



**“UMA HISTÓRIA HEROICA DA MODERNIDADE”:
COMENTÁRIOS SOBRE *O EU IMPERTINENTE* DE
JOSEF FRÜCHTL**

**PARTE I: MODERNIDADE, SUBJETIVIDADE, HEGEL E O
*WESTERN***

Carla Milani Damião¹, Jadson Teles Silva²,
Joyce Neves de Campos³ e Talita Trizoli⁴

Resumo: Trata-se de apresentar aspectos da teoria de Josef Früchtl sobre a subjetividade moderna, com base em uma associação do “Eu” filosófico e a figura do herói encontrada em alguns gêneros cinematográficos. Neste artigo, o foco será a relação entre a filosofia de Hegel e o gênero do *Western*, além da introdução aos princípios gerais sobre o fenômeno da modernidade e seus três estratos: o clássico, o agonal e o híbrido.

Palavras-chave: Modernidade clássica; Herói; *Western*.

¹ Professora Doutora da Faculdade de Filosofia da UFG. Autora do livro “Sobre o declínio da ‘sinceridade’: filosofia e autobiografia de Jean-Jacques Rousseau e Walter Benjamin”. Loyola: 2006.

² Mestrando pelo Programa de Pós-Graduação em Filosofia UNB.

³ Mestranda pelo Programa de Pós-Graduação em Filosofia UFG.

⁴ Mestre em Estética e História da Arte pelo PGEHA da USP e Professora Substituta na FAV-UFG

*"There is, then, no time to waste:
the western must become a theme for philosophy"*⁵

A epígrafe que abre este artigo e encerra o segundo capítulo do livro de Josef Früchtel *O Eu impertinente* é exemplar da procura deste autor em refletir filosoficamente sobre o filme, em particular sobre três gêneros: o *western*, o filme de *gangster* e o de ficção científica. Esses gêneros constituem uma expressão da modernidade, considerada em três níveis: o clássico, o agonal e o híbrido. Esses três níveis correspondem, por sua vez, a três correntes filosóficas da modernidade, esta tratada aqui como um fenômeno complexo, cujas camadas correspondem ao Idealismo alemão, ao Romantismo e a assim chamada Pós-modernidade. Trata-se, portanto, de uma revisão das teorias da modernidade e do movimento empreendido pela subjetividade. Ao incluir o filme como objeto de reflexão filosófica, o autor não teme o debate sobre o meio corrompido pela indústria cultural, mas justifica as associações ao verificar a constituição da subjetividade nestes. Subjetividade que corresponde à representação da cultura pela arte por meio da figura do herói moderno.

O desenvolvimento deste comentário a sua obra será realizado em dois momentos:

1. Pressupostos que conferem à subjetividade um papel central na teoria da modernidade do autor;
2. Hegel e o *western*.

1 - O PAPEL CENTRAL DA SUBJETIVIDADE NA TEORIA DA MODERNIDADE

Ao delimitar o tema da modernidade como uma reflexão sobre a subjetividade, Früchtel elege Hegel como ponto de partida,

⁵ "Es besteht daher Nachholbedarf: Der Western ist ein Thema der Philosophie". "Não há, portanto, tempo a perder: o *Western* deve se tornar um tema para a filosofia" (FRÜCHTEL, 2004, 95/2009, 50).

sem deixar de se referir à polêmica que envolveu autores como Jürgen Habermas, ao afirmar que:

Refletir sobre a modernidade significa refletir sobre o Eu (*das Ich/Self*). Esse é o meu ponto de partida. Hegel foi o primeiro a declará-lo como um problema filosófico; em tempos mais recentes, filósofos com diferentes tendências teóricas voltaram a reexaminar o assunto. Jürgen Habermas, por exemplo, desafiado pelos defensores da "pós-modernidade" (...) escolheu decididamente o lado da modernidade e seus "mestres-pensadores" tão criticados, Kant, Hegel e Marx. (...) Refletir sobre a modernidade, portanto, equivale a refletir sobre o Eu. Refletir sobre o Eu, porém, significa avaliar a relação entre suas diferentes dimensões. Seguir o exemplo de Habermas significa alterar nossa atenção para as três dimensões – partindo das três Críticas de Kant - o "autoconhecimento", a "autodeterminação", e, como eu, ao contrário de Habermas, gostaria de denominar, a "autoexperiência" (FRÜCHTEL, 2004, p. 16; 2009, p. 6).

