image de fatigue chez Marc Trivier. **Revue d’art contemporain**, n°2, 2004.

OS SONHOS DE ZARATUSTRA E OS ARCANOS MAIORES DO TARÔ

The dreams of Zarathustra and major arcana of the tarot

Diego Ferracini Ferreira¹

Resumo: Friedrich Nietzsche (1844 – 1900) em sua obra “Assim falou Zaratustra” (2012) apresenta uma figura místico-filosófica que ao longo de uma narrativa *poeticamente construída apresenta seus conceitos por meio de símbolos, sonhos, interpretações e interrogações. O presente trabalho pretende devolver o desafio formulado por Nietzsche, não na mesma moeda altamente valiosa, mas em alguma outra igualmente questionadora e simbólica. Portanto, serão colocados em diálogo os sonhos do profeta Zaratustra e os símbolos presentes nas enigmáticas cartas do Tarô.

Palavras-chave: Nietzsche; tarô; Zaratustra; sonhos; arcanos;

Abstract: Friedrich Nietzsche (1844 - 1900) in his work "Thus spoke Zarathustra" (2012) presents a mystical-philosophical figure who throughout a poetically constructed narrative presents its concepts through symbols, dreams, interpretations, and interrogations. This work aims to provide the challenge formulated by Nietzsche, not in the same high value, but in some other equally questioning and symbolic worth. Therefore, the dreams of the prophet Zarathustra and the symbols present in the enigmatic Tarot cards will be put into dialogue.

Keywords: Nietzsche; Tarot; Dreams; Zarathustra; arcana.

TARÔ: BREVE INTRODUÇÃO

O tarô, elemento sobre o qual os sonhos de Zaratustra irão dialogar, consiste em um método oracular de origem desconhecida, mesmo que amplamente discutida pelos historiadores do assunto. O instrumento, aparentemente divinatório, consiste em um jogo de 78 cartas nas quais surgem 22 cartas ilustradas e 56 com imagens simbólicas menos ricas, mas igualmente valiosas. Alejandro Jodorowsky em sua obra “Caminho do Tarot” (2016) afirma:

¹ Mestrando em Filosofia pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - PUC/SP, São Paulo, São Paulo, Brasil, bolsa Capes/ Fundação São Paulo. (2018/2020). Bacharel em Teologia pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - PUC/SP, São Paulo, São Paulo, Brasil. Graduado em Filosofia pelo Centro Universitário Assunção – UNIFAI/SP, São Paulo, São Paulo, Brasil.

A palavra Tarot seria egípcia (tar= caminho, ro=real), indo-tártara (tara=zodíaco), hebraica (torá=lei), latina (rota=roda), sânscrita (tar-o= estrela fixa), chinesa (tao= princípio) etc. Diferentes grupos étnicos, religiões, sociedades secretas, reivindicaram sua paternidade: ciganos, judeus, cristãos, mulçumanos, maçons, rosacruzes, alquimistas, artistas (Dalí), gurus (Osho) etc. Encontram nele influências do Antigo Testamento, dos Evangelhos e do Apocalipse (...) dos ensinamentos tântricos, do I Ching, dos códigos astecas, da mitologia greco-latina...Cada novo baralho de cartas encerra a subjetividade de seus autores, suas visões de mundo, seus preconceitos morais, seu limitado nível de consciência. (JODOROWSKY, 2016, p.18).

Os elementos que formam a origem deste jogo enigmático são igualmente abordados por Sallie Nichols:

As teorias acerca da origem do Louco e dos seus vinte e um companheiros (os arcanos maiores) são várias e fantasiosas. Imaginam alguns que essas cartas representam as fases secretas de iniciação num culto egípcio esotérico; outros sustentam, e com maior probabilidade histórica, que os Trunfos são de origem europeia ocidental. Diversos eruditos bem-conceituados, entre os quais, A.E. Waite e Heinrich Zimmer, sugerem que os Trunfos foram forjados pelos albigenses, seita gnóstica que floresceu na Provença no século XII. Acredita-se que eles tenham sido provavelmente contrabandeados para o Tarô como velada comunicação de ideias em desarmonia com a Igreja estabelecida.(NICHOLS, 2007, p. 20).

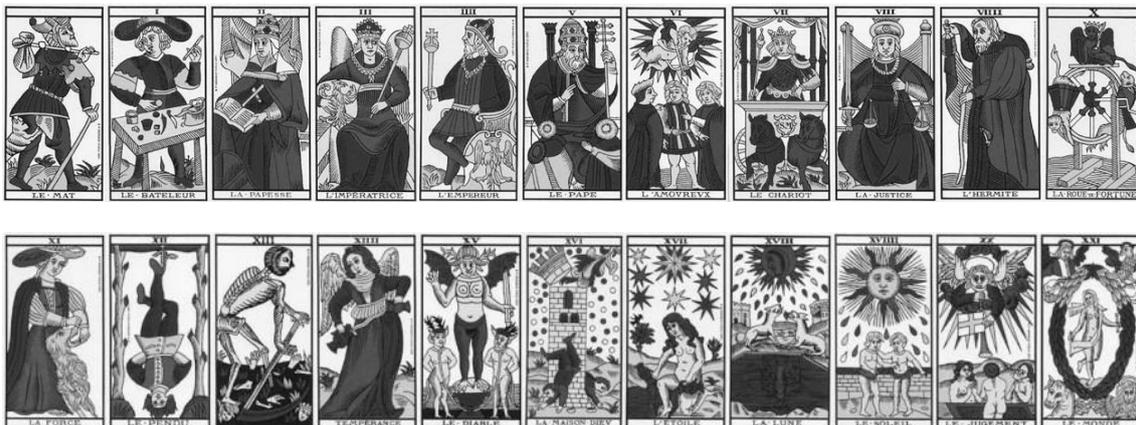
É de singular importância entre os autores que investigam a história e origem do tarô o período no qual, praticamente de forma momentânea, surgem pela Europa diversos baralhos compostos pelas enigmáticas cartas. Se há dúvida sobre sua real origem é inquestionável o momento no qual este oráculo vem totalmente à tona: O Renascimento europeu. Simultaneamente na França, Itália e Espanha surgem elaborados jogos de tarô que logo adquirem rico valor artístico. Desde período são conhecidos os tarôs de Marselha e o Sforza (Milão).

Se quisermos imaginar a origem do Tarot (já em 1337, nos estatutos da Abadia de Saint-Victor de Marselha, se proibia aos religiosos os jogos de cartas), deveríamos retroceder pelo menos até o ano 1000. Naquela época, no sul da França e da Espanha, era possível ver, em santa paz, erigidas muitas próximas umas das outras, uma igreja, uma sinagoga e uma mesquita. As três religiões se respeitavam e os sábios de cada uma delas não hesitavam em discutir e se enriquecer do contato com membros das outras (JODOROWSKY, 2016, p. 23).

Neste sentido, Jodorowsky, reconhece no tarô uma confluência religiosa das três maiores religiões monoteístas: Judaísmo, Cristianismo e Islamismo. A origem religiosa do oráculo é inquestionável, inclusive pela presença de símbolos notoriamente cristãos e judaicos, contudo o objetivo desta análise não seria reconstruir a história do tarô, mas sim colocar este elemento pictórico e simbólico com a obra igualmente enigmática de Nietzsche: “Assim falou Zaratustra”.

Para o diálogo que se pretende estabelecer será utilizado como referencial o tarô de Marselha, reconhecidamente um dos tarôs mais antigos e mais importantes de tal tradição oracular.

Arcanos Maiores do Tarô de Marselha:



Os arcanos maiores serão as cartas escolhidas como referencial simbólico, justamente por possuírem maior significado dentro da interpretação proposta para os sonhos de Zaratustra e as imagens elaboradas por Friedrich Nietzsche.

OS SONHOS DE ZARATUSTRA E O TARÔ

Quando Zaratustra tinha trinta anos, deixou sua casa, deixou sua casa e o lago junto à casa e foi para as montanhas. Lá ele, desfrutou de seu espírito e da solidão por dez anos, sem deles se cansar. Mas finalmente houve uma mudança em seu coração – certa manhã ele se levantou com

a aurora, colocou-se ante o sol e assim lhe falou (...). (NIETZSCHE, 2012, p. 15).

Assim como Zaratustra, os arcanos maiores do tarô claramente revelam uma jornada, a saída de alguém rumo ao desconhecido que pode ser o mundo ou a si mesmo.

A carta que inicia o percurso nos Arcanos do tarô é conhecida como “O Louco” (Fig. 1), em tal carta vemos um bufão medieval que andando por algo que parece ser uma montanha cercada de vegetação carrega somente um alforje e a caminha na companhia de um animal, pretensamente um cão, que parece lhe empurrar ou até mesmo tenta lhe reter.

Do mesmo modo que Zaratustra, o Louco do tarô parte em busca de algo, leva somente o necessário, os olhos voltados para o alto parecem contemplar o sol, parece fazer eco ao amigo e conversa com o astro soberano. Nota-se que na carta um pequeno sol é desenhado sob suas costas. Conversa com o Sol de igual para igual, pois tem o peso dos astros nas costas.

Em diversos trechos de seu caminho rumo aos homens Zaratustra será considerado e chamado de “Louco”. A loucura ostentada por Zaratustra, ou por seu amigo do tarô, não parece ser algo vergonhoso, mas uma sabedoria pelo avesso, uma sabedoria risonha que desdenha de toda ciência que não seja jovial.

O mesmo autor de *Assim falou Zaratustra* afirma em *Gaia Ciência*: “Dei um nome a meu sofrimento e o chamo de ‘cão - é tão fiel, tão importuno e impudente, tão divertido, tão esperto como qualquer outro cão (...)”. (NIETZSCHE, 2001, n.312). Poder-se-ia afirmar que o cachorro que empurra o louco adiante é símbolo de sua própria dor? Ou de outro modo que é justamente a sua dor que o tenta impedir de ir aos homens? A dor é companheira do Louco, assim como de Zaratustra. “Como tu, também eu devo ter a minha queda” (NIETZSCHE, 2012, p.16). Toda queda é dolorosa, todo deixar-se cair nas mãos dos outros consiste em um ato de extrema loucura e maior amor ainda. O Louco e Zaratustra amam, por isso sofrem.

O Louco tem um nome, mas não tem número. Único Arcano maior a não ser definido numericamente, ele representa a energia original sem limites, a liberdade total, a loucura, a desordem, o caos, ou ainda, a pulsão criativa fundamental. Nos baralhos tradicionais, ele deu origem a personagens como o Curinga, o Joker, o Comodín, ou o Excuse, que

podem representar qualquer outra carta a qualquer momento, sem se identificar com nenhuma. A frase-chave d'O Louco poderia ser: 'Todos os caminhos são o meu caminho' (JODOROWSKY, 2016, p. 139).

Serão os sonhos deste louco chamado Zaratustra que serão acompanhados neste processo hermenêutico, ou seja, estaremos em um mundo onírico onde os sonhos deste louco podem clamar pelos nossos maiores pesadelos ou expressar as mais poéticas experiências, pois até mesmo o gelo liso é paraíso para os mais exímios dançarinos².

Não ouviram falar daquele homem louco que numa clara manhã acendeu uma lanterna, correu até o mercado e gritou incessantemente: "Eu procuro Deus! Eu procuro Deus!" — Como lá estavam muitos daqueles que não acreditavam em Deus, ele provocou uma grande gargalhada. Então ele está perdido? perguntou um deles. Ele se perdeu como uma criança? disse outro. Ou então ele se mantém escondido? Ele tem medo de nós? Embarcou num navio? Emigrou? — assim eles gritavam e riam uns para os outros. O homem louco saltou no meio deles e trespassou-os com seu olhar. "Para onde foi Deus?", gritou ele, "eu lhes direi! Nós o matamos, — vocês e eu! (NIETZSCHE, 2001, n. 125).

O Louco nietzschiano carrega uma acusação de assassinato, traz o anúncio de uma morte, procura os assassinos, mas anuncia quase de forma jubilosa: "Eu vos ensino o Super-Homem. O homem é algo que deveria ser superado. O que fizestes para superá-lo?" (NIETZSCHE, 2012, p.18).

O Louco é andarilho, enérgico, ubíquo e imortal. É o mais poderoso de todos os trunfos do tarô. Como não tem número fixo, está livre para viajar à vontade, perturbando, não raro, a ordem estabelecida com as suas travessuras. Como vimos, o seu vigor o impulsionou através dos séculos, onde ele sobrevive em nossas modernas cartas de jogar como o Coringa. Aqui ainda se diverte confundindo o estabelecido. No pôquer fica louco, capturando o rei e toda a sua corte. Em outros jogos de cartas surge quando menos se espera, criando deliberadamente o que decidimos denominar erro de carteio (NICHOLS, 2007, p.39).

A CRIANÇA E O ESPELHO

² Cf. NIETZSCHE, F. Gaia Ciência. 2001. n.13.

Zaratustra, o Louco do Tarô nietzschiano, retorna de sua viagem aos homens, apaixonado decide fechar a mão dadivosa e esperar o nascimento da semente plantada. Pela manhã, sentado em seu leito, decide pensar sobre o sonho que o visitara durante a noite.

No sonho, como narrado por Zaratustra, uma criança o visita e mostrando um espelho pede que o contemple. No espelho o Louco percebe a figura de um diabo. Duas cartas do grupo dos Arcanos Maiores auxiliam nesta jornada: o Sol e o Diabo. Duas cartas aparentemente opostas, o brilho e a divindade do Sol em oposição ao obscuro e blasfemo mundo do Diabo. Contudo, tais cartas conversam perfeitamente entre si, não somente por meio dos sonhos de Zaratustra, mas na própria estrutura proposta pelo tarô.

Invertendo a sequência onírica apresentada por Zaratustra, o primeiro símbolo a ser interpretado será o Diabo (Fig. 2).

O Diabo, tendo sido um anjo, manifesta com sua tocha um profundo desejo de ascender novamente de sua caverna em direção ao cosmos. Da mesma maneira, a alma humana afundada no corpo carnal tem um profundo desejo de retornar à sua origem, a divindade criadora. Ele usa um chapéu de cuja aba vermelha evoca a atividade do desejo, e a massa laranja, a inteligência intuitiva e receptiva, que se prolonga até sua frente como um terceiro olho. Vesgo, ele olha fixamente para um ponto no próprio nariz, em meditação intensa. Sua expressão facial é ambígua: evoca por um lado uma profunda concentração e, por outro, uma careta infantil. Poderíamos dizer que, atravessando a capa dos medos populares que inspira, ele nos lembra que não passa de uma criação inocente, um ser cômico. Podemos também dizer que, mostrando duplamente a língua, a de seu rosto e a outra no rosto que traz na barriga, o Diabo nada esconde: ele se mostra totalmente desprovido de hipocrisia. (JODOROWSKY, 2016, p.232).

O Diabo, contemplado por Zaratustra, também ri e zomba de quem o admira. Dois seres visivelmente infantis servem de emissários do Anjo Caído que divertidamente expõe sua nudez aos passantes, no sonho de Zaratustra uma criança é a responsável por revelar o espelho onde o Louco contempla o Diabo, seria este ser infantil um dos divertidos emissários do Adversário divino?

No tarô de Marselha o Diabo parece ostentar uma espada pelo fio cortante, imagem que Jodorowsky interpreta como uma tocha, mas este fato faz referência a outro trecho de Nietzsche onde diz:

Deus está morto! Deus permanece morto! E nós o matamos! Como nos consolaremos, nós, assassinos entre os assassinos? Aquilo de mais poderoso e mais sagrado que o mundo tinha até então sangrou sob os nossos punhais — quem nos limpará deste sangue? (NIETZSCHE, 2001. n.125.)

O Diabo ostenta orgulhosamente o punhal responsável pelo fratricídio, se há alguém capaz e digno de matar Deus será necessariamente o Diabo. O Louco que havia saído ao mercado perguntando pelos assassinos de Deus é colocado perante o criminoso em um espelho, o Louco é o Diabo. Porém, não há carta que revele Deus, não há nome para este deus, logo nesta narrativa os loucos e os caídos serão os protagonistas. Contudo, o Diabo segura a espada pelo fio, não há bainha, aquele que é responsável pelo assassinato divino também se fere com o ato criminoso. Sem Deus, não há Diabo.

A segunda carta invocada pelo sonho de Zaratustra será o Sol. Jodorowsky percebe nítidas relações entre as duas cartas:

O Sol, Arcano XVIII, nos olha bem nos olhos. Há numerosos pontos em comum com o Diabo, a começar pelo fato de ambos serem um pouco estrábicos. Poderíamos pensar que o Diabo acendeu sua tocha no fogo do Sol, luz e calor primordial da divindade. (JODOROWSKY, 2016, p.257).

No simbolismo do tarô não há qualquer referência aos espelhos, contudo pela justificativa de que o próprio jogo de cartas é o espelho no qual a consciência humana se contempla em toda sua divindade e obscuridade. Na carta do Sol (Fig. 3), porém, vemos surgir duas crianças que brincam em posturas opostas, o que possibilita a afirmação de que há somente uma criança e que ela está diante de um espelho.

O Sol, em seu esplendor e poder real, é a mesma personagem com a qual Zaratustra tantas vezes dialoga em seu percurso. “Ó Tu, grande estrela! Qual felicidade seria a tua se não tivesses para quem brilhar!” (NIETZSCHE, 2012, p,15). Ou ainda: “Que fizemos nós, quando desacorrentamos esta Terra do seu Sol? Para onde ela se move agora? Para onde nos movemos nós? Para longe de todos os sóis?” (NIETZSCHE, 2001, n.125).

O ADIVINHO

O próximo sonho de Zaratustra aparece na obra de Nietzsche sobre o título de “O Adivinho”, tal nome não poderia ser mais propício ao recurso hermenêutico que este trabalho visa alcançar: o diálogo entre os sonhos de Zaratustra e o tarô.

O adivinho descrito por Nietzsche proclama uma grande tristeza, uma nova doutrina que é proclamada e afirma que “tudo está vazio, tudo é o mesmo, tudo já se foi!” (NIETZSCHE, 2012, p.182) Zaratustra se mostra profundamente inquieto com tal proclamação e entra em profunda tristeza. O adivinho macabro descrito por Nietzsche parece fazer eco a figura do Mago (Fig. 4): “O Mago indica um começo. O raciocínio é rápido, não lhe falta talento nem astúcia, só existe agir. Esta carta indica também a necessidade de escolher, de se decidir, de sofrer a dor do ‘tudo é possível’, que é a marca da juventude”. (JODOROWSKY, 2016, p. 147).

Contrariando a proposta de Jodorowsky, o adivinho de Nietzsche anuncia que não há nada de novo, não existem mais possibilidades, assim como o formato de seu chapéu, tudo consiste em um eterno infinito de repetições tediosas. Na interpretação tradicional o Mago representa igualmente a capacidade de mentir, o engano. “Bateleur”, nome que a carta ostenta tradicionalmente, significa justamente “acrobata”, “bufão”. A diferença entre o Louco e o Mago (bateleur) está no fato de que o louco o é por amor, o mago por profissão.

“Como se fosse um vigia e guardião noturno de sepulcros, lá estava eu, no castelo da montanha solitária da morte”. (NIETZSCHE, 2012, p.183). No sonho, que parece ter sido provocado pelo anúncio macabro do adivinho, duas cartas serão auxiliares nesta interpretação: a Torre e a Morte.

A mensagem desta carta é de um grande alívio espiritual. No entanto, antes da restauração do tarô de Marselha, via-se geralmente no Arcano XVI uma referência à torre de Babel. As interpretações mais correntes falavam do castigo do orgulho, de catástrofe, divórcio, castração, tremor de terra e ruína. Oswald Wirth, imaginou um rei e uma rainha caindo de uma torre e acrescentou um tijolo que rachava a cabeça da mulher. (JODOROWSKY, 2016, p. 239).

Zaratustra descreve em seu sonho uma torre mortuária, a torre se ergue como um monumento triunfante da morte. Neste cenário fúnebre, Zaratustra se ergue como o único

ser vivo e justamente ele vigia os mortos. No tarô de Marselha vemos uma torre que tem seu campanário arrancado pelo que parece ser um chama divina, do alto da torre caem duas figuras das quais não se sabe se estariam vivas ou mortas (Fig. 5). “Três golpes como estrondos de trovão atingiram o portão, a abóbada do teto ecoou e deu uivos por três vezes.” (NIETZSCHE, 2012, p. 183), narra Zaratustra sobre seu sonho.

Prosseguindo a descrição sobre seu sonho, Zaratustra afirma que contra ele um negro caixão foi lançado e deste caixão quando aberto saem gritos e mil gargalhadas. A carta evocada por estes símbolos poderia somente ser esta: a Morte (Fig. 6).

O erro mais difundido sobre este Arcano é o da tradição superficial que lhe dá o significado, e às vezes o nome, de “A Morte”. O peso dessa inexatidão influenciou muito a interpretação do Arcano XIII. Certamente, a figura central é esse esqueleto ceifador que, na tradição popular, representa a morte. (JODOROWSKY, 2016, p.217).

A morte no tarô, assim como a morte com a qual Zaratustra sonha, parece sorrir gostosamente enquanto trabalha. A Morte parece mais viva do que nunca, não somente ri, mas trabalha ceifando. A Morte, mesmo sendo Algo sem Nome, parecer arar a terra, limpar a terra, limpar espaços. “O que engrandece o homem é ele ser uma ponte e não um fim; o que se pode amar no homem é ele ser uma transposição e não uma queda”. (NIETZSCHE, 2012, p.22). Se o homem é uma ponte, a morte é uma viagem sobre este caminho. A Morte, como nas festividades mexicanas, parece conduzir uma festa agrícola de onde brotam cabeças reais e membros vivos, animados, que completam a dança.

OS TRÊS MALES

“No sonho, no meu sonho da última manhã, eu estava de pé num promontório – além do mundo, segurando uma balança, eu pesava o mundo”. (NIETZSCHE, 2012, p.251). O sonho dos “três males” talvez seja um dos mais simbólicos, contudo é um dos sonhos onde menos os símbolos dialoguem com o tarô. Zaratustra descreve três elementos: uma maçã madura e dourada; uma árvore frondosa de temperamento forte e um cofre aberto.

Porém, três elementos presentes no sonho apelam diretamente ao tarô: o julgamento, a balança e o mundo. As cartas do Julgamento, da Justiça e do Mundo abrem as possibilidades de diálogo com este sonho tão significativo na narrativa de Nietzsche.

A carta do Julgamento (Fig. 7) revela a cena do Juízo Final. Um anjo glorioso parece rasgar o céu, três figuras parecem sair dos túmulos e contemplam o momento final onde suas ações serão julgadas. A carta diante da narrativa de Nietzsche para estar invertida, não é Zaratustra que é chamado dos mortos para o julgamento, mas ele que julga, ele que rasga os céus e toca a trombeta final. Zaratustra é o anjo do Apocalipse. E neste momento supremo onde tudo será colocado na balança não é o medo reverente que assoma, mas um sonho consolador.

Se Zaratustra é o Anjo apocalíptico, o Mundo será a carta convocado para julgamento e neste momento a narrativa poética elaborada por Nietzsche e o tarô parecem coincidir de modo surpreendente.

A carta do Mundo (Fig. 8) no tarô é extremamente simbólica, pois justamente não mostra o mundo como algo conhecido, não revela um globo terrestre, muito menos algo ligado ao espaço. Mas revela um ser que dança em meio a animais, seres que retornarão na narrativa de Zaratustra, em meio a uma guirlanda de flores.

Os animais que simbolicamente representariam os quatro evangelistas na tradição iconográfica cristã aqui parecem emoldurar uma figura andrógina que manipulando dois bastões régios parece dançar. Símbolo do Cristo ressuscitado? Símbolo hermético da união masculino-feminino? Irrelevante. O Mundo é jovial e dança, assim como o mundo julgado por Zaratustra. “O Mundo, hoje era uma coisa humanamente boa para mim, este mundo ao qual tanto mal se atribuiu!” (NIETZSCHE, 2012, p.251). No tarô o mundo não é somente no nível simbólico algo de humano, ele ou ela é humano.

Estou aqui, na sua frente, ao seu redor e em você, com um prazer imenso. Sou um ser completo. Não há em mim nada que resista. Tudo é unidade. Cada coisa está em seu lugar, sou uma consciência invulnerável, sou a dança perpétua da totalidade. Aquele que não me conhece diz não quando todo o universo diz sim, e essa negação à minha aquiescência o conduz à impotência. Mas aquele que se torna inteiramente puro e côncavo, que me deixa entrar em si, começa a dançar comigo, a dizer aquilo que eu digo. Esse conhece o amor universal, o pensamento total, o desejo cósmico, a força de vida

impensável. Esse conhece a quintessência, a unidade de todas as energias. (JODOROWSKY, 2016, p. 272).

Zaratustra prossegue: “Quem ensinou a abençoar ensinou também a maldizer: quais são as três coisas mais malditas do mundo? Estas, eu vou colocar na balança” (NIETZSCHE, 2012, p.253). A balança de Zaratustra evoca imediatamente uma das cartas mais temidas do tarô: a Justiça (Fig. 9).

A carta da Justiça revela uma rainha em pose imponente, diferente das imagens clássicas de justiça nesta carta a donzela aparece de olhos abertos, ostenta sua espada e segura sobre os joelhos uma balança, balança na qual os pratos estão visivelmente em níveis diferentes.

Assim como o julgamento de Zaratustra, a balança da Justiça do tarô não é imparcial, ela pende, ela já se decidiu. “Volúpia, ambição de domínio e egoísmo: até agora, essas três têm sido as coisas mais amaldiçoadas e com a pior e mais injusta das reputações – irei pesar bem e humanamente essas três coisas”. (NIETZSCHE, 2012, p. 253).

A justiça, proclamada por Zaratustra em sua balança solenemente elevada sobre o mar, será dos valores até então negados. A justiça dos valores injustiçados, a justiça transformada.

Símbolo da realização, a Justiça, com sua balança, equilibra nossa vida. Mas equilíbrio e perfeição não são sinônimos de simetria. Assim como a arte sagrada dos construtores de catedrais recusava a simetria como coisa diabólica, a carta da Justiça é estruturada de maneira assimétrica: o pilar da direita é mais alto que o outro, e termina em uma pequena esfera ausente do lado esquerdo; seu colar sobe mais à direita, os pratos da balança não estão na horizontal, sua espada não é paralela à coluna do trono...Se observamos o movimento da balança, perceberemos que a Justiça influencia com o cotovelo o prato da direita, e com o joelho esquerdo o da esquerda. (JODOROWSKY, 2016, p. 187).

A Justiça, tanto na descrição do oráculo como na narrativa de Zaratustra, pode parecer grotescamente injusta. Contudo, seria igualmente correto considerar que ela simplesmente é a justiça humana, imperfeita em suas decisões, pois a perfeição é entre as

ambições dos homens a menos humana. Pois o próprio Zaratustra afirma que ama justamente aqueles não possuem virtudes em demasia.³

O CONVALESCENTE

O último relato onírico de Zaratustra a ser analisado é extrema importância, justamente por encerrar este percurso com três arcanos altamente simbólicos: a Roda da Fortuna, o Enforcado e o Eremita.

No relato apresentado por Nietzsche, Zaratustra parece acordar de um pesadelo, pesadelo tão profundo e denso que o atormenta mesmo após estar desperto. Pesadelo e realidade parecem se confundir na percepção de Zaratustra. Após um breve momento de lucidez, no qual apresenta um discurso enigmático aos seus colegas animais, o profeta de Nietzsche parece falecer, parece estar morto.

A carta do tarô que imediatamente parece fazer eco ao relato de Zaratustra é a Morte, contudo há uma carta ainda mais propícia e simbólica para este relato: o Enforcado (Fig. 10).

Na carta do Enforcado, ou o Pendurado, surge a figura de um homem que preso somente por um dos tornozelos pende sobre um abismo. Três cartas são completamente temidas em qualquer leitura oracular do tarô: a Morte, a Torre e o Enforcado. A carta traz de acordo com a leitura tradicional a mensagem de sacrifício, perda, dificuldades e até mesmo suicídio.

Contudo, o Enforcado parece muito confortável em sua situação. Parece inclusive dançar, como um artista suspenso que exerce sua arte do equilíbrio revelando o contorcionismo como habilidade. O Pendurado pode ser um contorcionista, ou simplesmente alguém deitado. A imagem tomada de forma simples revela alguém cercado por troncos que simplesmente formam uma cama onde repousa alguém tranquilamente.

O Enforcado encontra em Zaratustra seu semelhante, pois além de estar deitado como alguém morto ambos estão suspensos entre a vida e a morte, ambos parecem estar

³ CF. NIETZSCHE, F. Assim falou Zaratustra. 2012. p.23.

enforcados por uma verdade. O título de “Enforcado” não faz jus ao que é ilustrado, pois jamais alguém foi enforcado pelos pés, se enfoca alguém pelo pescoço, são palavras que enforcam e não cordas. Assim como seu colega Enforcado, Zaratustra parece muito bem um equilibrista que enquanto brinca sobre o abismo se prepara para anunciar grandes descobertas.

Esta vida, assim como tu a vives e como a viveste, terás de vivê-la ainda uma vez e ainda inúmeras vezes; e não haverá nela nada de novo, cada dor e cada prazer e cada pensamento e suspiro e tudo o que há de indizivelmente pequeno e de grande em tua vida há de te retornar, e tudo na mesma ordem e do mesmo modo este instante e eu próprio. A eterna ampulheta da existência será sempre virada outra vez – e tu com ela, poeirinha da poeira! (NIETZSCHE, 2001, p. 341)

O que o Enforcado e Zaratustra parecem anunciar é o arcano mais simbólico do tarô: a Roda da Fortuna (Fig. 11). Em tal carta surge uma roda medieval movimentada por dois seres bestiais que parecem se mover alegremente em direção ao sentido oposto, do mesmo modo que o demônio de Nietzsche ao anunciar o Eterno Retorno.

A Roda da Fortuna parece estar sobre um oceano flutuante, não é somente a Roda que gira, o próprio solo sobre o qual ela se sustenta é instável. Tudo se move, tudo é movimento, tudo é vai e vem.

Tudo vai embora e tudo retorna; a roda da existência gira eternamente. Tudo morre e tudo floresce de novo; o ano da existência corre eternamente. Tudo se quebra, tudo se junta de novo; eternamente é reconstruída a mesma casa da existência. Tudo se separa e tudo se reúne de novo; o anel da existência é eternamente fiel a si mesmo. A existência começa a todo instante; em volta de cada ‘aqui’ rola a bola do ‘acolá’. O meio está em toda parte. O caminho da eternidade é curvo. (NIETZSCHE, 2012, p. 291).

A grande descoberta de Zaratustra o transforma na mais sábia das cartas do oráculo: O Eremita (Fig. 12). De acordo com a tradição do tarô o Eremita é o Louco que retorna de sua jornada em busca de iluminação, iluminação que ele ostenta diante de todos agora em sua lanterna que não parece possuir chama, pois todo ele é fogo, dinamismo, mesmo que seja representado pela imagem de um velho e cansado monge. O Eremita representa a paciência da sabedoria, a tranquilidade perante o reconhecimento de que todas as coisas retornam.

Se o caminho da eternidade é curvo, curva é a coluna do Eremita que após contemplar longamente a Roda da Fortuna percebeu que “o homem é o mais cruel dos animais para consigo mesmo” (NIETZSCHE, 2012, p. 296). O Eremita se afasta dos homens por perceber que até mesmo o menor dos homens retorna, a inferioridade humana parece a grande alavanca que movimenta a Roda da Fortuna. O Eremita Zaratustra é o mestre do Eterno Retorno, assume seu destino como uma canção e como uma profecia de solidão.

O Eremita de Nietzsche trás diante de si a lanterna do Super-Homem, do Além-Homem, o Mais-Homem; pois “todas as coisas retornam eternamente e nós mesmos também com elas e que já existimos um sem número de vezes antes assim como todas as coisas conosco” (NIETZSCHE, 2012, p. 298) afinal é desejo deste místico solitário “falar mais uma vez a palavra do grande meio-dia da terra e do homem, para anunciar ao homem, mais uma vez, o Super-Homem”.(NIETZSCHE, 2012, p.299).

Finalmente, “depois de falarem essas palavras, os animais ficaram em silêncio e esperaram que Zaratustra falasse algo para eles: mas Zaratustra não ouviu que estavam em silêncio. Ao contrário, continuou imóvel com os olhos fechados como uma pessoa que estivesse dormindo, embora não tivesse: por que estava se comunicando através de sua alma”. (NIETZSCHE, 2012, p. 300). Zaratustra é, por fim, o Eremita que não necessita mais de discurso, pois toda sua alma é um grande anúncio.

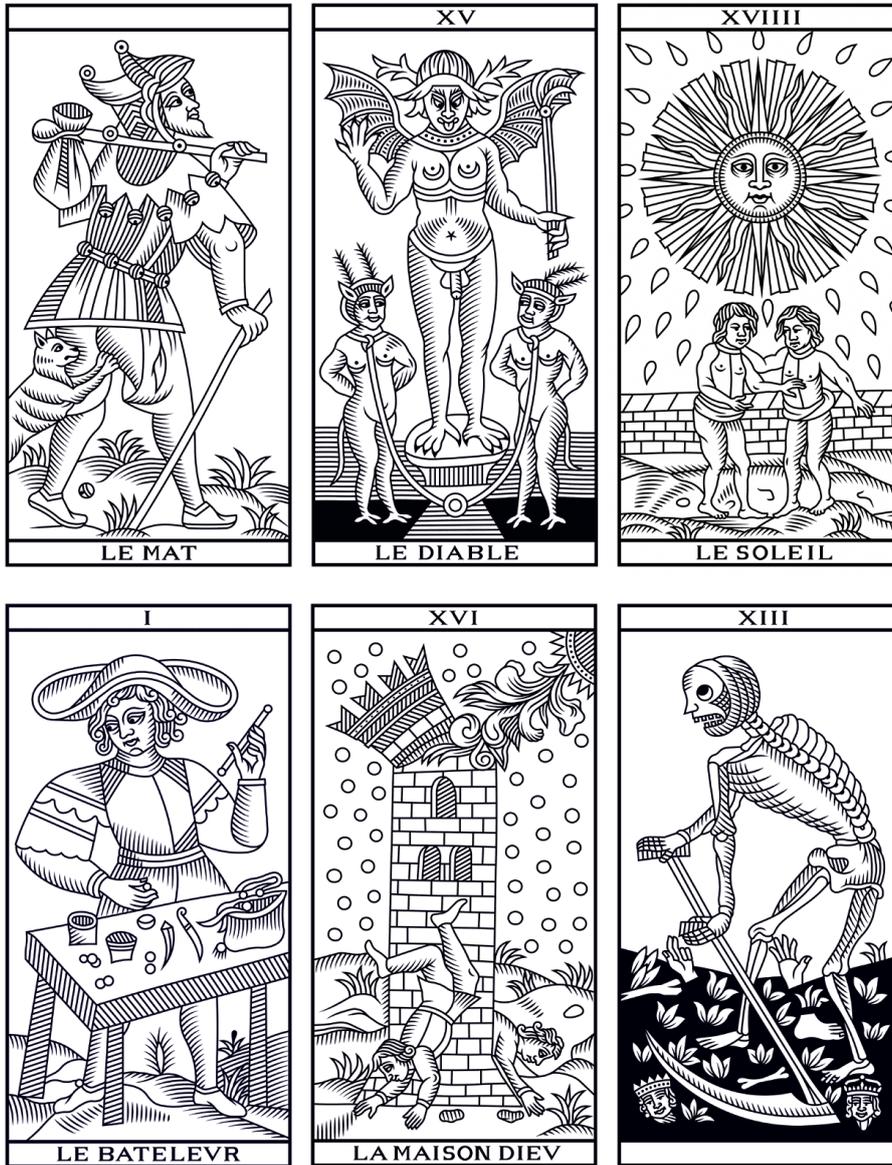
Assim como os Arcanos do Tarô, Zaratustra é aquele que pode permanecer solitário e silencioso, pois todas as palavras já foram ditas, todos os sonhos já sonhados e tudo o que já foi há de retornar, para que possa ser compreendido mais uma vez e assim por todo o sempre.

CONCLUSÃO

O diálogo entre as imagens simbólicas dos sonhos de Zaratustra, obra magistral de Nietzsche, e os elementos presentes no Tarô revelam uma profundidade inesgotável de conhecimento. Que dignos do elogio de Zaratustra, possam os interlocutores deste trabalho merecer o epíteto de “almas transbordantes” e jamais fechar os olhos e os corações aos encantos de Zaratustra e do Tarô.

ÍNDICE DE FIGURAS:

Figuras 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11 e 12 em sequência:





Fonte: https://tarot-de-marseille-millennium.com/english/tarot_millennium_edition.html acessado em 28/08/2020 23h30.

BIBLIOGRAFIA

JODOROWSKY, A. COSTA, M. **O Caminho do Tarot**. São Paulo: Ed. Campos, 2016.

NICHOLS, Sallie. **Jung e o Tarô: uma jornada arquetípica**. São Paulo: Cultrix, 2007.

NIETZSCHE, F. **Assim falou Zaratustra**. São Paulo: Martin Claret, 2012.

_____. **A Gaia Ciência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

AUTOELOGIO E IMAGEM DE SI EM NIETZSCHE*Self-Praise and Self-Image in Nietzsche*

*Fabrcio Tavares Santos Silva*¹

Resumo: Pensamos aqui o autoelogio em Nietzsche como resgate de um gesto filosófico-ético-estético antigo; algo como uma retomada de valores estéticos para reelaborar modos de existência que busquem superar determinados valores do cristianismo e da modernidade filosófica. Nesse sentido, perguntamos como as distorções do pensamento de Nietzsche lhe foram oportunas para que pudesse construir certas imagens intempestivas sobre si mesmo; e, também, como a retórica autoelogiosa de Nietzsche serviu para que pudesse afirmar seu pensamento diante de maus leitores, ou até mesmo de falsificadores, lançando assim sua filosofia como um dardo para o futuro.

Palavras-chave: Nietzsche, Autoelogio, Imagem de si.

Abstract: We think here about self-praise in Nietzsche as a rescue of an ancient philosophical-ethical-aesthetic gesture; something like a resumption of aesthetic values to re-elaborate ways of existence that seek to overcome certain values of Christianity and philosophical modernity. In this sense, we ask how the distortions of Nietzsche's thought were opportune for him to be able to build certain untimely images about himself; and, also, how Nietzsche's self-praising rhetoric served to enable him to affirm his thinking in front of bad readers, or even falsifiers, thus launching his philosophy as a dart for the future.

Keywords: Nietzsche, Self-Praise, Self-Image

“Bom é todo estilo que realmente comunica um estado interior, que não se equivoca nos signos, no tempo dos signos, nos gestos – todas as leis do período são arte dos gestos” (Ecce homo, Nietzsche)

* * *

Sabemos que Nietzsche reivindicou para si leitores de um tipo especial. Sabemos também que rechaçou aquela espécie comum – “os que leem por passatempo”, dirá um

¹ Graduado em Filosofia, especialista em Filosofia Moral e Política e mestre em Educação pela Universidade Federal de Pelotas (UFPel). Doutorando em Filosofia (Bolsista CAPES I) pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP) com pesquisa sobre o papel da escrita no pensamento de Michel Foucault. E-mail: fabriciosantossilva@gmail.com

fragmento de seu Zaratustra –, reafirmando ao longo de sua trajetória a necessidade de encontrar leitores que estivessem à altura de seu pensamento.

Essa não fora, porém, uma tarefa simples em sua época, especialmente entre seus contemporâneos alemães. A desconfiança com que era lido em sua terra natal o levava por vezes a adotar um tom violento na escrita, como é o caso de *Ecce homo*, sua autobiografia intelectual. Irônico, capaz de vangloriar-se pelo autoelogio de sua obra, frequentemente utilizando-se de referências diretas e indiretas à Antiguidade grega e romana, ou de autocitações de seus livros precedentes, em muitas passagens, parece, à primeira vista, não se importar com a opinião de seus críticos contemporâneos, em sua maioria composta pelos círculos wagnerianos e antisemitas da Alemanha do final do século XIX.

Precisamente em relação a esse ponto é que se torna importante uma contextualização histórica de sua produção. Isso na medida em que Nietzsche não só responde através da escrita aos ataques sistemáticos que seus livros sofriam por parte de seus contemporâneos, como também critica, em diversas passagens de seus livros, o nacionalismo e o antissemitismo que se disseminavam na Alemanha da época. Quer encontrar leitores com ouvidos finos, capazes de escuta apurada a seu pensamento. Mas para isso necessita combater e, sobretudo, diferenciar-se.

CONTEXTO

A despeito de interpretações psicológicas do pensamento de Nietzsche, o contexto de produção de *Ecce homo*² parece revelar os embates do autor com seus contemporâneos alemães, não apenas em relação ao período que se aproxima da escrita dessa obra, mas também em relação a alguns aspectos do contexto de produção do pensamento de Nietzsche na década de 1880.

² NIETZSCHE, Friedrich. *Ecce homo*: como alguém se torna o que é. Tradução por Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

No livro *Nietzsche, o bufão dos deuses*,³ Maria Cristina Franco Ferraz tece um estudo das cartas que coincidem com o período de produção de *Ecce homo*. Nele, a autora analisa relações familiares, com editores, amigos e inimigos de Nietzsche.

No primeiro capítulo, a autora comenta o tom paródico e equivocado do artigo O caso Nietzsche, de autoria do wagneriano Richard Pohl, que por sua vez fazia alusão à obra de Nietzsche *O caso Wagner*.⁴ O artigo fora publicado em um semanário musical dirigido por E. W. Fritsch (editor das obras de Nietzsche anteriores à terceira parte de *Assim Falou Zaratustra*). O comentário diz o seguinte:

Desenvolvendo uma lógica psicologizante já anunciada no subtítulo igualmente paródico de seu artigo (“Um problema psicológico”), Richard Pohl interpreta O caso Wagner como expressão da inveja e da frustração que Nietzsche mostraria enquanto compositor, reduzindo a um mecanismo psicológico bastante primário o complexo fenômeno do afastamento do filósofo em relação a Wagner, ao idealismo e ao romantismo alemães. (FERRAZ, 2017, p. 11)

Cabe salientar que o principal motivo da ruptura de Nietzsche com Wagner se deve à adesão desse último à ideologia do Reich e, portanto, ao antissemitismo da época. Nesse sentido, o artigo de Richard Pohl fora oportuno para Nietzsche romper com o editor E. W. Fritsch, editor não apenas das obras de Nietzsche até o terceiro *Zaratustra*, como também do semanário de cunho antissemita no qual o artigo de Pohl havia sido publicado. Vê-se, nesse sentido, o esforço de Nietzsche para diferenciar-se da ideologia antissemita e a necessidade de combater associações indevidas que resultariam posteriormente em más interpretações ou distorções grosseiras de suas obras.⁵

³ FERRAZ, Maria Cristina Franco. *Nietzsche, o bufão dos deuses*. São Paulo: n-1 edições, 2017.

⁴ NIETZSCHE, F. *O caso Wagner: um problema para músicos; Nietzsche contra Wagner: dossiê de um psicólogo*. Tradução por Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

⁵ Em carta endereçada ao amigo Franz Overbeck, Nietzsche avalia as consequências positivas do caso Pohl-Fritsch: “No fundo, este caso é uma sorte de primeira ordem: terei em mãos a posse exclusiva de minha literatura, no momento em que ela se torna *vendável*. Pois as obras editadas por C. G. Naumann também só pertencem a mim.” (NIETZSCHE *apud* FERRAZ, 2017, p. 16). Naumann fora o último editor de Nietzsche, com o qual estabeleceria um contrato especial de retomada da propriedade intelectual de toda sua obra. Ao contrário dos editores anteriores, Schmeitzner e Fritsch, ambos comprometidos com os círculos wagnerianos e antissemitas da época, que não favoreciam a circulação das obras de Nietzsche na Alemanha nem no exterior, Naumann “teria todo interesse em distribuir e vender seus livros.” (FERRAZ, 2017, p. 15).

Outra questão que nos parece importante explorar é a do combate de Nietzsche à falsa modéstia. Como assinala Ferraz (2017, p. 64-65), esse combate acontece em dois níveis. Primeiro, no nível pessoal, em uma carta de agosto de 1883, Nietzsche expressa à sua irmã Elisabeth o combate de forças e a violência que foram necessários, em momentos de debilidade física, para superar a sua natureza modesta.⁶ Em segundo lugar, no nível da cultura,⁷ Nietzsche reconhece a falsa modéstia como um dos elementos da cultura cristã. E é nesse sentido que descreve um combate de forças em meio à doença como elemento positivo no caminho da autossuperação.

Em outras palavras, a superação da modéstia apareceria para Nietzsche como uma forma de transvalorar elementos de uma cultura que considerava decadente.

Nesse sentido, alguns dos títulos dos capítulos de *Ecce homo* ("Por que sou tão sábio", "Por que sou tão inteligente", "Por que escrevo tão bons livros", "Por que sou um destino") poderiam ser vistos talvez não apenas como indício de superação da modéstia para Nietzsche no plano pessoal, mas também, no plano da cultura, como modo de "transvaloração" de valores morais de sua época ou como modo concreto de diferenciarse da falsa modéstia atribuída a seus contemporâneos.

Ao fazê-lo, Nietzsche pretenderia afirmar assim seu pensamento, em meio a todas as críticas que recebera de leitores equivocados, em suma, de maus leitores.

AUTOELOGIO E NEO-EVANGELISMO LITERÁRIO

⁶ "Sua carta a Georg Rée me fez pensar muito, e ainda mais sua observação casual de que, apesar de tudo, minha situação na Basileia foi provavelmente a melhor até agora. Eu, no entanto, julgo da seguinte maneira: o único sentido dos terríveis sofrimentos físicos pelos quais passei reside no fato de que, *apenas por meio deles*, fui arrancado de uma concepção falsa, ou seja, mil vezes *baixa demais*, da tarefa da minha vida. E, já que sou, por natureza, um homem modesto, foram necessários os meios mais violentos para me chamar de volta a mim mesmo." (NIETZSCHE *apud* FERRAZ, 2017, p. 63).

⁷ "Deve-se distinguir a cultura (*Cultur*) da civilização (*Civilisation*) e lembrar que, em sentido amplo, o conceito nietzschiano de cultura corresponde ao que o uso francês designaria antes pelo termo 'civilisation'. A cultura não visa à formação intelectual nem ao saber, mas engloba o campo constituído pelo conjunto das atividades humanas e de suas produções: moral, religião, arte, filosofia também, estrutura política e social etc. Abarca, portanto, a série de interpretações que caracterizam uma determinada comunidade humana, num estágio preciso de sua história." (WOTLING, 2011, p. 28-29).

Com exceção do prólogo e das seções dedicadas à análise das obras, os títulos dos capítulos de *Ecce homo*, também pelo estilo autoelogioso⁸ do texto, provocam ainda hoje constrangimento na maioria dos leitores e interpretações, em geral, equivocadas do pensamento de Nietzsche. Tais interpretações são relativamente conhecidas, pois atribuem à ousadia discursiva de Nietzsche os problemas de saúde que enfrentara e que o impossibilitaram posteriormente de seguir sua produção filosófica.

Diferentemente dessas interpretações, propomo-nos pensar o autoelogio em Nietzsche como estratégia retórica e como um *gesto filosófico*⁹ de grandes proporções, um gesto de “transvaloração dos valores morais”,¹⁰ marcando sua ruptura profunda com as forças linguísticas do cristianismo e da modernidade filosófica.

Na conferência intitulada *O quinto “Evangelho” de Nietzsche*, em comemoração ao centenário de sua morte, Peter Sloterdijk define o autor de *Zarathustra* como uma espécie de “neo-evangelista literário”, na medida em que sua aparição no cenário

⁸ "Cabe talvez perguntar se ao jogo de Nietzsche no *Ecce homo* - por demais caracterizado como enigmático - poderia ser acrescentada uma suspeita interrogativa: seria pertinente lê-lo também como uma construção de eloquência epidíctica ao modo isocrático?" (MUÑOZ, 2019, p. 46). Para a professora Yolanda Gloria Gamboa Muñoz, *Ecce homo* seria uma obra de estilo *epidíctico*, ou seja, um elogio a Dionísio, no qual Nietzsche adotara o autoelogio como estratégia discursiva para elogiar seu mestre Dionísio. Nietzsche teria se inspirado em Isócrates, ao adotar em seu texto a retórica epidíctica (Cf. MUÑOZ, 2019, p. 45-47). Para homenagear Dionísio, era preciso que Nietzsche não se depreciasse, era preciso homenagear a si próprio como parte, como um fragmento daquele para quem verdadeiramente endereçaria o elogio. Talvez esteja aí um sentido possível para a assinatura do texto como "Dionísio contra o crucificado". Encontramos também referências à retórica epidíctica em Aristóteles. Tais referências nos auxiliam igualmente na compreensão da estratégia de composição literária do texto de Nietzsche, embora o sentido atribuído por Aristóteles à retórica epidíctica não a qualifique como um gênero literário, como o fizera antes dele Isócrates, mas como um estilo retórico de caráter demonstrativo. Transcrevemos então duas passagens de Aristóteles sobre o tema que nos auxiliam na compreensão do texto de Nietzsche: “para o gênero epidíctico o tempo principal é o tempo presente, visto que todos louvam ou censuram eventos atuais, embora também muitas vezes argumentam evocando o passado e conjecturando sobre o futuro.” (Aristóteles, *Retórica*, Livro I, 1358b); “O elogio é um discurso que manifesta a grandeza de uma virtude. É, por conseguinte, necessário mostrar que as ações são virtuosas. Mas o encômio refere-se às obras (e as circunstâncias que as rodeiam concorrem para a prova, como a nobreza e a educação...). E por isso fazemos o encômio de quem realizou algo. As obras são sinais do caráter habitual de uma pessoa.” (Aristóteles, *Retórica*, Livro I, 1368a).

⁹ Possivelmente inspirado na leitura de Pierre Klossowski de que a doutrina do “eterno retorno do mesmo”, em Nietzsche, indicaria o retorno de determinados gestos filosóficos e não, propriamente, a mera repetição dos acontecimentos na circularidade do tempo, Michel Foucault sugere que a história da filosofia poderia ser vista também como uma espécie de teatro de gestos: “A filosofia não como pensamento, mas como teatro: teatro de mímicas, com cenas múltiplas, fugídias e instantâneas, nas quais os gestos, sem se verem, se fazem signo.” (FOUCAULT, 2015, p. 266).

¹⁰ Em Nietzsche, não se pode pensar a “transvaloração” no mesmo sentido da “superação” hegeliana, pois a “superação” em Hegel pressupõe a ideia de um “progresso histórico” que conserva o que haveria de verdadeiro nos momentos anteriores, enquanto a “transvaloração” em Nietzsche pressupõe uma inversão de valores morais historicamente consolidados, tais como a própria “verdade” em termos hegelianos, os valores do cristianismo, da metafísica e da modernidade filosófica.

filosófico configuraria, segundo ele, “uma intervenção nas condições de entendimento da velha Europa” (SLOTERDIJK, 2004, p. 10).

O texto de Sloterdijk expõe a separação histórico-cultural entre o autoelogio individual e o autoelogio coletivo, ou se quisermos, entre o autoelogio direto do falante individual e o autoelogio indireto do falante situado em uma coletividade. Segundo o autor, tal separação pode ser pensada como expressão de uma ruptura linguística fundamental entre as forças modernas e as forças pré-modernas da linguagem. As primeiras culturas monárquicas da Europa ocidental teriam sido responsáveis por tal separação. O discurso autoelogioso estaria então reservado àqueles que, na condição de sacerdotes, rapsodos ou poetas, o fariam de maneira indireta como forma de louvor aos deuses, a Deus, ao senhor, ao chefe, e, por conseguinte, como louvação de forças ou de virtudes comunitárias. Sloterdijk entende que “Esse fato pode ser analisado, de maneira exemplar, na evangelização cristã, no momento em que ela começa a impregnar as condições de entendimento das primeiras sociedades medievais europeias.” (2004, p. 20)

Assim, o elogio a Deus, ao senhor, ao chefe ou a um líder político, seria também uma forma de autoelogio indireto. Segundo o autor, o elemento *narcísico* fora introduzido nas políticas da linguagem quando, ao contrário do que se supõe, o autoelogio direto passou a ser proibido ao falante comum. Sloterdijk descobre que a questão do autoelogio era considerada pelos antigos como algo recorrente. Em outras palavras, todo texto – mesmo hoje –, de acordo com os critérios dos antigos, poderia ser considerado um autoelogio.

Sloterdijk (2004, p. 20) cita dois exemplos anteriores a Nietzsche na tradição ocidental: o do sacerdote-poeta Otfried von Weissenburg, que no século IX na região franco-renana “escreveu um *Livro dos evangelhos*, no qual reconstrói, de modo poético, o Novo Testamento e o traduz para o vernáculo.”; e o de Thomas Jefferson, presidente dos Estados Unidos da América (de 1801 a 1809) e principal autor da declaração de independência estadunidense, que escreveu o livro *A vida e a moral de Jesus de Nazaré*, mais conhecido como “A Bíblia de Jefferson”. Ambos são ainda exemplos de aprimoramento dos Evangelhos, que no caso de Thomas Jefferson torna-se mais complexo “uma vez que o autoelogio individual entra em competição com a autoelevação coletiva” (SLOTERDIJK, 2004, p. 26). Em outras palavras, tais exemplos são ainda

formas literárias de autoelogio indireto, ou seja, textos que elogiam ou que louvam a Deus através de suas respectivas traduções, recortes e transcrições dos evangelhos. Segundo Sloterdijk (2004, p. 41), “Nas comunicações dos modernos, o simples recorte e ocultação de relatos e milagres, comprometedores, não é mais suficiente.”

Em 13 de fevereiro de 1883, Nietzsche escreve a seu editor Ernest Schmeitzner as seguintes palavras:

Mui prezado Sr. Editor... Hoje tenho algo de bom para lhe comunicar: dei um passo decisivo – e penso que ele também lhe será útil. Trata-se de uma pequena obra (não chega a cem páginas), cujo título é o seguinte Assim falou Zaratustra.

Um livro para todos e para ninguém.

Este livro constitui um “poema” ou um quinto “evangelho” ou qualquer coisa para a qual ainda não existe um nome certo: o mais sério e, ao mesmo tempo, o mais hilário de meus testemunhos, acessível a todos. Por isso espero que ele tenha um “efeito imediato (NIETZSCHE apud SLOTERDIJK, 2004, p. 39).

Dois meses depois, em 25 de abril daquele mesmo ano, Nietzsche escrevia a Malvida von Meysenbug: “desafiei todas as religiões e consegui fazer um novo ‘livro sagrado’! Agora, falando com toda a seriedade, este livro é tão sério como qualquer outro, mesmo que ele introduza o riso no seio da religião.” (NIETZSCHE apud SLOTERDIJK, 2004, p. 40). E no dia 24 de maio, tecera um comentário sobre a primeira parte de *Zaratustra* em uma carta endereçada a Karl Hillebrand:

Tudo o que pensei, sofri e esperei encontra-se ali e de um modo tal que agora parece que minha vida encontrou uma justificativa. E então novamente me envergonho de mim mesmo: pois, com isso, estendi a mão para as coroas mais excelsas que a humanidade tem para distribuir. (NIETZSCHE apud SLOTERDIJK, 2004, p. 40)

Para Sloterdijk, toda a correspondência de Nietzsche da época do *Zaratustra* apresenta indícios ou pretensões de um “neoevangelismo literário” em relação a essa obra. E isso se confirma em algumas expressões utilizadas por Nietzsche para definir o projeto literário de seu *Zaratustra*, tais como: “livro edificante”, “livro sagrado”, “livro que

contém o verdadeiro ar das alturas", "testamento" e, ainda, um "quinto evangelho" (SLOTERDIJK, 2004, p. 47-48).

O que está em jogo é uma tentativa por parte de Nietzsche para liberar a linguagem "dos bloqueios que lhe tinham sido impingidos pelo ressentimento metafísico." (SLOTERDIJK, 2004, p. 43). Ao compreender os valores do cristianismo e da metafísica como valores misológicos, isto é, valores de aversão à razão e à lógica, Nietzsche teria então atribuído a seu *Zarathustra* uma reescrita dos evangelhos como completa inversão dos valores cristãos e metafísicos ocidentais. Entretanto, o "evangelismo" de Nietzsche significa uma oposição radical ao próprio Evangelho, sendo aquele que possui a coragem necessária para uma tal empreitada um "mensageiro alegre" (SLOTERDIJK, 2004, p. 49).

A tese de Sloterdijk nesta conferência pode ser transcrita na seguinte passagem:

gostaria de apresentar a ideia segundo a qual o "narcisismo" nietzscheano constitui fenômeno relevante [...] para a história da linguagem da velha Europa. No fundo, ele significa a revelação da natureza da autoria e do discurso literário. A característica principal do evento linguístico ligado ao nome de "Nietzsche" pode ser descrita da seguinte maneira: neste evento, viola-se a separação cultural entre a boa nova e a autocomemoração – e, com isso, subitamente se desvela o que um autor moderno faz: colocar o texto para si mesmo. Através disso coloca-se em debate, de uma só vez, não somente a economia dos discursos elogiosos e misológicos, mas também o seu fundamento, que reside no tabu que impede o autoelogio. A legitimação desta guinada pode ser obtida através da crítica que Nietzsche tece contra a metafísica e a moral. Pois, nesta crítica, revela-se a ordem de mentiras que serve de base à lógica do elogio indireto – os mecanismos da falsificação que se materializam em frases tais como: "Quem se humilha será exaltado" ou "servir e desaparecer". Se for verdade que a separação entre o "si mesmo" e o louvor nada mais é do que um adiamento provocado através de ressentimento, uma prorrogação contínua do momento em que o falante poderia dizer a si mesmo: permita que eu te elogie, então é permitido interpretar os atentados de Nietzsche contra a discricção como atos de revisão através dos quais ele contradiz, de modo raivoso, a moral tradicional apoiada na humilhação do si mesmo. (SLOTERDIJK, 2004, p. 66-67)

Considerando a tese de Sloterdijk e as críticas violentas que Nietzsche sofrera de seus contemporâneos alemães, o que esperar do autor de *Zarathustra* senão uma reação à altura de seu empreendimento como pensador de seu próprio tempo ou como "médico/psicólogo" de uma longa tradição histórica? A questão do autoelogio em

Nietzsche não apareceria, desse modo, como uma retomada de valores discursivos da Antiguidade e como estratégia de diferenciação quanto à humilhação individual consolidada pela tradição cristã?

Nesse sentido, pensamos aqui o autoelogio em Nietzsche não apenas como estratégia discursiva para a composição de uma obra literário-filosófica de reversão dos valores morais do cristianismo e da metafísica, mas também como um efeito estilístico por sua retomada de valores linguísticos, éticos e estéticos, da Antiguidade Clássica.

SONHO DE ZARATUSTRA

Na segunda parte de *Assim Falou Zaratustra*, no capítulo intitulado O menino com o espelho, depois de despedir-se de seus discípulos, Zaratustra retorna para a solidão de sua caverna na montanha. Passam-se anos, a abundância de sua sabedoria faz crescer também sua dor, e Zaratustra tem um sonho premonitório.¹¹ Vejamos a passagem nas palavras de Nietzsche:

Assim transcorreram luas e anos para o solitário; mas sua sabedoria cresceu e causou-lhe dor com sua abundância.

Um dia, porém, ele despertou antes da aurora, refletiu longamente em seu leito e falou enfim a seu coração:

“Com o que me assustei tanto, em meu sonho, que acordei? Não me apareceu um menino com um espelho?

‘Ó Zaratustra’, disse-me ele, ‘olha-te no espelho!’

Ao olhar no espelho, porém, soltei um grito e meu coração se abalou: pois não foi a mim que vi nele, e sim a careta e o riso galhofeiro de um demônio.

Em verdade, compreendo bem demais o sinal e aviso do sonho: minha doutrina está em perigo, o joio quer ser chamado de trigo!

Meus inimigos tornaram-se poderosos e distorceram a imagem de minha doutrina, de modo que os que mais amo se envergonharão das dádivas que lhes fiz.

Perderam-se para mim os amigos; chegou a hora de buscar os meus perdidos!” (NIETZSCHE, 2011, p. 79)

¹¹ Utilizamos a divisão de Artemidoro (2009, p. 22), para leitura e interpretação de sonhos, entre “sonhos teorematizados” e “sonhos alegóricos”. Também o fazemos através de Foucault (2004, p. 163-191).

Zaratustra interpreta, portanto, seu sonho como sinal de que a imagem de sua doutrina corre perigo. O riso zombeteiro de um demônio no espelho é um sinal, não tão evidente, dessa possível interpretação. As dádivas anteriores que fizera a seus discípulos são colocadas em questão. Não por coincidência, é a criança que lhe conduz do sonho ao pesadelo da imagem no espelho. A criança, portanto, como “um novo começo”, como a principal personagem de um dos primeiros fragmentos de Zaratustra,¹² como elemento de criação de novos valores, é quem aponta o enigma a ser decifrado.

Logo a seguir à interpretação do sonho, Zaratustra se põe em pé, como que acometido por uma felicidade iminente, é visto com admiração por sua águia e por sua serpente, e pergunta: “Que me aconteceu, meus animais? [...] Não estou transformado? A bem-aventurança não chegou a mim como um vendaval?” (NIETZSCHE, 2011, p. 79). Por certo, alguns signos dessa transformação, além da criança que lhe indica o enigma do sonho, sejam também os animais que acompanham Zaratustra na cena. A águia, como sinal de altivez, e a serpente, como o animal cuja condição de sobrevivência se relaciona à mudança de sua própria pele, aparecem assim como símbolos dessa transformação. Zaratustra então descerá às Ilhas Bem-Aventuradas para, novamente, junto de seus amigos e inimigos, “falar e presentear e fazer o melhor para os que mais ama!” (NIETZSCHE, 2011, p. 80).

Cabem aqui algumas considerações acerca do método de interpretação dos sonhos em Artemidoro, pensador romano do século II.

Na obra *Sobre a interpretação dos sonhos*, Artemidoro apresenta, ante a divisão dos “sonhos de acontecimentos” em sonhos “teoremáticos” e “alegóricos”, a seguinte definição: “O sonho é um movimento ou uma modelagem polimorfa da alma que significa o bem ou o mal que virá com os acontecimentos futuros.” (2009, p. 23). Artemidoro divide os sonhos em “sonhos de estado” e “sonhos de acontecimentos”. Os primeiros seriam, também de acordo com a leitura feita por Foucault (2004, p. 172), relativos a “almas comuns”, aparecendo simplesmente como sonhos que revelam estados momentâneos do sujeito, como, por exemplo, sonhar que se está bebendo água diante da

¹² “Inocência é a criança, e esquecimento; um novo começo, um jogo, uma roda a girar por si mesma, um primeiro movimento, um sagrado dizer-sim.” (NIETZSCHE, 2011, p. 28-29).

sede real do corpo. Enquanto que os segundos, relativos a “almas virtuosas”, revelariam certas premonições do espírito em face a acontecimentos futuros. Por sua vez, os “sonhos de acontecimentos” dividem-se em “sonhos teoremáticos”, “aqueles cujo desfecho tem semelhança plena com o que mostram”, e “sonhos alegóricos”, “ao contrário, os sonhos que significam certas coisas por meio de outras.” (ARTEMIDORO, 2009, p. 22)

Cabe, contudo, destacarmos, para nossa leitura, uma diferenciação entre futuro e devir. *Futuro*, em certa medida, é um tempo inexistente, se considerarmos a dimensão de tempo cronológico, um tempo que efetivamente escapa ao acontecimento, um tempo sempre em fuga em relação ao tempo presente. De outro modo, *devir* diz respeito a uma dimensão de tempo por vir que se pode já vislumbrar no presente através de sinais, que se relaciona com o presente através de signos que revelam um certo estado de coisas que se apresentam e exigem nossa atenção.¹³ Nesse sentido, a ideia de sonhos premonitórios é pensada aqui segundo essa noção de devir, ou seja, como aquilo que se pode antecipar no presente acerca de acontecimentos possíveis.

Se levarmos em consideração as divisões feitas por Artemidoro, podemos pensar o sonho de Zaratustra como um sonho alegórico.¹⁴ Isso na medida em que não há nenhum elemento de significação direta nesse sonho que traduza com absoluta clareza a interpretação feita por Zaratustra. O que há é um conjunto de elementos que vão se apresentando ao longo do livro, como o encadeamento de um poema, ao mesmo tempo que o encadeamento de uma obra filosófica, que expressam ou que coincidem com determinados acontecimentos e temores da própria vida do autor.

Nesse sentido, reafirmamos a leitura de Foucault, que vê em Zaratustra um portavoiz de Nietzsche.¹⁵ Vemos, desse modo, fortes indícios na biografia de Nietzsche para

¹³ “O que agora claramente transparece é que nem há tempos futuros nem pretéritos. É impróprio afirmar que os tempos são três: pretérito, presente e futuro. Mas talvez fosse próprio dizer que os tempos são três: presente das coisas passadas, presente das presentes, presente das futuras.” (AGOSTINHO, 2015, p. 310).

¹⁴ Foucault expõe algumas dificuldades do texto de Artemidoro para uma identificação entre sonhos de estado e sonhos de acontecimento. Vejamos: “[...] como reconhecer quando se trata de um sonho de estado ou de um sonho de acontecimento? Como determinar se a imagem anuncia diretamente o que ela mostra, ou se é preciso supor que ela é a tradução de alguma outra coisa? Evocando essa dificuldade nas primeiras páginas do livro IV [...], Artemidoro defende a importância primordial de se interrogar sobre o sujeito que sonha.” (FOUCAULT, 2004, p. 170). De nossa parte, acompanhando as observações de Foucault, questionamos: quem sonha esse sonho premonitório de Zaratustra: a imaginação de Nietzsche ou a própria “realidade” do autor?

¹⁵ “Zaratustra não é a imagem, mas o signo de Nietzsche.” (FOUCAULT, 2004, p. 265).

que pensemos Zaratustra como espécie de porta-voz, como personagem conceitual que abarcaria, além de uma transformação profunda de Nietzsche,¹⁶ também os anseios e temores do autor em relação à sua obra.

Se considerarmos o período de publicação dos dois primeiros livros de *Zaratustra* (o ano de 1883), podemos supor relações possíveis entre a passagem analisada do sonho e a série de acontecimentos (presentes e futuros) em relação aos leitores de Nietzsche, aos maus leitores, analisada no começo deste artigo. A vontade de Nietzsche em ser compreendido, aliada à percepção de que seu tempo não lhe daria uma escuta qualificada para seu pensamento, especialmente entre seus contemporâneos, parece-nos confirmar certas intuições iniciais: primeiro, Zaratustra e Nietzsche são a mesma voz; Nietzsche se expressa na voz de Zaratustra; segundo, o sonho premonitório de Zaratustra, aqui analisado, poderia ser visto também como signo de um temor de Nietzsche em face às relações conturbadas de seus contemporâneos com sua obra, a exemplo de todas as distorções a que ela fora submetida;¹⁷ terceiro, o riso galhofeiro como imagem de um

¹⁶ No capítulo de *Ecce homo* sobre Zaratustra, Nietzsche relata algumas de suas fontes de inspiração: “A concepção fundamental da obra, o pensamento do eterno retorno, a mais elevada forma de afirmação que se pode alcançar, é de agosto de 1881: foi lançado em uma página com o subscrito: ‘seis mil pés acima do homem e do tempo’. Naquele dia eu caminhava pelos bosques perto do lago de Silvaplana; detive-me junto a um imponente bloco de pedra em forma de pirâmide, pouco distante de Surlei. Então veio-me esse pensamento. – Retrocedendo alguns meses a partir desse dia, encontro, como signo premonitório, um súbita e profundamente decisiva mudança em meu gosto, sobretudo na música. Talvez se possa ver o Zaratustra inteiro como música; – certamente um renascimento da arte de *ouvir* era uma pré-condição para ele.” (NIETZSCHE, 2008, p. 79)

¹⁷ No capítulo A transvaloração, da biografia de Nietzsche escrita por R. J. Hollingdale, há uma passagem em que o autor cita um depoimento de Ernst Horneffer, um dos editores da primeira publicação do livro póstumo *A vontade de poder: estudos e fragmentos*, projeto abandonado por Nietzsche e publicado postumamente em 1901, posteriormente publicada em segunda edição com o subtítulo *Ensaio de uma transvaloração de todos os valores*. No depoimento, Ernst Horneffer conta que os editores (entre eles, Peter Gast e August Horneffer) trabalhavam sob intensa pressão de Elizabeth Förster, irmã de Nietzsche e detentora dos direitos de sua obra, então diretora do Arquivo Nietzsche. A passagem diz o seguinte: “Nós achávamos que nossa primeira tarefa era ler o *Nachlass* [herança, legado, em alusão aos fragmentos da obra abandonada por Nietzsche] inteiro para ter uma visão completa do mesmo. Essa leitura preliminar necessária, de suma importância para uma leitura cuidadosa e planejada, ainda não havia sido feita. Os manuscritos, ainda por decifrar e copiar, estavam empilhados; ninguém fazia a menor ideia do que eles continham. Porém, o Arquivo prosseguiu tranquilamente com a publicação. Então começamos a transcrever o *Nachlass*. Mas isso levava tempo demais para Frau Förster-Nietzsche. A ‘monotonia’ da nossa forma de trabalhar lhe desagradava profundamente. A ideia dela era terminar o trabalho o mais depressa possível [...] Em resumo, o único objetivo era imprimir os volumes rapidamente. Estávamos diante de uma difícil decisão. Ela estava absolutamente resoluta em seu desejo de concluir uma edição do *Nachlass*, ainda que precipitada. Sabíamos disso. Se tivéssemos deixado de colaborar, ela teria confiado o trabalho a outra pessoa. Às vezes citava nomes que fariam Nietzsche estremecer. Então decidimos aguentar aquilo o máximo que pudéssemos, para evitar que acontecesse o pior.” Na sequência, Hollingdale escreve: “Essas observações se aplicam *a fortiori* à segunda edição, na qual Elizabeth estava diretamente envolvida. As objeções contra *A vontade de poder* tal como se apresenta podem ser expostas de forma bastante sucinta: a compilação contém apenas material rejeitado por Nietzsche ou usado em outro lugar sob forma e contexto

demônio no espelho, no pesadelo de Zaratustra, aparece como imagem de sua doutrina distorcida, não propriamente como *a imagem* de sua “doutrina”, pois é, sem dúvida, imprescindível separar todas as distorções contra o pensamento de Nietzsche das imagens propriamente ditas que Nietzsche fazia de sua obra.¹⁸

Outra questão que poderíamos pensar a partir de nossa leitura do sonho de Zaratustra é a de que o espelho naturalmente inverte toda e qualquer imagem, produzindo como reflexo um certo tipo de distorção. Contudo, o espelho é tido também, em muitas culturas tradicionais, como símbolo de sabedoria e de conhecimento, e, portanto, como símbolo solar.

A Inteligência celeste refletida pelo espelho se identifica simbolicamente com o Sol: é por isso que o espelho é frequentemente um símbolo solar. Mas ele é ao mesmo tempo um símbolo lunar, no sentido em que a Lua, como um espelho, reflete a luz do Sol. (CHEVALIER, 2000, p. 394)

“Na tradição Veda”, por exemplo, “o espelho é a miragem solar das manifestações; ele simboliza a sucessão de formas, a duração limitada e sempre mutável dos seres.” (CHEVALIER, 2000, p. 394). “Além disso, o espelho dá uma imagem invertida da realidade: *Aquilo que está no alto é como aquilo que está em baixo*” (CHEVALIER, 2000, p. 394).

Talvez possamos pensar a simbologia do espelho, no sonho de Zaratustra, como signo das sucessivas distorções que o pensamento de Nietzsche sofrera entre seus conterrâneos. Mas também como signo de uma “imagem de si”¹⁹ invertida, distorcida por seus leitores críticos alemães, e com a qual Nietzsche teria de lidar, respondendo muitas vezes com ira, através de seus escritos.

diferentes (não se faz distinção entre esses dois tipos de material na compilação de Elizabeth); além disso, o modo como os capítulos foram organizados, e a afirmação de que o resultado é a ‘obra principal’ de Nietzsche não se justificam.” (HOLLINGDALE, 2015, p. 253-254)

¹⁸ A própria palavra “doutrina” poderia ser vista como um contrassenso na filosofia de Nietzsche. Porém, seu uso no *Zaratustra* talvez se explique pela perspectiva de um Nietzsche “neo-evangelista” de Sloterdijk. E talvez aqui a expressão “doutrina” deva ser colocada entre aspas, na medida em que Nietzsche teria aplicado à voz de seu Zaratustra uma completa inversão da mensagem dos Evangelhos, em outras palavras, uma transvaloração da boa nova cristã.

¹⁹ Tomamos emprestada a expressão do historiador Paul Veyne, a partir da qual elabora uma análise da queda do imperador Nero. (Cf. VEYNE, 1988, p. 09-23).

IMAGEM DE SI

No texto *O indivíduo atingido no coração pelo poder público*, Paul Veyne define o sujeito como “um ser ligado à sua própria identidade pela consciência ou pelo conhecimento de si.” (1988, p. 09). Veyne parte do princípio de que o sujeito é ao mesmo tempo sujeito no sentido filosófico e no sentido político. Para isso, estabelece um trocadilho com o termo *sujet*, que em francês pode significar tanto “sujeito”, em sentido filosófico e gramatical, como “súdito”. A Veyne interessa a imagem que o sujeito faz de si mesmo na condição de obediência ou de desobediência ao poder do Estado. Sujeito, para Veyne (1988, p. 10), é também “um ser que dá valor à imagem que tem de si mesmo. A preocupação com esta imagem pode levá-lo a desobedecer, a revoltar-se, mas também, e é o que sucede mais frequentemente, levá-lo a obedecer ainda mais.” Para o autor, a noção de “indivíduo” ou de “sujeito” não se opõe à noção de “sociedade” ou de “Estado”. Nas suas palavras, “Pode então dizer-se que esse indivíduo é atingido no coração pelo poder público quando é atingido na sua imagem de si, na relação que tem consigo mesmo quando obedece ao Estado ou à sociedade.” (VEYNE, 1988, p. 10). Veyne distingue a subjetividade dos mecanismos econômicos ou de poder, mas destaca como um dos maiores mecanismos em jogo nos conflitos históricos o ataque à imagem que o indivíduo faz de si mesmo. Pretende demonstrar com isso “que a importância do mecanismo de subjetividade não é menor no domínio político propriamente dito.” (VEYNE, 1988, p. 10)

Queremos então saber *como* certas imagens de Nietzsche foram forjadas por seus críticos, mas também, *que* imagens Nietzsche constrói para si nos seus livros. É possível identificar uma “imagem de si” em Nietzsche?

Evidente que encontramos nas suas obras não apenas uma, mas múltiplas imagens atribuídas a si. Elencaremos algumas.

Em *Ecce homo*, no capítulo *Porque escrevo tão bons livros*, Nietzsche é contundente ao afirmar que seus escritos, embora resultem também de suas experiências

peçoais, foram no fundo centelhas muito bem pensadas contra a moral vigente do cristianismo e do altruísmo filosófico. Nesta seção do livro, Nietzsche declara a si como um pensador póstumo (NIETZSCHE, 2008, p. 50). Seguramente, aqui, uma primeira imagem. Seguramente, o faz em relação à incompreensão de seus livros por parte da maioria de seus contemporâneos; também, em relação à uma aguçada percepção de que o seu tempo histórico sofria intensas transformações que futuramente confirmariam muitas das suas intuições, mas que o seu tempo de vida, provavelmente pela consciência física da doença que o acometia, se aproximava do fim.

É de conhecimento geral, entre os estudiosos de seu pensamento, que Nietzsche tivera então alguns poucos leitores com os quais pôde efetivamente dialogar. Seus livros não vendiam. E, nesse sentido, a imagem de pensador póstumo relaciona-se à imagem de pensador extemporâneo. Nietzsche intempestivo, para nós aqui, uma segunda imagem. Talvez aí um sentido possível para a afirmação “Uma coisa sou eu, outra são meus escritos.” (NIETZSCHE, 2008, p. 50), na medida em que intuía que seus textos pudessem talvez encontrar leitores futuros que estivessem à altura de seu pensamento, que tivessem ouvidos mais finos para escutá-lo. Talvez aí um sentido possível para sua afirmação de que “Em última instância, ninguém pode escutar mais das coisas, livros incluídos, do que aquilo que já sabe. Não se tem ouvido para aquilo a que não se tem acesso a partir da experiência.” (NIETZSCHE, 2008, p. 51). Nietzsche pensador da experiência: talvez daí uma terceira imagem.

É em resposta a uma crítica recebida, em uma resenha geral de seus livros feita por Karl Spitteler, que Nietzsche responderá adiante, no aforismo quarto desse mesmo capítulo, acerca de seu estilo literário. O autor da resenha tratara o seu *Zarathustra* como respeitável exercício de estilo e, assim, fizera votos de que Nietzsche passasse a cuidar melhor do conteúdo de seus livros. A resposta de Nietzsche não configura meramente uma ironia, mas uma fundamentação própria de seu estilo literário-filosófico, o que nos leva a pensar em sua inspiração recorrente nos poetas antigos.²⁰

²⁰ Vejamos uma passagem de *O nascimento da tragédia*, na qual Nietzsche diferencia a poesia lírica da poesia épica (guardadas as distâncias conceituais que separam o pensador de *Ecce homo* do pensador daquela obra): “O gênio lírico sente brotar da mística auto-alienação e estado de unidade, um mundo de imagens e de símiles, que tem coloração, causalidade e velocidade completamente diversas do mundo do artista plástico e do épico. Enquanto este último vive no meio dessas imagens, e somente nelas, com jubilosa satisfação e não se cansa de contemplá-las amorosamente em seus menores traços, enquanto até mesmo a

Em resposta à questão do estilo, Nietzsche escrevera o seguinte:

Comunicar um estado, uma tensão interna de pathos por meio de signos, incluído o tempo desses signos – eis o sentido de todo estilo; e considerando que a multiplicidade de estados interiores é em mim extraordinária, há em mim muitas possibilidades de estilo – a mais multifária arte do estilo de que um homem já dispôs. Bom é todo estilo que realmente comunica um estado interior, que não se equivoca nos signos, no tempo dos signos, nos gestos – todas as leis do período são arte dos gestos. Bom estilo em si – pura estupidez, mero “idealismo”, algo como o “belo em si”, como o “bom em si”, como a “coisa em si”... (NIETZSCHE, 2008, p. 54-55).

São muitas as imagens que Nietzsche sugere para si nos seus livros. Nós poderíamos aqui enumerar muitas delas, tal como a imagem do filósofo como “médico”, como diagnosticador, como leitor da cultura, como alguém que persegue uma “grande saúde” em contraponto ao adocimento dos valores metafísicos, ou seja, de um idealismo filosófico tão criticado por Nietzsche.²¹ Entretanto, interessa-nos pensar que talvez

imagem de Aquiles enraivecido é para ele apenas uma imagem cuja raivosa expressão desfruta com aquele seu prazer onírico na aparência – de tal modo que, graças a esse espelho da aparência, fica protegido da unificação e da fusão com suas figuras –, as imagens do poeta lírico, ao contrário, nada são exceto ele mesmo e como que tão-somente objetivações diversas de si próprio. Por essa razão, ele, como centro motor daquele mundo, precisa dizer ‘eu’: só que essa ‘eudade’ não é a mesma que a do homem empírico-real, desperto, mas sim a única ‘eudade’ verdadeiramente existente e eterna, em repouso no fundo das coisas, mediante cujas imagens refletidas o gênio lírico penetra com o olhar até o cerne do ser. Pensemos agora como ele, entre essas reproduções, avista também a *si mesmo* como não-gênio [...] todo o tumulto de suas paixões e aspirações subjetivas dirigidas para uma determinada coisa que lhe parece real; se agora se nos afigurasse como se o gênio lírico e o não-gênio a ele vinculados fossem por si só aquela palavrinha ‘eu’, então essa aparência não poderia mais nos transviar, como sem dúvida transviou àqueles que tacharam de lírico o poeta subjetivo. Na verdade, Arquíloco, o homem ardoroso, no amor e no ódio, é apenas uma visão do gênio, que já não é Arquíloco, porém o gênio universal, e exprime simbolicamente seu sofrimento primigênio naquele símile do homem Arquíloco: ao passo que aquele homem Arquíloco que deseja e quer subjetivamente não pode jamais em parte alguma ser poeta.” (NIETZSCHE, 2007, p. 42). Seria possível pensarmos, a partir daí, nessa fusão das forças dionisíacas com a palavra poética, uma admiração de Nietzsche também pela força da poesia lírica antiga, e, em consequência, uma justificativa para o seu estilo, mais tarde para a sua concepção ético-estética acerca da existência, como um *pathos* afirmativo, como um dizer sim à vida através da palavra escrita? Que relações, sem dúvida em caráter especulativo, poderíamos tecer entre essa teorização do “primeiro Nietzsche” e a afirmação de seu último escrito de que *o grande poeta se alimenta somente de sua própria realidade?* (Cf. NIETZSCHE, 2008, p. 40). Guardadas as diferenças de tratamento em relação ao conceito de imagem, poderíamos a partir daí pensar também a imagem de um “Nietzsche poeta”? Sabemos, porém, que fora em *O Nascimento da tragédia* que Nietzsche formulou as bases teóricas, posteriormente revistas, de seu “pensamento trágico”. (Cf. MACHADO, 1999). “A tarefa de traçar uma imagem de mim, seja do pensador, seja do escritor e poeta [*Dichter*], parece-me extremamente difícil.” (NIETZSCHE, 2008, p. 121)

²¹ “Eu espero ainda que um *médico* filosófico, no sentido excepcional do termo – alguém que persiga o problema da saúde geral de um povo, uma época, de uma raça, da humanidade –, tenha futuramente a coragem de levar ao cúmulo a minha suspeita e de arriscar a seguinte afirmação: em todo o filosofar, até o

algumas dessas imagens de si em Nietzsche sejam o efeito das relações conturbadas com os poucos leitores e críticos contemporâneos de suas obras;²² algo que nos leva a crer que seu estilo literário se desenvolveu também a partir daí.

Nesse sentido, tanto as imagens de si como o autoelogio em Nietzsche enquanto estratégia discursiva, como um dizer sim à vida e, portanto, a si mesmo, seriam para nós um resultado direto tanto das distorções que suas obras sofreram, quanto de sua recorrência ao pensamento filosófico e estético dos antigos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pensamos aqui o autoelogio em Nietzsche como resgate de um gesto filosófico-ético-estético antigo; algo como uma retomada de valores estéticos para reelaborar modos de existência que busquem superar determinados valores do cristianismo e da modernidade filosófica. Nesse sentido, perguntamos como as distorções do pensamento de Nietzsche lhe foram oportunas para que pudesse construir certas imagens intempestivas sobre si mesmo; e, também, como a retórica autoelogiosa de Nietzsche serviu para que pudesse afirmar seu pensamento diante de maus leitores, ou até mesmo de falsificadores, lançando assim sua filosofia como um dardo para o futuro.