Dos problemas internos deste debate, Früchtel ressalta determinadas oposições que surgem da dimensão da autodeterminação, quais sejam, a oposição entre autonomia e autenticidade, a instância da moralidade e da ética, e a autodeterminação como autorrealização. O espaço desta como autocriação e expressão do Eu em sua individualidade recebe uma característica romântica, o que não resolve o problema das oposições. A concepção de tensão romântica (*Romantische Spannungs-konzeption*) recebe uma atualização em teorias quando se fala em estratégias, como a de Habermas, em resolver as oposições; trata-se, neste caso, das estratégias da colisão (*Kollision*) e da hibridização (*Hybridisierung*), ao passo que um outro tipo de estratégia, a extensão (*Erweiterung*), filiar-se ao conceito iluminista de reconciliação.

Früchtel esclarece que o problema do qual ele parte é o fato de que o aspecto prático-moral da modernidade ou do Eu, isto é, a "autodeterminação", é entendida como uma oposição interna: entre "autonomia" e "autenticidade" ou moralidade deontológica e ética eudaimonística. Sua questão é como lidar com esse conflito interno. Ele afirma que existem essas três estratégias, descritas ao utilizar os conceitos

de “extensão”, “colisão” e “hibridização”. Habermas é, para ele, o representante da estratégia de extensão, tendo em vista sua tentativa de transformar esse conflito ao introduzir a noção de “intersubjetividade” (em lugar de mera subjetividade). Richard Rorty, Charles Taylor e os franceses “pós-modernistas” são os representantes das outras duas estratégias, “colisão” e “hibridização”. As duas estratégias podem ser vistas, historicamente, como pertencentes ao Esclarecimento e ao Romantismo. A sugestão de Früchtel, ao final, é a de tentar fortalecer a parte romântica da discussão. Pensando sobre a modernidade, sobre o Eu como princípio da modernidade, portanto, significa atribuir maior peso ao lado romântico da modernidade, isto é, para os elementos de colisão e de hibridização.

Dada a semelhança da divisão tripartite das formas de representação da arte em Hegel e as que nomeia em seu texto, Früchtel esclarece seu ponto de vista em relação às filosofias “teórico-totalizantes”:

Para evitar mal-entendidos teórico-totalizantes, o princípio norteador da subjetividade aqui é o filosófico, e não o sociológico, econômico, político, e assim por diante. Não se pode mais reivindicar, como na tradição de Hegel e Marx, que todos os fenômenos de uma sociedade ou época sejam remetidos a um único princípio. Filosoficamente falando, a alegação só pode ser a de abrir uma forma de olhar para a nossa cultura, marcada por seu próprio contexto interno filosófico conceitual. Para isso, particularmente de acordo com Hegel, a categoria da subjetividade é um conceito-chave (fundamental) (FRÜCHTEL, 2004, p.18; 2009, p.8).

Früchtel evita a polêmica em torno da modernidade e pós-modernidade por julgá-la “infrutífera” e “secundária”, afirmando que:

Ao invés de posicionar o “pós-moderno” ao lado ou atrás do moderno, na minha opinião, parece ser mais útil para a modernidade submeter-se a uma análise mais diferenciada, dividindo-a em camadas subjacentes. Este ponto de vista “arqueológico” se opõe a qualquer tentativa de construção histórico-linear desde o início. Não há perigo de conceber a modernidade como uma unidade monolítica e contrastá-la com uma pós-modernidade, uma “segunda modernidade”, ou qualquer outra época sucessiva com um título diferente. Compreender a modernidade como um

fenômeno estratificado facilita uma melhor compreensão das sobreposições, paralizações e mudança de pesos de suas camadas individuais (FRÜCHTEL, 2004, p.19/2009, p.18-19).

Dissemos que Früchtel concebe três camadas da modernidade correspondentes a três dimensões do Eu. Essas três dimensões, por sua vez, dividem-se em três gêneros de filme⁶. São três dimensões apresentadas em sua função constitutiva ou fundadora e o papel que elas representam é o de mostrar esse “fascínio” pelo Eu. Com isso, o filme e seus gêneros e subgêneros alcançam o grau mais importante de representação da cultura – “a mídia de massa dominante do século XX”, incluindo-se na análise filosófica da modernidade como meio de análise e crítica daquilo que se reconheceu sob o nome de cultura de massa (*Massenkultur*), muito embora esta não seja produtora, mas consumidora de produtos culturais. O ponto de vista que devemos considerar, entretanto, é o da criação e recepção, da experiência a qual esta está submetida e na qual ocorre o processo de configuração das dimensões que traduzem nos gêneros a complexa figura do herói moderno moldado como “Eu fundante clássico” nos filmes de *Western*; o “Eu em sua paixão criminal” nos filmes de *gangster*; o “Eu como criativo e híbrido” (no duplo sentido da palavra: tanto em *hybris*, o seu orgulho/arrogância quanto em seu abastardamento) nos filmes de ficção científica.

É necessário entender que a teoria da modernidade é o foco de aproximação com os gêneros de filme que possuem uma precedência sobre outros⁷, não se tratando, com isto, de utilizar a teoria da modernidade para

⁶ Ao lado de Stanley Cavell e Deleuze, autores de referência para as teorias que relacionam filosofia e filme, Früchtel realça a dimensão epistemológica do filme ao dizer que este consegue restaurar nossa confiança ou crença no mundo, satisfazendo antigas questões do pragmatismo tais como “O que podemos saber? O que é certo afinal?”. Se tivermos como resposta a proposição de que é preciso confiar em algo para respondê-las, o filme como uma representação da cultura pode alcançar essa função ao ponto de ser entendido como uma espécie de filosofia.

⁷ O autor leva em consideração outros gêneros, segundo diz: “(...) por exemplo, a comédia, a história de amor, o melodrama, o musical, o filme de ação, o filme de guerra, o filme erótico, ou – de categoria diferente de todos os itens acima – o documentário (correspondente na literatura da não-ficção versus todos os diferentes tipos de ficção)”

“deduzir estética e em particular cinematograficamente, os gêneros de acordo com o exemplo histórico filosófico de Hegel, mas uma focalização sob o ângulo da teoria da modernidade” (FRÜCHTL, 2004, p.18; 2009, p.8).

2 - HEGEL E O *WESTERN*

A fim de evitar o estranhamento absoluto dessa reunião inusitada entre o importante filósofo do Idealismo Alemão e o gênero Hollywoodiano mais cultuado e redimensionado em outros gêneros de filme, iniciamos com uma citação do autor e sua fonte de justificação, a *Estética* de Hegel, para o estabelecimento da comparação:

Quando Hegel conferia suas palestras sobre estética em Berlim, em 1820, o *Western* ainda não existia em sua forma literária, como romance barato de banca de jornal. Os primeiros romances de James Fenimore Cooper apareceram na mesma época e serviram de arauto apenas aquilo que estava por emergir uma centena de anos mais tarde. Já havia, é claro, histórias de aventura, muito antes de Hegel. Elas surgiram a partir de contos de cavalaria que eram postos à prova, como a saga do Rei Arthur⁸, e desenvolveram seu próprio estilo em obras como *Dom Quixote* (1605, 1615), *Simplicius Simplicissimus* (1669), *Robinson Crusoe* (1719), *Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister* (1795-1796). Hegel analisa a “aventura” no contexto da “forma de arte romântica”, um arco histórico que abrange desde a Idade Média até seus próprios dias. O acaso governa o mundo do espírito de aventura, em que nada acontece por meio da necessidade que motivava a tragédia antiga, por exemplo. Amor, honra e fidelidade, as funções de peso da cavalaria, são aqui completamente profanadas, e por isso aparecem em uma luz cômica, através de deslocamentos contextuais (FRÜCHTL, 2004, p.93; 2009, p.49).

Früchtl cita uma passagem da *Estética* de Hegel que faz referência aos “novos cavaleiros” que, por sua vez, correspondem aos jovens que

(FRÜCHTL, 2004, 21/2009, 10). Ele elege, no entanto, os três gêneros em questão não como superiores aos demais, mas como pertinentes à relação que pretende justificar na associação desses com a questão da subjetividade e modernidade.