Por fim, algumas questões que nos parecem pertinentes para investigações históricas sobre a filosofia de Nietzsche e que poderiam contribuir, talvez, para esclarecer determinados mal-entendidos sobre sua obra e seu estilo literário.

Como não pensar nas relações de Nietzsche com seus contemporâneos críticos alemães? Que tipos de vai-e-vem, inversões e distorções de sua filosofia, como também das imagens que Nietzsche fizera de sua obra, teriam ocorrido nessas relações? Não teria Nietzsche, então, colocado na voz de *Zarathustra* um de seus temores principais em

momento, a questão não foi absolutamente a ‘verdade’, mas algo diferente, como saúde, futuro, poder, crescimento, vida...” (NIETZSCHE, 2012, p. 12)

²² “Quem acreditou haver compreendido algo de mim, havia me refeito como algo à sua imagem – não raro um oposto de mim, um ‘idealista’, por exemplo; quem nada havia compreendido de mim, negou que eu tivesse de ser considerado.” (NIETZSCHE, 2008, p. 51)

relação à sua obra: o de que seus contemporâneos, até mesmo amigos ou discípulos, não estariam à altura de seu pensamento, de seu *pathos* afirmativo em sentido dionisíaco ou mesmo de sua preferência pelo topo das montanhas? E o que teria a ver com isso tudo a solidão de Zarathustra e a solidão de Nietzsche? Quem poderia suportar o retorno de um gesto de pensamento trágico em plena modernidade filosófica? Haveria leitores com ouvidos apurados para isso? Haveria *corpo* para tanto?

REFERÊNCIAS

AGOSTINHO, **Santo. Confissões**. Tradução por J. Oliveira e A. Ambrósio de Pina. 6ª Edição. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.

ARISTÓTELES. **Retórica**. Tradução por Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena. São Paulo: Folha de S. Paulo, 2015.

ARTEMIDORO. **Sobre a interpretação dos sonhos**. Tradução por Elena Aguiar. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

CHEVALIER, J. [et al.]. **Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. Tradução por Vera da Costa e Silva [et al.]. 15ª Edição. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.

FERRAZ, Maria Cristina Franco. **Nietzsche, o bufão dos deuses**. São Paulo: n-1 edições, 2017.

FOUCAULT, Michel. “Sonhar com os próprios prazeres. Sobre a ‘onirocrítica’ de Artemidoro”. In: _____. **Ética, sexualidade, política. Coleção Ditos & Escritos V**. Organização e seleção de textos Manoel Barros da Mota. Tradução por Elisa Monteiro e Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004, p. 163-191.

_____. **Theatrum Philosophicum**. In: _____. **Arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento. Coleção Ditos & Escritos, v. II**. Organização e seleção de textos Manoel Barros da Mota. Tradução por Elisa Monteiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015, p. 240-266.

HOLLINGDALE, R. J. **Nietzsche: uma biografia**. Tradução por Maria Luisa de Abreu Lima Paz. São Paulo: EDIPRO, 2015.

MACHADO, R. **Nietzsche e a verdade**. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

MUÑOZ, Yolanda Gloria Gamboa. **Isócrates e Nietzsche: uma relação perigosa?** São Paulo: Paulus, 2019.

NIETZSCHE, Friedrich. **Assim Falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém.** Tradução por Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____. **Ecce homo: como alguém se torna o que é.** Tradução por Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. **O caso Wagner: um problema para músicos; Nietzsche contra Wagner: dossiê de um psicólogo.** Tradução por Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

_____. **A gaia ciência.** Tradução por Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

_____. **O nascimento da tragédia: ou helenismo e pessimismo.** Tradução por J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SLOTERDIJK, Peter. **O quinto “Evangelho” de Nietzsche: é possível melhorar a boa nova?** Tradução por Flávio Beno Siebeneichler. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2004.

VEYNE, Paul. “O indivíduo atingido no coração pelo poder público”. In: VEYNE, Paul; RICOUER, Paul [et al]. **Indivíduo e Poder.** Tradução por Isabel Dias Braga. Lisboa: Edições 70, 1988, p. 09-23.

WOTLING, Patrick. **Vocabulário de Friedrich Nietzsche.** Tradução por Claudia Berliner. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

ENTRE OUTRAS ONIROMANCIAS: DOS GREGOS AOS AMERÍNDIOS¹

Among other oneiromancies: from Greeks to Amerindians

Gustavo Ruiz da Silva²

Resumo: Este artigo visa navegar por três caminhos distintos. O primeiro deles sendo a Grécia Antiga através de Artemidoro, em especial a partir de sua absorção por Foucault; o segundo sendo a Roma Antiga, tal como trabalhada por Paul Veyne na análise de Constantino; e o terceiro caminho sendo constituído a partir de uma série de relatos etnográficos acerca das comunidades ameríndias sul-americanas. Este trajeto teórico será feito no intuito de se mostrar possibilidades analíticas outras para aquilo que se entende enquanto oniromancia, isto é, a análise dos sonhos, que não foram enquadradas pela modernidade ocidental.

Palavras-chave: Oniromancia; Foucault; Artemidoro; Paul Veyne; Ameríndios.

Abstract: This article intends to navigate through three distinctive paths. The first of them being Ancient Greece, through Artemidorus, especially from his absorption by Foucault; The second being Ancient Rome, as worked by Paul Veyne in the Constantine's analyses; and the third path is constituted from a series of ethnographic reports about the South American Amerindian communities. This theoretical trail will be taken to show other analytical possibilities for what is understood as oneiromancy, that is, the analysis of dreams, that was not framed by the occidental modernity.

Keywords: Oneiromancy; Foucault; Artemidorus; Paul Veyne; Amerindians.

* * *

Começa-se este artigo indagando, seria possível vermos o sonho de outra maneira? Apresenta-se, então, outras possibilidades analíticas, como foi visto na Grécia Antiga, no Império Romano e no mundo ameríndio³.

¹ Este texto é uma adaptação da conferência dada na mesa “Uma visão antropológica e sociológica no uso das imagens” do *1º Encontro Sonhos e Imagens na Filosofia* (2019), realizado pelos grupos: “Imagem, Imaginação e Imagem de Si” e “Anamorfozes: Filosofia da América Latina” do Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Agradeço à professora Yolanda Glória Gamboa Muñoz pelo convite.

² Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP); Universidade de São Paulo (USP). E-mail: ruizdasilva.gustavo@usp.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1149-5411>.

³ Um outro movimento parecido com este já foi feito em: RUIZ DA SILVA, 2020.

CAMINHO PRIMEIRO: OS GREGOS, ARTEMIDORO SEGUNDO FOUCAULT

É pela perspectiva de Artemidoro que proponho fazer a primeira viagem mental pela Grécia antes de tomarmos outros rumos. Desta maneira, segundo Foucault (1988, pp. 16-49), a interpretação dos sonhos é apresentada como uma técnica de exame de si. É uma técnica que, no século XIX, veio a conhecer um destino importante, apesar de ocupar uma posição peculiar na Antiguidade. A interpretação dos sonhos era importante, porque é por meio da significação destes que se pode ler o indício de um acontecimento futuro. Os filósofos da Antiguidade tinham, em relação à interpretação dos sonhos, uma atitude ambivalente. Ainda que a maior parte dos estóicos se mostrasse cética e crítica, a interpretação dos sonhos era uma prática geral e popular. Existiam, de um lado, os “experts” capazes de interpretar os sonhos – como Pitágoras e alguns filósofos estóicos – e, de outro, os especialistas que escrevem livros, a fim de ensinar às pessoas a maneira de interpretar os seus próprios sonhos. Os escritos sobre esse tema eram inúmeros, mas o único manual de onirocrítica que nos sobrou foi *Sobre a Interpretação dos Sonhos* (2009), de Artemidoro, do século II d.C.

Em *A História da Sexualidade III: O Cuidado de Si* (2002), Foucault inicia o livro dizendo que Artemidoro se ocupou “sem interrupção, noite e dia”, com a interpretação dos sonhos. Para ele, Artemidoro empreendeu a redação de uma obra metodológica, que deveria ser um manual para as práticas cotidianas, mas também um tratado teórico sobre a validade dos procedimentos interpretativos. Como já dito, os sonhos, mais especificamente as suas imagens, eram tidos como presságios do futuro ou signos da realidade e, assim, uma vida racional não poderia fugir desta tarefa. Segundo Foucault, a oniro-análise era uma prática da vida, pois era por lá que os deuses davam conselhos ou opiniões – era preciso tomar os sonhos como uma espécie de profeta sempre pronto, conselheiro silencioso.

Para Artemidoro (2009, p. 23), na escrita de um livro não só voltado para a interpretação, mas sim para uma *téchne*, uma arte que permite a interpretação, os sonhos são movimentos ou modelagem da alma que significar o futuro, pois são feitos de “imagens particulares conforme a natureza das coisas”. Na leitura de Foucault (2002, p. 16): “o texto de Artemidoro é revelador de um modo de existência e de um tipo de preocupações próprias às pessoas comuns”. Ele quer refutar os seus adversários, não

mostrando nuamente os seus resultados, mas sim discutindo os procedimentos metodológicos de inquérito e reflexão dos sonhos. Reconhece-se, assim, como procedimentos de inquérito, noções como de história e experiência, formas de controle, coletas de saberes da ordem natural ou medicina.

Subsequentemente, Artemidoro distinguiria dois tipos de sonho, que agem 1) sobre o corpo e a alma, e 2) sobre o desenrolar da cadeia do tempo. Os sonhos do desejo dizem o real da alma em seu estado atual e os sonhos do ser dizem o futuro dos acontecimentos na ordem do mundo. O que se interessa expor aqui, então, é este segundo. Cabe-se agora a pergunta: como distinguir, nos Sonhos de Acontecimento, aqueles que são transparentes e “teoremáticos” daqueles alegóricos? Os sonhos teoremáticos se abrem sobre aquilo que anunciam, não deixando margem à interpretação, nem tempo indispensável; já os alegóricos não são seguidos de realização direta, convém interpretá-los. E é na interpretação da alegoria onírica que o analista opera por analogia. É nesse esquema que Artemidoro vai abordar os mecanismos interpretativos, mostrando as apreciações morais e as suas representações nos sonhos...

Ele não diz se determinado ato é bom ou mal, moral ou imoral, em si mesmo e em sua realização, mas sim se é vantajoso ou temeroso sonhar que tal ato é cometido. Há, aí, uma guinada, não se observa, então, os próprios atos, mas sim os autores do cenário onírico e as circunstâncias em que estes atos se porão concretamente no mundo social. Segundo a interpretação de Foucault (2002, p. 22), acerca das obras de Artemidoro, “o sonho diz o acontecimento, a fortuna ou o infortúnio, a prosperidade ou a infelicidade que irão caracterizar no real o modo de ser do sujeito, e o diz através de uma relação de analogia com o modo de ser do sujeito enquanto autor”.

Não há sentido psicológico no sonho, mas antes desenvolvimento cósmico que afeta o sonhador, sua família e sua cidade. O que se expressa aqui é uma possibilidade, uma outra metodologia de análise onírica fora parâmetros contemporâneos, mas que possibilita ver formas diversas de organizarmos a nós mesmos como sonhadores e o mundo que deles decorre. Como indicado por Foucault, é uma técnica, prática de si, antes de tudo. É neste ponto que trago um caso trabalhado por Paul Veyne que expressa o impacto dos sonhos no mundo real a ponto de mudar o Ocidente tal como conhecemos...

CAMINHO SEGUNDO: OS ROMANOS, CONSTANTINO SEGUNDO VEYNE

Ano de 312 d.C.. Imenso Império Romano. A igreja Cristã ia mal, milhares de mortos eram o resultado de uma das piores perseguições da Europa. Buracos surgiam no tecido religioso da sociedade. “O salvador da humanidade: Constantino”, este é o título do primeiro capítulo de *Quando nosso mundo se tornou cristão*, de Paul Veyne (2011). O ato mais audacioso que já se viu de um autocrata e uma revolução religiosa que desagradava 90% da população. Hoje, mais de um bilhão e meio de pessoas no mundo são marcados por uma noite, por uma epopeia sobrenatural. Aos 35 anos, chefe do ocidente romano, Constantino, como líder político e religioso, crê-se chamado a salvar a humanidade. Megalomaníaco, era um homem de ação e, por causa e meio de um sonho, transformando o trono romano em cristão, tirou a Igreja do status de seita de vanguarda.

Século IV. O império se dividia entre 4 co-imperadores, 2 repetiriam o rico Oriente romano e 2 o Ocidente, Licínio e Constantino, que governava a Gália, Inglaterra e Espanha, mas também deveria ser o governante de Roma e da Itália. Contudo, as mesmas tinham sido usurpadas por Maxêncio, levando Constantino à guerra por sua reconquista. Segundo Veyne (2011, p. 9), foi no curso desta campanha que, confiando no Deus cristão, Constantino ganhou a batalha. Mas, por que teria ele feito isto? Na véspera do dia em questão, do decisivo embate, um sonho. Um sonho no qual o Deus dos cristãos prometeu-lhe a vitória caso anunciasse publicamente a sua nova religião. E assim foi feito: Maxêncio foi destruído e um novo símbolo figurava nos escudos romanos. De agora em diante, o cristianismo seria, frente ao paganismo, como a grande religião favorecida.

Como no supracitado, os imperadores do Ocidente eram 2: Constantino e Licínio, que também tinha tido um sonho numa véspera de batalha, contra um dos outros co-imperadores do Oriente. Naquela noite, um “anjo” prometera-lhe a vitória caso rezasse ao “Deus supremo” e pedisse a este que orasse pelo seu exército. Nas palavras de Veyne: “Licínio conseguiu a vitória, tornou-se o senhor do Oriente e lá mandou afixar um edito da tolerância. Desse modo livrou os cristãos orientais de seu perseguidor”. Licínio, o pagão, e Constantino, o cristão, assim, findaram em seu indivisível império o acordo de igualdade entre as suas religiões, um compromisso indispensável para uma época que se pretendia pacífica. Com a vitória de 312 d.C., o discurso religioso mantido pelo poder, então, mudou radicalmente e em 324 d.C., Constantino conseguiu reunir as duas metades

do império sob o cetro cristão ao, nas palavras de Veyne, esmagar Licínio no Oriente (VEYNE, 2011, pp. 10-11).

A partir daí, o cristianismo dispunha de tudo aquilo que se considerava civilização, aquilo que se chamou por muito tempo o Império Cristão. Em 312 d.C., a religião tolerada era o cristianismo, em 324 d.C., o paganismo. Dois sonhos mudaram a história do Ocidente em 12 anos e o mundo europeu foi posto dos pés à cabeça. A conversão de Constantino foi um acontecimento providencial. O sonho que na noite precedente à batalha deu a ordem a Constantino para ostentar um símbolo cristão em seus escudos – uma mensagem de Deus; Constantino foi o primeiro a acreditar nisso. Naquela noite, um sonho trouxera a Constantino a revelação da crisma, sinal e promessa de vitória. Certamente, nada era mais comum, nessa época, do que tomar uma decisão depois de um sonho, considerado uma mensagem do céu. Só para nós, “modernos”, é que esse sonho é uma estranheza histórica que carrega as cores do tempo...

A crisma, produto da simbolização onírica e as palavras "sob este sinal vencerás" eram a forma imaginada sob a qual essa decisão ou essa convicção surgiram na tela do sonho. Imagística onírica que o sonhador crédulo tomou ao pé da letra e a concretizou ao gravá-la em seu capacete, escudo e estandarte. Nessa formação histórica, era normal para qualquer pessoa, entre os cristãos e pagãos, receber a ordem de um deus em um sonho, uma verdadeira visão. Também não era raro que uma vitória fosse atribuída à intervenção divina. Mas hoje tal coisa não seria levada a sério...

Ousaria eu insinuar que esse crisma aparecido em sonho se reduz à mais simplezinhas das curiosidades psicológicas? [...] o que Constantino viu em sonho, sob forma alegórica e metafórica como é a linguagem onírica, não passava de sua própria decisão de se converter ao deus dos cristãos para obter a vitória [...] Duas ou três historinhas convenceriam o leitor cético, mas deixemos isso para uma nota (VEYNE, 2011, p. 38)

É dessa forma que Veyne ri das formas contemporâneas que criam explicações céticas sobre convicções outras. Por que não imaginar que, desde sua conversão, uma visão do porvir, ainda que imprecisa e virtual, porém ampla, apoderou-se dele? Quanto à razão profunda dessa conversão, nunca saberemos. Portanto, não especularemos sobre a conversão de Constantino, por ser a crença em um estado de fé cuja causalidade nos escapa. Mas o que podemos dizer é que o sonho de Constantino ultrapassava o seu

Império, era universal. Constantino despertou-se com a esperança de Salvação: foi o que ele ousou escrever numa mensagem diplomática extravagante ao seu rival, o xá da Pérsia; confessou-lhe o seu horror pelos sacrifícios sangrentos e lhe suplicou, em nome desse Deus, que não perseguisse os cristãos que já existiam no Império Iraniano. E desfere contra ele o argumento habitual: a Providência pune os príncipes perseguidores. O cristianismo assumia uma dimensão diplomática.

Contudo, o Império continuava pagão, os cultos públicos continuavam e Constantino permanecia sendo o Grande Pontífice dos pagãos. Mas, de alguma forma, Constantino começou a comportar-se como era o esperado: levando em conta que a célebre narrativa da sua conversão e do seu sonho era verídica. Com isso, ele mandou restituir aos cristãos os bens confiscados por ocasião das perseguições e começou a privilegiar o clero, por exemplo, enviando dinheiro à Igreja da África e dispensando os clérigos de qualquer imposto e obrigação pública, a fim de que os seus membros pudessem se consagrar ao serviço divino, para a maior felicidade do Império e dos humanos.

O que se mostra aqui é: quando se interpreta o sonho, tal como o mesmo era feito em sua determinada formação histórica, uma outra possibilidade analítica se abre. A não interferência das nossas concepções modernas sobre a cosmovisão dos outros tempos e lugares pode se mostrar muito útil, pois, mesmo que a historiografia se desenvolva, a visão de cada formação social é o que orienta aquele povo. Mas então cabe pensar: e os povo não-europeus, como o fazem?

CAMINHO TERCEIRO: OS AMERÍNDIOS SEGUNDO RELATOS ETNOGRÁFICOS

Frequentemente, os relatos etnográficos (Cf. ALMEIDA, 2016) se deparam com a problemática dos sonhos, muitas vezes atrelados à ideia de parentes antigos, não só avós ou bisavós, mas pessoas falecidas, nunca conhecidas, mas detentores de sabedoria. É durante o sono que as famílias tupis-guaranis recebem o seus *mborei* (cantos-rezas), indicações, mensagens e histórias. Lá, os sonhos estão na dimensão do movimento, onde devem ser analisados.

Na Terra Indígena Araribá, a referida aldeia ganhou vida. O sonho levou-os a fundar a aldeia *Ywy Pyhaú*. O sonho lá é uma questão de territorialidade, não só para a organização social, mas como cosmovisão. É uma forma de mobilidade, um processo de migração em busca da Terra sem Mal, mas que também é pessoal, produzindo resultado para os indivíduos envolvidos. O exemplo que vos apresento agora é o da Revelação de *Nhanderu*, o sonho de fundação de uma nova aldeia. Dona Juventina, um dia, apareceu na casa de sua família, 11 anos atrás, aflita, dizendo que algo lhe havia ocorrido. Narrou ela: “Nhanderu me revelou que você fundará uma nova aldeia, e que será batizada de *Ywy Pyhaú* (Terra Nova que Nasceu)” (ALMEIRA, 2016, p. 25).

Contudo, *Ywy* é o nome de aldeia em tupi antigo, arcaico, outrora significara Terra, mas hoje é diferente, usa-se *tekoha*. O sonho, então, foi discutido coletivamente, com toda a família, em suas possíveis interpretações. A família procurou o cacique da aldeia sobre a revelação de *Nhanderu*. Ele cedeu um pedaço de terra, para que a nova aldeia fosse formada – uma nova ocupação foi autorizada num território em que a liderança já estava estabelecida, mas tal coisa não era usual do cacique. Dizem os relatos que ele era muito bravo e gostava muito de organização. No entanto, a revelação fê-lo tomar tal atitude. Os sonhos, entre os tupis-guaranis, são uma experiência significativa e não podem ser esquecidos.

Dessa forma, quatro casas de madeira formaram a nova aldeia e se concretizou o que *Nhanderu* havia mostrado em sonho. A aldeia contava, agora, com a liderança de Dona Juraci. Mas eles não estavam contentes, diziam que seus parentes antigos andavam por diversos lugares e viveram onde hoje localiza-se o município de Barão de Antonina. Como dito por Almeida (2016), os sonhos indicaram outros lugares, influenciaram as famílias *Ywy Pyhaú* e os levaram aos antigos aldeamentos. Histórias de antepassados em caminhos e buscas por outros foram narrados em sonhos e, também, foram necessários para o deslocamento de Dona Juraci em direção a Barão de Antonina, onde hoje vivem.

O que acontece no sono é assunto de extrema importância no cotidiano das famílias tupis-guaranis. O que chamamos de sonho é uma maneira simplificada de dizer o que se denominava *xeke rupi*. *Xeke rupi* (caminho do sono) configura-se como o modo de saber, caminhos a serem percorridos, formas de se relacionar, grandes decisões, assuntos corriqueiros do dia a dia. O sonho, para eles, é uma viagem da alma enquanto o corpo dorme e é nestas viagens que eles recebem as mensagens, canto-rezas, notícias de

parentes distantes e falecidos... Mas isso não os exime de perigo. A vida indígena é uma vida de perigos e, como tal, alguns caminhos e maus encontros durante o sono devem ser evitados, a fim de prevenir que seus corpos-espíritos sejam seduzidos ou capturados por outros tipos de gente.

Na literatura americanista, é comum ouvir sobre viagens da alma, uma espécie de vagar, como para os *Achuar* (Cf. Descola, 2016), em que as pessoas dessa tribo veem o *Wakan*, a sobre, a representação e o reflexo, de um indivíduo deixar o corpo para passear pelo cosmo; para os *Parakanã*, enquanto o corpo se encontra inerte, cabe ao *-a'owa*, o duplo onírico, a atividade dos sonhos; ou para os *Yaneshá*, em que as vitalidades separam-se do corpo e vagam por outros níveis do mundo. Segundo Nimuendaju (1954), os sonhos de lá são experiências vividas pelas almas das pessoas, mas que são capazes de interferir no rumo de suas vidas, provendo saberes e poderes. Para eles, quem sonha sabe e pode muito mais do que aquele que não.

Em *Entre Deuses e Animais: Xamanismo, Parentesco e Transformação entre os Chiripá e Mbyá Guarani* (2006), os sonhos nas tribos guarani são constantemente narrados pela manhã, como foram, o que se via e, caso uma pessoa comum comece a ver seres de outro plano, é sinal de que seus poderes xamânicos estão se manifestando. Contudo, apesar de sua maior expressividade na literatura especializada, os sonhos não se restringem à dimensão xamânica. Tanto o sonho das pessoas comuns, quanto o sonho dos xamãs, podem colocar a aldeia em movimento. A interlocução divindade-pessoa funciona como um aconselhamento, capaz de orientar uma coletividade e dar impulso aos acontecimentos maiores.

Sonhar, assim, é muito mais do que uma determinação, é um modo de ver na forma de pressentimento; não se trata de algo simplesmente premonitório. O que se pressente durante o sono pode ou não acontecer na realidade, abrindo uma possibilidade negociativa entre o sonhador e o experienciado. A experiência subjetiva permanece em disputa na escolha do relato do sonhador aos outros. Entre os *Wayuu* (Cf. ROMERO, 2010b), povo indígena Arawak que habita a Península da Guajira, extremo nordeste da Colômbia e norte da Venezuela, o espírito dos sonhos (*ajapüjawa*) relaciona-se com os outros seres (plantas, mortos), com intencionalidade, permeando e influenciando as práticas cotidianas.

A questão é: no contexto das sociedades indígenas das terras baixas da América do Sul, o dualismo construído entre natureza e cultura não corresponde às dinâmicas cosmológicas dos povos ameríndios. Há um *continuum* entre humanos e não-humanos. Como dito por Descola (2014), as cosmologias amazônicas estabelecem uma diferença de grau, não de natureza, entre os homens, as plantas e os animais. Neste contexto, diversos seres existentes têm faculdade e ação para interagir como sujeitos ativos. Nessa compreensão de economia simbólica da alteridade, aborda-se as cosmologias ameríndias não como sistemas mônadas de natureza a partir de trocas simbólicas entre diversos existentes humanos e não-humanos – a dialética entre alteridade e identidade é condição *sine qua non* dos regimes sociopolíticos amazônicos⁴.

Para Romero (2010), nos Wayuu o sonho é um espírito que se manifesta permanentemente na vida cotidiana das pessoas, o espírito tem a faculdade de interagir e orientar os destinos das pessoas. Mas, aqui, não há uma separação estrita entre pessoas, vivas ou mortas e outras alteridades (espíritos, plantas); logo, todos esses têm ação para influenciar práticas e experiências comuns. Para eles, o sonho revela novas relações sociais que podem estar atreladas tanto às práticas funerárias quanto aos rituais de morte e vingança pautados na *sukua'ipa wayuu*. *Sukuai'pa wayuu* significa, literalmente, à maneira Wayuu; é um sistema de compensações e cobranças em episódios de morte, lágrimas, ofensas, honra e moral das pessoas e do grupo. Os *wayuu* vingam as ofensas morais e as mortes a partir de uma lógica que organiza o valor social da ofensa e os valores sociais.

Assim, a vingança é o *modus operandis* desse processo, mas não é o significado da vingança o mais relevante, mas o que ela veicula. Para os Wayuu vingar a morte ou as ofensas morais sofridas por um parente remete-se às compreensões da noção de pessoa *Wayuu*, que é ressignificada pelo protagonismo manifesto de existentes como *alapüjawa* (espírito do sonho), que revela, antecipa, ordena as práticas culturais, conflitos e reciprocidades sociais. Os sonhos podem antecipar desgraças, acidentes ou episódios de mortes não apenas relacionados com a pessoa que sonha, mas também com o outro. O *alapüjawa*, permanentemente manifesto pelos sonhos, tem agência nos processos ritualísticos relacionados com a morte, e neles a proteção do corpo é um *locus* de suas

⁴ A cosmologia-política ameríndia já foi tratada em: RUIZ DA SILVA, 2019.

práticas. Nesse caso, há um estado de “alteração” e transfiguração, potente e perigoso, tanto de humanidades vivas quanto mortas, potencializado nas relações que *alepijawa* anuncia, antecipa e ordena. “Sonhar com os mortos é um evento permanente entre os Wayuu” (ROMERO, 2010a, p. 131).

Por meio dos sonhos, eles mantêm o contato com o mais-além, recebendo mensagens de como proceder com a pessoa morta. Os rituais funerários são influenciados pelas orientações que o morto dá em sonho. A transfiguração nos mundos possíveis de existência, em (e por meio do) sonho representa, para os Wayuu, perigos e poderes dos existentes espirituais. Os sonhos são mais do que uma simbologia onírica que funciona como elemento norteador de experiências sociais. Para eles, os sonhos representam uma interação constante com alteridades em jogo que apresentam perigos, saberes e poderes. Nos processos simbólicos, os corpos são atravessados pela mediação dos sonhos. Eles fluem para desquitar a dor nos vivos e, também, nos mortos. É no ato de sonhar que se extraem as certezas, os dilemas e os desejos dos vivos e dos mortos. Nesse sentido, quem sonha tem poderes.

CONCLUSÃO: POSSÍVEIS CRUZAMENTOS

Desta forma, ao modo de conclusão, poderíamos dizer que há milênios, os sonhos ocupam o imaginário das pessoas, que tentam lhes dar sentido e estatuto. Inúmeras técnicas fulguram na História, dos índios sul-americanos à Antiguidade Clássica. Desses tempos, contudo, só a obra de Artemidoro de Daldis, do século II, permaneceu intacta. Tal obra aparece em diálogo oculto em muitas maneiras de entender a experiência onírica nos tempos atuais. As tecnologias⁵, noção que expressa um “modelo” metodológico-analítico, neste caso para interpretação dos sonhos, não imprime somente uma perspectiva do saber, mas sim seus impactos na maternidade empírica. Estas ferramentas são também modos de dar direção à vida, contendo em si estreito consórcio com as práticas de conduzir uma prática individual e coletiva. As tecnologias dos sonhos auxiliam o governo de si, como trabalhado por Foucault em sua análise de Artemidoro, e o governo dos outros, como no caso de Dona Juraci.

⁵ Retiro a noção, agora sob meus termos, de Santos e Trindade (2014).

Na leitura da “onirocrítica” de Artemidoro (2009, p. 26) não há dúvidas de que o sonho liga-se impreterivelmente ao sonhador. Nas palavras dele: “*nunca teremos sonhos a respeito de coisas que nunca nos preocupam, já que mesmo quando se trata de nossos próprios problemas, se não nos preocupamos não sonhamos com eles*”. Em Artemidoro, então, a interpretação enuncia o que há de vantajoso ou temeroso para o sonhador, o que vai lhe acontecer, pressagiando o destino do sonhador na vida social. O sonho faz previsões por meio das alegorias que devem ser decifradas pelas analogias que o onirocrítico encontra, comparando as semelhanças das imagens da noite com as da vigília. A claridade do dia confirma a verdade trazida na dramática onírica. A realidade do sonho tem uma estruturação homogênea com a realidade do dia claro, a realidade estende-se até o universo noturno e lá apresenta-se por antecipação. Segundo Foucault (2002, p. 48), a interpretação não se volta para uma curiosidade pessoal, mas é um trabalho para “gerir a própria existência” e preparar para os acontecimentos do futuro.

Em Artemidoro (2009), o universo prático e empírico da existência estende-se aos processos oníricos, permitindo predizer os acontecimentos futuros – o onirocrítico grego mantinha-se no campo experimental da conduta. Já em Paul Veyne, encontrar-se-á pontos de um percurso cronológico e religioso esclarecedores sobre o tão complexo tema enfrentado: a conversão de Constantino, episódio que abriu caminho para o advento do cristianismo. Cronologicamente, o texto inicia-se pela batalha de Ponte Mílvio, perto de Roma, onde Constantino elimina o seu rival. Esta vitória, que ele atribuiu à proteção do Deus cristão, é o ponto de partida da sua conversão ao cristianismo. Essa batalha foi, em si, apenas um epifenômeno político e militar que permitiu impor um indivíduo à frente do Império. Com efeito, é a partir de 312 que Constantino afirmou-se e cada vez mais como cristão.

Apesar de descreverem Constantino como um homem e militar frio e calculista, Veyne expõe uma outra compreensão acerca da sua conversão. Ele não procura desvendar os motivos do imperador, mas mostra como ele foi um crente sincero, habitado pela convicção de ser o receptor afortunado de uma graça providencial que lhe permitiu restaurar a unidade do Império. Com isso em mente, Veyne retoma o sonho que o imperador havia tido, em que previu a sua vitória. Segundo ele, o imperador não age pôr um fim calculista. Com ênfase na boa-fé de Constantino, o livro de Veyne presta uma grande contribuição a uma abordagem até então ignorada: o sonho. Para ele, Constantino

foi um príncipe cristão de uma astúcia excepcional, que tinha em mente um projeto maior: construir uma sociedade cristã e, por conseguinte, um império político e religioso.

Assim, o político, o religioso e o individual estão, nas mais diversas multiplicidades, relacionadas com os sonhos. Nos diversos “modelos” vemos sua presença. O ápice, o mais desvelado desses exemplos sociais, é o caso do cenário ameríndio. Como por mim apresentado, o sonho nas terras baixas da América do Sul age de modo muito efetivo... À aurora do dia, após uma noite de contato divino, o sonho flui pelas ações humanas, leva a migrações, aos ritos funerários, às narrações coletivas e à própria formação da pessoa.

Todas essas tecnologias de sonhos apresentadas, embora distintamente, se jogam às questões sociais de sua época, mas no caso romano ou indígena, os sonhos se originam à noite e terminam por produzir ações durante o dia. Com o olhar para a atualidade e suas preocupações, cabe ver qual “modelo” escolheremos, qual cosmovisão construiremos e como ela impactará no âmbito individual e coletivo. As diversas cosmovisões vão sendo construídas, escolhidas, pedaço a pedaço, constantemente em sua composição, procedendo, cada uma à sua maneira, no fazer prático do sonhador. Cabe rever as relações que temos com os nossos sonhos, pois eles ganham diversos sentido por meio dos “modelos” interpretativos que nós escolhemos. O sonho, então, não se explica pelo que é sonhado, mas sim pela interpretação que escolhemos dar hoje ao sonhar.

O sonhado, então, pode ser explicado pelo “modelo” que foi escolhido em cada momento ou lugar da história e, dessa forma, impactar das mais diversas maneiras na própria realidade ali em questão. Contudo, somente terão escolhas possíveis se houver o que ser escolhido. Dessa maneira, cabe, primeiramente, a nós, abrirmos maneiras possíveis de pensar, maneiras que poderão ser escolhidas no trato dos sonhos. Criar as multiplicidades para que cada “modelo” possa ser uma opção, para além de explicativa, mas sim efetiva no mundo. Aí pode-se ver uma linha transformativa nos sonhos; não os colocamos como algo que se finda ao abrir dos olhos, mas sim que, neste momento, começa a produzir efeitos na realidade. Amanhã, depois de despertar, você verá o seu sonho como um catalizador de movimento, ou um resíduo do seu passado? Escolha a ser feita?

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, F. R. **Estar em movimento é estar vivo. Territorialidade, pessoa e sonho entre famílias tupi guarani.** Orientação: Dominique Tilin Gallois. Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Antropologia Social da Universidade de São Paulo, 2016.

ARTEMIDORO. **Sobre a interpretação dos sonhos.** Rio de Janeiro: J. Zahar, 2009.

DESCOLA, P. **Outras Naturezas, Outras Culturas.** São Paulo: Editora 34, 2016.

_____. Modes of being and modes of predication. **Journal of Ethnographic Theory**, Cambridge, v. 4, n. 1, 2014.

FOUCAULT, M. "Technologies of the self". In: Hutton, P.H.; Gutman, H.; Martin, L.H. **Technologies of the Self. A Seminar with Michel Foucault.** Anherst: University of Massachusetts Press, 1988, pp, 16-49.

_____. **História da Sexualidade 3: O Cuidado de Si.** Rio de Janeiro: Graal, 2002.

ROMERO, F. L. *Ajapüjawa* (Espírito do Sonho) em rituais de Morte e Vingança Wayuu. **Espaço Ameríndio**, Porto Alegre, v. 4, n. 2, p. 117-146, 2010.

_____. **Corpo, sangue e território em Wounmaikat (Nossa Mãe Terra): Uma etnografia sobre violência e mediações de alteridades e sonhos entre os wayuu na Colômbia e na Venezuela.** Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Antropologia Social da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2010.

MELLO, F. C. **Aetcha nhanderukuery karai retará. Entre deuses e animais: xamanismo, parentesco e transformação entre os Chiripá e Mbyá Guarani.** Orientação: Oscar Calavia Saez. Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina, 2006.

NIMUENDAJU, C. **As lendas de criação de destruição do mundo como fundamentos da religião dos Apapocúva-guarani.** Edição Crítica da Etnologia Brasileira, V. 1. São Paulo: Editora da USP/ Hucitec, 1954.

SANTOS, A. O.; TRINDADE, T. F. Tecnologia dos sonhos em Artemidoro, Freud, Jung e nos Warlpiri. **Fractal, Rev. Psicol. [online]**, vol.26, n.2, 2014, pp.309-326.

RUIZ DA SILVA, G. A imagem de si: entre obediência e subjetividades dissonantes. **CIPPUS**, Canoas, v. 8, n. 2, p. 59-67, 2020.

_____. Casal Clastres, com Renato Sztutman. **Alabastro**, a. 8, n. 12, p. 6-15, 2019.

VEYNE, P. **Quando nosso mundo se tornou cristão [312-394].** Trad. Marcos de Castro. São Paulo: Civilização Brasileira, 2011.

VAGABUNDAGEM SONHADORA E IMAGEM DE SI¹*Dreamy wandering and self-image*Maria Constança Peres Pissarra²

Resumo: O objetivo deste texto é analisar nas *Rêveries d'un promeneur solitaire*, mais precisamente no primeiro e no oitavo devaneio, a decisão de Jean-Jacques Rousseau pelo rompimento com a humanidade.

Palavras-chave: Devaneio, escrita de si, solidão.

Abstract: The purpose of this text is to analyze in *Rêveries d'un promeneur solitaire*, more precisely in the first and eighth reverie, Jean-Jacques Rousseau's decision to break with humanity.

Key-words: Rêverie, writing of the self, solitude.

* * *

No Prefácio escrito por Jean-Jacques Rousseau para a versão das *Confessions*, conhecida como Manuscrito de Neuchâtel³, o autor busca uma escrita o mais próxima possível das lembranças das impressões recebidas: “vou trabalhar no quarto obscuro”⁴ (ROUSSEAU, 1964, p. 154), ou seja, era necessário explorar as profundezas do eu.

Todavia, a tarefa proposta não se encerrou junto com essa obra⁵; novos confrontos⁶ demandaram novas respostas, como evidenciam os *Dialogues – Rousseau juge de Jean-Jacques*⁷. E mal concluído esse seu novo livro, viu-se provocado a redigir

¹ A primeira versão deste texto foi apresentada no I Colóquio *Sonhos e imagem*. PUCSP, 22-24/10/2019.

² Professora do Departamento de Filosofia da PUCSP.

³ Primeiro manuscrito das *Confessions* e entregue ao amigo Pierre-Alexandre Du Peyrou em 1767 e posteriormente excluído quando da edição definitiva. Desde 1795, está arquivado na Biblioteca de Neuchâtel.

⁴ “Je vais travailler pour ainsi dire dans la chambre obscure” (minha tradução). Também com Marcel Proust em *À la recherche du temps perdu*, a personagem Albertine retomará essa imagem do “quarto obscuro” para se referir ao seu sofrimento: “De ma chambre obscure, avec un pouvoir d'évocation égal à celui d'autrefois mais qui ne me donnait plus que de la souffrance, je sentais que dehors, dans la pesanteur de l'air, le soleil déclinant mettait sur la verticalité des maisons, des églises, un fauve badigeon”. *Albertine disparue*. Bibliothèque numérique romande ebooks-bnr.com, 1925, p. 76).

⁵ Por volta de 1769.

⁶ Em 1771, Mme d'Épinay solicitou a ajuda da autoridade policial para a interrupção da leitura das *Confessions*.

⁷ 1772 a 1776.

em 1776 a *Histoire du précédent écrit*, ao mesmo tempo que iniciava as *Rêveries d'un promeneur solitaire*, redação abruptamente interrompida quando da sua morte em 1778.

Esse conjunto de textos evidencia bem mais do que uma fase lamuriosa e triste da vida de um autor que se acreditava vítima de um complô e perto da morte. De certa forma, Rousseau “brinca” com a escrita para encontrar a melhor forma de falar sobre o “eu”, para melhor expressar uma escritura de si, que requer uma *escuta* de si. Mesmo no último dos volumes dessa “trilogia”, redigido nos dois anos finais de sua vida, por mais que relate os acontecimentos passados quando dos ataques sofridos e do sofrimento daí resultante, não se trata do lamento de um homem envelhecido e delirante.

Nas *Rêveries*, ao relatar seus devaneios ao longo de suas caminhadas, Rousseau inventa uma forma literária, o devaneio poético em prosa, para descrever sua situação peculiar: relata seus pensamentos mais íntimos sobre o seu linchamento moral provocado pelos seus contemporâneos e inimigos, *les philosophes*. Recorre à palavra devaneio como uma reflexão sobre a introspecção e sobre os limites da reconstituição do passado.

Mas, algumas indicações sobre a noção de devaneio – do francês *rêve* – são necessárias, antes de prosseguir:

1. *Rêver* vem do latim *reexvagare* e primeiro significou vagabundar, errar ao acaso, como cita M. Raymond⁸ ao citar um texto de 1300 quando a errância estava associada a libertinagem – os libertinos erravam sem rumo fora dos muros da cidade. Outro texto, o *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IX^e au XV^e siècle*, de Frédéric Godefroy, 1880-1895, mas conhecido como *Dictionnaire de Godefroy* se refere a um *rêve-vagabondage*, significando intenções subversivas, o afastar-se dos retos caminhos, algo simultaneamente de libertino e de orgia.

2. Já os dicionários do século XVII e XVIII, referiam-se à vagabundagem interior, ao sonhar acordado com imagens extravagantes. Segundo Antoine Furetière destaca no seu *Dictionnaire Universel* de 1690, o termo tem um sentido pejorativo, “ter sonhos extravagantes

⁸ Marcel Raymond. *La quête de soi et la rêverie*. Paris: Corti, 1962.

principalmente quando se está doente” (delírios). Também o *Dictionnaire de l'Académie*, de 1694, refere-se ao “delírio causado por uma doença”, mas aponta um outro significado: a vagabundagem de espírito, como livre jogo da imaginação, sem objeto fixo, próprio dos amantes em lugares solitários. Ainda no século XVII a palavra *rêver* adquiriu o sentido de pensar, meditar profundamente, uma atividade ordenada do espírito, uma meditação, como o sentido atribuído por René. Descartes às suas meditações algumas vezes referidas como *rêveries*, mas não como um divertimento e sim meditar.