⁸ Nota do tradutor (Cf. G.W.F. Hegel, *Cursos de Estética*, V.II, p.306).

enxergam no mundo exterior (configurado na família, na sociedade, no Estado, nas leis, profissões etc.) apenas empecilhos à conquista de seus direitos, isto é, os “eternos direitos do coração”. A ordem segura e estável na qual vivem regrados pelas instituições da sociedade burguesa toma o lugar dos fins quiméricos que os cavaleiros buscavam: procurar o céu na terra, encontrar a mulher ideal. No mundo moderno, essas lutas se transformam em “aprendizado”, que remetem àquela educação mais moral do que intelectual do indivíduo inserido na realidade do presente. O fim desse aprendizado consiste em alcançar a racionalidade moral aceita socialmente, adequar-se ao casamento e ao trabalho, tornar-se, por fim, um bom filisteu como outros e desempenhar adequadamente os papéis domésticos. Sua adorada, única e idolatrada mulher ideal passa a comportar-se como todas as outras mulheres comuns; o homem torna-se provedor e passa a padecer das mesmas dores de cabeça relativa aos casais comuns.

Na passagem citada, Früchtl enxerga a descrição “do mundo de língua burguesa individual que fala, com frases alegres / humorísticas ou irônicas / cínicas” (FRÜCHTL, 2004, p.94; 2009, p.49).

2.1 - HEGEL E O PRINCÍPIO DA AUTOCONSCIÊNCIA

“Heimat” é onde Hegel e os filósofos próximos a ele dizem Eu.

A eleição de Früchtl pela narrativa hegeliana se dá na crença de que Hegel conseguiu através de sua filosofia totalizante resolver os clássicos e radicais conflitos dicotômicos presentes na epopeia da história da filosofia. A tentativa foi a de conciliar os pares de opostos tais como ontologia antiga e moderna; pensamento empírico e abstrato; indivíduo e comunidade; objetividade e subjetividade, em um processo de superação destas tensões tendo como princípio norteador o conceito de autoconsciência. Segundo

⁹ *Heimat*, palavra de difícil tradução, comentada pelo autor e que encontra uma adequação de sentido como “casa-pátria”, relativo ao sentimento de pertencer intimamente a um lugar que se caracteriza como uma “pátria arquetípica” ou “mundo homogêneo”, no entender de Georg Lukács em *A Teoria do Romance*.

ele, Hegel “acreditava que o Eu seria capaz de lidar com as diferenças de si mesmo e, em seguida, abandonar-se a fim de abandonar o Eu expandido; um Eu, em última análise infinito, em outras palavras, para ser si mesmo e, ao mesmo tempo ser seu oposto.” (FRÜCHTL, 2004, p.33; 2009, p.17).

Hegel deve a Descartes o princípio de autoconsciência. A partir da radicalização da dúvida, processo que coloca em cheque as certezas obtidas pelo conhecimento sensível, Descartes concede à razão o estatuto único e inequívoco capaz de alcançar o princípio fundante do conhecimento. O Eu é então revelado. Poderíamos afirmar que o pensamento encontra a sua representação indubitavelmente perfeita: o próprio ser do pensamento. Sendo assim, Früchtl nos lembra de que o próprio Hegel não se cansou de reconhecer:

Hegel escreve sobre ele com desenfreado pathos em sua História da Filosofia: “René Descartes, de fato, marca o verdadeiro início da filosofia moderna, no sentido de que faz pensar um princípio.... Ele é um tal herói, ao trazer tudo de volta ao início e formar novamente a base da filosofia.... Aqui chegamos em casa e, como capitão de um navio após uma longa viagem marítima em águas agitadas, podemos dizer “Terra à vista!”. Não é tanto o *pathos* de Hegel, na sua escolha de palavras, que chamam a nossa atenção. Ele relata a história da filosofia como um conto heroico, no qual, após muitos anos perigosos no mar, o protagonista chega a terra segura, terra firme, em casa, e a casa é o lugar onde o filósofo diz “Eu” (FRÜCHTL, 2004, p.33/2009, p.17).