3. No entanto, foi com Jean-Jacques Rousseau que a palavra adquiriu um novo sentido na modernidade, embora tenha guardado seu significado original. O termo já tinha sido referido por ele em textos anteriores às *Rêveries d'un promeneur solitaire*: em algumas cartas endereçadas Voltaire (1755), a Dom Deschamps (1761), no Prefácio do *Emile*, no primeiro preâmbulo das *Confessions*, na terceira Lettre à Malherbes (1762), em outra carta dirigida a Mirabeau (1767) e também nos *Dialogues*.

Mas, foi nas *Confessions que ele relatou seu interesse pelos devaneios, referindo-se a eles como devaneio romanesco (livro I), como sinônimo de vagabundagem e imaginação criadora (livro IV), como uma relação entre devaneio e criação ao se referir no livro IX à concepção da Nouvelle Héloïse.*

O objetivo deste artigo é analisar nas *Rêveries d'un promeneur solitaire*, mais precisamente no primeiro e no oitavo devaneio, a decisão de Rousseau pelo rompimento com a humanidade. Nesse texto, o narrador Rousseau e o personagem Jean-Jacques relatam uma sequência desordenada de impressões fugazes, de sentimentos evanescentes de um solitário cujo espírito e o corpo vagabundeiam na busca da identidade de si.

* * *

O parágrafo inicial da **Primeira Caminhada** – texto que serve de Introdução aos *Devaneios* – descreve como o autor vê a si mesmo, qual a imagem que tem de si ao

expressar seu estado de alma : “Eis-me, portanto, sozinho na terra, não tendo mais irmão, próximo, amigo, companhia, a não ser eu mesmo” (ROUSSEAU, 1964, p. 995).

Dessa forma, afirma a condição desconsolada dessa solidão, talvez um mau sonho ocorrido a lhe evidenciar seu estado irremediável de abandono, a de um solitário proscrito da sociedade, pois “o mais sociável e o mais afetuoso dos humanos dela foi proscrito por um acordo unanime. Procuraram nos refinamentos de seu ódio que tormento poderia ser mais cruel para a minha alma sensível e quebraram violentamente todos os elos que me ligavam a eles” (ROUSSEAU, 1964, p. 995). Apenas a maldade humana foi responsável pela perseguição da qual foi alvo e do maniqueísmo dessa ação, assim evidenciando a crueldade daquela em oposição a sensibilidade da vítima de tal traição. Dessa forma, esses “estranhos, desconhecidos”, tornaram-se para ele “inexistentes (...), visto que [assim] o quiseram” (ROUSSEAU, 1964, p. 995). Nos *Dialogues*, Rousseau já se referira a condição de Jean-Jacques como alguém vulnerável e desesperadamente sozinho “...sem amigo, nem apoio, nem conselho, (...) só a ele tendo por recurso. Não devia esperar nem ajuda nem assistência” (ROUSSEAU, 1964, p. 943) frente a hostilidade universal. Depois de procurar em vão uma figura familiar, tem a certeza de seu irremediável abandono: diante da malignidade dos homens, não mais restam dúvidas sobre a perseguição e o complô.

Uma pergunta parece nortear esse primeiro parágrafo: ainda seria possível ser homem nesse mundo sem homens? “Mas eu, afastado deles e de tudo, que sou eu mesmo? Eis o que me resta procurar”. (ROUSSEAU, 1964, p. 995). A resposta é imediata: “poderia eu, em meu bom senso, supor que um dia, eu o mesmo homem que fora, o mesmo que ainda sou, (...) seria tido sem a menor dúvida por um monstro ...?” (ROUSSEAU, 1964, p. 995). Para responder a essa pergunta, deve examinar sua posição – como em um jogo, cada jogador tem a sua posição.

Primeiro movimento a explicitar essa posição: inicialmente foi tomado por uma apatia imobilizadora ao se debater “por muito tempo tão violenta quanto inutilmente”, pois “sem destreza, sem aptidão, sem dissimulação, sem prudência, franco, aberto, impaciente, arrebatado” (ROUSSEAU, 1964, p. 996). apenas se deixava mais e mais enlaçar. Consequentemente, a compreensão da inutilidade do confronto, provocou um segundo movimento: “sentindo enfim todos meus esforços inúteis e me atormentando para nada, tomei o único partido que me restava tomar, aquele de me submeter à minha sorte...” (ROUSSEAU, 1964, p. 996).

No entanto, diante da certeza de seu abandono, há uma mudança radical e o tom que parecia enveredar pela lamentação e pelo infortúnio, transforma-se ao metamorfosear o autor: ao expulsarem Rousseau, também expulsaram a eles mesmos da sua existência e o tornaram senhor do seu destino. A natureza da solidão muda do isolamento da inferioridade para a escolha libertadora da indiferença. Solidão e liberdade, tornam-se sinônimas, “eis o bem que me fizeram meus perseguidores, esgotando sem precaução todas as armas de sua animosidade. Retiraram a si mesmos qualquer poder sobre mim e posso, de agora em diante, ignorá-los” (ROUSSEAU, 1964, p. 997). A presença autônoma do Eu exige a transformação da solidão. Abandona aqueles que acusa de complô, com a certeza de que não conseguirá o apoio do público leitor. Ao cortar toda comunicação com os homens, pode se entregar à solidão fecunda do culto do Eu.

Ao afirmar: “tudo que a mim é exterior, de agora em diante me é estranho”, nada mais lhe restava a não ser contar o único prazer que lhe foi permitido: a relação consigo mesmo. Entre homens, mas sem amigos, estava sozinho pelo resto da vida, “visto que somente em mim encontro a consolação, a esperança e a paz, não devo e nem quero mais ocupar-me senão comigo mesmo” (ROUSSEAU, 1964, p. 999). Assumia, dessa forma, um exílio voluntário ao tornar-se mestre de seu destino: estava só, mas eles – os homens – ao prescreverem Rousseau da sociedade, condenaram-se eles mesmos, à inexistência no universo moral daquele que se tornara solitário, mas que soubera conquistar a indiferença e a liberdade.

É sob o efeito desse estado de espírito que o próprio autor afirma retomar nos *Devaneios* o “exame severo e sincero” iniciado nas suas *Confissões*, mas, não com o mesmo objetivo de purificação moral, mas como o derradeiro exame de consciência daquele que pensa se aproximar da morte: “Consagro meus últimos dias a estudar-me a mim mesmo e a preparar com antecedência as contas que não tardarei a dar de mim mesmo” (ROUSSEAU, 1964, p. 999). O que ainda teria ele a confessar? A resposta aponta a finalidade moral da retomada desse propósito: “se à força de refletir sobre minhas disposições interiores, consigo pô-las em melhor ordem e corrigir o mal que nelas pode ter ficado, minhas meditações não serão inteiramente inúteis e embora não sirva para mais nada na terra, não terei perdido completamente meus últimos dias” (ROUSSEAU, 1964, p. 999).

Como uma catarse, tal interiorização existencial aponta os dois eixos condutores presentes no seu texto: o conhecimento de si e a fruição (sentimento) de si. O

primeiro, requer método – que naquele momento afirma não ter – e rigor e nesse sentido os *Devaneios* continuam o projeto autobiográfico da *Confissões*; já o segundo, representa para o *promeneur solitaire* – o caminhante solitário – um papel vital de compensação e o abandono da espontaneidade. A solidão é a um só tempo conquista da indiferença e da liberdade. A fruição do Eu se faz acompanhar de uma forma original de comunicação: “apenas escrevo meus devaneios para mim” (ROUSSEAU, 1964, p. 1001).

Estabelece, assim, uma escritura “fechada”, destinada ao próprio sujeito. Não mais lhe interessa como os leitores possam ler seus textos, apenas lhe interessa um leitor do futuro⁹. Não mais lhe interessa a recepção de suas obras, nem as críticas que lhe farão. O Cidadão de Genebra deu definitivamente a costas à Cidade: “que espiem o que faço, que se inquietem com estas folhas, que as roubem, que as suprimam, que as falsifiquem, tudo isso agora me é indiferente” (ROUSSEAU, 1964, p. 1001). Para ultrapassar os mal entendidos, *esconde-se*. Para se fazer ouvir, *escreve*. Essa escrita solitária é a “outra consistência dada à obra, transformada em única garantia de uma presença que se vê condenada ao nada” (PRADO JR, 2008, p. 99), possibilidade igualmente única de uma ponte a ligar o pensador solitário a seus futuros leitores.

Ainda mais do que o leitor do futuro, aquilo que de fato interessa a Rousseau são suas reflexões meticulosamente resgatadas do passado para as reunir no presente, não para aqueles que lhe são estranhos, mas apenas para si, para nesse movimento unitário alcançar o repouso pleno. Só assim, o autor – leitor privilegiado – pode voltar-se para o sentido de sua existência, a expressar o ato da vontade livre da posse de si.

As reflexões da Primeira Caminhada se completam com os relatos da **Quinta Caminhada**, importantes de serem destacados antes de passarmos à análise da Oitava Caminhada. Ali, afirma a importância da felicidade de suas lembranças pessoais para sua Filosofia, ao relatar o significado de sua breve estada na Ilha de Saint-Pierre, nos dois meses seguintes a sua expulsão de Môtiers:

Não me deixaram passar mais do que dois meses nessa Ilha, mas aí teria passado dois anos, dois séculos e toda eternidade sem me entediar um momento (...). considero esses dois meses como o tempo mais feliz da minha vida e de tal maneira feliz, que ele me teria sido suficiente durante toda minha existência sem deixar nascer em um só instante em minha alma o desejo de um outro estado (ROUSSEAU, 1964, p. 1042)

⁹ O próprio Rousseau informa que há certa semelhança com Montaigne quanto ao projeto, embora haja uma diferença: Montaigne escreve para seus leitores, ele não.

De um lado Rousseau já anuncia os Românticos como Chateaubriand, Lamartine e Vitor Hugo, ao fim do êxtase o indivíduo e o mundo exterior se confundem, a região da Ilha “é interessante para contemplativos solitários que amam se inebriar à vontade com os encantos da natureza e a se recolher em um silêncio” imperturbável (ROUSSEAU, 1964, p. 1040). De outro, na origem, a felicidade positiva se confunde com o sentimento da existência em um devaneio passivo, sem objeto e interior posto que o movimento vem de dentro, mas também em um devaneio provocado a partir do espetáculo da natureza – simultaneamente contemplação, êxtase, meditação. A proximidade e a união com a natureza é o campo fértil da subjetividade, a plenitude do ser, mas também um projeto, como registrara no primeiro parágrafo da Segunda Caminhada:

Tendo então formado o projeto de descrever o estado habitual de minha alma na mais estranha posição em que se possa jamais encontrar um mortal, não vi nenhuma maneira mais simples e mais certa de executar essa empreitada a não ser de ter um regime fiel de minhas caminhadas solitárias e dos devaneios que as preenchiam quando deixo minha cabeça inteiramente livre e minhas ideias seguem segue sua inclinação sem resistência e sem incômodos (ROUSSEAU, 1964, p. 1002).

Esse equilíbrio entre o homem e a natureza reaparecem nas primeiras linhas da própria Quinta Caminhada ao descrever e recordar a ilha e as impressões que ela lhe causara:

Esse belo e pequeno lago, de formato quase redondo, encerra em seu centro duas pequenas ilhas, uma habitada e cultivada, de mais ou menos meia légua de circunferência, outra menor, deserta e inculta e que será destruída um dia pelos transportes de terra retirada constantemente para reparar os estragos que as vagas e as tempestades com intensidade provocam. É assim que a substância do fraco é sempre usada em proveito do poderoso” (ROUSSEAU, 1964, p. 1040).

Esse trecho não deixa dúvidas sobre a busca deliberada e reiterada da felicidade de existir a partir do devaneio provocado pela imagem nostálgica de um momento intensamente vivido no passado. Retomo aqui, seu parágrafo final. A referência à ilha em um devaneio abstrato e imenso, revela um isolamento feliz ao afirmar que se lá estivesse em um devaneio real,

o que faria de mais doce seria devanear à vontade. Sonhando que estou lá, não faço a mesma coisa? Faço mesmo mais: ao atrativo de um devaneio abstrato e monótono acrescento imagens encantadoras que o

vivificam. Seus objetos escapam frequentemente aos meus sentidos nos meus êxtases e agora meu devaneio é profundo, quanto mais os pinta vivamente. Estou mais frequentemente entre eles e ainda mais agradavelmente, do que quando ali estava realmente (ROUSSEAU, 1964, p. 1049).

Mas, o sonhador desperto ainda não completou a passagem da renúncia dolorosa à serenidade. É preciso ler a **Oitava Caminhada** para acompanhar Rousseau. Ali, no primeiro parágrafo, ele afirma:

Meditando sobre as disposições de minha alma em todas as situações da minha vida, sinto-me extremamente impressionado ao ver tão pouca proporção entre as diversas combinações de meu destino e os sentimentos habituais de bem ou mal estar com que elas me afetaram (ROUSSEAU, 1964, p. 1074).

Apresenta as atitudes dos seus inimigos como um conjunto de comportamentos sem fundamentos, um complô iníquo e difamante. Ele, Jean-Jacques, até então um homem respeitado, repentinamente é comparado a um monstro por um complô universal, irracionalmente orquestrado, aquém da possibilidade de qualquer entendimento. Sem conseguir discernir as intenções escusas de seus inimigos de perturbar o coração do homem sábio, acredita que aqueles não passam de meros seres mecânicos, sem intenção nem causa moral e, portanto, deve deles se distanciar:

Minha razão nada me mostrando a não ser absurdos em todas as explicações que eu procurava dar em relação a tudo que me acontecia, compreendi que as causas, os instrumentos, os meios de tudo isso em me sendo desconhecidos e inexplicáveis deviam ser nulos para mim (ROUSSEAU, 1964, p. 1079).

Mas a compreensão racional não anula o sofrimento causado pela difamação: ainda era preciso anular a sua causa, o amor-próprio, paixão social e a raiz do mal.

Essa descoberta nele mesmo, conduz Rousseau a uma nova reforma moral que definitivamente o poderá liberar da escravidão da opinião e o religar à natureza, ao amor de si, paixão natural. É preciso deixar a sociedade dos maus para reencontrar a paz apesar de suas infelicidades: escrever apenas para si mesmo para percorrer o caminho da busca de si à conquista do eu.

A sinceridade é a possibilidade de união consigo mesmo e com os outros, remédio para a unidade perdida entre o homem natural e o homem social, ao mesmo tempo um

ideal moral porque é um fim a alcançar. Só assim é possível o reencontro da felicidade – ser o único responsável por ela, apesar dos outros. A Oitava Caminhada reencontra, assim, o mesmo tom da Primeira.

Nas palavras de Jean Starobinski, “o puro devaneio é interno e mudo (...). Exteriorizar-se, para a consciência devaneadora, já é sair do devaneio” (STAROBINSKI, 1971, p. 416). Entretanto, Rousseau escreve seus devaneios. “A palavra não será o devaneio original, mas seu eco diferenciado. Ela será seu duplo: o devaneio de um devaneio” (Idem, p. 417). Mas, também a leitura aí é cúmplice: “ler os devaneios, é, portanto, se engajar na corrente quase contínua de um devaneio *seconde*” (IDEM, p. 419).

BIBLIOGRAFIA

BACZKO, B. **Solitude et communauté**. Paris: École Pratique des Hautes Études et Mouton & Co, 1974.

DESTAIN, C. **Jean-Jacques Rousseau : l’au-delà du politique – de la solitude des origines humaines à la solitude autobiographique**. Éditions OUSIA: Paris, 2005.

GOLDSCHMIDT, V. **Anthropologie et politique – Les principes du système de Rousseau**. Vrin: Paris, 1974.

GROSRICHARD, A. Une vengeance à la Jean-Jacques. **Europe – revue littéraire mensuelle : Jean-Jacques Rousseau**: Paris, 2006.

_____. Gravité de Rousseau. **Cahiers pour l’analyse**, n° 8, p. 43.

PRADO Jr., B. **A Retórica de Rousseau**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

RAYMOND, M. **Jean-Jacques Rousseau – la quête de soi et la rêverie**. Paris : Librairie José Corti, 1962.

ROUSSEAU, J-J. **Oeuvres complètes**. Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard: Paris: 1959/1995, 5 vol.

_____. **Confessions, vol. I**. Gallimard: Paris: 1964.

_____. **Rêveries d’un promeneur solitaire, vol. I**. Gallimard: Paris: 1964.

_____. **Dialogues. Rousseau juge de Jean-Jacques, vol. I**. Gallimard: Paris: 1964.

STAROBINSKI, J. **Jean-Jacques Rousseau – la transparence et l’obstacle**. Paris: Gallimard, 1971.

UM SONHO DE ZARATUSTRA NUMA LEITURA FREUDIANA
A Zarathustra's dream interpreted through the Freudian psychoanalytic method

Samantha Abuleac¹

Resumo: Neste artigo, interpretamos um sonho de Zarathustra a partir do método psicanalítico freudiano. Método que se propõe a interpretar o sonho em partes e em função da associação livre de cada sonhador, o qual atribuirá sentido diferente aos elementos de seu sonho. Zarathustra tem uma percepção própria a respeito do demônio, cujo significado não é o mesmo para os demais sonhadores. Nessa perspectiva, remetemos uma pergunta ao estilo freudiano a Zarathustra: “Quais suas associações com o demônio de seus sonhos? Diga o que lhe vier à cabeça a respeito disso.” Abordamos a obra Zarathustra como se fosse a “associação livre” de um analisando no decorrer de uma sessão de análise, percorrendo as referências ao demônio neste texto nietzschiano.

Palavras-chave: Zarathustra; Interpretação do sonho; Psicanálise; *Unheimlich*

Abstract: Through this article, we interpret Zarathustra's dream through the Freudian psychoanalytic method. This method proposes to interpret the dream in pieces, and according to the free association of each dreamer, which will give a different meaning to the elements of his dream. Zarathustra has its perception of the devil, which is not the same for other dreamers. In this perspective, a question is raised in the Freudian style to Zarathustra: “What are your associations with the demon of your dreams? Say whatever comes to mind about it”. We approach the work Zarathustra as if it were the “free association” of an analysand during an analysis session, going through the references to the devil in this Nietzschean text.

Keywords: Zarathustra; dream interpretation; psychoanalysis; *Unheimlich*

INTRODUÇÃO

Neste artigo, abordo e articulo três autores: Friedrich Nietzsche (1844-1900) e sua obra: Assim falou Zarathustra: um livro para todos e para ninguém, publicado em 1883; Sigmund Freud (1856-1939) e A interpretação dos sonhos, de 1900; Jacques Lacan (1901-1981) e sua releitura da obra freudiana.

¹ Psicanalista; Mestre em Psicologia Clínica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo — PUC-SP, São Paulo, SP, Brasil; Membro da Internacional dos Fóruns do campo lacaniano, São Paulo, SP, Brasil.

A Interpretação dos sonhos de alguma maneira inaugura a psicanálise e uma nova teoria do inconsciente. Em sua autobiografia de 1925, Freud referiu-se a Nietzsche e confessou que apenas o lera “muito tardiamente, por medo de lhe sofrer a influência” (1998, p. 628). No intuito de reescrever o lugar do sonho e do inconsciente, Jacques Lacan, no decorrer de seu ensino, propõe o retorno a Freud, agora em interlocuções e debates com uma série de filósofos e pensadores.

A partir da proposta freudiana, interpretamos o sonho do narrador em Zaratustra, considerado por alguns estudiosos como o porta-voz de Nietzsche. Um sonho de Zaratustra no divã de Freud? A *brincadeira*, o experimento, que pretendemos, mas sem saber ao certo para onde a proposta pode nos conduzir, talvez contenha um pouco da coragem, proposta por Nietzsche, e a aposta no método psicanalítico.

Podemos dizer que, ao escutar seus próprios sonhos e os das históricas, Freud lhes dá um lugar de relevo e formaliza uma nova maneira de interpretá-los. Experiência a partir da qual sistematizará a primeira metapsicologia do aparelho psíquico e do inconsciente, em sua grande obra A interpretação dos sonhos.

Especificamente no capítulo dois, Freud (2017, p. 117) apresenta a nova forma de conceber e interpretar os sonhos, retomando as duas abordagens. A primeiro “tem em vista o conteúdo onírico como um todo e procura substituí-lo por um outro conteúdo, compreensível e em certo sentido análogo”, que consiste na “interpretação *simbólica* dos sonhos”, mas é insuficiente para interpretar “aqueles sonhos que se mostram não apenas incompreensíveis, mas também confusos”. Assim,

A opinião de que os sonhos se ocupam predominantemente do futuro, cuja configuração preveem — um vestígio da importância profética que lhes era concedida no passado —, transforma-se então em motivo para deslocar ao futuro, mediante um “acontecerá”, o sentido encontrado pela interpretação simbólica (2017, p. 117).

Aqui proponho a primeira questão: quando sonha que uma criança lhe apresenta um espelho, no qual ele, Zaratustra, vê a imagem de um demônio que ri, teria analisado seu sonho a partir do método da *interpretação simbólica*, referido por Freud? Freud entende que “não é possível ensinar a encontrar o caminho para essa interpretação simbólica”, pois ela dependeria mais de “um lampejo espiritual”, de uma “intuição súbita” (2017, p. 118).

Em seguida, Freud apresenta o outro método popular de interpretação dos sonhos, que se manteria completamente afastado dessa pretensão, nomeando-o de “*método de decifração*”, visto que trata o sonho como uma espécie de escrita cifrada em que cada signo é traduzido por outro de significado conhecido, de acordo com uma chave fixa. Todavia, no lugar desses dois métodos, Freud propõe uma terceira via.

A partir do relato de um sonho, pede ao sonhador que trace associações livremente, no intuito de fragmentar o sonho do sonhador, alertando que não se “deve tomar o sonho inteiro como objeto de atenção”, e sim utilizar “apenas partes isoladas”, pois o paciente normalmente “não consegue apreender nada em seu campo de visão intelectual”, caso lhe seja perguntado a respeito de um sonho que teve. Dessa forma, é necessário fracionar o sonho, para que o paciente apresente “*uma série de ideias a propósito de cada parte, que podemos chamar de “pensamentos ocultos” dessa parcela onírica*” (2017, p. 125; grifos nossos).

Logo, Freud constata que “já nessa primeira e importante condição”, o método que desenvolvia se afastava do “método popular, histórica e lendariamente famoso, da interpretação mediante o simbolismo”, aproximando-se “do segundo”, ou seja, do “método da decifração”. Método que consiste na “interpretação *en détail*, e não *en masse*”, uma vez que percebe o sonho “como algo composto, como um conglomerado de formações psíquicas” (2017, p. 125; grifos nossos).

Dessa forma, a nova maneira freudiana de interpretação do sonho se aproxima do método da decifração, contudo se diferencia dela num ponto essencial: não haverá mais uma chave fixa de decifração, o mesmo conteúdo onírico poderá ocultar sentidos diversos para pessoas diferentes.

A partir desse método de interpretação dos sonhos, Freud diferenciará o *conteúdo do sonho* (o texto relatado pelo sonhador) e os *pensamentos do sonho*. Segundo o autor, poderíamos pensá-los como duas versões do mesmo tema em duas línguas diferentes:

Ou, melhor dizendo, o conteúdo (manifesto) do sonho parece uma transcrição dos pensamentos do sonho em outro modo de expressão, cujos caracteres e leis sintáticas é nossa tarefa descobrir, comparando o original e a tradução. O conteúdo do sonho, por outro lado, é expresso como se fosse uma escrita pictográfica, cujos caracteres têm que ser transpostos para a linguagem dos pensamentos do sonho (1996, p. 381).

Há aí o reconhecimento de uma enunciação que ultrapassa o enunciado, o relato do sonho.

No artigo *Sonho*, uma escrita que insiste!, Elisabeth Morey articula de maneira interessante o *novo* inaugurado com Freud. A autora sublinha que na época de Freud o “estatuto do inconsciente” ainda “não estava definido”. Freud inaugura “a questão do inconsciente e a demonstração de que há desejo inconsciente como formador dos sonhos” e “de maneira brilhante”, destaca a “divisão do sujeito”, demonstrando uma

[...] hiância entre o pensamento onírico e o conteúdo manifesto cujo texto é relatado por um sonhador. Faz introduzir aí um sujeito que convoca imediatamente um outro, o analista, o qual, na condição de analista visado, possa separar desse texto aquilo que é falado daquilo que verdadeiramente teceu o seu sonho, pois é valendo-se de um trabalho de ciframento que se pode reencontrar as chave para a solução do enigma proposto através do sonho (2001, p. 56).

A autora destaca que “O trabalho realizado pelo sonho ao tecer uma escritura é o ponto a ser visado para conhecer a gramática onírica constitutiva, que nada mais é do que o próprio trabalho do inconsciente”, uma vez que o “conteúdo é dado como uma escrita em imagens, cujos caracteres devem ser transpostos um por um na linguagem dos pensamentos do sonho” (2001, p. 56, grifos nossos).

Por isso, “*ler esses caracteres segundo seu valor de imagem, e não de acordo com sua relação simbólica*” resultará numa clara indução ao “erro.” A autora esclarece que a leitura dos sonhos deve se dar “no sentido de que uma imagem apenas estabelece um valor significante na sua relação com outros significantes dentro da escrita” (2001, p. 56, grifos nossos). Então, como podemos conceber a interpretação do analista?

Morey sublinha que, “no trabalho de interpretação, essas imagens devem ser transpostas e lidas na relação simbólica para que um sentido se construa”. Ou seja, há sempre um sentido “inesperado” suscitado pelo trabalho de interpretação: “um sentido novo e um efeito de verdade para o sujeito, ao desvelar um enigma” (2001, p. 56).

a. Nietzsche com Zaratustra

Nietzsche escreve em *Além do bem e do mal* que “Toda a grande filosofia é a autoconfissão de seu autor e uma espécie de *mémoire involuntária e despercebida*” (2017, p. 12).

Já que a humildade nunca fez parte de sua índole, Nietzsche alerta desde logo que a sua é uma obra das alturas, e que se tem de ir muito alto para alcançá-la. Declara, ainda no prefácio que o Zaratustra é o centro de sua produção, e não só o mais elevado dos livros que a humanidade concebeu, mas que a própria humanidade está numa distância incalculável abaixo dele. Diz também que Zaratustra é o mais profundo dos livros surgidos do reino interior da verdade, uma fonte inesgotável da qual nenhum balde sobe sem estar carregado de ouro e bondade (BACKES in: NIETZSCHE, 2017, p. 12).

Pierre Héber-Suffrin, estudioso de Nietzsche, se pergunta: qual o motivo de um pensador alemão do século XIX nos falar “pela boca de um profeta iraniano do século VII antes de nossa era, e pôr-nos à sua escuta?” (2003, p. 31). Vejamos que respondendo à pergunta com o próprio Nietzsche, a resposta nos situa no âmago das teses de Zaratustra.

Nietzsche diz ter escolhido Zaratustra para que seu personagem diga “exatamente o contrário” (*Ecce Homo*, t. VIII, vol. I) daquele Zaratustra histórico. O Zaratustra histórico significou para Nietzsche a invenção de um dualismo de inspiração moral, que explicava todas as coisas pela ação de dois princípios em luta: o Bem e o Mal. Dualismo recusado veementemente por Nietzsche.

Assim, Nietzsche observou que Zaratustra foi o primeiro a pregar um dualismo e um moralismo, os quais, recebidos depois como herança da Bíblia e da Grécia, impregnariam toda a nossa cultura. Mas o paradoxal é que o Zaratustra histórico se mostrava, exatamente como Nietzsche, lúcido e sincero. Lúcido pois “o primeiro a ver” (2003, p. 32) o fundamento do real na oposição entre o bem e o mal.

Com o seu Zaratustra, Nietzsche empreende uma contestação radical de toda a nossa cultura, num ambicioso projeto de substituí-la por outra tão diferente e superior que se pode dizê-la super-humana. Para ele, nossa cultura se caracteriza pela fé na razão, a confiança na ordem das coisas e do pensamento, pretendendo-se racionalista. Um racionalismo que começa com o método de Sócrates, na verdade, é ele quem precisamente o inaugura.

É esse mesmo racionalismo que, durante dois milênios, imobiliza seus esquemas de pensamento na lógica de Aristóteles. É ainda no racionalismo que os teólogos introduzem no religioso- antes que uma revolução preste culto à deusa Razão. É ele que se renova e inventa a ciência, com o método cartesiano; é ele ainda que se encontra, outra vez renovado, na dialética de Hegel e seu famoso “o que é racional é real, e o que é real é racional (2003, p. 38).

As características essenciais da nova cultura aspirada por Nietzsche consistem em criação, espontaneidade, arte, das quais o jogo, a atividade infantil e a dança representam as melhores imagens. Dionísio, deus da embriaguez e da dança, é o seu símbolo. Nietzsche almejava um tipo de cultura em que o dionisíaco, sufocado desde a Grécia clássica pelo apolíneo e pelo socratismo, reencontrasse seu justo lugar.

b. Nietzsche por Freud

Agora vejamos o sonho escolhido numa interpretação segundo a proposta freudiana, ou seja, em partes. O demônio apresenta um sentido próprio para Zaratustra, mas que não tem o mesmo significado para os demais sonhadores. A pergunta de Freud para Zaratustra poderia ser: “Zaratustra, quais suas associações ao demônio? Fale-me o que lhe vier à cabeça a respeito disso.”

Em O menino com o espelho (de Um Sonho de Zaratustra), certo dia Zaratustra despertara antes do amanhecer e refletira por um longo tempo:

“Com o que me assustei tanto, em meu sonho, que acordei? Não me apareceu um menino com um espelho?”

“Ó Zaratustra”, disse-me ele, “olha- te no espelho!”

Ao olhar no espelho, porém, soltei um grito e meu coração se abalou: pois não foi a mim que vi nele, e sim *a careta e o riso galhofeiro de um demônio.*

Em verdade, compreendo bem demais *o sinal e o aviso do sonho: minha doutrina está em perigo, o joio quer ser chamado de trigo!*

Meus inimigos tornaram-se poderosos e distorceram a imagem de minha doutrina, de modo que os que mais amo se envergonharão das dádivas que lhes fiz.

Perderam-se para mim os amigos; chegou a hora de buscar os meus perdidos!”

Com essas palavras levantou-se rapidamente Zaratustra, não como alguém assustado que busca por ar, mas antes como *um vidente e cantor que é tomado pelo espírito* (2018, p. 78).

Aqui vale articular este sonho à indicação apresentada por Héber-Suffrin: o Zaratustra histórico se transmuta no Zaratustra de Nietzsche, um o contrário do outro, mas algo os identifica. O demônio aparece no sonho como seu duplo, sua imagem. O demônio parece ser o *Unheimlich*, o estranho familiar de Zaratustra. O que podemos articular aí?

Há um caminho promissor em articular Zaratustra ao lugar de Oráculo. Zaratustra é um profeta. A partir de sua fala, traz uma verdade aos homens, mas trata-se de uma verdade que fura, interroga a verdade do Zaratustra primeiro. Voltemos ao texto do sonho. Agora Zaratustra está sozinho nas montanhas e aguarda, como “um semeador que espalhou suas sementes”. E sonha. No sonho se assusta, grita, não se reconhece, quando um menino lhe mostra um espelho, vê “a careta e o riso de um demônio.”

Zaratustra rapidamente interpreta seu sonho como sinal e aviso de que sua doutrina estava em perigo, estariam deformando seus ensinamentos. Portanto, aqui o sonho interpreta o sonhador. Zaratustra rapidamente atribui um sentido ao tomar o demônio do sonho como um sinal da deformação de sua doutrina. A sua imagem estaria sendo deturpada pelas forças do Demônio.

No movimento de prontamente conferir um sentido ao sonho, o enigmático se perde. Ficamos somente com o conteúdo do sonho, sem conseguir articular algo dos pensamentos deste nos termos freudianos. Aqui me ateno às associações articuladas ao demônio, mas nada impede que se faça o mesmo com as demais partes do sonho.

No decorrer da obra o demônio aparecerá algumas vezes. A primeira delas se articula a que se ouve “um grito de demônio” e “um rapaz com vestes de palhaço ataca o equilibrista” (2018, p. 18). O equilibrista cai da corda, Zaratustra encontra-se ao seu lado, e decorre o diálogo: “Que fazes aqui?” “[...] há muito tempo eu *sabia que o demônio me passaria a perna*. Agora ele me leva para o inferno; queres impedi-lo?” Zaratustra responde. “*Por minha honra, amigo, nada do que falas existe: não existe demônio nem inferno*. Tua alma morrerá antes ainda que teu corpo: nada temas, portanto!” (2018, p. 19).

Zaratustra aqui diz ao equilibrista para não temer o demônio, pois nem ele nem o inferno existem. Será por isso que se assusta tanto ao se deparar com a imagem de um demônio como sua imagem no sonho? Um demônio em quem não acredita? Então, por que apareceria como uma imagem de si? Ao mesmo tempo, Zaratustra não prega a expulsão dos demônios de cada um de nós. Em *Das Paixões Alegres e Dolorosas*, endereça-se aos seus irmãos e critica: “No final, todas as tuas paixões se tornaram virtudes, e todos os teus demônios, anjos” (2018, p. 35), propondo que “Faria melhor em dizer: ‘Inexprimível e inominável é o que faz o tormento e a delícia de minha alma, e que é também a fome de minhas entranhas’” (2018, p. 34).

Em *Da Castidade*, narra uma parábola a seus irmãos: “muitos que queriam expulsar seus *demônios* entraram eles mesmos nos porcos” (p. 53). Em *Do caminho do criador*, nos ensina que o

[...] o pior inimigo que podes encontrar será sempre tu mesmo; espreitas a ti mesmo nas cavernas e florestas. Ó solitário, tu percorres o caminho para ti mesmo! E teu caminho passa diante de ti mesmo e dos teus sete demônios!

Hereges será para ti mesmo, e feiticeira, vidente, tolo, ímpio e malvado. Tens de querer queimar em tua própria chama: como te renovarias, se antes não te tornasses cinzas? (2018, p. 61).

Nesses recortes, Zaratustra prega que devemos nos haver com nossos próprios demônios a fim de superarmos a nós mesmos. Paradoxalmente, de alguma forma ele rechaça os seus próprios demônios no sonho.

O Demônio, com letra maiúscula (os nomes próprio e substantivos aparecem sempre em maiúscula no alemão, mas há uma escolha do tradutor em colocar alguns em maiúscula e outros não), parece ainda portar uma verdade em Zaratustra. Verdade que se coloca explicitamente em *Dos compassivos*:

Mas àquele que está possuído pelo demônio eu cochicho essas palavras: É melhor que faças teu Demônio crescer! Também para ti há um caminho para a grandeza.

Ah, onde foram feitas maiores tolices, no mundo, do que entre os compassivos? E o que produziu mais sofrimento no mundo do que a tolice dos compassivos?

Ai de todos os que amam e não atingiram uma altura acima da sua compaixão!

Assim me falou certa vez o Demônio: “Também Deus tem seu inferno: é seu amor aos homens.”

E recentemente o ouvi dizer isso: “Deus está morto; morreu de sua compaixão pelos homens” (2018, p. 85).

É o demônio que traz a notícia da morte de Deus, justificando-a: morrera da compaixão e amor aos homens. No entanto, Zaratustra diz que não considera o Demônio tão poderoso assim. Ri do temor dos bons e justos e, com um riso secreto, adivinha que ao seu super-homem eles chamarão *Demônio* (2018, p. 139, *Da prudência humana*).

Ambos poderiam ser confundidos, e esta parece se constituir numa preocupação para Nietzsche, como consta em *Dos grandes acontecimentos*: “Outro demônio que aparece é o da *erupção e subversão*, que para Zaratustra são “salgados, mentirosos e rasos” (2018, p. 126).

Andando em meio ao povo, Zaratustra grita: “Maldizei todos os *covardes demônios* em vós, que gostam de choramingar, juntar as mãos e rezar”. Então o povo grita: “Zaratustra é sem-deus” (2018, p. 164, *Da virtude que apequena*). Zaratustra continua:

Sim, eu sou Zaratustra, o sem-deus: onde posso encontrar meus iguais? São meus iguais todos aqueles que dão a si mesmos sua vontade e se desfazem de toda resignação. Eu sou Zaratustra, o sem-deus: chego a cozinhar todo acaso em minha panela. E somente quando ele está bem cozido eu lhe dou boas-vindas, com meu alimento (2018, p. 164).

[...] Os covardes demônios no povo que o acusam, portanto, de ser “sem-deus”; também eles que gostam de choramingar e rezar. E também são os que dizem: “Existe um Deus!” (p. 2018, p. 173, *Dos Apóstatas*).

Aqui então se apresentam os *covardes demônios* que gostam de choramingar, rezar e dizem: “Existe um Deus!” É interessante notar que os demônios para Zaratustra parecem estar articulados de diferentes maneiras ao tema da morte de Deus.

Ainda aparecem “os espíritos que puxavam para baixo, para o abismo, o espírito de gravidade, *meu demônio e arquí-inimigo*” (2018, p. 150, *Da visão e enigma*). Vemos no momento em que Zaratustra se encontra sentado, com velhas tábuas partidas ao redor, e novas tábuas inscritas pela metade (p. 188, *De velhas e novas tábuas*). Os homens presumiam saber o que é o bom e o mau, então ele diz:

Onde reencontrei meu velho demônio e arqui-inimigo, o espírito da gravidade e tudo o que ele criou: coação, estatuto, necessidade, consequência, finalidade, vontade, bem e mal: — Pois não tem que existir aquilo sobre o qual se dance e se ultrapasse dançando? Não tem de existir, em prol dos leves, levíssimos, toupeiras e pesados anões? (2018, p. 190).

O demônio aparece aqui como o seu arqui-inimigo, aquele que criou coação, estatuto, necessidade, consequência, finalidade, vontade, bem e mal. É ele que Zaratustra quer ultrapassar, dançando. O demônio é, portanto, o criador do dualismo e moralismo combatidos radicalmente por Nietzsche.

Ainda aparece mais à frente no texto o *melancólico demônio* pela boca do velho feiticeiro. Desenrola-se uma cena em que, mal havia Zaratustra deixado sua caverna, o velho feiticeiro levantou-se, olhou astutamente ao redor e falou:

Ele saiu!

E já, homens superiores- para vos titilar a vaidade com esse nome de louvor e lisonja, como ele faz-, já me assalta meu maligno espírito de engano e sortilégio, meu melancólico demônio,

-que é um adversário extremo desse Zaratustra: perdoai-o por isso! Agora ele quer fazer feitiço diante de vós, esta é justamente a sua hora; em vão tenho lutado com esse mau espírito.

[...] — a todos vós, que sofreis do grande nojo tal como eu, para os quais o velho Deus morreu e nenhum novo Deus se acha envolto em faixas num berço- a todos vós o meu mau espírito e demônio do feitiço é afeiçoado.

Eu vos conheço, ó homens superiores, e conheço a ele- conheço também esse monstro que amo a contragosto, esse Zaratustra: muitas vezes ele me parece uma bela máscara de santo, — Um novo e estranho disfarce em que se compraz meu mau espírito, o demônio melancólico: — eu amo Zaratustra, muitas vezes assim me parece, por causa do meu mau espírito (2018, p. 281, O canto da melancolia).

Aqui então aparece o melancólico demônio na posição do mau espírito do velho feiticeiro; como um adversário extremo de Zaratustra, um demônio que enfeitiça exatamente pelo fato de o velho Deus ter morrido e não haver nenhum novo. É também em função do mau espírito que o velho feiticeiro diz amar Zaratustra:

Mas ele já me assalta e me compele, esse espírito da melancolia, esse demônio do crepúsculo: e, em verdade, ó homens superiores, ele deseja-

— abri bem os olhos!- ele deseja vir nu, em forma de homem ou mulher, não sei ainda: mas ele vem, ele me compele, ai! Abri vossos sentidos!

O dia decai, a noite chega para todas as coisas, inclusive as melhores; escutai e vede agora, ó homens superiores, que demônio, homem ou mulher, é esse espírito da melancolia da noite!”

Assim falou o velho feiticeiro, e olhou astutamente ao redor, e pegou sua harpa (2018, p. 281).

Um espírito da melancolia da noite, demônio do crepúsculo, homem ou mulher, que enfeitiça os homens com uma harpa, através da voz do velho feiticeiro. Nesse canto, é interessante que a verdade entra em cena:

Pretendente da verdade- tu?”— assim zombavam eles —

Não! Apenas poeta!

Um bicho, artiloso, de rapina, insinuante,

Que tem de mentir,

Que ciente, voluntariamente, tem de mentir,

Ávidos de presa,

Disfarçado de cores,

Para si mesmo um disfarce

Para si mesmo uma presa,

Isso- pretendente da Verdade?...

Apenas louco! Apenas poeta!

[...] De minha loucura da verdade,

De meus anseios diurnos,

Cansado do dia, doente da luz,

— caí para baixo, para a noite, para a sombra:

Queimado e sedento

De uma verdade:

-lembra-te ainda, lembras-te, ardente coração,

Como tinhas sede então? —

Que eu seja banido

De toda verdade,

Apenas tolo!

Apenas poeta! (2018, p. 282; 284).

Um poeta que oscila entre não pretender a verdade e estar louco por ela; que louva a noite, o crepúsculo, as lágrimas. Uma verdade que enfeitiça? Zaratustra se coloca como adversário (mesmo termo utilizado por Lutero para designar o Demônio, segundo nota de

Paulo César de Souza) deste lugar. Um pouco à frente, no diálogo com o consciencioso, fala que colocaria a sua “verdade” de cabeça pra baixo:

Pois o medo- é a nossa exceção. Mas coragem, aventura, prazer no incerto, no ainda não ousado, – coragem parece-me ser toda a pré-história do homem.

As virtudes dos mais selvagens e mais corajosos animais ele invejou e roubou; apenas assim tornou-se homem.

Essa coragem, enfim tornada sutil, espiritual, intelectual, essa coragem de homem com asas de águia e esperteza de cobra: ela parece-me, chama-se hoje (2018, p. 287).

Um parêntese aqui. O *hoje*, o tempo presente, é importante para Nietzsche por estar articulado à volta ao próprio homem, a uma desalienação, à restituição ao homem da honra perdida. A vontade de afirmar, de dizer sim à vida, de criar e criar-se a si mesmo é primeira para Nietzsche. Nesse momento, o velho feiticeiro ri e fala:

Muito bem! Ele se foi, meu mau espírito!

Eu mesmo não vos preveni contra ele, quando afirmei que é um impostor, um espírito mendaz e enganador?

E especialmente quando se mostra nu. Mas que faço eu contra suas perfídias? Fui eu que o criou, a ele e ao mundo?

Muito bem! Vamos estar novamente bem-dispostos E, embora Zaratustra tenha o olhar sombrio- olhai para ele, zangou-se comigo! (2018, p. 287).

Mau espírito que é um impostor, um enganador, portanto, e que se vai quando Zaratustra revela que a coragem, o prazer no incerto, constitui a *verdadeira* pré-história do homem, não o medo.

Héber-Suffrin esclarece que a morte de Deus não é a condição suficiente para a nova moral, a nova cultura da doutrina de Nietzsche. Ela deve ser animada pela virtude da vontade de potência. Se for animada pela vontade de fraqueza, pode conduzir à extrema decadência, muito mais baixa que a antiga moral, ao niilismo mais extremo (2003, p. 36).

A obra de Zaratustra pode ser articulada à verdade e ao enigma também. Zaratustra está no lugar do Oráculo, enunciador de uma verdade: o profeta que tenta transmitir aos homens um caminho para se tornarem super-homens.

Lacan aborda a estrutura do enigma intimamente articulada a um saber sempre incompleto, impossível de acessar, e a uma verdade semi-dita. *Toda a verdade*, como canta o feiticeiro, é impossível por estrutura, mas causa grande estragos ao se acreditar nela.

Lacan interpreta que o Édipo acaba tão mal, com os olhos retirados, no lugar da própria castração, porque quis saber a verdade da Esfinge. Nessa leitura, o Édipo elide a verdade como semi-dizer, seu pai é desbancado, morto, e algo da castração e da sua função passa a não operar. Édipo se torna assim a própria castração, sofrendo os efeitos de ter tamponado o enigma do lugar da verdade.

Zaratustra está no lugar da Esfinge, portador de uma verdade. Nesse sentido, apresenta enigmas ao longo de sua travessia. Mas ao sonhar já não pode mais se sustentar nesse lugar, pois se desloca para a posição do Édipo, daquele que recebe um enigma; assusta-se e grita.

O sonho divide o sonhador, introduz o enigmático: a dimensão do que se desconhece sobre si. A partir do sonho se explicita a própria *divisão do sujeito*. Mezan articula de maneira interessante a diferença da divisão do sujeito para a filosofia e a psicanálise. A divisão do sujeito para a psicanálise é tópica e, sobretudo, dinâmica:

As representações inconscientes o são porque foram submetidas ao recalque, e, se voltarem a ser conscientes, e porque o recalque foi afastado pela operação interpretativa. Em outras palavras, *o sujeito psicanalítico não está subordinado a condições de ignorância ou sabedoria, mas à forças que não são da mesma natureza que a consciência e que o tornam opaco a si próprio. Na Interpretação dos sonhos*, Freud não nomeia essas forças, que são apenas as “duas potências psíquicas”- a que impele a sonhar e a que se opõe a esta última. A psique é a arena onde se enfrentam forças; o indivíduo é movido por elas, pelo seu conflito, e pelas composições que ela estabelecem entre si (2002, p. 500).

Para a psicanálise, o sujeito tem que se virar com a condição de estar submetido às forças que o tornam opaco a si mesmo. Segundo Lacan, uma das maneiras de dizer a respeito do final de uma cura analítica é que o sujeito realiza essa divisão:

Quer dizer, na medida em que o sujeito psicanalizando tenha chegado a esta realização (para ele) que é a da castração, é uma realização que retorna ao ponto inaugural, aquele do qual, na verdade, ele nunca saiu,

aquele que é estatutário, aquele da escolha forçada, da escolha alienante entre o “ou eu não sou” e “ou eu não penso”, ele deveria, por seu ato, consumir este algo que foi para ele enfim realizado, a saber, o que o faz dividido como sujeito (1967-68, p. 234).

O que as representações do demônio, que rapidamente foram desprezadas por Zaratustra, revelariam sobre Nietzsche e sua doutrina? Talvez uma vertente mais humana de Zaratustra, que desconhece algo de si, e dos antagonismos do próprio Nietzsche. Poderia ser também a própria abertura e complexidade do seu sistema de pensamento? Deixo a questão aos filósofos.

REFERÊNCIAS

BACKES, Marcelo. Prefácio. In: NIETZSCHE, F. W. **Ecce homo: de como a gente se torna o que a gente é**. Tradução, organização e notas Marcelo Backes. Porto Alegre: L&PM, 2017.

FREUD, S. **A interpretação dos Sonhos**. Rio de Janeiro: Imago, 1996. (Edição Standard Brasileira das Obras Completas, vols. IV; V).

_____. **A interpretação dos sonhos**. Tradução do alemão Renato Zwick, revisão técnica e prefácio Tania Rivera, ensaio biográfico Paulo Endo e Edson Sousa. Porto Alegre: L&PM, 2017.

HÉBER-SUFFRIN, P. **O “Zaratustra” de Nietzsche**. Tradução Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

LACAN, J. **Seminário — livro XV: o ato psicanalítico (1967-1968)**. Publicação e tradução não-oficial para uso interno.

_____. **Seminário — livro XVII: o avesso da psicanálise (1969-1970)**. Texto estabelecido por Jacques Alain Miller; versão brasileira Ary Roitman; consultor Antonio Quinet. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992.

MEZAN, R. **Sobre a epistemologia da psicanálise. Interfaces da psicanálise**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002

MOREY, E. “Sonho, uma escrita que insiste!”. **Revista Literal**. Escola de psicanálise de Campinas: Um século de Interpretação dos sonhos, Campinas, n.º 4, 2001.

NIETZSCHE, F. W. **Assim falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém**. Tradução, notas e posfácio Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia de Bolso, 2018.

_____. **Ecce homo: de como a gente se torna o que a gente é.** Tradução, organização e notas Marcelo Backes. Porto Alegre: L&PM, 2017.

ROUDINESCO, E.; PLON, Michel. **Dicionário de psicanálise.** Tradução Vera Ribeiro, Lucy Magalhães; supervisão de edição brasileira Marco Antonio Coutinho Jorge. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

IMAGENS DE SONHO E DESPERTAR*Dream images and awakening*

Sônia Campaner Miguel Ferrari¹

Resumo: Estabelecemos neste artigo a relação entre imagens de sonho e ação tal como Benjamin as entende a partir de sua pesquisa sobre a cidade de Paris no século XIX e do movimento surrealista, destacando-se ainda as referências a Carl Gustav Jung em suas conferências sobre o sonho de 1928-1930.

Palavras-chave: Sonho; Despertar; Surrealismo; Benjamin; Jung

Abstract: In this article we establish the relationship between dream images and action as Benjamin understands them from his research on the city of Paris in the 19th century and from the surrealist movement; we also refer to Carl Gustav Jung in his lectures on the dream of 1928-1930.

Keywords: Dream; Awakening; Surrealism; Benjamin; Jung

O sonho é alvo de estudo e observação, porém muitas vezes visto com certa desconfiança em relação ao que na filosofia se considera como verdade. E isso principalmente da parte das teorias mais voltadas para o aspecto epistemológico. Suas imagens, porém, foram usadas como parte dos tratamentos de saúde e de outras formas de investigação.

Receberam um lugar de destaque na psicanálise e na psicologia analítica, assim como na produção artística de grupos das vanguardas radicais, como o Surrealismo. Vamos tomar aqui o enfoque dado por Benjamin às imagens de sonho e ao sonho como forma de viver e absorver uma determinada época histórica, e a diferença que o autor vê entre o modo como o surrealismo vê o sonho, e a necessidade do despertar.

A necessidade do despertar aparece para o autor para uma geração que é educada pelos sonhos como forma de distração ou esquecimento acerca da experiência que essa geração faz de seu próprio mundo. Pois a experiência do sonho dessa geração, à qual

¹ Professora doutora do Departamento de Ciências da Linguagem e Filosofia da PUCSP. Email: soniacamp@pucsp.br.

corresponde a obra de Proust, é uma experiência que transforma a realidade num sonho, porém um sonho que se apodera do mundo infantil de maneira patológica.

Para ele a juventude e a infância experimentam o mundo primeiramente como sonho, e isso é um processo natural. Mantê-las no mundo dos sonhos é o que faz a educação de hoje, de modo que sua ação fica restrita. Quero dizer com isso que a educação atual não enfatiza o aprendizado pela experiência, o que faz com que as crianças se relacionem com o mundo de forma indireta, sempre mediada². Para Benjamin a experiência do jovem e da criança é como que um modelo para compreender o mundo e colocar a necessidade do despertar. Primeiramente a compreensão dada ao sonho por Benjamin passa pela interpretação que o autor dá ao ambiente cultural da Paris do século XIX. Depois veremos o porquê da necessidade do despertar, colocado por ele em vários dos aforismos da obra inacabada *Passagens* como a forma de acessar “um saber ainda não consciente do ocorrido” (BENJAMIN, 1982, p. 491)

Na psicanálise a oposição entre sono e vigília não tem valor “para determinar a forma da consciência empírica do ser humano” pois considera-se que há infinita variedade de estados de consciência (BENJAMIN, 1982, p. 492). O sonho é um desses estados, e ele permite identificar outros estados intermediários em que se pode dizer que sonhamos acordados. Essa diferenciação de estados de consciência é transposta por Benjamin do indivíduo para o coletivo de forma que possa interpretar as produções culturais - tais como a arquitetura, a moda e algumas produções artísticas - como imagens de sonhos, e que como tais, “permanecem no ciclo da eterna repetição, até que o coletivo se apodere delas na política” (1982, p. 492).

É pelo motivo de pensar as imagens de sonho como imagens do coletivo que Benjamin se apoia em Jung, mais do que em Freud, para a explicitação do significado dessas imagens e da necessidade de sair de seu âmbito. Uma das citações de Jung feitas por Benjamin (BENJAMIN, 1982: 504-5) faz menção ao significado inconsciente de determinados gestos, como por exemplo, a entronização da Deusa Razão em Notre Dame na época da Revolução Francesa. É um gesto histórico fundador que tem um significado bem preciso para Benjamin (e Jung): a adoção do racionalismo em detrimento da amplitude do mundo inconsciente. A civilização ocidental inconscientemente banuiu da

² Não é meu objetivo aqui desenvolver uma teoria da educação, quero com essa afirmação apenas enfatizar uma dada da cultura contemporânea.

esfera de ação o seu inconsciente que continuou atuando, e trouxe o nacional-socialismo como uma espécie de “vingança”.

Jung em suas conferências sobre a análise dos sonhos, procurou tornar mais sutil a questão dessa interpretação. Para ele “os sonhos têm significado simbólico, e nós não sabemos se a interpretação está correta, mas fazemos a hipótese de que um sonho significa algo” (JUNG, 2017, p. 25). Porém nada garante que um caminho ou outro vai resultar numa solução. Explicita assim: “A maioria das pessoas, depois de certa extensão de análise dos sonhos, sabe quando a interpretação “clica”; quando há o sentimento de que ela atinge absolutamente o fato, sabe-se que se está na trilha certa” (2017, p. 26). E esse saber torna-se consciente nesse momento. Há uma sequência “irracional” que pode ser explicada no sonho, porém não há um caminho determinado para que isso possa ocorrer.

Noutra conferência Jung afirma (2017, p. p.33) que não se pode decidir pelo número de associações se um sonho pode ser tomado a nível subjetivo, isto é, relativo ao sujeito. E um aspecto que certamente contribui para as relações que possamos estabelecer entre Jung e Benjamin é a ênfase que Jung dá ao caráter histórico das associações. (2017, p. 58). Afirma que o “paralelo histórico... é extremamente importante, particularmente porque nós, pessoas brancas, não percebemos em que extensão somos os descendentes, as crianças, de uma longa série de ancestrais”. Nosso modo de pensar nos leva a considerar que somos criaturas absolutamente livres, e que a existência de um passado histórico poderia comprometer essa liberdade. Pelo contrário, a nossa linguagem, os sons que pronunciamos trazem consigo uma história que esteve uma vez viva, “e, portanto, cada palavra que falamos faz soar aquele acorde em qualquer outro ser vivo sempre que falamos a mesma linguagem” (JUNG, 2017, p. 58).

Jung faz referência à cultura do oriente em diversos momentos do texto – como por exemplo ao *I Ching*, ao *Segredo da Flor de ouro*, e a conceitos como sincronicidade – e avalia sua importância para a cultura do Ocidente pois para ele os momentos em que esses estudos se intensificam correspondem a aqueles em que o Ocidente perdeu a relação com um valor psíquico. Acentua a importância do instinto inconsciente da psiquê para encontrar caminhos que ajudem a superar o abalo de nosso mundo e de nossa consciência

Os sonhos têm para ele um aspecto subjetivo e objetivo, individual e coletivo, e é nesse aspecto que Benjamin se centra para discutir o alcance do sonho, e de seu correlato, o despertar. O despertar do sonho significa a compreensão das imagens. As imagens por sua vez são um reflexo, muitas vezes falso e deformado da realidade. A frase: “O

despertar iminente é como o cavalo de madeira dos gregos na Tróia dos sonhos” (BENJAMIN, 1982, p. 495) ilustra a relação que as imagens de sonho significam para o coletivo urbano, e o que pode provocar o despertar: Pode ser um tropeço, a percepção de um engano.

Em vários de seus aforismas do arquivo L do Trabalho das Passagens, intitulado *Cidade de Sonho e morada Morada de sonho: Sonhos de futuro; niilismo antropológico*, Benjamin refere-se a Jung e a temas como recordação, esquecimento e a Proust, autor traduzido por Benjamin e que tematiza em sua obra *Em busca do tempo perdido*, a relação entre memória e esquecimento³. Permanece aí a ideia de que algo fica profundamente marcado em nosso inconsciente, cujos efeitos sentimos em momentos quando consideramos já ter esquecido ou apreendido o evento. Os eventos relatados por Proust relacionados à memória seriam uma espécie de prova de que algo fica profundamente depositado no inconsciente, e aflora de maneira involuntária ou repentina. Não vamos aqui discutir se esse processo é de fato involuntário ou repentino, porém o que interessa aqui é que as referências ao inconsciente por Benjamin objetivam não só compreender o conceito, como também relacioná-lo a um inconsciente coletivo, ou a uma psiquê coletiva que também sonha.

“Moradas de sonho do coletivo: passagens, jardins de inverno, panoramas, fábricas, museus de cera, cassinos, estações ferroviárias” (BENJAMIN, 1982, p. 511) todas essas construções aparecem mencionadas como moradas de sonho. Lugares que teriam a função de provocar o sonho ou o devaneio. São uma forma de desviar a consciência do coletivo para aquilo que parece ser a cidade e para o que essas imagens suscitam: uma cidade produzida pelos homens e que se sobrepõe às imagens do passado. Porém qual a vantagem de se enterrar o passado? Conhecer o passado não significa querer vive-lo ou revivê-lo, mas é uma forma de o homem estar ciente e consciente do tempo em que vive e no qual age e das influências que se exercem sobre suas escolhas. Agir nesse mundo requer o conhecimento dele, o que requer o despertar deste que age de modo a levar também o mundo ao despertar.

³Esses temas estão presentes nos ensaios *A imagem de Proust e Sobre alguns temas em Baudelaire*, nos quais Benjamin procura unir a literatura de Proust com a filosofia de Bergson e a psicanálise freudiana para compreender fenômeno da modernidade relativos à memória e à experiência.

O tema do sonho e do despertar levou Benjamin a comparar o que visava desenvolver no trabalho das passagens com o que os surrealistas haviam proposto ao considerar o sonho como uma técnica para a produção artística.

O movimento surrealista se colocou num ataque frontal contra a lógica cartesiana, a moralidade burguesa e o racionalismo. Para isso adotou determinados procedimentos para conseguir desvencilhar-se das formas de pensamento da cultura ocidental. Os ensinamentos de Freud assim como as teorias de Einstein ajudaram o movimento a esquivar-se das ideias de causalidade e de onipotência da consciência. Assim os surrealistas colocaram em seu lugar, como consta no Manifesto de Breton, os sonhos, a loucura, a imaginação e a intuição, como caminhos para acessar os aspectos mais recônditos e sombrios da mente humana.

Da mesma forma Benjamin buscava, com as noções como pensamento por imagem, imagens dialéticas, espaço da imagem, acessar esferas para além da consciência fornecida pela razão iluminista, não só para dissipar os aspectos sombrios da própria razão, porém também para encontrar, nesses recônditos desconhecidos, outras possibilidades de superação do mundo humano tal como ele se encontrava organizado naquele período.

Sonho, automatismo da escrita, imaginação, o acaso das relações, são todos procedimentos através dos quais o surrealismo pretendia negar a realidade em favor de uma surrealidade: para eles é nessa outra esfera que se encontram outras possibilidades. Tais imagens deveriam colocar em questão o discurso racionalista do pensamento ocidental. Assim o conhecimento buscado pelos surrealistas implicaria também uma superação das dicotomias, sobretudo uma reconciliação do homem consigo mesmo e com o mundo.

Os procedimentos estabelecidos pelos surrealistas, e os elementos de que se utilizaram com o intuito de alcançar essa esfera acima das dicotomias são aqueles que apontam para fora da esfera da tradição racionalista do pensamento ocidental. Assim como também os procedimentos de produção artística, como as colagens, de imagens ou de elementos: o intento era o de fazer chocar realidades completamente separadas de modo a que o seu contato produzisse figuras abstratas com tal intensidade capaz de fazer com que nos desorientássemos em nossas referências.

Assim de certa maneira o surrealismo, e principalmente Breton, procurou nas regiões do subconsciente novas imagens do mundo que não estivessem carregadas com os pré-conceitos da racionalidade ocidental. Não era, portanto, uma busca no mundo externo, mas na interioridade humana. E essa busca incluía a dissolução do eu.

Porém para Benjamin os surrealistas - e ele se refere principalmente a Aragon em *O Camponês de Paris* e ao manifesto de Breton - permaneciam no domínio do sonho, enquanto para ele “deve ser encontrada... a constelação do despertar” (BENJAMIN, 1982, p. 571-572). Essa avaliação da proposta surrealista é desenvolvida por Benjamin no ensaio *O Surrealismo*, de 1929. A obra de Aragon “denuncia os danos provocados pelo “tolo racionalismo humano”, visto pelos surrealistas como herança nociva do cartesianismo que sempre fundamentou as estruturas lógicas do pensamento ocidental”, (NASCIMENTO,2006:59). Aragon se opõe aos “filósofos do mundo” (ARAGON, 1996:37) que antes de buscarem a solução dos problemas, preocupavam-se em refutar seus antecessores. E acentua a ineficácia do método dialético em conduzir a qualquer certeza. Diz Aragon sobre os filósofos que a consciência do método dialético “levou-os a apenas debater os meios dialéticos e não a própria dialética e, menos ainda, o seu objeto: a verdade” (ARAGON, 1996, p. 37). Para ele a filosofia ocupava-se somente com as regras de seu discurso, esquecendo-se da realidade à qual seus métodos eram aplicados.

Os procedimentos acima mencionados dos surrealistas constituíam-se num modo de penetrar a realidade e nela encontrar o “maravilhoso”. Esses procedimentos permitiam ainda encontrar no cotidiano os elementos que davam acesso à esfera dos sonhos. O último capítulo de *O camponês de Paris*, de Aragon, “O sonho do camponês”, reforça os propósitos apresentados no prefácio do livro. E esses propósitos são o de instaurar a vida poética, e uma das maneiras de isso se concretizar é a de superar a estreiteza da lógica e do racionalismo, e encontrar o “maravilhoso” que “é a contradição que aparece no real” (ARAGON, 2001, p. 228). Por outro lado, o “abstrato começa onde o maravilhoso perde seus direitos”. idem

A cidade é para os surrealistas o mais onírico de todos esses objetos (BENJAMIN, 2012, p. 26): ela é produto de sonho, e como tal deve ser experienciada. O método surrealista de que falamos é usado aqui para desvendar os objetos de sonho do mundo conhecido por “modernidade”, que se manifesta em todos os objetos cotidianos, na moda e nas construções. Revelar esse caráter de sonho é possível se compreendermos o significado do sonho, da ideia de um mundo de sonho, que o surrealismo possibilita. Os

passeios de Aragon pela Passagem da Ópera relatados em *O Camponês de Paris*, passeios nos quais o autor coloca em ação a deambulação - andar pela cidade com a atenção flutuante - revelam o rosto surreal da cidade, isto é, seu caráter onírico.

As Passagens são um dos locais preferidos por Aragon para suas andanças. Essas galerias comerciais com cobertura de ferro e vidro que protegem os andantes das intempéries, construídas em Paris no século XIX, eram nesse momento local de um comércio luxuoso. Nelas os passantes podiam circular tranquilamente, protegidos do movimento e da lama das ruas. No início do século XX esse comércio entrou em decadência e as passagens foram praticamente abandonadas, e de local de clientes de luxo, transformou-se em refúgio de prostitutas e criminosos. Porém os surrealistas eram atraídos pela atmosfera do lugar, pois as passagens guardavam os resquícios de um sonho: nelas o passado permaneceu condensado, em suas formas e estilo arquitetônico.

N’*O camponês de Paris*, Aragon refere-se tanto à Passagem da Ópera como ao jardim construído por Haussmann no estilo inglês, e as duas paisagens da cidade são imagens de sonho de dois momentos: uma do passado, a Passagem da ópera, imagem de sonho de uma Paris que imaginava as maravilhas que a técnica poderia trazer para seus habitantes; e outra do presente, em que Aragon projeta no jardim a ideia de uma utopia na relação entre natureza e técnica.

A proposta dos surrealistas tinha como foco o uso da imaginação de modo que o que se podia criar a partir dela não poderia nunca ser o resultado de uma comparação, mas de um “choque entre duas realidades distanciadas”⁴. O produto seria uma imagem poética, fruto de uma espécie de *éclat* inconsciente surgido dessa aproximação.

Possivelmente a relação ambígua dos surrealistas com a reforma produzida por Haussmann na cidade (reformas que transformaram a cidade por meio da construção de avenidas que destruíram pontos tradicionais da cidade) resulta no que Benjamin chama de mitologia (também referida por Aragon em seu livro). Em Aragon a mitologia moderna diz respeito à percepção da cidade, da paisagem urbana como um “espaço regido por outras leis” (NASCIMENTO, 2006, p. 76). A referência à mitologia indica a cidade – produto da civilização por excelência –, como um espaço privilegiado para o passeio e o devaneio. Em um dos aforismas do Trabalho das Passagens (e também em seu texto sobre

⁴BRETON, André. Manifestes du surréalisme. Paris: Gallimard, 1994. p. 31, *apud* NASCIMENTO, p. 64. A definição é na verdade de autoria de Pierre Reverdy, que Breton cita no Manifesto.

o cinema), Benjamin remete à questão da relação da técnica com a natureza, ele se pergunta “quando será atingido o estado da sociedade em que essas formas⁵ ou as que delas surgiram, revelar-se-ão para nós como formas naturais?” (BENJAMIN, 1982, p. 500-501). Um pensamento que não separa natureza de técnica, embora em seguida ele afirme que a técnica cumpre objetivos estranhos à natureza(idem). Considero que em Benjamin há, nessa forma ambígua de ver a relação entre técnica e natureza, a influência da leitura de Jung.

Benjamin menciona no Trabalho das Passagens o texto de Jung “Seelensprobleme der Gegenwart” (Problemas psíquicos da atualidade), um conjunto de textos em que Jung avalia questões psíquicas do homem moderno, e uma delas é o seu divórcio em relação à natureza e ao que ele chama de unidade. A abertura da caixa de Pandora, libertando toda espécie de males junto com as forças da natureza colocou o ser humano numa situação de ansiedade e angústia.

De volta ao ensaio sobre o Surrealismo, nele Benjamin, da distância geográfica e temporal⁶ em relação ao movimento surrealista, afirma que o Ano de 1924 representa um novo ímpeto do surrealismo quando Aragon escreve *Vague des rêves*, “onda de sonhos”, que para ele revela que o “núcleo dialético” do surrealismo encontra-se no sonho. O momento em que Aragon escreveu já está superado: ele reflete o momento de tensão em que algo deve emergir no material e para isso ele deve lutar pelo poder, para poder constituir-se em manifestação pública. O que difere a formulação do ano de 1929 do momento anterior (1924) é que: em 1924 “a vaga inspiradora de sonhos parecia um movimento integral e definitivo” e agora, em 1929, o sentido do movimento encontrava-se na dissolução das fronteiras (todas as aspas neste parágrafo são de BENJAMIN, 2012).

Tal dissolução das fronteiras significa que outros elementos possibilitam a realização do que o surrealismo pretendia no início: a linguagem e a imagem. A imagem é, segundo Aragon, “um estupefaciente (1996, p. 93) que produz a provocação, perturbações e metamorfoses (1996, p. 93). “Cada imagem, a cada lance, força-os⁷ a revisar todo o Universo. E há para cada homem uma imagem e encontrar que aniquila todo o Universo” (ARAGON, 1996, p. 93). Compara assim a imagem com uma droga

⁵as formas surgidas na mecânica, no cinema.

⁶ (Os textos dos autores foram publicados entre 1924 e 1926 e Benjamin encontrava-se na Alemanha enquanto os autores estavam na França)

⁷ A referência deste pronome está no início da frase de Aragon: os fumadores modernos de haxixe que ele coloca junto com outros praticantes de procedimentos que provocam algum tipo de êxtase.

potente que transporta aquele que com ela entra em contato para uma esfera de revelação. A linguagem conduz a lugares desconhecidos: “Há palavras que são espelhos, lagos óticos em direção dos quais as mãos se estendem em vão” (ARAGON, 1996, p. 117).

O estado de sonho é alcançado pelo surrealismo pelo estado de êxtase, produzido por uma “iluminação profana, de inspiração materialista e antropológica, à qual podem servir de propedêutica o haxixe, o ópio e outras drogas” (BENJAMIN, 2012: p. 23). A ideia de uma iluminação profana é de Benjamin e não do surrealismo, por isso ele pode dizer que nem sempre este movimento esteve à altura dela. Ela se encontra nas obras anunciadoras: *Paysan de Paris*, de Aragon, e *Nadja*, de Breton. Breton procura, diz Benjamin, na relação com a vidente Nadja a resposta para a ação, e não percebe que ela não se encontra numa interpretação dos sinais como forma de prever o futuro, mas encontra-se nos próprios objetos da experiência cotidiana.

O sentimento que toma conta de nós nas viagens de trem ou mesmo nos bairros desolados da cidade é o sentimento da nostalgia do futuro, um futuro incerto e que parece perdido. O Surrealismo, afirma Benjamin, permanece no domínio do sonho, enquanto para ele se trata de buscar o despertar. O contexto dessa afirmação é claro: a ação política, e não a arte.

Benjamin considera o Surrealismo um movimento positivo para o que se avizinha (um movimento que promove a libertação das energias revolucionárias) mas que realiza esse “programa” com “desvios perturbadores” (BENJAMIN, 2012, p.23), pois, ao explorar todos os tipos de aventura, pode acabar entrando no quarto dos fundos do espiritismo e do misticismo; podemos até conceder isso a ele, mas não para interrogar sobre o futuro, pois a interrogação sobre o futuro configura uma espécie de cessão de direitos. Abrimos mão de agir se assim o fazemos: apenas esperamos.

A crítica de Benjamin enfatiza a necessidade de uma consciência aguçada sobre o lugar em que se encontra o homem moderno, e se opõe ao misticismo e esoterismo que considera estar presente nas imagens de sonho surrealistas. Desse ponto de vista, aproxima-se do modo como Jung vê a posição do homem moderno. Jung identifica o sonho e as imagens do inconsciente, e vê no homem moderno uma busca pelo que se encontra imerso na psique. Jung faz três afirmações importantes sobre esse diagnóstico: o esforço do homem moderno por conhecer o que está no fundo de sua alma é correlato com a perda das certezas metafísicas da Idade Média, trocadas pela segurança material, do bem estar geral e do humanitarismo (JUNG, 2012, p.81); simultaneamente cresce no

ocidente um interesse acerca de fenômenos obscuros, que são às vezes tratados de forma mística ou religiosa (o que seria para ele uma espécie de compensação devido à liberação desse lado obscuro); e o homem verdadeiramente moderno é aquele está plenamente consciente do presente, o que significa ter a compreensão do passado sem estar preso a ele e saber se mover no presente. Para isso ele precisa acordar do sonho da modernidade.

REFERÊNCIAS:

ARAGON, L. **O Camponês de Paris**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

BENJAMIN, Walter. “Surrealismo: o último instantâneo da inteligência europeia”. In: _____. **Magia e técnica, arte e política**. (Trad. Paulo Sérgio Rouanet). 8ª ed. Revista. São Paulo: Brasiliense, 2012. (Obras escolhidas, vol. 1), p. 37-50.

BENJAMIN, Walter. **Das Passagen Werk in Gesammelte Schriften, vol. V**. (Editado por Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäuser). Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1982.

JUNG, C. G. **Seminários sobre análise de sonhos: notas do seminário dado em 1928-1930 por C. G. Jung**. MCGUIRE, William (Org.). Trad. Caio Liudvik. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017.

NASCIMENTO, Flávia, A Paris do Camponês. Literary representation of the city in *Le Paysan de Paris*, by Louis Aragon. **Revista Letras**, Curitiba, n°. 70, pp. 59-79, SET./DEZ: Ed. UFPR, 2006.

PROCEDIMENTOS FILOSÓFICOS MARGINAIS. POSSÍVEIS RESISTÊNCIAS NO CENÁRIO ATUAL?

*Marginal philosophical procedures. Possible resistances in the current
scenario?*

Yolanda Gloria Gamboa Muñoz¹.

Resumo: Seguindo o mesmo roteiro de exposição utilizado na participação na Mesa “A margem do pensamento calculante: sonhos e imagens no mundo da técnica”, no Primeiro Encontro de Sonhos e Imagens na Filosofia, mencionarei algumas notas interpretativas oriundas do estudo dos sonhos de Zarathustra. Posteriormente, numa referência à ampla e complexa problemática da imagem, me limitarei a assinalar, como existem, na reflexão atual, discordâncias sobre a temática da “imagem de si”, principalmente a partir de Foucault e Veyne e, finalmente, esboçarei a possibilidade de sonhos e imagem de si serem usados como procedimentos de ruptura em análises do cenário atual.

Palavras-chaves: sonhos, imagem de si, cenários.

Abstract: Following the same exhibition script used in my presentation in the Table "The margin of calculating thinking: dreams and images in the world of technique", in the First Encounter of Dreams and Images in Philosophy, I will mention some interpretative notes from my study of Zarathustra's dreams. Later, in a reference to the broad and complex problem of the image, I will limit myself to pointing out, in the current reflection, disagreements, as there are, on the theme of "self-image", mainly from Foucault and Veyne. Finally, I will outline the possibility of dreams and self-image being used as disruptive procedures in the analysis of the current scenario.

Keywords: dreams, self-image, scenarios

Já no século II antes de Cristo o Deus-máquina descia ao centro da cena teatral para solucionar um conflito. Hoje, que pensamos a máquina como dispositivo, poderíamos nos perguntar se ela não continua a ter o caráter duplo de marco e de truque? (OSSA, 2019).

* * *

Agradeço aos integrantes dessa Mesa a participação e colaboração, bem como ao público que, nesta ocasião, encontrou tempo e espaço para nos acompanhar ativamente nestas reflexões. Esclareço de partida que não pretendo entrar na problemática da técnica

¹ Professora dos Programas de Graduação e Pós-graduação em Filosofia da PUC/SP.

como tal, mas simplesmente assinalar de que maneira tento, atualmente e a partir de determinados estudos de filosofia contemporânea, pesquisar rupturas no cenário do grande cansaço ou no cenário do neoliberalismo considerado em seu aspecto de aprimoramento quantitativo e veloz, demandando e absorvendo crises e conflitos, ou ainda, quando restringidos ao âmbito biopolítico, enfatizar no cenário da atualidade, seu uso negativo². Em contraposição, nomeio como brechas as possíveis rupturas e perspectivas críticas de resistência afirmativa como possibilidades a serem efetivadas nesse mesmo cenário.

Nossa aposta, na organização deste encontro, foi precisamente dar espaço para constituir exemplos de rupturas. Não tratamos de “grandes temáticas filosóficas”, mas marginais e desvalorizadas: sonhos e imagens. O encontro nasceu do interesse e da produtividade de quem participou refletindo e criando, a partir de uma demorada leitura sobre os sonhos de Zaratustra, temática que, não por acaso, alguns participantes terão como uma das suas referências ou pontos de partida, alterando assim o esquema de construção a partir dos pretensos “fundamentos filosóficos firmes”.

OS SONHOS DE ZARATUSTRA

No livro II encontramos o aforismo denominado *A criança com o espelho* (*Das Kind mit dem Spiegel*) (NIETZSCHE, 2007, p. 85-7). Sem inocência, começa como um relato (*Hierauf...Então...*); Zaratustra teria se afastado dos homens e voltado à sua caverna (*Höhle*) e à solidão das montanhas. Acrescentemos que nessa menção há um movimento contrário ao da caverna platônica, localizada no subsolo; enquanto a caverna de Zaratustra está nas alturas, na montanha, isto é, no lugar mais elevado da terra, mas que ainda é terra.

O que Zaratustra fez na sua caverna?

Aguardou como um semeador que lança sua semente. Porém, sua alma encheu-se de impaciência e desejos daqueles que ama, pois ainda tinha muitas coisas para doar (NIETZSCHE, 2007, p. 85)

² Nesse aspecto pretendemos assinalar a biopolítica como “somatocracia” ou forma de governo dos corpos, como uma chave no desenvolvimento do capitalismo. Sobre o problema do uso atual da palavra biopolítica, Salinas Adán, “Biopolítica, sinopses de um conceito” (2015, 101-137)

Sobre o tema da doação, Nietzsche havia fechado o livro I com a meditação “Da virtude que faz presentes” (NIETZSCHE, 2007, p. 76-81). Por isso, neste momento “Da criança com o espelho”, surge a problematização de como fechar, por amor, a mão aberta? isto é, a cautela e o pudor (*Scham*) para quem faz presentes, sobretudo presentes espirituais, como os de Zaratustra.

Nessa sua solidão da caverna transcorrem meses e anos, mas a sabedoria crescia e lhe causava dores (*Schmerzen*) pela sua abundância.

Uma manhã, acordou antes da aurora, meditou longamente em seu leito, e, finalmente, falou ao seu coração:

“O que me assustou tanto em meu sonho que acordei? Não se aproximou de mim uma criança com um espelho?”

Zaratustra, disse esta criança, olha-te no espelho! (*Schaue dich im Spiegel an!*)

Quando, porém, me olhei no espelho dei um grito de espanto (*Aufschrei*). Meu coração estava fortemente comovido, pois eu não me vi no espelho, mas uma careta (*Fratze*) com a risada cínica (*Hohnlachen*) de um diabo (*Teufel*)” (NIETZSCHE, 2007, p. 85).

Até aí temos o relato do sonho capaz de trazer consigo a possibilidade de muitas interpretações encapsuladas por Nietzsche e que não excluem: ressonâncias bíblicas do semeador, contos de crianças, a imagem do espelho, simbologias da aurora (o texto ia ser chamado Uma segunda *Aurora*) simbologias do Diabo etc.

Porém, detenhamo-nos simplesmente na problemática da interpretação desse sonho, que é feita pelo próprio Zaratustra. Em primeiro lugar, ele disse compreender o signo e advertência de seu sonho. Sua doutrina, seu ensinamento (*Lehre*) encontra-se em perigo, *o joio quer se chamar Trigo!* Em outras palavras, *seus inimigos tornaram-se poderosos e deformaram a imagem de seu ensinamento (...)* *haben meiner Lehre Bildnis entstellt*) (NIETZSCHE, 2007, p. 85). Essa deformação, disse Zaratustra, afetou seus amigos fazendo com que ele os perdesse, levando-o a diagnosticar a chegada da hora de procurá-los. Valendo-se da parábola da ovelha perdida presente no Evangelho (de Lucas, 15:4 e seguintes), Zaratustra, como sempre faz ao utilizar frases do Evangelho, desvia e às vezes inverte a interpretação tradicional.

Cabe assinalar que, após seu sonho, Zaratustra dá um salto que tem toda a força e a forma do *de repente* que os gregos consideravam próprio do espanto e da admiração. Mas, ao fazer isso, deixa o medo de lado, não se comportando como um angustiado que

procura ar, mas como alguém que atua na forma de um vidente ou cantor, de quem se apodera o espírito (NIETZSCHE, 2007, p. 85).

Surpresos olham para ele seus animais: a águia e a serpente. Lembremos que esses animais alegram o coração de Zaratustra, desde o começo de seu percurso. Trata-se da companhia do animal mais orgulhoso (águia) debaixo do sol e do animal mais inteligente (serpente), que se arrasta pela terra; eles são, ao mesmo tempo, animais solitários e Zaratustra os vislumbra ao meio-dia, já no fim do prólogo, formando um conjunto: a águia cruzando o ar marcando amplos círculos e, enroscada em seu pescoço, como uma amiga, mantinha-se uma serpente (NIETZSCHE, 2007, p. 26)³. Neste aspecto, aparentemente lateral, não podemos deixar de mencionar a presença animal no *Zaratustra*, que não poderia ser interpretada somente como referências simbólicas ao “eterno retorno”, mas também como uma temática do animal em nós⁴. Voltando ao sonho em análise não parece ser um acaso que sejam esses seus animais que olham agora para a alegria que se desprende da nova *imagem* do Zaratustra, com sua felicidade de aurora, que ele próprio interpreta como “transformação” (NIETZSCHE, 2007, p. 85-6).

Sobre essa atitude, produto da análise de seu sonho, Zaratustra marcará sua jovem felicidade, quase tola, com a qual teremos que ser pacientes. Assim, ao descer novamente para falar aos seus amigos e inimigos, sua impaciência se derrama, jorra para baixo; sai da montanha calado e desce até o vale. Passa assim de um estado em que aprendeu o silêncio, aprendeu a calar, olhando tudo de longe, para um estado em que fala, como transformado numa boca, derramando sua fala sobre os vales.

Trata-se de um novo começo, novos caminhos, novos discursos, onde sua espiritualidade não quer mais caminhar com solas gastas. Dessa forma quer navegar sobre os mares até encontrar as ilhas bem-aventuradas, onde estão seus amigos e seus inimigos. Sua liberdade e sua felicidade chegam como tempestade, ainda que seus inimigos pensem que é o *Maligno* que está furioso acima de suas cabeças (NIETZSCHE, 2007, p. 86). Trata-se simplesmente de sua sabedoria selvagem, sua leoa sabedoria, que deveria aprender a rugir com ternura. Usa, nesse caso, a metáfora das flautas pastoris para atrair seus amigos, uma vez que sua sabedoria selvagem (leoa) corre pelo deserto de forma tola

³ Ponto que diversos intérpretes vão marcar como uma imagem premonitória do “eterno retorno”.

⁴ Sobre a maneira atual de pensar a problemática animal e inseri-la numa “biopolítica afirmativa”: *La filosofía animal de Nietzsche* (LEMM, 2010, p. 15-35)

e procura, no entanto, um gramado suave no coração dos amigos. (NIETZSCHE, 2007, p. 87)

Mesmo na impossibilidade de fazer uma análise detalhada, lembremos que há também pesadelos nos caminhos de ascenso e descida de Zaratustra, como em *O Adivinho (Der Wahrsager)* (NIETZSCHE: 2007, 136-140), pesadelo que *vaticina* o cansaço de um guardião noturno de túmulos no castelo da morte. Esse pesadelo, enigmático e ainda sem alas, será interpretado alegremente, não por Zaratustra, mas, a pedido dele, pelos discípulos, que o farão a partir do que consideram a vida de Zaratustra, deste porta-voz da vida (*Fürsprecher des Lebens*), vento capaz de arrancar as portas dos castelos da morte e penetrar nos túmulos como gargalhadas de crianças (*Kindes-Lachen*). Ele, no entanto, só consegue abandonar seu leito e sua tristeza quando os discípulos o levantam e o põem em pé. Há novamente a ênfase da ação a partir do sonho, mas de forma completamente diferencial do sonho da criança com o espelho. Neste caso, a ação posterior será comer junto ao adivinho, fazendo dessa forma uma “penitência pelos seus maus sonhos”.

Mencionemos também um outro sonho, *Dos três males (Von den Drei Bösen)*, (NIETZSCHE: 2007, 187-191), em que Zaratustra encontra-se sobre um promontório, para além do mundo, sustentando uma balança e pesando o mundo. Sonho de aurora de um navegante audaz, que após esse sonho matinal, tem tempo e paciência para pesar *alegremente* o mundo. Nesta ocasião poderá avaliar o mundo e até o mais maldito no mundo: voluptuosidade (*Wollust*), ambição de domínio (*Herrschaft*) e egoísmo (*Selbstsucht*). Dessa forma podemos vislumbrar como Zaratustra inventa um gesto diferente que se afasta das sentenças dos três juízes platônicos. Lembremos que esses juízes sentados num lugar divino, estavam situados entre aberturas para a terra e para o céu e, após pronunciarem sua sentença, marcavam as almas “justas” na frente, direcionando-as para a direita e para o alto, enquanto as almas “injustas” levavam atrás, nas costas, a sentença que as direcionava para esquerda e para baixo (PLATÃO, 614e ou 1983, p. 488). Acrescentemos também que Zaratustra vai criando essa distância gestual, que finalmente o distanciará da fria justiça que se tornou vingança, como na imagem da caverna Das tarântulas (*Von den Taranteln*) (NIETZSCHE, 2007, p. 102-5).

É a existência dessa via não freudiana dos sonhos que gostaria de enfatizar neste Encontro, uma vez que nos parece aberta para ser explorada diferencialmente, na forma de práticas de resistências catalizadoras. Nos três sonhos mencionados, como uma atitude de transformação na *Criança com o espelho*, como criação de uma nova forma de

penitência no caso do pesadelo e vaticínio do *Adivinho*, e como um tipo de avaliação do mundo distante da vingança, no caso dos *Três males*. Coincidentemente, três atitudes opostas ao grande cansaço, típico de nosso cenário calculante, quantitativo, competitivo, auto-produtivo, ligado ao soma-político (somatocracia), onde sem inocência são agigantadas as auto referências, as auto exposições na mídia tecnológica⁵, contribuindo para acentuar um grande cansaço sem avaliações qualitativas, sem escolhas, sem afastamentos, assentado numa suposta igualdade mediática que esconde seu aspecto domesticável e gregário. Cenário que ecoa o que já no século XIX, era caracterizado por Zaratustra, Nas ilhas bem-aventuradas (*Auf den Glückseligen Inseln*), como um não-mais-querer (*Nicht-mehr-wollen*), não-mais-estimar (*Nicht-mehr-schätzen*) e não-mais-criar (*Nicht-mehr-schaffen*). Recordemos a exclamação de Zaratustra nessa descrição: que esse grande cansaço (*grobe Müdigkeit*) fique sempre longe de mim!!!! (NIETZSCHE, 1983, p. 235 e 2007, p. 89)

O SILÊNCIO SOBRE ‘A IMAGEM DE SI’ EM FOUCAULT E A DOAÇÃO VEYNIANA.

Como todos sabem Foucault marcou três alvos diante do que na sua época tornava-se habitual⁶. Um deles era afastar os sonhos de Freud. Por isso, e segundo minha leitura, mascarando suas referências ao tempo futuro e às previsões, retomará os sonhos em Artemidoro e seu caráter premonitório (MUÑOZ, 2019, p. 175-188). Pode-se constatar que nas leituras sobre poder e política em Foucault estão sempre presentes as dificuldades de lidar com previsões e diagnósticos antecipatórios, uma vez que os mecanismos e procedimentos só podem ser avaliados *a posteriori*. Esclareço que nossa leitura de Foucault não é a habitual, costumamos enfatizar as armadilhas e o terreno minado por bombas de humor de seus livros que pululam no meio da discursografia. Nesta ocasião recolheremos simplesmente um aspecto nominal de seus escritos: a

⁵ Conservo a exposição tal e como foi exposta em outubro de 2019, antes da “catástrofe” que nos deixou dependentes das redes e da mídia tecnológica; cenários em onde temos tentado, através de aulas, reflexões e conversações criar algumas brechas: <https://www.youtube.com/watch?v=920kHn9WP-c>; www.youtube.com/watch?v=mDnx0-ijWxQ e https://www.youtube.com/watch?v=IgyGpUrK_Lo&feature=youtu.be

⁶ Era a luta contra o que na sua época tornava-se habitual que levou Foucault a marcar três alvos: sair da intimidade com Marx, afastar os sonhos de Freud, e não tratar os "sistemas de signos" com respeito (como se pode deduzir a partir do prefácio ao *Anti-Edipo*) (FOUCAULT, 1994a, p. 133)

ausência ou a não utilização da expressão “imagem de si mesmo” nas suas análises da antiguidade⁷.

Sabemos que os últimos livros e cursos de Foucault trazem à luz um aspecto esquecido pela cultura ocidental socrático-platônica, que teria privilegiado somente “o conhecimento de si” (FOUCAULT, 1994b, p. 783-813). No entanto, a esse seu ressaltar o “cuidado de si” teríamos que acrescentar um esquecimento, ou talvez, um ligeiro abandono tático produzido pela leitura e escrita de Foucault sobre essa antiguidade: a importância da “imagem de si mesmo”, que não poderia ter sido dissociada desse cuidado.

Segundo minha leitura existe uma rede de problemáticas discursográficas sobre a imagem, que Foucault abandona desde seus primeiros escritos sobre ficção e literatura: a imagem não deve ser usada para brilhar, mas para provocar explosões (FOUCAULT, 2015, p. 1220). Aliás, a expressão imagem de si mesmo poderia enfatizar o si mesmo em relação à “invenção da interioridade cristã” e à confissão, o que talvez marque em relevo seu afastamento dessa problemática, conduzindo-o, posteriormente, a privilegiar somente a atual e conhecida ênfase no “cuidado de si mesmo” na antiguidade greco-romana. Sabendo da dificuldade de operar somente com o *cuidado de si*, no curso (sem armadilhas) da *Hermenêutica do Sujeito* afirma:

Não se pode cuidar de si, por assim dizer, na ordem e na forma do universal. Não é como ser humano em quanto tal, não é simplesmente em quanto pertencente à comunidade humana, mesmo se este pertencimento for muito importante, que o cuidado de si pode manifestar-se e, principalmente, ser praticado. Somente no interior do grupo e na distinção do grupo pode ele ser praticado (FOUCAULT, 2001, p. 114 e 2004, p. 145).

Porém, nessa materialidade do grupo na polis, nesse ponto, ou vazio nominal, situa-se, segundo minha proposta de leitura gestual, a análise da “imagem de si” resgatada por Paul Veyne. Podemos constatar como, no meio da alquimia de erudição, humor e irreverência constituída pelos escritos veynianos, insere-se o cuidado crítico com seu próprio amigo Foucault. O caso da *imagem de si* é exemplar, mesmo que não seja o único aspecto susceptível de destaque nessa relação; a atitude de Veyne não menciona a eliminação, desaparecimento, ou parede oca construída por Foucault na Antiguidade, ao

⁷ No curso *L'Herméneutique du sujet*, existe, no entanto, uma referência “à imagem que se apresenta ao espírito” em Marco Aurélio (FOUCAULT, 2001, p. 282), mas que não diz respeito ao seu próprio instrumental analítico em operação no bloco greco-romano.

silenciar a imagem de si mesmo. Simplesmente, ao diagnosticar o vazio deixado pela ausência dessa *imagem*, acaba trabalhando-a e acrescentando-a ao *cuidado de si*, destacando-a constantemente. Porém, esse gesto de doação é silencioso, efetuado com pés de pomba, como diríamos utilizando uma metáfora nietzschiana, ou usando as próprias palavras de Veyne em outro escrito, trata-se da prática do “mecenato intencional da amizade”. Assim o fará no artigo “O indivíduo ferido no coração pelo poder público” (VEYNE: 1987, 7-19), que trata precisamente da “imagem de si mesmo” em várias dimensões. Como destaquei em diversas oportunidades (MUÑOZ: 2005, 345-8), essa imagem de si mesmo (*image de lui-même*) mostra historicamente que o indivíduo é um ser que dá valor e permanece atado à imagem que tem de si próprio. É o cuidado dessa imagem que o leva a obedecer, revoltar-se e, mais amiúde, a obedecer ainda mais... Opera-se nessa relação consigo mesmo, produzida à medida em que se obedece ao poder público de forma diferencial, grupal ou de classe. Em síntese poderíamos nos perguntar: Constitui esse artigo uma crítica ao amigo Foucault? Ele retoma, como tarefa, a dificuldade que o próprio Foucault encontrava ao caracterizar os grupos no bloco greco-romano em termos só de *cuidado de si*? Constatamos que inexistente essa crítica explícita; em nenhum lugar Veyne diz que nos estudos foucaultianos sobre a antiguidade greco-romana faltou uma ênfase à *imagem de si*. Porém, ao pensar em termos de “raridade” (MUÑOZ: 2005, 64)⁸, recolhe essa problemática como um ponto a ser preenchido e faz questão de mostrar a importância que tinha na antiguidade, explicitada no caso de Nero, a distinção entre as imagens de si dos plebeus (que demandam a superioridade de Nero, isto é, de quem os comanda) e a imagem de si dos notáveis da antiguidade (que exigem a igualdade relacional com Nero). Análise diferencial que, mediante um gesto inesperado, Veyne estende até a atualidade, mostrando como nas eleições políticas contemporâneas⁹ (VEYNE: 1987, 9), o cidadão vota em imagens muito mais do que em programas políticos, à medida que na “imagem de si” está em jogo a relação consigo mesmo, no sentido de um ter que obedecer a alguém que comanda ou pretende comandar.

USANDO SONHOS E IMAGENS COMO PROCEDIMENTOS

⁸ Problemática pouco estudada e, no entanto, assumida por Foucault que teria que ser relacionada à problemática das possibilidades em termos políticos e de poder que tanto inquieta atualmente aos estudiosos de Foucault.

⁹Refere-se a de Gaulle.

Finalizo o percurso desvelando determinadas apostas em jogo, ou nosso marco e, ao mesmo tempo nosso truque, como diz a epígrafe escolhida. A primeira diz respeito ao pluralismo interpretativo nos sonhos de Zaratustra; temática até agora desconsiderada até por quem pretendia “afastar os sonhos de Freud”. A segunda, como esbocei rapidamente, refere-se à problemática do apagamento da *imagem de si* efetuada por Foucault e a reatualização veyniana dessa imagem como um problema coletivo e social. Em ambas as vias diagnosticamos sintomas para pensar as problemáticas que hoje nos ocupam e nos atravessam corporalmente. Voltemos à epígrafe:

Já no século II antes de Cristo o Deus-máquina descia ao centro da cena teatral para solucionar um conflito. Hoje, que pensamos a máquina como dispositivo, poderíamos nos perguntar se ela não continua a ter o caráter duplo de marco e de truque? (OSSA, 2019).

Como não podemos fazer descer ao Deus máquina, para consultá-lo sobre nossos conflitos, precisamos pensá-los agora em forma perspectivística. Uma dessas possibilidades é praticar a arte das distinções na própria problemática dos conflitos. Nossa referência, neste ponto, é Raul Ruiz, para quem há três estruturas para pensar o conflito: a anglo-saxã, que o entende como discussão gerando seu próprio adversário (e que se remonta ao século XIII), a francesa que, a partir de Simmel, entende o conflito como um “conjunto de operações políticas para se pôr de acordo” e ainda a chinesa, que como jogo¹⁰ o entende como diversas “operações mentais”. Nesse caso a distinção de Raul Ruiz procurava alternativas ao modelo narrativo-industrial que opera com automatismos na indústria cinematográfica e que não se desliga do mercado.

Voltemos ao cenário da atualidade e digamos que também ao pensar o conflito em termos de neoliberalismo, *somatocracia* ou biopolítica, por exemplo, teríamos que ter o cuidado de fazer as distinções pertinentes. Por outra parte é preciso se perguntar se recolhendo essas (e muitas outras) pequenas problemáticas marginais que dizem respeito às escolhas e aos procedimentos filosóficos no presente, poderíamos ativar a trilogia: *querer, criar e estimar*? É possível que ao acordar as velhas temáticas dos sonhos e das

¹⁰ Trata-se do “juego del cacho alemán” (usando a expressão em castelhano), que os chineses denominariam “jogo da tartaruga” (numa representação do universo). Nesse último caso opera-se com os elementos: água, madeira, metal, fogo e terra, incluindo o controle entre eles. (RUIZ: 2002, <https://www.youtube.com/watch?v=eJ6M0WIVuUU&t=1340s>)

imagens, possamos inventar novos gestos marginais que nos afastem das simples críticas e denúncias quantificadas, oficializadas, mercadológicas e cristalizadas? Poderíamos trazê-las ao centro do cenário para fazer explodir procedimentos da atualidade aos quais simplesmente obedecemos e diante dos quais nos inclinamos, como se tivéssemos criado um altar fantasmagórico? Não estaria esse novo altar determinado predominantemente pelo *uso* que temos dado às máquinas tecnológicas e informáticas como procedimentos de cálculo, de competência quantitativa e de administração e produtividade acelerada de si mesmo no cenário que produzimos como atual? Porém, não é preciso também abandonar aquela *senhora moralista* em que transformamos a técnica ao avaliá-la em termos de bem e mal? Não é urgente nos deslocar e privilegiar a temática do *uso* para analisar sonhos, textos, imagens e técnicas?

A essa serie interrogativa poderíamos acrescentar, talvez, a própria ligação entre biopolítica afirmativa, que se esboçaria como continuidade entre a vida humana e animal a partir de Nietzsche. É possível que essa continuidade se transforme numa “fonte de resistência ao projeto de dominação e controle dos processos vitais”, na medida em que a vida animal se entende como cultivo e “a cultura como recuperação da vida dos sonhos, das ilusões, e das paixões do animal”? (LEMM: 2010, 20 e 28)

Também teríamos que fazer distinções nas críticas totalizantes às temáticas que acabam surgindo nas diversas plataformas tecnológicas. Neste aspecto poderíamos destacar o afastamento do julgamento negativo das selfies das mulheres, quando reduzidas aos termos de patriarcado e capitalismo. Não é preciso acompanhar as cuidadosas distinções que poderiam estar ocultas nessa aparente “superficialidade das selfies” pesquisando seus diversos usos e vislumbrando a possibilidade da conquista de um *sentimento de si* abafado por séculos? (PIAZZESI & MONGRAIN: 2020, 135-151).

Porém, são todas interrogantes e não assertivas, mas que segundo nossa aposta poderíamos efetivar lenta e pacientemente como resistências afirmativas e catalizadoras, para continuar a criar outras, na tarefa e luta interminável que inclui a autodestruição constante dos próprios mecanismos pelos quais somos atravessados.

REFERÊNCIAS

FOUCAULT, Michel. "Préface". In: DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*. In: FOUCAULT, M. **Dits et écrits, III**: Paris, Gallimard:133-35, 1994a.

_____. "Les techniques de soi" In: _____. **Dits et écrits, IV**, Paris, Gallimard: 783-813, 1994b.

_____. **L'Herméneutique du sujet**. Paris, Gallimard, Seuil, 2001.

_____. **A hermenêutica do sujeito**. Trad. Marcio Alves da Fonseca, Salma Tannus Muchail, São Paulo, Martins Fontes, 2004.

_____. « La pensée du dehors ». In: **Œuvres, II**, Paris, Gallimard, 2015.

KLOSSOWSKI, Pierre. **Nietzsche et le cercle vicieux**. Mercure de France, Paris. 1969.

LEMM, Vanessa. **La filosofía animal de Nietzsche. Cultura, política y animalidad del ser humano**, Ed. Universidad Diego Portales, Santiago, Chile, 2010.

MUÑOZ, Yolanda G. Gamboa. **Escolher a montanha: os curiosos percursos de Paul Veyne**. Ed. Humanitas - USP/FAPESP, 2005.

_____. "Ariadne/Artemidoro: Máscaras Liberadoras". In: BUTTURI, Atilio (Org.). *et. al. Foucault: As práticas da Liberdade II: topologias, políticas & heterotopologias* Pontes Editores, Campinas SP, p. 175-188, 2019.

NIETZSCHE, Friedrich. **Obras incompletas**. Trad. R. R. Torres Filho. 3a ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

_____. **Also sprach Zarathustra**. Bonn: Insel Verlag, 2007.

_____. **Así habló Zaratustra**. Trad. de Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza, 1972.

OSSA, Carlos. **Participação oral no VI Congresso Sulamericano de Biopolítica**, Santiago, Chile, outubro de 2019.

PLATÃO. **A República**. Trad. de Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1983.

PIAZZESI, Chiara; MONGRAIN, Catherine Lavoie «Selfies de femmes, négociation normative et production de culture visuelle sur Instagram et Facebook ». **Recherches féministes**, vol. 33, n° 1, 2020, p. 135-151.

RUIZ, Raúl. Entrevista. **La Belleza del pensar**. 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=eJ6M0WivuUU&t=1340s>

SALINAS, Adán Biopolítica, sinopses de um conceito. **HYBRIS. Revista de Filosofia**, Vol. 6 N° 2. ISSN 0718-8382, Noviembre 2015, 101-137.

VEYNE, Paul. "L'individu atteint au coeur par la puissance publique". In: VEYNE, P. et. al. **Colloque de Royaumont. Sur l'individu**. Paris, Éd. du Seuil, 7-19, 1987.

**PROUST INVERTIDO: UMA LEITURA AVESSA DA
RECHERCHE E A APROXIMAÇÃO COM A MELANCOLIA A
PARTIR DE ROBERT BURTON**

*Inverted Proust: an adverse reading of the recherche and the approach
to melancholy from Robert Burton*

*Benito Eduardo Maeso¹
Tarik Vivan Alexandre²*

Resumo: O presente artigo visa investigar a problemática da melancolia a partir da conjunção entre a Recherche de Marcel Proust e Anatomia da Melancolia Robert Burton. É possível estabelecer semelhanças discursivas entre os autores, criando um paralelo entre as personagens Demócrito Júnior e Marcel, já que a investigação sobre o problema da mortalidade permeia os dois livros. Considerando que Burton não compreende a temporalidade como mortalidade, portanto, como melancolia, é possível introduzir Proust no debate uma vez que este compreende a passagem do tempo como um processo de degeneração se lido seu romance de modo invertido. Assim, os vínculos de mortalidade e perda são analisados a partir do tempo uma vez que Saturno seria o deus detentor do tempo. Pode-se concluir que Proust se relaciona com a temática da melancolia, sendo ao mesmo tempo herdeiro e criador de uma nova concepção sobre o tema com o conceito de tempo perdido.

Palavras-chave: Proust; Burton; Mortalidade; Tempo; Perda; Melancolia.

Abstract: This research aims to investigating the question of melancholy using, as theoretical standpoints, Marcel Proust's Remembrance of Things Past and Robert Burton's The Anatomy of Melancholy. The characters Democritus Junior and Marcel have profound similarities in their discourses about the condition of mortality, which can mean that this condition occupies a prominent place for their creators. Burton does not understand time as a mortality factor, but as a melancholic state. On the other hand, Proust comprehends the passage of time as a process of decaying. This process is more visible when we read the Remebrance in reverse order. Thus, the mortality and loss links will be analyzed from the conceptual perspective of Time. It's possible to conclude that Proust was, at the same time, a heir and a founder of a whole branch in melancholia studies with his use of the concept of time loss as a symptom of melancholy.

Keywords: Proust; Burton; Mortality; Time; Loss; Melancholy;

INTRODUÇÃO

¹ Doutor em Filosofia pela Universidade Federal do Paraná, Pesquisador de pós-doutoramento pela FFLCH/USP e professor adjunto do IFPR: benito.maeso@ifpr.edu.br.

² Mestre em Filosofia pela Universidade Federal do Paraná – UFPR.

a. Melancolia e mortalidade

A mortalidade é um dos grandes tópicos do pensamento ocidental. Intimamente ligado com a busca pela verdade (PLATÃO, 1983, p.68), o ato de morrer é também a correlação com o que se degenera, se destrói, ou efetivamente cessa de existir. Sendo assim, todos os seres vivos são ligados à morte: para estar vivo, é necessário que se possa morrer. No interior da problemática cristã, a mortalidade está ligada ao pecado original, como um dos castigos pela expulsão da humanidade do Éden e o martírio dado pela finitude, doença, etc.. A condição humana estaria, portanto, condicionada a se defrontar com a finitude e a degeneração. Entre as degenerações desta condição estão as patologias que afligem o organismo e podem conduzir ou aproximá-lo da morte. Dessas, uma das mais comumente estudadas é a melancolia.

A melancolia, do grego *μελαγχολία*, traduzido como “bílis negra” ou “atrabilis” (PANOFSKY et al., 1979, p.3), era compreendida como um estado patológico oriundo do excesso de tal bile no organismo, havendo discordâncias sobre a origem fisiológica deste fluido: alguns afirmam ser uma corruptela dos fluidos do fígado e do sangue (ibidem, p.14), enquanto outros atribuem sua produção ao baço (BURTON, 2014b, p.38)¹. A melancolia era considerada primordialmente como um humor de ordem fisiológica e sua abundância no organismo acarretaria morbidez, tristeza, medo, constipação, solidão e demais problemas físicos e mentais. Suas causas são diversas, contando-se má alimentação², indisposição, pecado, condição astrológica, possessão, etc., entre elas. Além disso, de acordo com Burton (2014b) e Panofsky (1979), a melancolia está associada e é influenciada pela presença de Saturno (deus romano do tempo, correlato do deus grego Cronos), sendo regente da dualidade entre a austeridade/generosidade e a abundância/sobriedade (PANOFSKY, 1979, p.133-135).

¹ A edição de *Anatomia da Melancolia* citada está dividida em quatro volumes (*Demócrito Júnior ao Leitor, Primeira Partição, Segunda Partição e Melancolia Amorosa*), com tradução de Guilherme Gontijo Flores. Utiliza-se neste artigo apenas os três primeiros volumes e para cada um, são marcadas as letras A, B e C respectivamente a fim de auxiliar no mapeamento das citações.

² Cláudio Galeno, em *De Temperamentis* (original 1545; ed. consultada 2019), enumera seis hábitos dados como “não naturais” e que precisam de moderação para o equilíbrio dos fluidos corporais: a) o ar e o ambiente; b) comida e bebida; c) sono e a vigília; d) movimento e o repouso; e) excreções; f) as paixões da alma.

Um dos estudos sobre melancolia mais aprofundados, a *Anatomia da Melancolia* de Robert Burton apresenta a causa da melancolia não como uma questão fisiológica (como pensava a tradição médica do período, sobretudo os discípulos de Galeno), mas como uma condição de existência oriunda da mortalidade:

A melancolia [...] pode se dar por disposição ou hábito. Por disposição é a melancolia transitória que vem e vai em cada mínima ocasião de tristeza, necessidade, doença, transtorno, medo, aflição, paixão ou perturbação da mente, qualquer tipo de preocupação, dissabor, ou pensamento, que causa angústia, embotamento, indolência e inquietação do espírito, de algum modo oposta ao prazer, alegria, júbilo, deleite, causando pertinácia ou aversão em nós. Com esse sentido equívoco e impróprio nós chamamos de melancólico aquele que é embotado, triste, amargo, indolente, indisposto, solitário, de algum modo alterado ou dissaboroso. E dessas disposições melancólicas ninguém que viva está livre, nenhum estoico, ninguém é tão sábio, ninguém é tão feliz, ninguém é tão paciente, tão generoso, tão divino, que se possa justificar, ou tão bem composto; porém, mais ou menos, cedo ou tarde, ele sente sua pontada. *A melancolia, nesse sentido, é o caráter da mortalidade.* [...] E é quase absurdo e ridículo um mortal procurar por um teor perpétuo de felicidade nesta vida (BURTON, 2014b, p.33-34, grifo nosso).

Para Burton, a melancolia não seria uma doença exclusiva de alguns, mas um sentimento que aflige toda a humanidade, uma vez que somos mortais. O texto de Burton apresenta uma particularidade em relação ao problema da melancolia ao posicionar a bílis negra como condição de existência, pois estabelece o fato de que a melancolia é um estado de humor recorrente e, sobretudo, necessário para a existência uma vez que viver é, em algum momento, se defrontar com ela e, por sua vez, com a própria finitude. Na segunda partição da *Anatomia da Melancolia* (Cura da Melancolia), membro 8, subseção 1 (*Contra a melancolia em si*), Burton apresenta um interessante argumento a respeito da condição do melancólico que, se contrastado com a literatura sobre o tema, apresenta a melancolia como uma característica positiva:

Cada um, diz Sêneca, *julga seu próprio fardo o mais pesado. E de todos o melancólico é o que mais reclama.* Cansaço da vida, horror a toda companhia ou a luz, medo, tristeza, suspeita, angústia da mente, timidez e outros terríveis sintomas do corpo e mente só agravam tal miséria; no entanto, se comparados às outras moléstias, não são tão hediondos quanto possam parecer. [...] Ademais, estão livres de muitas outras enfermidades, a solidão torna-os mais aptos à contemplação; e a suspeita, precavidos; um humor necessário em nosso tempo, [...] quem é mais atento, amiúde é mais ludibriado ou

ultrapassado. Medo e tristeza mantêm-nos temperados e sóbrios, livres de muitos atos dissolutos, que a jovialidade e a audácia incitam; não são portanto sicários, nem maléficos, ladrões ou assassinos. Como são facilmente abatidos, também são facilmente exaltados por palavras sutis e persuasões. A lassidão da vida faz com que não sejam tão embriagados pelos vão prazeres transitórios desse mundo. Se deliram por uma coisa, são sábios e bem entendidos na maior parte das outras. Se forem inveterados, são *insensati* [insensatos], na maior parte delirantes, ou loucos, insensíveis aos males, ridículos para outros, mas felicíssimos e seguros por si mesmos (BURTON, 2014c, pp.275-276).

A partir do trecho, percebe-se que Burton dá privilégio à posição do melancólico, pois mesmo acometido pela melancolia, ele aparentemente possui um melhor juízo do que a maioria das pessoas, vivendo de maneira mais feliz e satisfatória do que aqueles que se consideram saudáveis ou sem tristeza. Em outras palavras, Burton observa no estado melancólico um aspecto benéfico ou, em parte, edificante àquele que o detém, não sendo necessariamente um malefício a ser descartado ou curado, sim avaliado conforme seus desdobramentos, como em Demócrito Júnior³, personagem do monólogo da Anatomia da Melancolia.

b. Tempo e mortalidade: Melancolia como tempo perdido

Demócrito Júnior é, para além de um personagem que expressa a íntima relação com a melancolia de Demócrito diante de uma Anatomia, entendida no contexto renascentista como uma dissecação ou “por a nu” (STAROBINSKI, 2016, p.147), também uma sátira sobre a condição do melancólico de forma a polemizar a própria relação entre o melancólico e o leitor: se há ociosidade o bastante para ler a Anatomia da Melancolia, o leitor também é um melancólico que procura, assim como Demócrito Velho e Demócrito Júnior, a própria causa de sua melancolia:

³ O personagem Demócrito Júnior é criado a partir de um paralelo com o filósofo Demócrito e a parábola do encontro entre ele e o filósofo Hipócrates. Nesse encontro, Hipócrates havia sido convocado a conversar com Demócrito, pois todos da cidade afirmavam que ele havia enlouquecido, já que vivia rindo e se escondia de todos para dissecar animais. Surpreendentemente, após um longo monólogo de Demócrito para Hipócrates, o filósofo da teoria dos quatro humores conclui que Demócrito nunca esteve louco, mas sim sua melancolia o fez mais sábio e mais lúcido. Essa conclusão inesperada de Hipócrates corrobora com o comentário de Burton, pois apresenta o melancólico como um indivíduo que mesmo estando enfermo (seja por uma razão fisiológica ou não), apresenta melhor discernimento sobre a realidade do que aqueles que não são acometidos pela melancolia. Nesse caso, tendo em vista que Demócrito Júnior se compreende como um melancólico, também observa o malefício da doença como parcialmente produtiva uma vez que se põe a escrever a anatomia para afastar a doença.

Com o título de “Demócrito, o Jovem, ao leitor”, é um discurso fictício, numa encenação muito estudada. A isso se sucede a advertência em latim “Ao leitor que emprega mal o seu tempo” (Lectori male feriato). [...] Como se estenderam a reflexão sobre a obra, sobre si mesmo, as advertências e as captações de benevolência dirigidas ao leitor! Que cerimonial! Que esquisitice “barroca”, essa mistura de imagens fabulosas, de autocrítica e de justificativa! (STAROBINSKI, 2016, p.147).

Ao longo do texto de Burton é possível observar que Demócrito Júnior vê na relação entre melancolia e mortalidade não somente características degenerativas e sim que a degeneração, a própria melancolia, enquanto condição do viver, proporciona saber e aprendizado: desliga-se da causa da melancolia um fator fisiológico e se instaura como fato inevitável por simplesmente se existir. Sendo assim, é possível depreender as razões que conduzem Demócrito Júnior a se posicionar como um aprendiz da própria moléstia que o acomete (BURTON, 2011a, p.55-57) na medida em que dá à melancolia (com os sintomas de tristeza, embotamento, solidão, etc.) a vinculação com a morte, mesmo que disso se ria ou deboche da própria situação.

Contudo, Demócrito Júnior parece ignorar uma possível relação entre tempo e melancolia: a finitude e a degeneração acontecem em função da passagem do tempo. Mesmo mencionando a concepção da velhice como condição da melancolia, sobretudo como uma “segunda infância” (BURTON, 2014b, p.116-117), Burton não parece estabelecer entre a noção de tempo e mortalidade uma vinculação que possa suscitar a melancolia. Igualmente, ao ponderar sobre a melancolia advinda da condição sobrenatural, a saber, pela influência de Saturno, o autor parece ignorar a cronologia, ou a própria função de Saturno/Kronos como responsável pela melancolia:

Tal variedade de sintomas melancólicos procede dos astros, diz Melâncton; a mais generosa melancolia, como de Augusto, vem da conjunção de Saturno e Júpiter em Libra; a maligna, como a de Catilina, do encontro de Saturno e Lua em Escorpião. [...] A causa de toda intemperança, ele toma como cardinal e primariamente proveniente dos céus: da posição de Marte, Saturno e Mercúrio (BURTON, 2014b, p.112-113).

Apesar de Burton concordar com as inferências de Melâncton e posteriormente Cardano de que Saturno, invariavelmente, aparece como astro responsável pela formação do humor melancólico, Burton não parece admitir a temporalidade como uma

das características da melancolia uma vez que sua condição primária de surgimento é a mortalidade. Ademais, mesmo tendo em vista que o frontispício que dá início a Anatomia da Melancolia apresente a figura de Saturno como relevante para o pensamento de Demócrito e de Demócrito Júnior, a vinculação entre Saturno e tempo nunca é devidamente explorada nesses termos, senão como astro influente na formação da psique de um melancólico, sendo que uma das características mais relevantes do deus é o fato de ser o detentor ou, ainda, ser o próprio tempo.

De acordo com Hesíodo, Kronos ou Crono é descrito como “Crono do curvo pensar” (1995, p.93), sendo o Titã responsável pela amputação do falo de Urano e depois por comer os próprios filhos que produzira com Reia, com exceção a Zeus. Enquanto deus do curvo pensar, é possível estabelecer a interpretação de que Crono é aquele que consegue dobrar em si mesmo, ou que reflete sobre si próprio enquanto regente do tempo. E, tendo em vista a sua aproximação com o termo *chrónos* (e por sua vez *aión*)⁴, desde a antiguidade a figura do deus é justaposta com a noção de tempo, de forma que o se curvar é característica do deus e do próprio tempo. Essa justaposição se intensifica uma vez que a civilização romana e os estudos astrológicos, ao importarem a mitologia grega para si, atribuíram aos astros as características dos deuses gregos e deram a eles as mesmas propriedades dos deuses e, por sua vez, dos humores regentes por esses planetas/deuses (PANOFSKY et al., 1979, p.147). Nesse sentido, portanto, há na deidade tanto a concepção de temperamento, a saber, melancólico, como igualmente a correlação imediata com a noção de tempo.

Sendo Kronos/Saturno (aqui compreendidos como sinônimos) regentes do tempo, os conceitos de *chrónos* e *aión* se tornam relevantes para a questão, pois Saturno seria responsável pela correlação entre a concepção de um tempo qualitativo e imensurável, entendido por “eternidade”, “élan vital” tanto como de um tempo quantitativo e mensurável como cronologia e unidades temporais (CAMPILLO, 1989,

⁴ A partir de Alliez (2004), é possível afirmar que a relação entre o termo *Kronos* (κρονος) e *Chrónos* (χρονος) foi estabelecida desde a antiguidade em valor de igualdade, de forma que a figura mitológica era também responsável pelo Tempo, aqui compreendido com letra maiúscula uma vez que abarcava consigo os três tempos: *chrónos*, *aión* e *kairós*. Igualmente, nas seitas órficas, Crono era entendido como um deus fundamental, a saber, “ele gera o ovo cósmico que, ao se abrir em dois, dá origem ao céu e a terra e faz aparecer Phánes, o primeiro nascido dos deuses, divindade hermafrodita na qual se anula a oposição entre macho e fêmea” (VERNANT, 1990, p.155-156). Dessa perspectiva, Crono era responsável por uma concepção de tempo originário de ordem eterna e imutável, contrário ao tempo humano e, assim, ligado à concepção de esquecimento e morte (1990). Sendo assim, é válido observar uma correlação entre os dois termos, bem como a influência do deus com a noção de tempo foi vinculada a uma dualidade contrastante entre eternidade e finitude, ou ainda entre o perene e o efêmero.

p.40). De acordo com Campillo, a temporalidade entre *aión* e *chrónos* seria de uma dependência espelhada, em que essa eternidade depende intimamente do tempo mensurável para que a existência seja devidamente possível de ser vivida:

Seja como for, está claro já de entrada é que a anterioridade (ou precedência) de *aión* em relação a *chrónos*, e a posterioridade (ou procedência) deste em relação àquele não podem ser entendidas cronologicamente, sim ontologicamente. Isso significa dizer que, se o tempo procede da eternidade, essa procedência não pode significar mais do que duas coisas: por um lado, significa que *chrónos* deriva de *aión* porque o imita, o reflete, o reproduz ou o representa, a saber, porque mantém com ele a mesma relação que a cópia com o original; por outro lado, significa que *chrónos* depende constitutivamente de *aión*, que um não pode se dar sem o outro, que não é pensável uma sucessão, o puro trânsito ou movimento como algo subsistente em si mesmo, independente da simultaneidade eterna, do mesmo modo que não pode subsistir a cópia de forma independente do original. Essa dupla significação vem, pois, ilustrada pela metáfora do espelho: a imagem luminosa refletida no vidro procede da luz originária e depende constitutivamente dela, sem que essa procedência e dependência impliquem qualquer sucessão temporal (CAMPILLO, 1989, p.44, tradução nossa).

Tendo em vista o comentário de Campillo, pode-se depreender que a vinculação entre *aión* e *chrónos* pressupõe uma simultaneidade dependente, de forma que Saturno, desse ponto de vista, seria um deus que transpõe suas qualidades através da correlação entre suas temporalidades. Em outras palavras, o tempo enquanto melancolia é também um tempo que espelha suas características qualitativas enquanto duração e élan vital na própria mortalidade enquanto aspecto quantitativo e mensurável.

c. A Recherche invertida: tempo perdido como melancolia

Diante desse problema coloca-se a discussão de que não seria possível ignorar que a mortalidade, a saber, a melancolia, estaria ligada com a temporalidade: seja pela sua relação estabelecida com Saturno via suas características divinas, temporais e astrológicas, seja pela relação com a mortalidade que pressupõe o envelhecimento e a degeneração. Nesse sentido, o trabalho de Marcel Proust no *Em Busca do Tempo Perdido* (também conhecida como *Recherche*) estabelece uma vinculação do tempo e mortalidade, e, por sua vez, melancolia, a partir do conceito de tempo perdido.

O romance de Proust se caracteriza pela narrativa de um personagem chamado Marcel, que em um processo genealógico que percorre da infância até a velhice, busca compreender a partir de seu passado um motivo filosófico para cumprir a finalidade de ser um escritor. Assim, nesse processo de investigação bastante longo do passado e de rememoração de uma série de eventos, o autor consegue estabelecer que seu motivo para o romance é o próprio tempo, de forma a tentar resgatar o que houve no passado como uma demonstração da experiência do tempo pela escrita. Esse processo, em suma, compreende literalmente a *Recherche*, isto é, a pesquisa ou a investigação de um tempo perdido, ou ainda efetivamente que já se faz passado.

A fortuna crítica de Proust⁵ atribui à *Recherche* a dualidade entre dois tempos: tempo perdido (*temps perdu*) e redescoberto (*temps retrouvé*). O primeiro seria o tempo do romance que efetivamente é passado, impossível de se reaver, enquanto o segundo é o tempo perdido que consegue ser trazido outra vez pela memória de maneira que é revivido no presente. Com essa premissa, o romance seria caracterizado pelo processo de rememoração do passado a partir de Marcel, que em busca de um motivo para escrever, repassa em minúcia o seu próprio passado a fim de cumprir o propósito do romance. Sendo assim, todo o texto proustiano seria um esforço de rememoração que, ao ser redescoberto, faz com que a experiência do passado seja revivida no presente, se tornando algo “extratemporal” (PROUST, 2013, p. 212). O trecho de Erich Auerbach sobre Proust é bastante esclarecedor sobre essa relação:

Foi [Proust] o primeiro que levou a cabo algo semelhante de forma coerente, e toda sua forma de proceder está atada ao reencontro da realidade perdida na memória, liberada por um acontecimento exteriormente insignificante e aparentemente casual. O processo é descrito muitas vezes; de forma muito exata e com a teoria da arte que dele resulta, apenas no segundo volume de *Le Temps Retrouvé*; pela primeira vez, porém, e de forma muito impressionante, já na primeira parte *Du côté chez Swann*, onde o sabor de um bolinho (*petite madeleine*) molhado no chá, durante uma noite desagradável de inverno, desperta no narrador um encantamento subjuguante, mas indefinido num primeiro instante. Com o esforço violento, muitas vezes repetido, tenta sondar a sua espécie e a sua origem; o que se demonstra é que há um reencontro no fundo desse encantamento. [...] Aqui, no caso de Proust, mantém-se sempre um “eu” narrativo, embora não se trate de um escritor que observa de fora, mas uma personagem subjetiva enredada na ação, que a perpassa com o especial sabor da sua essência. [...] Proust visa à objetividade e à essência do acontecido: procura atingir esta meta confiando-se à

⁵ Como Erich Auerbach (2013), Walter Benjamin (2014), Gilles Deleuze (2003), entre outros.

direção da sua própria consciência, não da consciência presente em cada instante, mas da consciência rememorante. O surgimento da realidade de dentro da consciência rememorante, a qual abandonou há tempo as circunstâncias em que se achava em cada momento em que o real acontecia presentemente, vê e ordena o seu conteúdo de uma forma que é totalmente diferente do meramente individual e subjetivo (AUERBACH, 2013 p. 488).

O comentário de Auerbach é exemplar na exposição do problema proustiano: encontrar a realidade perdida na memória através de um processo de escrita rigorosa que visa rememorar os acontecimentos do passado. Igualmente, Walter Benjamin pontua sobre a concepção de um tempo entrecruzado em que a recordação do passado e o tempo presente se unem, proporcionando a experiência extratemporal em Proust (BENJAMIN, 2014, p. 46-47), assim como Deleuze afirma que em Proust todo tempo perdido é um tempo redescoberto, de maneira que todo o romance proustiano se constitui como uma grande obra de rememoração (DELEUZE, 2003, p.23). Em suma, os comentadores de Proust apontam para a direção de que a proposta da *Recherche* fosse, de fato, de uma redescoberta da experiência do passado no presente de maneira que o narrador conclui sua tarefa de escrever um romance sobre o tempo. Da mesma forma, pode-se observar que tais comentadores consideram, portanto, de grande relevância a necessidade do tempo perdido.

No entanto, na *Ontologia do Acidente de Catherine Malabou*, há uma demonstração a respeito do tempo a partir da concepção de velhice que modifica o entendimento sobre a relação entre tempo perdido e tempo redescoberto:

A passagem do *Temps retrouvé* em que o narrador idoso revê seus antigos conhecidos após anos de ausência, quando da “matinée” oferecida na casa dos Guermantes, é uma extraordinária encenação das duas concepções de velhice evocadas acima, o devir-velho e o instantâneo da velhice. Proust as faz de certo modo coincidir. Mais exatamente, preparando esse momento durante toda a *Recherche du temps perdu*, ele as conduz a esbarrarem uma com a outra, a se entrechocarem, no segredo de uma vertiginosa e angustiante unidade. Os convidados se tornaram irreconhecíveis. “No primeiro instante,” diz o narrador, “não entendi por que vacilava em reconhecer o dono da casa, os convidados, por que me pareciam todos trazer à caráter as cabeças, em regra empoadas, que os modificava inteiramente”. Esse “que os modificava inteiramente” é muito importante. Revela uma transformação bífida e conflituosa, de continuidade e ruptura ao mesmo tempo. (MALABOU, 2014, p. 43-44)

Malabou apresenta que, mesmo que haja uma redescoberta em Proust em que as personagens, agora velhas, são a junção do passado com o presente, ainda assim elas perecem, pois estão próximas da morte de tal maneira que a passagem do tempo as consumiu. Não existe uma redescoberta do tempo que necessariamente faça da extratemporalidade uma permanência, mas sim uma constante destruição e deturpação da condição dos seres:

A composição do novo indivíduo parece por um lado ter ocorrido sem choques, ao termo de um movimento gradual, de uma encenação incessante e sem rasgos, como se o tempo superpusesse o indivíduo a si mesmo: “Esse artista trabalha, aliás, muito lentamente. Assim a réplica de Odette, cujo esboço, no dia em que vi Bergotte pela primeira vez, vislumbrara no rosto de Gilberte, o Tempo, tal um pintor que retivesse longamente a obra e aos poucos a completasse, levaria-o afinal à perfeita semelhança”. Longo trabalho, deformação constituinte do devir-velho, que procede à substituição de cada célula por uma outra e prepara lentamente, em cada um de nós, o aniquilamento final (MALABOU, 2014, p. 44).

Esta análise extrapola a condição dada por Auerbach, Benjamin e Deleuze, pois apresenta o fato de que a mortalidade, no interior da obra de Proust, efetivamente acontece, e os próprios personagens se degeneram a tal ponto que a velhice os deforma, degenera, os torna irreconhecíveis. Se há uma extratemporalidade afirmada por Proust, ela se dá na medida em que a *Recherche* pretende funcionar de maneira cíclica, induzindo o leitor ao término do último volume que retorne ao primeiro. Todavia, é possível supor uma distorção desse processo de perpetuidade.

Todos os comentadores citados fazem a leitura da obra de Proust conforme sua ordem cronológica, a saber, *No Caminho de Swann*, *À Sombra das Raparigas em Flor*, *Caminho de Guermantes*, *Sodoma e Gomorra*, *A Prisioneira*, *A Fugitiva* e *O Tempo Redescoberto*, de maneira a cumprir a trajetória estabelecida pelo próprio autor. Contudo, ao final do último volume, nos é revelado que o narrador, em verdade, descobre o motivo de sua escrita no fim da vida e que todos os demais volumes são, propriamente, o romance que ele gostaria de ter escrito. Assim, compreende-se ser possível que Marcel descubra que a lembrança de seu passado já desde o primeiro volume era, em verdade, o tempo perdido:

Sim, a esta obra, a noção do Tempo, que acabava de adquirir, me dizia chegada a hora de consagrar-me. Essa urgência justificava a

ansiedade que de mim se apoderara ao entrar no salão, onde as fisionomias retocadas me deram a sensação do tempo perdido; mas já não seria tão tarde e será que eu ainda conseguiria? Eu vivera como o pintor galga a encosta que penetra um lago, cuja vista lhe é vedada por uma cortina de rochedos e árvores. Por uma brecha, divisa-o afinal, tem-no todo sob os olhos, toma dos pincéis. Mas já a noite chega e o impede de pintar, a noite após a qual não haverá mais dia! Indispensável à obra tal como há pouco a concebera na biblioteca seria a análise em profundidade das impressões, depois de recriadas pela memória. Ora, esta estava gasta. (PROUST, 2013, p. 391)

Frente a essa descoberta, Marcel esclarece que precisa se apressar para realizar toda a escrita do romance, pois talvez já seja tarde demais e lhe falte tempo em escrever a *Recherche*, uma vez que está prestes a morrer:

Se de início a obsessão da morte me amargurou assim o amor, depois da lembrança do amor ajudou-me a encarar corajosamente a morte. Compreendi que morrer não me seria novidade, que, ao contrário, já morrera muitas vezes desde a infância. [...] Essas mortes sucessivas, tão terríveis ao ser que hão de aniquilar, tão inócuas, tão suaves uma vez realizadas, quando já não existia quem as receara, me haviam, recentemente, feito entender quão pouco sensato era o medo da morte. Ora, após haver aprendido a considerá-la com sobrançeria, punha-me agora de novo a temê-la, por motivos diferentes, é verdade, não mais por mim, porém meu livro, a cuja eclosão seria, ao menos durante algum tempo, indispensável esta vida que tantos riscos ameaçavam. (PROUST, 2013, p.394)

Marcel se preocupa com o fato de que sua obra, uma vez que possui a envergadura de uma reescrita do passado, é grande - e que talvez não haja tempo suficiente para efetivamente concluí-la. Diante desse fato, pode-se depreender que o romance lido até então era, em verdade, o próprio trabalho que Marcel anunciara ter pressa em realizar, de forma que concluir o último volume é reiniciar o ciclo de leitura da *Recherche* indefinidamente. Sendo assim, a proposta de explicitação da experiência do tempo, para Proust, é também uma anatomia, na medida em que visa desnudar como a vida de Marcel era o próprio motivo para a escrita, uma vez que ela apresenta o tempo perdido. Tal processo dá suporte à leitura de Malabou de um tempo destrutivo, em que a cronologia efetivamente aproxima Marcel da morte.

Contudo, e se a ordem de leitura estabelecida por Proust for deliberadamente desobedecida? Se levado em consideração esse detalhe, é também possível firmar a premissa de que a *Recherche* não começaria pelo primeiro volume e sim pelo último, de maneira que o romance se passa não como um processo de redescoberta (trazer o

passado no presente) e sim como o relembrar de um passado que já se fez extinto e que é apenas uma nostalgia. Diante disso, pode-se compreender a busca pelo tempo perdido como a compreensão do que efetivamente já se passou, a saber, como o contemplar do que se perdeu, sintoma explícito dos melancólicos nas palavras de Burton:

Tal como os alquimistas que despendem seu módico ganho para obter ouro, sem nunca encontrá-lo, nós perdemos e negligenciamos a eternidade por um prazer momentâneo de que não podemos fruir e que nunca hemos de atingir nesta vida. Temos horror à morte, à dor e à aflição, nós todos, entretanto nada queremos fazer do que nos poderia vindicar, mas preferimos nos lançar a isso. *O lascivo prefere sua prostituta à sua vida ao aos seus bens; um irroso, sua vingança; um parasita, seu ventre; o ambicioso, honras; um soldado, seu espólio; nós temos horror às doenças, no entanto as lançamos sobre nós.* Nunca estamos melhores ou mais livres dos cuidados que quando dormimos, entretanto, como tanto evitamos e lamentamos, a morte é um sono perpétuo, então por que, como argumenta Epicuro, ela nos assusta tanto? Quando somos, a morte não é, mas quando a morte é, já não somos: nossa vida é tediosa e perturbadora para aquele que vive melhor, *é uma miséria nascer, uma dor viver, uma perturbação morrer. [...] Pois não há prazer aqui, só tristeza está anexa, seguida de arrependimento. [...] De ambos os modos, me é perturbador despertar e ir para a cama, comer e prover o alimento, cuidados e contendas acompanham-me o dia inteiro, medos e suspeitas, a vida inteira. Estou descontente, e porque eu desejaria tanto viver?* (BURTON, 2014c, p. 238)

Para Burton é explícito que o medo da perda, seja de um objeto ou da própria vida, causa melancolia de tal forma que se põe em questão o motivo pelo qual continua-se vivendo diante de tamanha incerteza e infortúnio: esse é o dilema do melancólico, tanto para Marcel como para Demócrito Júnior. Dessa forma, analisando a *Recherche* de maneira invertida, a saber, começando pelo último volume em vez do primeiro, é passível se observar a trajetória da perda como a trajetória da mortalidade e, por sua vez, da melancolia. Essa leitura não só demonstraria uma novidade em relação à fortuna crítica de Proust, como também posicionaria um entendimento a respeito da melancolia que, diante das fontes obtidas por Panofsky e Burton, são inovadoras e complementares já que os autores não observam a melancolia como a passagem do tempo. Nesse sentido, Proust poderia também ser entendido como um melancólico.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Assim, Demócrito Júnior e Marcel, sendo personagens fictícios criados por seus autores, poderiam estar em comunhão a partir da premissa de que ambos, a partir da perda e da condição inevitável da morte, buscam compreender a natureza de um mesmo problema: a melancolia. Há, para ambos, a necessidade de anatomizar a melancolia, desnudar a compreensão sobre a tristeza que lhes acomete, pois ambos percebem ser assolados por um problema que não foi resolvido. Logo, tanto a *Recherche* e a *Anatomia da Melancolia* poderiam ser colocadas em ressonância a partir dessa perspectiva, de maneira que pode-se inferir que a melancolia, enquanto condição de toda mortalidade, é o próprio tempo que se perde. Nesse sentido, a figura de Saturno se faria mais explícita e além de mero fator astrológico (como aponta Burton), seria sinônimo de tempo de maneira a estar intimamente ligado com a melancolia, sobretudo pela vinculação entre *aión* e *chrónos*.

É possível, portanto, vincular o trabalho de Burton e de Proust a partir da hipótese da melancolia, de maneira que o entendimento de perda estabelecido pela *Recherche* enquanto morte se relaciona diretamente com a noção de perda melancólica de Burton. Assim, para ambos os autores, a mortalidade é não somente demanda indispensável para a investigação de seus objetos, mas também motivo para consolidação de seus próprios trabalhos. Ademais, também pode-se depreender a condição de que Proust, em seu próprio trabalho, estabelece uma relação com a melancolia que pode se distanciar da tradição da melancolia europeia uma vez que infere a temporalidade como fator de tristeza.

Todavia, ainda são possíveis as vinculações de Proust com a noção de tristeza e melancolia já que toda a *Recherche* entende o passado como uma perda que, sob o viés de Malabou, pode ser lembrada, mas não retomada como antes. Esse detalhe altera a interpretação sobre o conceito de redescoberta apresentado pela fortuna crítica de Proust e, igualmente, o insere mais profundamente no debate melancólico tendo em vista as coincidências que se pode encontrar entre o texto proustiano e o de Burton no que diz respeito às personagens fictícias, a investigação do próprio problema da tristeza, além da estreita relação com a perda.

REFERÊNCIAS

ALLIEZ, E. “Aiôn, Chronos”. In: CASSIN, Barbara. (Ed.). **Dictionary of Untranslatables: a philosophical lexicon**. Translated by Steven Rendall, Christian Hubert, Jeffrey Mehlman, Nathanael Stein, and Michael Syrotinski. Translation edited by Emily Apter, Jacques Lezra, and Michael Wood. New Jersey: Princeton University Press, 2004.

AUERBACH, E. **Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental**. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.

BENJAMIN, W. **Obras Escolhidas I – Magia e Técnica, Arte e Política – Ensaio sobre literatura e história da cultura**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. Ed. Brasiliense. São Paulo: 2014.

BURTON, R. **A Anatomia da Melancolia – Demócrito Júnior ao Leitor**. Trad. Guilherme Gontijo Flores. Ed. UFPR. Paraná: 2014^a

BURTON, R. **A Anatomia da Melancolia – Primeira Partição – Causas da Melancolia**. Trad. Guilherme Gontijo Flores. Ed. UFPR. Paraná: 2014b.

BURTON, R. **A Anatomia da Melancolia – Segunda Partição – A Cura da Melancolia**. Trad. Guilherme Gontijo Flores. Ed. UFPR. Paraná: 2014c.

CAMPILLO, A. Aión, Chrónos y Kairós: la concepción del tempo en la Grecia Clásica. **La(s) Otra(s) historia(s): una reflexión sobre los métodos y los temas de la investigación histórica**, n.3, p.33-70, 1989.

DELEUZE, G. **Proust e os Signos**. 2. ed. Trad. Antonio Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

GALENO, C. **Galení pergamensis de temperamentis, et de inaequali intemperie**. Trad. Thomas Linacre. Ed. Joseph Payne. Project Gutenberg, 2019. Disp. <http://www.gutenberg.org/files/58978/58978-h/58978-h.htm>.

_____, **Works on Human Nature Vol.1 – Mixtures**. Trad. P. N. Singer, Philip J. Van der Eijk, Piero Tassinari. Cambridge Galen Translations. Cambridge : Cambridge University Press, 2019b.

HESÍODO. **Teogonia – a origem dos deuses**. Trad. Jaa Torrano. Ed. Iluminuras. São Paulo: 1995.

MALABOU, C. **Ontologia do Acidente – Ensaio sobre a plasticidade destrutiva**. Trad. Fernando Scheibe. Ed. Cultura e Barbárie. Florianópolis: 2014.

PANOFSKY, E., KLIBANSKI, R., SAXL, F. **Saturn and Melancholy – Studies in the History of Natural Philosophy, Religion and Art**. Ed. Kraus Reprint. Liechtenstein: 1979.

PLATÃO, **Fédon**. Trad. José Cavalcante de Souza, Jorge Paleikat e João Cruz Costa. Coleção Os Pensadores. Ed. Abril. São Paulo: 1983.

PROUST, M. **O Tempo Redescoberto**. 3a. ed revista. Trad. Lúcia Miguel Pereira. São Paulo: Editora Globo, 2013.

STAROBINSKI, J. **A Tinta da Melancolia – uma história cultural da tristeza**. Trad. Rosa Freire D’Aguiar. Ed. Companhia das Letras. São Paulo: 2016.

VERNANT, J. P. **Mito e Pensamento entre os Gregos: estudos de psicologia histórica**. Trad. Haiganuch Sarian. Ed. Paz e Terra. Rio de Janeiro: 1990.

A BELEZA DA FEIURA NA FOTOGRAFIA ARTÍSTICA DE SEBASTIÃO SALGADO

The beauty of ugliness in the artistic Sebastião Salgado's photography

João Elton Jesus¹

Resumo: Este trabalho tem o objetivo de fazer uma reflexão estética sobre o feio e sobre a fotografia. Verificaremos a definição e a significância da feiura na história da arte e na própria apreciação estética. Para melhor elucidar essas questões, buscaremos nos apoiar nas obras do fotógrafo brasileiro Sebastião Salgado, cujo itinerário vivencial e poético mostra como a beleza do feio pode ser retratada na fotografia como arte, possibilitando, assim, a contemplação estética do interlocutor e a reflexão deste sobre a sua própria condição humana. Desta maneira, primeiramente abordaremos a estética em sua importância filosófica, em seguida apresentaremos o feio e a sua discussão na área da estética e por último a poética de Sebastião Salgado em suas obras *Trabalhadores* (1996) e *Êxodo* (2000).

Palavras-chave: Estética; Feio; Fotografia; Artes; Sebastião Salgado.

Abstract: This paper is intended to make an aesthetic reflection about ugly and about photography. We will check the definition and significance of ugliness in art history and own aesthetic appreciation. To further elucidate these questions, we will seek to support the works of Brazilian photographer Sebastião Salgado, whose experiential and poetic itinerary shows how the beauty of the ugly can be depicted in the photograph as art, thus enabling the aesthetic contemplation of the caller and the reflection of this on his own human condition. In this way, first we discuss the aesthetics in its philosophical importance, then present the ugly and its discussion in aesthetics and finally the poetics of Sebastião Salgado in his works *Workers* (1996) and *Exodus* (2000).

Keywords: Aesthetics; Ugly; Photography; Art; Sebastião Salgado.

INTRODUÇÃO

A palavra estética, na qualidade de disciplina filosófica, foi cunhada no século XVIII pelo alemão Alexander G. Baumgarten (1714-1762) e, também, desenvolvida por Immanuel Kant (1724-1804), na *Crítica do Juízo*, publicado em 1780. Para Estrada Herrero (1998, p. 38) “la estética estudia la belleza y estudia también el arte; y si bien

¹ Universidade Católica de Pernambuco (Unicap). E-mail: joao.elt@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5339-3870>.

establece una profunda relación de interdependencia entre belleza y arte, no por ello identifica o confunde ambos conceptos”.

Quando falamos de estética no senso comum, logo fazemos uma livre-associação com a beleza, com a harmonia, com o bom gosto, com a perfeição. No entanto, “la belleza no se circunscribe únicamente a los horizontes exclusivos del arte, como tampoco el arte tiene por meta exclusiva la belleza” (IDEM). Assim, há outros elementos que envolvem a arte tal como o sublime e a feiura, aponta Herrero.

Ao estudar estética, não se “puede ignorar en modo alguno las dimensiones psicológicas, cultural e histórica dentro de las cuales ha surgido lo artístico y se han fraguado las vivencias peculiares de la belleza, la sublimidad y la fealdad” (IDEM). Essas vivências da beleza, do sublime e da feiura só são possíveis porque há um objeto estético que suscita tais sentimentos, pois “la estética presupone siempre la experiencia del ‘objeto’ estético – la obra de arte o el objeto natural –, así, como los sentimientos y vivencias de belleza, sublimidad y fealdad de los juicios que formula” (IDEM).

A estética como disciplina filosófica se debruça sobre duas polaridades que envolvem o subjetivo e o objetivo. O aspecto objetivo compreende o objeto estético que Herrero denomina como “obras de arte” - aqueles objetos criados pelo homem que, por suas características intrínsecas e pelos efeitos que produzem, mostram uma identidade própria que os distingue de todos os demais objetos, também feitos pelo homem-; e as obras da natureza - aqueles objetos não feitos pelos homens, a que referimos como “belezas naturais”, e que suscitam sentimentos e valorizações muito parecidas com aquelas provocadas pelas formas artísticas.

Nesse sentido, os objetos estéticos “constituyen el contenido de la estética y el tema de su reflexión” (IDEM). Esses que podem ser feitos pelo homem ou serem naturais, não são produzidos pela própria estética, mas são “algo ya dado – la estética no lo determina, sino que lo encuentra, lo descubre. Y por esta razón no es la estética una ciencia del “debe ser”, sino de hechos consumados” (IBID, p.40)

No seu aspecto subjetivo, a estética remete-se para a totalidade das respostas espirituais e psicológicas do homem diante das formas artísticas e culturais. Envolve sensações, vivências, emoções, sentimentos, juízos, valorizações, processos de consciência etc. Também estão relacionados os instintos, a intuição e o inconsciente. Nesse

arcabouço, há a experiência estética que “es ese instante fugaz, tan breve hasta ser casi sin tiempo, en el que el espectador se identifica totalmente con la obra de arte que está contemplando” (IBID, p. 41). Assim podemos confirmar com o autor quando este diz que:

(...) en su análisis de lo artístico, llega un momento en el que la estética cobra una dimensión antropológica. En las obras de arte, dice Hegel, el hombre proyecta su propio ser y, objetivándose en ellas, busca conocerse a sí mismo. Este descubrimiento del ser del hombre en el arte constituye una de las facetas más interesante a que puede llegar la reflexión estética. Es entonces cuando lo artístico se alza victoriosamente por encima de los condicionantes temporales de estilo, época y gusto y se muestran con la significación y vigencia perennes que caracterizan a todo lo esencialmente humano (IBID, p. 42).

É importante ressaltar que a estética não é prescritiva no sentido de fazer um objeto estético belo. “la estética no legisla cánones artísticos ni dicta normas de preceptiva, sino que intenta descubrir y explicar racionalmente los contenidos objetivos y de experiencia subjetiva que se enmarcan en lo artístico” (IBID, p. 40). Conforme também afirma Luigi Pareyson (1997, p. 08), “os perigos que a estética pode expor-se é o risco de confundir-se com a crítica ou a histórica ou a técnica da arte”.

Deve-se, portanto, levar em conta que a reflexão estética não tem nem caráter normativo, nem valorativo, ela especula e não legisla, ela estrutura a forma da experiência estética. Assim, a estética, portanto, não pode pretender estabelecer o que deve ser a arte ou o belo, mas, pelo contrário, “tem a incumbência de dar conta do significado, da estrutura, da possibilidade e do alcance metafísico dos fenômenos que se apresentam na experiência estética” (PAREYSON, 1997, p. 04).

Nesse sentido, a estética é e não pode deixar de ser filosofia. Pareyson (Idem) ainda afirma que ela “só pode salvar-se na sua autonomia – sem reduzir-se a crítica, ou a poética, ou a técnica – sob condição de apresentar-se como indagação puramente filosófica, isto é, como reflexão que se constrói sobre a experiência estética e por isso, não se confunde com ela”. Desta forma concordamos com o autor quando este diz que

a estética é filosófica justamente porque é reflexão especulativa sobre a experiência estética, na qual entra toda experiência que tenha a ver com

o belo e com a arte: a experiência do artista, do leitor, do crítico, do historiador, do técnico da arte e daquele que desfruta de qualquer beleza. Nela entram, em suma, a contemplação da beleza, quer seja artística, quer natural ou intelectual, a atividade artística, a interpretação e avaliação das obras de arte, as teorizações da técnica das várias artes (IBID, p. 5).

Quando verificarmos a realidade, observamos que nem tudo é belo, nem todas as coisas se mostram como simétricas, perfeitas e harmoniosas, há o feio, há o “não sei o que” que ao mesmo tempo que pode ser exprimido ao contemplarmos o belo, pode ser usado para dizer sobre o feio. Há algo que faz com que gostemos de algo ou não gostemos de alguma coisa.

No entanto, algo que inquieta e traz alguma curiosidade é que é possível verificar uma certa beleza até mesmo em coisas, imagens, objetos, realidades que seriam atribuídas como feias. A história da arte está repleta de obras das mais variadas poéticas onde o feio é representado de forma magistral. Assim, a feiura se mostra como bela, não no sentido de perfeição e harmonia tal como a beleza é situada em si mesma, mas como algo que leva o apreciador a ter sentimentos que vão desde o asco ao encantamento, ou até mesmo ao sublime.

Diante de uma imagem como a *Guernica*, onde Pablo Picasso apresenta as mazelas causadas pela Guerra, ou mesmo frente à série *O Grito* de Edvard Munch ou ainda ao contemplar *Os Retirantes* de Cândido Portinari, que estampa a fome e a dor em rostos sofridos ali retratados, como não se espantar com a feiura das situações representadas e não se encantar com a beleza em que essas foram retratadas por seus artistas?

Percebe-se que, ainda que o Belo e a Beleza sejam tidos como principais assuntos da estética, o feio, a representação do grotesco, também é algo que chama a atenção do apreciador e move-nos a perguntarmos como se constitui essa relação estética com o feio. Deste modo então, faz-se necessário um aprofundamento da estética, do seu papel no cenário filosófico e de como esta lida com a Feio e com a Feiura, tal como faremos na primeira parte deste estudo.

Ainda no campo da estética, como se as inquietações acima não fossem suficientes, também nos debruçaremos sobre a feiura a partir da perspectiva apresentadas nas obras de Sebastião Salgado, um dos mais renomados fotógrafos da

contemporaneidade. Em suas obras, Salgado representa o feio, seja na miséria da África ou no sofrimento dos trabalhadores. Contudo, tal como dissemos alhures, tais imagens, embora apresentem uma temática que se associa ao feio, a ponto de muitas vezes causar repulsa e estarrecimento sobre aquele que contempla esteticamente tais obras, também apresenta uma certa beleza.

a. O feio, o grotesco... a feiura

Quando falamos de belo e de feio, em algumas interpretações, esse binômio pode ser tido como apenas gosto ou contexto, outras explicações, por sua vez, associariam aos padrões estabelecidos de beleza, por contraste, então seria definida a feiura. Na obra *A história da feiura*, Umberto Eco afirma a relatividade do belo e do feio em relação ao tempo e às culturas, contudo, esse autor, também busca verificar o que constituiria o padrão e um modelo estável para a feiura. Recuperando Nietzsche em *O Crepúsculo dos Ídolos*, Eco ressalta a seguinte afirmação do mestre da suspeita:

O feio é entendido como sintoma de degenerescência (...) cada indício de esgotamento, de peso, de senilidade, de cansaço, toda espécie de falta de liberdade, como a convulsão, como a paralisia, sobretudo o cheiro, a cor, a forma da dissolução, da decomposição (...) tudo provoca a mesma reação: o juízo do valor 'feio'. (...) o que odeia aí o ser humano? não há dúvida: o declínio do seu tipo (ECO, 2007, p.15).

Nesse sentido o feio seria uma representação da degeneração daquilo que é o belo. Ora se o belo é a perfeição, a simetria, a harmonia entre luz e sombra, entre cores e tonalidades, o feio representaria o seu oposto. Contudo, não se trata somente de questões técnicas pois o tema a ser tratado pode ser feio, assim, a feiura se constituiria como aquela que apresenta o “defeito”, a “falha”, o “lado negativo” do padrão que temos de beleza. No caso de pessoas, a feiura seria uma dissolução daquilo que esperamos ser um ser humano bonito, com suas partes, curvas e pesos em harmonia. Em suma, podemos afirmar com Eco de que o feio é aquilo que é:

repelente, horrendo, asqueroso, desagradável, grotesco, abominável, vomitante, odioso, indecente, imundo, sujo, obsceno, repugnante,

assustador, abjeto, monstruoso, horrível, hórrido, horripilante, nojento, terrível, terrificante, tremendo, monstruoso, revoltante, repulsivo, desgostante, aflitivo, nauseabundo, fétido, apavorante, ignóbil, desgracioso, desprezível, pesado, indecente, deformado, disforme, desfigurado (...) (ECO, 2007, p. 19).

Continuando com Eco, esse autor afirma que há três fenômenos de feiura: a) o feio em si, que ele exemplifica como um excremento, uma carcaça em decomposição, um ser coberto de chagas; b) o feio formal, que se trata de um desequilíbrio na relação orgânica entre as partes de um todo, como ao deparar com uma pessoa desdentada e ficar perturbado não pela forma dos lábios ou dos poucos dentes faltantes, mas “o fato de os dentes não estarem acompanhados dos outros que deveriam estar naquela boca. (...) (Assim), diante da incompletude daquele conjunto, nos sentimos autorizados a dizer que aquele rosto é feio” (IDEM); e c) a representação artística de ambos.

Embora pensadores como Hegel afirmem a impossibilidade do Mal e do Feio serem pontos de partida para a criação da beleza, pois “a feiura do conteúdo permite menos ainda uma Beleza pura da forma” (HEGEL *apud*. SUASSUNA, 2011, p.235) e ainda acrescentar que, se um artista lança mão do Feio e do Mal em suas obras apenas está “revestindo a podridão com uma bela forma” (IDEM), não há como questionar que o Feio, o horripilante, o asqueroso e o horrível são temas e assunto para a arte e, portanto, devem ser também objetos de estudos da estética.

Para Ariano Suassuna (2011, p. 231) “nem sempre os artistas eram atraídos pelo Belo, isto é, por aquela forma especial de beleza que se baseia naquilo que, na Natureza, já é belo e que se caracteriza pela harmonia serenidade e equilíbrio de proporções”. Nesse mesmo sentido podemos confirmar o que já afirmara Aristóteles em sua *Poética* quando o Estagirita afirma que “nós contemplamos com prazer as imagens mais exatas daquelas mesmas coisas que olhamos com repugnância, como, por exemplo as representações de cadáveres” (ARISTÓTELES, *Poética*, 1448b).

Tal como Suassuna destaca, quando a estética trata do feio, ela não está abordando uma obra de arte feia, mal acabada, com uma elaboração inferior. A “feiura” tratada pela estética é “a boa arte que cria a beleza a partir do feio, e não do belo” (SUASSUNA, 2011, p.232). Como os gregos excluía as reflexões sobre a utilização do feio para a construção da beleza, concordamos com Suassuna quando este diz que foi Santo Agostinho um dos

primeiros a tratar a questão do Feio e do Mal nas obras de arte. Para esse autor medieval, o Feio e o Mal na arte existem para acentuar o Belo e o Bem através de um contraste.

Por isso que Bernard Bosaquet (*apud.* SUASSUNA, 2011, p. 233) afirma que “a essência dessa teoria se estriba em reconhecer o feio como elemento subordinado ao Belo, ao qual serve de fundo para que ele ressalte; contribuindo, porém, para produzir, no conjunto, um efeito que é harmonioso ou simétrico, totalmente ou quase, no sentido tradicional”.

Ainda em seu livro *Introdução à Estética*, Suassuna ressalta a citação de M. Nédoncelle quando diz que “(...) todas as coisas, inclusive o sofrimento e o crime, são chamados a uma salvação estética. É, mesmo, a única salvação que lhes resta (...) O [gênio] os introduz [os seres mais feios] num conjunto mais vasto, como acordes dissonantes em uma sinfonia” (NÉDONCELLE *apud.* SUASSUNA, 2011, p. 234)

No entanto, ainda que se confirme que a estética “salva” a feiura, faz-se necessário buscar uma explicação para o fato de que o Feio representado nas obras de arte também nos conduz à beleza, à contemplação estética e por vezes a um gozo estético que, estritamente dizendo, é muitas vezes associado somente ao Bem e ao Belo. Nesse sentido Suassuna nos apresenta a explicação feita por De Bruyne que afirma o Feio na arte como um meio de fazer-nos captar, de modo intuitivo o sentido da vida e assim percebermos aspectos que hodiernamente não conseguimos admirar.

Nesse sentido, o que faz-nos admirar o Feio é que a sua representação nas obras de arte nos leva a admirar o sentido da vida, tendo em vista que a vida não é composta somente por coisas boas e belas, mas também por uma mistura de sentimentos que envolvem o horror, o temor, a repulsa, a piedade. Assim, De Bruyne afirma a Beleza do Feio porque “ele nos revela o profundo mistério da nossa realidade complexa, porque ele nos faz sentir, num mistério estranho, o valor da nossa vida, a miséria que nos espreita e que contradiz tão cruelmente nossos desejos, nossas esperanças e nossos pensamentos” (DE BRUYNE *apud.* SUASSUNA, 2011, p. 237)

Desta forma, De Bruyne concorda com Kant quando este afirma que “a beleza artística é a bela representação de uma coisa que pode, inclusive, ser feia e repugnante na Natureza” (Suassuna, 2011, p. 237). Essas afirmações embasam Suassuna (*Idem*) quando diz que “a arte do Feio como que nos reconcilia com as contradições, os crimes e a feiura

da vida, por apresentar tudo isso representado num outro universo em que aquilo que é chaga aparece cicatrizado e domado”.

Diante do grotesco apresentado, ficamos chocados pois nos deparamos com o enigma do mundo, composto por contradições, construído com beleza, mas repleto de feiura, de maldade, de pavor, de horror. Na contemplação estética do feio, “atinge-se o subterrâneo da natureza humana e o fundamento de desordem do real, assim colocados diante de nós como uma visão integral do nosso destino, no que tem de belo e bom; mas também no que possui de falhado, de cruel e infortunado” (SUASSUNA, 2011, p.238)

b. A arte fotográfica de Sebastião Salgado

Mineiro, de Aymorés, Sebastião Ribeiro Salgado é considerado um dos maiores fotógrafos contemporâneos. Adentrou pelas veredas da arte da imagem quase por acaso. Formado em economia, em uma das viagens à África que fizeram a pedido do Banco Mundial, levou a máquina fotográfica emprestada de sua esposa e registrou lindas imagens do Continente Negro. Tal experiência encantou o gênio e fez mudar toda a sua vida, onde passou a dedicar-se a registrar as imagens do mundo. Para o jornalista Jânio de Freitas,

Sebastião Salgado é um portador do mistério da arte. O que quer dizer que sua fotografia não se descreve: sente-se. Diante de sua fotografia não se pode sentir, como é usual que as fotografias provoquem, a ternura, ou a contristação, ou a culpa, ou o deleite estético. Diante da fotografia característica de Sebastião Salgado vêm-nos, em uma rajada única, a ternura e a dor, a culpa e o prazer estético. Inseparáveis e indistinguíveis, consistentes e indisfarçáveis, em uma só rajada, todos os ricos sentimentos que a pobreza emocional dos dias de hoje não foi ainda capaz de consumir e devorar. (FREITAS *apud*. SALGADO, As melhores fotos, apresentação).

As fotografias de Sebastião Salgado apresentam um grande retrato do mundo, expostas em milhares de facetas que representam homens e mulheres, crianças e idosos, riquezas e misérias, beleza e feiura espalhados em todos os continentes da Terra. Em seu itinerário como fotojornalista, durante anos a fio, Salgado registrou não somente fatos, não somente notícias, não somente motivações imagéticas para acompanhar reportagens

das maiores revistas e jornais do planeta, em sua peregrinação, terrestre Sebastião registou a alma do mundo.

Tal empresa não é algo fácil de se fazer, somente os grandes gênios da arte conseguiram fazê-la. Alguns a produziram por meio de acordes, sinfonias, melodias e harmonias musicais; outros por meio do mármore, do bronze, do gesso, do ferro; outros ainda, utilizando pincéis, tintas, telas em retratos, paisagens e naturezas mortas; alguns por meio da arquitetura, da jardinagem, do desenho, da xilogravura. Sebastião, homem moderno, sobre(vivente) do terrível século XX e do novo milênio, utilizou ciência e arte, tecnologia e inspiração da arte de fotografar para realizar o seu intento.

Em entrevista, Salgado disse "Espero que a pessoa que entre nas minhas exposições não seja a mesma ao sair" (MURITBIS, 2016). De fato, as impressionantes fotografias cunhadas em preto e branco, buscando a clareza da imagem retratada, levaram ao mundo os mais diversos sentimentos frente as dificuldades, a tristeza, a pobreza e a miséria da vida, tal como se o planeta tivesse perdido a alegria, a vibração e a intensidade das cores.

A poética de Salgado não é feita de toda a gama de cores que a luz pode proporcionar, mas apresenta o colorido da imagem, da cena que ele quer retratar. Embora tenha trabalhado, principalmente no início de sua trajetória, com fotografias em cores, Sebastião percebeu que ao "reduzir" as imagens para preto e branco, ou como alguns preferem, à escala de cinza, poderia "engrandecer" a imagem que estava retratando. Sem o excesso de cores, enfatizava a alma, o sentimento, as luzes e a sombras da condição humana e do próprio universo da Terra.

Em um mundo onde a imagem é quase que significante da vida, as cores muitas vezes são utilizadas para "enfeitar" o feio, tirar a atenção daquilo que é incolor, inosso, aterrorizante, pavoroso. Sebastião não esconde as mazelas do mundo, ele as revela, não somente em seus filmes ou em seu papel fotográfico, ou mesmo em seus diversos livros publicados pelo mundo todo, mas revela o homem ao próprio homem, fazendo-o questionar sobre a sua própria existência e os limites de sua própria ação.

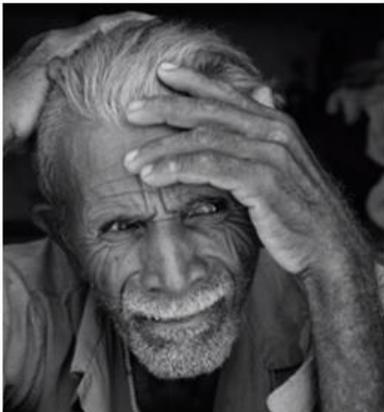
As fotografias de Salgado convidam a reflexões e a sensações acerca de feridas sociais: guerras, misérias, fomes, intolerâncias, injustiças, violências, migrações forçadas, explorações trabalhistas, expropriações do espaço, más condições de vida, tensões nacionalistas e

fundamentalistas. Com olhares atentos e reflexivos, os sentimentos possíveis que emergem das leituras imagéticas destas fotografias são intrigantes: emoção pela beleza da imagem; emoção pela tristeza e, ao mesmo tempo, pela esperança – enunciadas nitidamente em várias expressões corporais e nos olhares apropriados pela fotografia. (PIDNER & SILVA, 2014, p.2)

Diferente de uma fotografia apresentada em uma Rede Social ou um registro de um casamento, de uma festa de aniversário, de uma viagem inesquecível feita com a pessoa amada ou com amigos e familiares, as imagens de Salgado trazem uma narração poética. Há uma intencionalidade que começa com uma grande pesquisa prévia. Com a ajuda de sua esposa, Lélia, o grande artista brasileiro busca narrar uma história, um itinerário, uma ramificação das ações do homem e não o faz por meio de um *lógos* especulativo, tal como a filosofia o faz, também não quer apresentar fórmulas matemáticas ou teorias científicas, ele apresenta a sua arte como forma de conhecimento do mundo. Conforme afirma Harazim (1997, p. 73), “conhecer no vocabulário de Sebastião Salgado, significa fotografar, e fotografar significa conhecer”

A poesia de Salgado é narrada em histórias fotográficas das quais podemos afirmar ser uma trilogia do trabalho desse artista. São elas: *Trabalhadores* (1996), *Êxodos* (2000) e *Gênesis* (2013). Segundo declara esse autor, em documentário realizado em 2012, chamado *Revelando Sebastião Salgado*, o interessante nesses livros de fotografias “é o conjunto dessas coisas, não é só a fotografia que é interessante. É a maneira de utilizar a fotografia, a edição dessas fotografias, a dedicação total em torno dessas fotografias para você poder criar, no fundo, uma linguagem informativa completa”. (SALGADO *apud*. DE PAULA, sp, 2012).

Em *Trabalhadores* esse artista formado em economia quis fazer “uma homenagem aqueles que construíram esse mundo” (id). Durante anos, esse autor percorreu dezenas de países para registrar o processo produtivo do homem. Para ele, *Trabalhadores* conta a história do homem por meio da poética do navio, desde a prospecção do metal nas minas, passando pelas suas diversas fases de produção e utilização, até o seu desmanche em Bangladesh. Esse autor utiliza a técnica do “momento decisivo” onde, com imagens diretas, “procura transmitir em um ‘shot’ todo o drama e impacto da situação observada” (IDEM).



As imagens acima contam histórias de vida compondo a história do mundo, seja através de um idoso camponês do nordeste brasileiro, desolado pela crueldade da seca; seja através de homens e mulheres lutando pela terra e por reforma-agrária; seja pelos dois bombeiros fadigados e inconsolados pelos incêndios em campos de petróleo no Kuwait ou mesmo da luta por uma vida melhor de garimpeiros em busca do ouro na Serra Pelada.

A feiura dessas imagens revela a feiura do sofrimento, da dor, do cansaço, da desolação. O tema é feio, triste, angustiante, mas tal feiura é revestida de uma beleza que chama atenção dos olhos do espectador, o jogo de luz e sombras, as feições colocadas em destaque, fazem com que a contemplação estética nos leve para esses “malditos” ambientes.

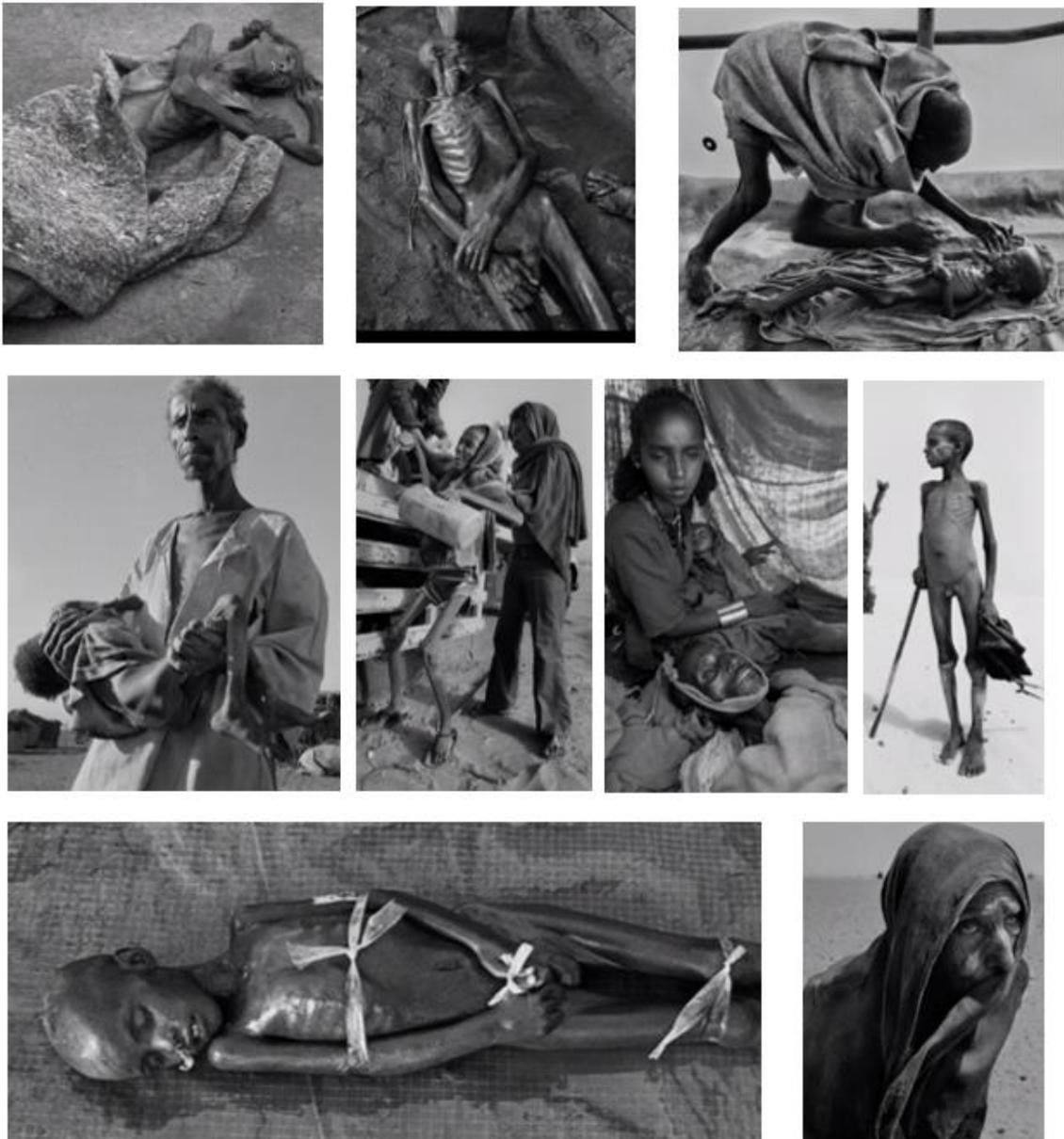
A força e intensidade apresentada por Salgado em suas fotografias vem de um grande talento, de uma forte intuição e tecnicamente foi desenvolvida e influenciada por diversos outros artistas, alguns dos quais, o fotógrafo brasileiro, teve a oportunidade de

junto trabalhar em agências francesas de fotografias tal como George Rodger, Cartier-Bresson, Eric Lessing, Peter Marlow. Contudo cada imagem traz aquilo que é próprio do gênio, do autor da obra de arte. Em declaração, Salgado diz o seguinte “Eu fotografei o que foi interessante para mim. O que me deu um grande prazer, o que me deu uma grande revolta, o que era inteiramente compatível com a minha maneira de pensar, com o meu código ético” (SALGADO, s.p., 2013)

Ainda que esse artista afirme seu encanto pela escola Holandesa de Rembrandt e Vermeer com “contornos de luz fabulosos. Um efeito de luz ‘de traz’ muito interessante” (Salgado, s.p., 2012), Salgado afirma que em sua história “desenvolveu uma parte da minha fotografia que é interessante: esse domínio da luz contra a luz e quase toda a minha fotografia é feita contra a luz”.

É a própria alma de Salgado que é colocada em cada uma dessas imagens, por isso esse autor diz “Se você reunir vários fotógrafos num mesmo lugar, cada um fará fotos diferentes. Isso porque, com certeza, eles vêm de lugares diferentes, muito diferentes. Cada um desenvolve a forma de ver em função de sua história” (IDEM).

Assim como expressou a sua visão de economista na obra *Trabalhadores*, através de suas viagens e de sua própria vida, Salgado buscou apresentar ao mundo a sua obra *Êxodos* onde por anos fotografou a realidade de imigrantes e refugiados nas guerras e ditaduras existentes no final do milênio. Tião, como é chamado pelos íntimos, e sua família foram vítimas dessa realidade, já que por dez anos foi impedido de voltar ao Brasil. Naquela época, a pátria mãe do artista vivia a ditadura militar, ele, sua mulher e seus filhos entraram na “lista negra” do governo brasileiro por receber os exilados e torturados do país em sua casa em Paris.



Com esse espírito, o projeto *Êxodos* foi tomando contornos, reforçados pelas próprias experiências que o fotógrafo teve ao se inserir aos milhões de refugiados, principalmente do continente Africano. Ali ele se deparou com o mais intenso sofrimento humano, com a mais forte dor e desespero, estando face a face com a própria morte. Tal como grande gênio e artista, precisava representar e denunciar essa realidade, e assim o fez com a sua arte, a fotografia, conforme podemos ver nas seguintes imagens (SALGADO, 2000)

Através do preto e do branco, Sebastião Salgado diz abstrair todas as coisas e, conforme ele diz, “na dignidade das pessoas, no olhar... eu conseguia me concentrar totalmente, dando um pouco mais de cinza, um pouco mais de preto, um pouco mais de branco, no tema principal que me interessava, no spot da fotografia que a cor não me permitia” (SALGADO, s.p.2012). Assim, em sua arte, ele dava a beleza para a feiura da fome, da desnutrição, da dor, do desamparo e da falta de esperança.

Segundo esse artista “o ato de fotografar é um ato muito forte. É um ato que na realidade, não é só o fotógrafo que faz a fotografia, são as pessoas fotografadas também que te dá muito do que você faz” (SALGADO, s.p., 2014). Dessa forma, o feio é representado, o feio se apresenta e encontra a beleza do artista, formando assim a obra de arte, revelando uma poética, uma história, uma representação do mundo que toca, que produz sentimentos e inquietações. Assim podemos afirmar com Salgado “A força do retrato, é que naquela fração de segundo compreendemos um pouco da vida da pessoa fotografada. Os olhos contam muito, a expressão do rosto também. Quando se faz um retrato não é só você quem tira a foto, a pessoa oferece a foto a você” (IDEM).

Dessa forma a fotografia se transforma em arte, a feiura, ainda que dolorida, inquietante, horripilante, se torna “bonita”, não no sentido de se tornar não verdadeira, mas é apresentada respeitando a dignidade daquele que é retratado, que ainda que esteja definhando, pode e deve ser representados pela arte. Assim, tal como diz Salgado, “A fotografia não precisa de tradução, você escreve, é universal. (...) E para que essa linguagem tenha o poder de transmissão ela tem que ser bem escrita, bem apresentada, bem feita e na realidade você não precisa de legenda” (IDEM). De fato, o fotógrafo é alguém que desenha com a luz, é alguém que revela a beleza das sombras e com sua arte coloca a luz tanto no objeto representado, como nos olhos daquele que a contempla.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste trabalho buscamos apresentar a beleza da feiura como parte da disciplina estética. Como no senso comum, estética é considerada apenas como o estudo ou o trato da beleza, primeiramente apresentamos a conceituação da estética, a sua finalidade e a

sua estrutura. Em seguida apresentamos a temática da feiura onde mostramos que essa é uma problemática muito tratada pela história da arte bem como da estética.

Neste sentido, afirmamos com Suassuna que a feiura na arte pode ser vista como uma salvação estética e completamos com as reflexões de De Breyne que a feiura na arte possibilita ao homem uma reflexão sobre si mesmo, sobre a sua própria existência, sobre os sofrimentos e mazelas que junto com a beleza, também compõem a vida e nos chama a questioná-la.

Nesse arcabouço, trouxemos para a luz a vida e obra do artista brasileiro Sebastião Salgado, que através da sua arte fotográfica busca de forma bela e genial apresentar o feio da existência humana e tal como De Breyne afirmara, levar o seu expectador a questionar a sua condição humana, a questionar as regras e injustiças que os seres humanos muitas vezes são obrigados a vivenciar.

Nesse intento, mostramos que a arte de fotografar não pode ser reduzida somente à técnica ou a sua forma de contemplação – embora esses sejam fatores importantes -, mas que envolve todo um projeto, uma intencionalidade, uma poética, uma pesquisa, um sentimento que o autor queira representar e transmitir através da sua arte fotográfica.

Não sem utilizar uma técnica própria, pois a poética de Salgado tem características muito específicas, aos quais apresentamos acima, tal como a luz, a sombra, o enquadramento, a edição, também enfatizamos a importância da própria história do artista na composição de suas obras de arte. Aquele que se formou em economia, buscou representar a capacidade produtiva do homem; aquele que fora um migrante e refugiado, apresentou o sofrimento e a dor de tantos apátridas pelo mundo. Ainda que não retratemos aqui, esse autor, buscando um novo sentido para a sua vida, pautando pela natureza, também apresenta em seu portfólio a obra Gênesis, onde revela as maravilhas do nosso planeta.

Também revelamos que a fotografia de Sebastião Salgado, tal como uma tela de Van Gogh, de Monet ou de Picasso, tal como as sinfonias de Mozart e as composições de Franz Schubert ou assim como uma pintura de Michelangelo ou de Bernini, também move o interlocutor a uma contemplação estética, a um sentir em suas entranhas os mais profundos sentimentos.

Portanto, na estética feio e belo se encontram, fotografias, imagens e sentimentos se convergem, a contemplação estética acontece e a arte se torna viva, presente, intensa, real, não somente no objeto estético, mas na vida, na realidade e na existência da história e da condição humana.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução: Eudoro de Souza, Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1998.

CRAVO NETO, Mário. Mário Cravo Neto. In: PERSICHETTI, Simonetta. **Imagens da fotografia brasileira**. volume 1. São Paulo: Ed. SENAC, 1997. p. 13-21.

ECO, Umberto. **A história da feiura**. Tradução: Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2007.

ESTRADA HERRERO, David. **Estética**. Barcelona: Herder, 1998.

FREITAS, Janio de. **A condição de Salgado**. In: SALGADO, SALGADO, Sebastião. As Melhores fotos. São Paulo: Boccato, 1992.

HARAZIM, Dorrit. **O fotógrafo da luz**. In: Revista Veja, 12 de março de 1997. p.70- 87.

MURITIBS, Maiara. **Sebastião Salgado**. Disponível em: <http://www2.eca.usp.br/cms/index.php?option=com_content&view=article&id=67:sebastiao-salgado&catid=14:folios&Itemid=10> . Acesso em: 05. out. 2016.

PAREYSON, Luigi. **Os problemas da Estética**. Tradução: Maria Helena Nery Garcez. São Paulo: Martins fontes, 1997.

PERSICHETTI, Simonetta. **Imagens da fotografia brasileira**. volume 1. São Paulo: Ed. SENAC, 1997.

PIDNER, Flora Sousa. SILVA, Maria Auxiliadora. **Fotografias de Sebastião Salgado: grafia, poética e produção do espaço geográfico**. Revista Científica Vozes dos Vales – UFVJM – MG – Brasil – Nº 06 – Ano III – 10/2014. Disponível em: <<http://site.ufvjm.edu.br/revistamultidisciplinar/files/2014/10/Fotografias-de-Sebastiao-Salgado-grafia-poetica-e-producao-do-espaço-geográfico.pdf>>. Acesso em: 07 out.2018.

SALGADO, Sebastião. [Depoimento]. **Roda Viva com Sebastião Salgado**. Programa exibido em 16/09/2013. São Paulo: TV Cultura, 2013.

_____. [Depoimento]. In: **Revelando Sebastião Salgado**. Direção: Betse De Paula. Produção: Patrícia Chamon. Brasília: TV Brasil - Empresa Brasil de Comunicação, 2012. Não paginado. Documentário (75 min.)

_____. Sebastião. **Êxodos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. Sebastião. **Trabalhadores: uma arqueologia da era industrial**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

SOULAGES, François. **Estética da fotografia: perda e permanência**. São Paulo: Senac, 2010.

SUASSUNA, Ariano. **Iniciação à Estética**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2011.

TODOROV, Tzvetan. **Goya à sombra das Luzes**. São Paulo: Companhia das letras, 2014

A IMAGEM – PHANTASMATA – EM TOMÁS DE AQUINO¹

Image – phantasmata – in Thomas Aquinas

Carlos Arthur Ribeiro do Nascimento²

* * *

Quando se toma conhecimento do esquema geral do conhecimento humano de acordo com Tomás de Aquino ele nos parece simples e até mesmo simplório. Há em primeiro lugar a ação das coisas sobre os sentidos externos. Esta ação produz neles uma determinação (*species*) que faz surgir as sensações dos sentidos externos; o primeiro sentido interno, o sentido comum reúne tais sensações e isso é conservado pela imaginação, o segundo sentido interno. O Terceiro sentido interno, a estimativa nos animais ou cogitativa nos humanos recebe determinações não sensíveis exemplificadas pela percepção, mencionada por Avicena, de medo por parte da ovelha diante do lobo. Tais determinações são conservadas pela memória. Do trabalho conjunto do sentido comum, da imaginação, da cogitativa e da memória resultam os fantasmas, rapidamente identificados com as imagens. Estas constituem o material que será iluminado pelo intelecto agente, produzindo as determinações inteligíveis (*species intelligibiles*) que, recebidas pelo intelecto possível o fazem passar ao ato produzindo os conceitos. Esses serão compostos ou separados formando proposições que expressam o julgamento intelectual.

É bastante frequente considerar que tudo isso é uma boa apresentação do conhecimento humano de acordo com Tomás de Aquino e passa-se por alto o verdadeiro pantanal de problemas delicados que ela encerra, a começar pela recepção pelos sentidos

¹ Conferência apresentada oralmente no 1º Encontro Sonhos e Imagens na Filosofia (2019, PUC-SP) e transcrita por mim mesmo para este formato.

² Professor titular aposentado da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP) e da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Tem experiência na área de Filosofia, com ênfase em História da Filosofia, atuando principalmente nos seguintes temas: filosofia medieval (Abelardo, Tomás de Aquino e João Duns Scot).

externos da ação das coisas materiais sobre eles. Trata-se de uma ação e recepção que se distingue da ação e recepção física e que Tomás chama de “espiritual” ou “intencional”.

Não vamos enumerar os problemas seguintes, nem pretendemos expor como são abordados pelos estudiosos. Nos restringimos a alguns aspectos dos mencionados “fantasmas”.

Em primeiro lugar, Tomás só fala de “fantasma” a propósito dos três últimos sentidos internos (imaginação, cogitativa e memória³. Em seguida, Tomás não usa “imagem” (*imago*) nesse contexto (LISSKA, 2016, p. 289-290). Além disso, um fantasma não precisa ser uma imagem para ser fantasma. Ele pode ser quando é objeto direto da imaginação. É o caso do também conhecido exemplo da “montanha de ouro” constituída pela imaginação a partir das imagens de montanha e de ouro (Lisska, p. 292).

O fantasma é uma “semelhança” (*similitudo*) da coisa. Mas “semelhança” não quer dizer uma espécie de fotografia da coisa. O termo deve ser entendido em seu sentido preciso: semelhança é a participação na mesma forma (cf. *Sobre a verdade*, q. 8, a. 8; *Suma de teologia*, I^a, q. 4, a. 3). Conforme o tipo de posse comum de uma forma (no sentido aristotélico) haverá diferentes tipos de semelhança. Não haveria sentido em pensar que a determinação do quente no tato seja um retratinho do quente; o que há é a presença física do calor na coisa, sua presença física no órgão do tato e a presença intencional no tato. Lisska (2016, p. 293-296) fala de três categorias de semelhança. No exemplo citado a determinação do tato pelo quente (a espécie do quente) é uma semelhança do quente. O fantasma é também, como dissemos, uma semelhança da coisa individual. Trata-se em primeiro lugar do que resta na imaginação, do que é retido pelo sentido comum. É o que Lisska chama de semelhança 2. Finalmente o conceito ou verbo mental é uma semelhança da coisa, a semelhança tês de Lisska.

É preciso, porém, prestar atenção em que a determinação do sentido externo, a reunião no sentido comum do que é captado por essas determinações através dos sentidos externos e sua conservação na imaginação, bem como a captação de aspectos não sensíveis pela cogitativa, sobretudo a percepção de que o que está reunido no sentido comum constitui um indivíduo de certo tipo (*hoc aliquid*) pela cogitativa e sua conservação na memória – tudo isso não é objeto de percepção, mas canal de percepção;

³ Nesta exposição mais do que nos baseamos no livro de Lisska, 2016.

não é o que é percebido (*quod percipitur*), mas o pelo que (*quo percipitur*) a coisa é percebida.

Os fantasmas contidos na memória vão ser o material que o intelecto agente ilumina e deles abstrai as determinações inteligíveis que, recebidas no intelecto possível o fazem passar ao ato e produzir o conceito ou verbo mental pelo qual ele concebe a própria coisa no mundo exterior. Assim, todos os elementos mencionados e pelos quais (*quo*) o intelecto conhece a coisa (*quod*) são intencionais. Embora estejam presentes nos sentidos e no intelecto, remetem à coisa no mundo exterior, pelo seu conteúdo.

Mencionemos ainda dois aspectos gerais. O primeiro diz respeito à dificuldade em se falar do conhecimento, mesmo humano e mesmo sensorial, pois de acordo com Tomás de Aquino, ele não é de caráter material. Ora, nossa linguagem deriva da experiência do mundo material. Desse modo só podemos falar do não material por analogia ou mesmo por metáfora. No que precede é fácil perceber inúmeros termos que são usados por transposição do domínio da matéria. Mas Tomás considera que “luz inteligível” não é metáfora, mas analogia propriamente.

O outro aspecto que mereceria ser lembrado é que a maneira como Tomás de Aquino aborda o conhecimento humano inverte a perspectiva em que ele era abordado no mundo cristão, onde era dominante a chamada teoria da iluminação divina derivada de Santo Agostinho e que situava o conhecimento humano em relação a sua fonte, Deus, do qual deriva a possibilidade de conhecimento certo.

Algo de semelhante se encontrava também nas teorias sobre o intelecto separado (o agente em Avicena e tanto o agente como o possível em Averróis). Afinal o que caracteriza o conhecimento como propriamente humano, seu aspecto intelectual, viria de fora e de cima.

Tomás, ao contrário de Avicena, postula um “*conversio*”, não para o intelecto agente, mas simplesmente para os fantasmas. Um último suspiro (que deveria ter vindo no início): a palavra “*phantasma*”, no plural “*phantasmata*” deriva de *phos* (luz) em grego.

REFERÊNCIA

LISSKA, A. J. **Aquinas Theory of Perception**. Oxford: Oxford University Press, 2016.

**A QUERELA DOS UNIVERSAIS REVISITADA: HOMENAGEM
A CARLOS ARTHUR RIBEIRO DO NASCIMENTO**

*The Problem Of Universals revisited: tribute to Carlos Arthur Ribeiro
Do Nascimento*

Oswaldo Giacoia Junior¹

“Não: Não quero nada. Não me venham com conclusões! A única conclusão é morrer. Não me tragam estéticas! Não me falem em moral! Tirem-me daqui a metafísica! Não me apregoem sistemas completos, não me enfileirem conquistas Das ciências (das ciências, Deus meu, das ciências!) Das ciências, das artes, da civilização moderna! Que mal fiz eu aos deuses todos? Se têm a verdade, guardem-na! Sou um técnico, mas tenho técnica só dentro da técnica. Fora disso sou doído, com todo direito a sê-lo. Com todo direito a sê-lo, ouviram? Não me macem, por amor de Deus”².

* * *

O texto que ora apresento pretende-se uma homenagem ao mestre Carlos Arthur Ribeiro do Nascimento. Ele retoma um texto publicado originalmente no número 13 dos Cadernos PUC-SP – número dedicado à Filosofia. Este é um trabalho notável sob muitos aspectos, alguns dos quais tomo a liberdade de mencionar: em primeiro lugar pelo título, que discretamente remete aos poemas de Álvaro de Campos, de 1923 e 1926, nos quais o poeta Fernando Pessoa, na vestimenta do pseudônimo Álvaro, revisita sua amada Lisboa. Pois bem, nosso mineiro de Itabirito – que não é, porém, conterrâneo de Carlos Drummond de Andrade – também dá largas à sua paixão recôndita pela literatura e pela poesia, revisitando a – para nós simples ‘modernos’ – árida paragem da querela dos universais.

Outro aspecto digno de menção: o veículo editorial. Os Cadernos PUC-SP formaram uma série coletânea de números publicados avulsamente pela PUCSP

¹ Departamento de Filosofia. IFCH-Unicamp

² Álvaro de Campos. *Lisbon Revisited* (1923). In: Pessoa, F. *Seleção Poética*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro; Companhia José Aguilar Editora, 1971, p. 253s.

abrangendo diversas áreas do conhecimento, reunindo trabalhos originais, de autoria de professores, pesquisadores, alunos e colaboradores não pertencentes aos quadros da universidade, mas a ela vinculados por algum tipo de intercâmbio. O número especial dedicado à Filosofia pertence, portanto, ao período inicial da série dos Cadernos PUC-SP, que se encontrava, portanto, ainda em vias de consolidação. E, no entanto, basta lançar um olhar para a apresentação desse número 13 para perceber a amplitude de seus horizontes e a ambição de seus objetivos:

Como justificativa para uma coletânea de artigos que fez opção pela dispersão, em detrimento da unidade temática, a apresentação argumenta tê-lo feito para atender à diversidade da pesquisa dos professores do Departamento de Filosofia e seus colaboradores, mas também em virtude de uma exigência do exercício contemporâneo da Filosofia.

Ao se procurar na Filosofia atual um foco de preocupações, observa-se sua tendência à desterritorialização: a reflexão envolve domínios tão diversos que vale mesmo perguntar se existe sempre a delimitação do que se denomina convencionalmente a Filosofia. Entretanto, a Filosofia existe; alvo de interesse ou descaso, vulto histórico do pensar, pulsão de linguagem, afirmação do pensamento. Um conjunto de textos, como estes, identifica-se pelo que manifesta da atenção a questões que encontram sua realidade na incessante metamorfose da reflexão e na pluralidade do saber (...) Jogo de superfícies, perspectivas da profundidade, estes textos” indicavam “a proliferação do sentido; o tangenciamento de um objeto impossível de fixação: a filosofia como acontecimento (CADERNOS PUC-SP, p. 03)

Acredito que alguns de nós terão suspeitado – como eu sempre o fiz desde a primeira leitura – que, a despeito da reserva do anonimato, a autoria desta apresentação, a julgar pela elegância do estilo e pela excelência do pensamento, cabe à professora Salma Tannus Muchail. De todo modo, foi neste número inicial dos Cadernos PUC-SP – e não numa publicação especializada - que Carlos Arthur Ribeiro do Nascimento publicou um dos mais notáveis trabalhos de sua lavra, uma de suas mais importantes contribuições científicas para o estudo da historiografia da filosofia medieval. O ensaio de Carlos Arthur reconstitui com notável clareza e completude a doutrina dos universais e da predicação do Ser em Pedro Abelardo, Tomás de Aquino, João Duns Escoto e Guilherme de Ockam, marcando as modalizações específicas que esta doutrina exhibe em cada um desses pensadores, numa redação elegante, fiel ao modo de enunciação

original, mas despojada da prolixidade retórica, estilística e léxica da escolástica medieval. Penso que este trabalho de Carlos Arthur reflete as bases do que viria a se constituir em nosso país – em grande medida por obra dele mesmo - uma linha de pesquisa sobre filosofia medieval, que hoje floresce e conquista com inteira justiça o reconhecimento por especialistas em grande parte do mundo.

Neste texto prodigioso, Carlos Arthur apresenta e desenvolve, no horizonte da doutrina dos universais, questões de epistemologia, ontologia, lógica, teoria da linguagem e da significação, assim como problemas concernentes aos diferentes usos da linguagem. Para mim – e para muitos outros – este texto contém a melhor e mais preciosa e exaustiva lição sobre a doutrina dos universais que pudemos receber, uma generosa dádiva, um primor de erudição e competência, de que não conheço até hoje nenhum similar. E um texto de tamanha densidade, rigor e completude encontra-se inserido – com todo despojamento e simplicidade – justamente numa linha de publicação que se iniciava, como disse anteriormente. Bem ao gênero e ao gosto de Carlos Arthur.

Um outro estranho aspecto, que nunca cansei de admirar: o que deu ensejo a este trabalho foi um inusitado encontro de Carlos Arthur não com outro medievalista de sua têmpera e estirpe, mas com um filósofo contemporâneo, um dos representantes da Escola de Frankfurt, a saber, Herbert Marcuse. Não me recordo mais precisamente do ano, mas acredito que tenha sido em 1977, quando tive conhecimento de um curso de História da Filosofia ministrado no departamento de Filosofia da PUCSP por Carlos Arthur Ribeiro do Nascimento cujo tema principal consistia numa discussão com Marcuse – em particular a propósito do livro *One-Dimensional Man* (1973).

Fato surpreendente, se considerarmos que desde 1972, ano no qual iniciei a graduação em Filosofia na PUC-SP, só havia assistido a cursos de Carlos Arthur sobre filosofia medieval – particularmente Tomás de Aquino. Com uma única exceção parcial: num desses cursos, ele abriu um excursus sobre a origem do Estado moderno, que tratou de Maquiavel, a partir das análises do filósofo político florentino por Claude Lefort, num trabalho magnífico sobre filosofia política, que vinha de ser publicado.

Mas o que despertou o espanto filosófico de Carlos Arthur na *Ideologia da Sociedade Industrial* de Herbert Marcuse foi a passagem em que o filósofo alemão escreve:

Longe de ser apenas uma questão abstrata de epistemologia, ou uma questão pseudoconcreta de linguagem e de seu uso, a questão do estatuto dos universais está no próprio centro do pensamento filosófico. Isso porque o tratamento dos universais revela a posição de uma filosofia na cultura intelectual – sua função histórica (MARCUSE *apud*. NASCIMENTO, s.d., p. 37).

A pergunta-guia de Carlos Arthur é, então: como a doutrina dos universais dos pensadores medievais mais reconhecidos pela tradição revela a posição de suas filosofias na cultura intelectual, e, ao fazê-lo seja, revelam a também a função histórica dessas filosofias?

É então que Carlos Arthur reconstitui com extraordinária precisão e clareza o tratamento dado por Pedro Abelardo, Tomás de Aquino, João Duns Escoto e Guilherme de Ockam ao problema dos universais a partir das questões formuladas e não respondidas por Porfírio (232/3-304) no início de sua *Introdução* ao Tratado das Categorias de Aristóteles – numa obra à qual Porfírio dá o nome de *Isagoge*, traduzida para o latim tanto por Mário Vitorino quanto por Boécio, de acordo com aquilo que nos informa Carlos Arthur. Reconstituindo as vicissitudes históricas da recepção desta obra pelos pensadores do Medievo, contextualizando historicamente a ambiência cultural e as fontes filológicas de que dispunham tais pensadores em sua elaboração do legado aristotélico das categorias como formas de predicação, Carlos Arthur nos apresenta tanto o diferencial entre as respectivas recepções da doutrina aristotélica, quando aquilo para o que convergem.

Na conclusão do trabalho, Carlos Arthur abre espaço para um diálogo com a passagem em Marcuse que despertou sua atenção, e permite-se, então, fazer algumas indicações que considera relevantes: a primeira delas é de “caráter psicológico”: por um lado, teríamos Abelardo Ockam como autores que se apresentam em suas respectivas individualidades, falando a maior parte das vezes em primeira pessoa, o que Carlos Arthur relaciona, então com suas teorias do universal como existindo apenas enquanto um dado mental, e acentuam a individualidade de todo existente. Por outro lado, o tipo de personalidade de Tomás de Aquino e Duns Scotto parece ser daqueles que não querem colocar a si mesmos em primeiro plano, são antes típicos representantes do coletivo das universidades, e como que desaparecem por detrás dos próprios escritos,

evitando colocar-se em primeiro plano. Esta diferenciação e paralelismo psicológico encontra, então, seu correspondente no plano social e histórico-político:

Globalmente, a sociedade medieval tendia a ser ‘realista’, a ver além do indivíduo, algo em que este estava incluso de algum modo, algo que seria expresso pelo conceito e pelo termo universais. Ser ‘nominalista’, negar a realidade dos universais era já se colocar na posição de marginalidade neste contexto. E tanto Abelardo como Ockam vieram a ter problemas com a ortodoxia (NASCIMENTO, s.d., p. 72).

Carlos Arthur segue adiante e acrescenta que esta relação entre a posição relativa à doutrina das categorias e da existência dos universais tem reflexos também na posição da respectiva filosofia em relação ao sagrado e ao profano: pois, na medida em que um pensador medieval tende a absorver o Estado na igreja, a filosofia na teologia e a natureza na graça, ele tende também para o realismo dos universais. Inversamente, aqueles que primam pela distinção entre estes elementos, inclinam-se para a negação nominalista da realidade dos universais. Mas o final do ensaio de Carlos Arthur reserva a parte mais ‘substantiva’ de seu diálogo como Marcuse:

“Finalmente, não deixa de ser curioso observar que o ‘nominalismo’, posição não conformista na Idade Média, seria hoje em dia (sob a forma da filosofia analítica) apenas expressão daquilo a que a sociedade tecnocrática nos compele a ser: indivíduos isolados, eles próprios dissolvidos em feixes de funções. O que Marcuse chama de ‘uma análise do contexto experimental não-mutilado’ levaria a reconhecer que ‘a desarmonia entre as necessidades individuais e sociais e a falta de instituições representativas nas quais os indivíduos trabalhem para si e tenham voz ativa levam à realidade de universais como a Nação, o Partido, a Constituição, a Corporação, a Igreja – uma realidade que não é idêntica a qualquer entidade identificável (indivíduo, grupo ou instituição). Tais universais expressam vários graus e modos de reificação. Sua independência, conquanto real, é espúria pelo fato de ser a de poderes particulares que organizam o *todo* da sociedade. Uma retradução que dissolvesse a substância espúria do universal ainda constitui um desiderato – mas é um desiderato político”.

Ao encerrar seu ensaio com esta longa citação de Marcuse, Carlos Arthur nos convida a pensar nessa tarefa tanto filosófica quanto política de crítica e denúncia do contexto social mutilado, de dissolução do universal espúrio – e com isso resgata o que

estava em jogo na pergunta de Marcuse e em sua própria preocupação, enquanto historiador da filosofia medieval: a função histórica da filosofia na cultura intelectual.

Tendo isto em vista nesta homenagem, eu gostaria – muito modestamente – de sugerir ao querido mestre Carlos Arthur uma pista de reflexão, uma ocasião para continuar nossas conversas. Talvez não fosse ‘de todo destituída de interesse’ – permito-me repetir aqui a peculiar forma de expressão de Carlos Arthur – a lembrança de que Herbert Marcuse foi aluno de Martin Heidegger, e fazia parte do pequeno e genial grupo de estudantes que, como Hannah Arendt, Hans Jonas, Günther Anders e Karl Löwith, seguia com entusiasmo os cursos de Heidegger em Friburgo e Marburgo.

Nesse contexto, cabe então prosseguir recordando que a tese de Habilitação de Martin Heidegger, iniciada em 1915 e publicada pela primeira vez em 1916 intitula-se *Die Kategorien-und Bedeutungslehre des Duns Scotus*. Este trabalho de Heidegger, dedicado à interpretação da doutrina das categorias e da significação na obra de Duns Escoto mereceu relativamente pouca atenção até hoje por parte dos estudiosos da filosofia de Heidegger. E, no entanto, trata-se de um escrito que nada tem de marginal em relação ao que há de essencial no pensamento deste autor.

Com efeito, o problema das categorias e da predicação constitui, para Heidegger, a porta de entrada para a compreensão da necessidade de retomada da pergunta pelo Ser e pelo sentido do Ser, com a qual tem início a tradição filosófica ocidental. É o que encontramos explicitamente colocado, já na abertura de *Ser e Tempo*, cuja epígrafe retoma a seguinte passagem do Sofista de Platão: “‘Pois é manifesto que estais de há muito familiarizados com o que pretendeis propriamente significar empregando a expressão ‘ente’, que outrora acreditávamos certamente entender mas que agora nos deixa perplexos’.” A partir daí prossegue Heidegger (2012, p. 31): “‘Temos hoje uma resposta à pergunta sobre o que pretendemos significar propriamente com a palavra ‘ente’? De modo algum. Assim, é preciso, pois, refazer a *pergunta pelo sentido de ser*’”.

É muito provável que Marcuse tenha recebido a diretriz para sua pergunta a respeito da função histórica das filosofias em seu pertencimento à tradição de uma cultura intelectual desta proveniência heideggeriana inconfessada. Com efeito, a preocupação matricial de Heidegger era com o destino da pergunta pelo sentido do Ser em nossa cultura. E isto o levou ao exame aprofundado na doutrina das categorias e da significação em Duns Scoto, pois Heidegger entendia que aí se encontrava – em boa

medida – o núcleo de problemas filosóficos fundamentais, com os quais nos defrontamos ainda hoje.

Por que razão escolheu Heidegger Duns Escoto para dar início às suas investigações no âmbito da lógica e da especulação medieval? Na verdade, quando o filósofo terminava a sua tese de doutoramento sobre *A doutrina do juízo no psicologismo*, em 1913, o seu orientador Arthur Schneider professor titular da cadeira de filosofia cristã, incentiva-o a efetuar uma investigação aprofundada na lógica medieval, de forma, a que o trabalho sobre os problemas lógicos e sobre a teoria do conhecimento lhe fornecessem as bases que lhe permitissem chegar ao domínio total do ser. Mantendo esta linha de reflexão, no semestre de verão de 1916, em Friburgo, Heidegger dá um seminário juntamente com Engelbert Krebs sobre a lógica aristotélica. Na verdade, Heidegger tinha consagrado em 1912 um artigo dedicado às ‘Investigações recentes sobre a lógica (*Neuere Forschungen über Logik*)’, apoiando-se para isso, nos estudos modernos sobre a lógica, na obra de Emil Lask, bem como na obra de R. H. Lotze. É precisamente na obra deste último que Heidegger recupera elementos significativos a respeito da lógica de Duns Escoto, que o orientam para a procura de uma lógica pura (*reine Logik*), que concorre paralelamente com a obra de Husserl (MARTIN, 2016, P. 383-409).

Ora, a Lógica estava intimamente associada, para o jovem Heidegger, a uma teoria geral da significação, que conectava a doutrina das categorias de Duns Scoto à hipótese de uma *gramática a priori*, tal como pensada por Husserl. É esta relação, que diz respeito a um sistema das significações, ao estatuto epistemológico das categorias, à natureza e aos usos da linguagem - tal como Heidegger a compreende a partir de Duns Scoto - que marcará os destinos do pensamento sobre o ente ao longo da história posterior da filosofia. A esse respeito, afirma Martins: “O que mais importava a Heidegger era a teoria da significação vinculada à idéia de uma gramática a priori, que ele julga encontrar na obra de Duns Escotus”. Tratava-se, então, para Heidegger, do sistema das significações e da relação que articula palavras e objectos intencionais, a partir da qual Duns Escotus “constrói (*constructio*) as formas de significação lógica e intencional de univocação, equivocação e analogia. É precisamente essa *constructio* que permite a organização dos *modi significandi*, dos *modi intelligendi* e dos *modi essendi*” (MARTINS, 2016, 384-409).

Ora, o próprio Heidegger formula exatamente esta interpretação em sua tese de Habilitação sobre a doutrina das categorias e da significação em Duns Scoto:

No presente, Husserl conferiu novamente honra à ‘Idéia de uma gramática pura’; ele mostrou que existem leis a priori de significação, que prescindem da validade objetiva das significações. As leis do complexo de significação *que exige a mera unidade do sentido*, a partir da qual as formas apriorísticas reúnem, numa determinada significação, as significações de diferentes categorias, ao invés de produzirem um caótico *non sense (Unsinn)*. A gramática moderna acredita ter de edificar-se exclusivamente sobre a psicologia e outras ciências empíricas. Face a isso, desperta para nós aqui o *insight* de que a *antiga idéia* de uma especial *gramática a priori universal* recebe um fundamento inquestionável, graças à nossa demonstração de leis a priori determinantes das formas de significação, e, em todo caso, uma ilimitada esfera de validade. Em suas *Idéias para uma Fenomenologia Pura e Filosofia Fenomenológica*, Husserl indicou então para o âmbito da significação a sua posição no conjunto das tarefas fenomenológicas, e com isso, ao mesmo tempo, também colocou sob uma nova luz a significação teórica da ‘gramática a priori’ (HEIDEGGER, 1978, p. 327).

Mas não era apenas a recepção de Scoto que interessava Heidegger em 1916. Era também – e talvez fundamentalmente – uma confrontação entre Duns Scoto e Tomás de Aquino, confrontação que servia a Heidegger como o caminho para uma reflexão sobre a lógica, a dicção do ser e a significação. Por meio deste estudo de escolástica medieval, Heidegger procurava reconstituir precisamente a estrutura do pensamento de uma época – de um período fundamental da história do ocidente, portanto, de uma época decisiva na história da verdade do Ser.

Pretendo conectar diretamente a esta percepção – com plena consciência da necessidade das devidas mediações, que não faço agora para poupar tempo e não abusar da paciência – com a passagem da *Carta sobre o Humanismo* em que Heidegger trata da possibilidade da superação da alienação – até mesmo da possibilidade de um produtivo diálogo com Marx – a partir da retomada da preocupação com a pergunta pelo sentido do Ser. Pergunta que não pode ser reformulada, no presente, sem a passagem inevitável pela estrutura do pensamento medieval. Com efeito, Heidegger tinha plena consciência de que a diferença ontológica já havia sido discutida pelos pensadores árabes medievais, em especial Alkindi, Alfarabi e Avicena, e mais tarde retomada por Tomas de Aquino e Duns Scoto.

Vale recordar também que a passagem extraída do livro de Marcuse a respeito da reificação, da sociedade tecnocrática que nos compele a ser indivíduos isolados, dissolvidos em feixes de funções ecoa a filosofia heideggeriana da técnica – outra referência incofessada de Marcuse, que, no entanto, é compreensível justamente pelas

circunstâncias e avatares de natureza histórica, social, política e ideológica que cercam o pensamento de Heidegger, em seu funesto envolvimento com o nacional socialismo.

Não é por acaso, então, ter cabido a um outro pensador obstinado com a superação de Heidegger, a saber Giorgio Agamben, refazer o caminho de Heidegger, com o propósito de prosseguir a partir do ponto em que este teve de deter-se, e retomar, em nossos dias, toda a complexidade envolvida na teoria aristotélica da predicação – para fazer da reflexão embebida nela a mais profunda camada de compreensão do presente, dos problemas fundamentais com os quais nos defrontamos nos domínios da ontologia, da lógica, da linguagem, da ética, do direito e da política. Para Agamben, até mesmo a estrutura do estado de exceção – desta guerra civil legal que caracteriza a política em nossos dias – torna-se compreensível em sua paradoxia visceral a partir de sua derivação da doutrina aristotélica da predicação.

Para esclarecer este ponto, convém lembrar um pouco do que lemos em Aristóteles: “Temos conhecimento das coisas particulares só quando conhecemos sua essência necessária, e com todas as coisas ocorre o mesmo que ocorre com o bem: se o que é bem por essência não é bem, então nem o que existe por essência existe, e o que é uno por essência não é uno; e assim como todas as outras coisas.” *Quod quid erat esse* - τό τι ἦν νεῖναι, uma pergunta pelo elemento no qual repousa a estabilidade do ser desde sempre e para sempre, a estrutura substancial do Ser que é também o *fundamento* do saber e da ciência. Este pode ser diretamente intuído pelo intelecto, quando é a essência necessária das coisas que não têm sua causa fora delas mesmas [nesse caso, constitui o domínio dos princípios primeiros, que são fundamentos de demonstração]; ou, no caso da essência necessária de coisas que têm sua causa fora delas mesmas, pode ser exibida ou demonstrada por uma cadeia consistente de raciocínio. Este é, então, o objeto da definição e do conhecimento científico. “Aquilo que há muito tempo vimos procurando e ainda procuramos, aquilo que sempre será um problema para nós (o que é o ser?) significa isto: o que é a substância” (ARISTÓTELES, *Metafísica*, VII, 1, 1028 b).

Para Agamben, há um “dispositivo ontológico” na teoria aristotélica da predicação por meio do qual opera-se a divisão e a separação do Ser em substância primeira e substância segunda, substância e atributos, atributos e modos. Agamben reconhece que, desde Tomás de Aquino, a substância segunda é entendida como **universal ou espécie**, sendo identificada, em seus vários sentidos, com *quiditas*, ou

quididade. O referido dispositivo ontológico, funciona, segundo Agamben, como um ‘mecanismo ‘arcaico’: na divisão que por ele se realiza, uma parte é rechaçada, excluída, expelida para trás e impelida para o fundo, como origem, para depois ser rearticulada e incluída como fundamento da outra. Esta paradoxal exclusão includente separa a essência de sua realização no existente, a vida de sua forma, de modo a fazer perdurar esta mesma estrutura opositiva sob sintagmas: essência primeira/ essência segunda, *quod est/quid est*; *anitas/quiditas*; ato/potência; essência/existência; substância/atributo e modo; sujeito/predicado; mundo/linguagem; vivente/falante, *zoé/bios* (vida nua/vida politicamente qualificada); Decisivo é, em todos eles, que tanto o ser como a vida serão interrogados, ao longo da história da filosofia Ocidental, nas e pelas cisões e participações que os escandem.

Desse modo, no plano da ontologia, assim como na predicação, opera a mesma clivagem que incide no campo religioso da *ex-ceptio*, separando, pela via da sacralização, a vida dos *homini sacer*, excluindo-a do direito divino e humano; essa divisão opositiva é estruturalmente a mesma que exclui a *zoé* (a vida natural) da esfera da vida ética e politicamente qualificada (*bios*), e ao fazê-lo, transfigura-a em *mera vida, em vida nua: a genuína prestação política do poder soberano*. Novamente aqui, repete-se a exclusão includente: uma das partes só se mantém por referência ineludível a um fundo originário produzido pela separação: assim como o indizível (o real) é banido para fora do campo da possibilidade de enunciação (*logos*), que, no entanto, só se institui por referência a esse indizível presente por exclusão, a vida nua é o que se mantém vinculado ao poder soberano, justamente por sua exclusão da vida juridico-politicamente qualificada do cidadão.

Não admira, pois, que o pensamento jurídico-político de Agamben se articule a partir de uma ontologia e de uma lógica modal, cujo modelo ele pretende reconstruir também em diálogo com a tradição da história da filosofia. Daí seu retorno a Aristóteles e à filosofia medieval, também nas suas vertentes árabe e judáica, pois “Agamben nota a mudança do *a priori* histórico da filosofia aristotélica nos pensadores neoplatônicos e medievais” (MATOS & GOMES, 2018, p. 660). A esse conjunto de sugestões eu fui levado pela leitura recente daquele ensaio de Carlos Arthur, que revisita a querela dos universais na Idade Média. Para mim, é como se ele, com aquela modéstia e simplicidade característica dos que são verdadeiramente sábios e seguros de seu mister, revisitasse a sua querida Lisboa, a pátria espiritual da filosofia medieval, e mostrasse,

por meio desta re-visitação, como nossos arroubos de modernidade como ruptura com o antigo e limiar de novos tempos, de ineditismo e recomeço talvez não resistam a um exame crítico mais demorado.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. **Metafísica**. São Paulo: Edições Loyola, 2002.

CAMPOS, Álvaro de. Lisbon Revisited. In: PESSOA, F. **Seleção Poética**. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro; Companhia José Aguilar Editora, 1971, p. 253.

FILOSOFIA. **Cadernos PUC-SP**, nº 13. São Paulo: Educ. Editora da PUCSP; Cortez Editora, s. d.

HEIDEGGER, M. Die Kategorien- und Bedeutungslehre des Duns Scotus. In: **Gesamelte Werke. Band 1. Frühe Schriften**. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1978.

_____. **Ser e Tempo**. Trad. Fausto Castilho. Campinas: Editora Unicamp; Petrópolis: Editora Vozes, 2012.

MARCUSE, H. **One-Dimensional Man**. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 1973.

MARTINS, M. M. B. A Habilitationsschrift de Heidegger: As Categorias e a doutrina da significação em Duns Escoto. **SOFIA. Versão eletrônica**. Vitória (ES), vol. 5, n. 2, Ago. - Dez., 2016.

MATOS, A. S. M. C.; GOMES, A. S. T. Da Unidade/Diferença à Modalidade: A Arqueologia da Ontologia no Pensamento de Giorgio Agamben. **Kriterion**, nº 141 setembro a dezembro de 2018.

NASCIMENTO, C. A. R. A Querela dos Universais Revisitada. **Cadernos PUC** nº 13. Filosofia. São Paulo: Educ. Editora da PUCSP; Cortez Editora, s. d.