Früchtl vai deslocar a imagem que Hegel faz da filosofia cartesiana e da própria história da filosofia para indicar que a Odisseia de Homero é a base da descrição histórica para o Ocidente, de modo que o aventurar-se de Ulisses pelo desconhecido não só demonstra uma metáfora filosófica, mas vai ser a própria referência básica da civilização do homem europeu. De modo que filósofos como Max Horkheimer e Theodor W. Adorno tomarão como exemplo a errância da personagem de Homero como o modelo do cidadão burguês que é ao mesmo tempo autodidata e rebelde.

Früchtl também traz à baila a reflexão de Hans Blumenberg

(*Naúfrago com espectador*)¹⁰ como uma radicalização do discurso supracitado, a metáfora sugerida por Blumenberg é que a existência dos seres humanos é “uma viagem por um mar de incertezas”. Com efeito, Früchtl afirma que:

As pessoas do “Novo Mundo”, que no início da “Era Moderna” chegaram lá em navios - os três primeiros navios de colonos desembarcaram na costa de Virgínia em 1607, os [P]uritanos “Pilgrim Fathers” em seu famoso navio Mayflower desembarcaram em 1620 - inspirando mais tarde sua própria metáfora e grande mito, no qual sua própria visão do mundo está concentrada. Qualquer metáfora dessa dimensão, - para usar as palavras de Blumenberg qualquer “metáfora absoluta” cumpre uma metafísica e função, também se pode dizer, mítica: a saber, inferir um horizonte total. Essa hipótese continua a ser correta, mesmo se houver uma boa razão para duvidar da justificação antropológica e metafísica de Blumenberg (FRÜCHTL, 2004, p.34; 2009, p.18).

Nosso autor justifica a hipótese de Blumenberg, reafirmando os comentários de Arnold Gehlen e ainda se posicionando contra a tese de Lyotard, como podemos conferir:

Pois, nas palavras de Arnold Gehlen, para dizer que o ser humano, como “uma criatura de deficiências”, com uma natureza biológica deficiente, “compensa” através da cultura, e na cultura, sua falta de sentido por meio de realizações metafísicas. Trata-se de uma asserção metafísica em dois aspectos: explicação de um todo e explicação de um único princípio. O fato de que, hoje, uma explicação desse tipo é imediatamente motivo de desconfiança é, nas palavras de Lyotard, porque continuamos a girar o padrão de uma “grande narrativa” integral baseada em princípios fundamentalistas, como se o trabalho conceitual de mais de um século sobre a solução e dissolução deste padrão narrativa nunca tivesse ocorrido (FRÜCHTL, 2004, p.34-35; 2009, p.18).

Sendo assim, Früchtl aponta que

O mito que emergiu na América do Norte e que é entendido

¹⁰ *Schiffbruch mit Zuschauer*, 1979. *Shipwreck with Spectator: Paradigm of a Metaphor for Existence*. Trans. Steven Rendall. Cambridge, MIT Press, 1996.

como o mais antigo e mais característico desta parte do mundo, de fato, como o maior mito moderno de todos os tempos, é o da *frontier*, a fronteira como um confronto com o novo e o diferente, o mito do Velho Oeste (FRÜCHTL, 2004, p.35; 2009, p.19).

2.2 - O MITO DA FRONTEIRA

O gênero fílmico o qual Früchtl elege para associar com a autoconsciência hegeliana apegar-se a uma tradição narrativa de desbravamento de territórios, tema muito caro a Hollywood por alimentar o imaginário de construção da nação americana e seu caráter de resistência às adversidades e intempéries. É fácil encontrar nesses filmes inúmeros personagens-clichês que representam os tipos mundanos, figuras que muitas vezes trespassam os regimes de moralidade instaurados, ora pela necessidade de sobrevivência e de afirmação do Eu em um território “virgem”, inexplorado, à espera da civilização ocidental, ora pela conveniência de estarem “além” das particularidades sociais do Velho Continente.

Westerns são filmes sobre esses lugares sobre os quais os pioneiros avançavam e configuravam os Estados Unidos. As estrelas deste gênero são caubóis e índios, xerifes e pistoleiros, prostitutas de *saloons* e meninas de rancho. *Quakers* e soldados da cavalaria: os números de personagens sólidos de um país em um momento especial, essencialmente na segunda metade do século XIX, de um tempo passado. No entanto, os conflitos que ocorrem entre esses personagens estereotipados são conflitos típicos dentro da cultura americana e culturas sob a influência norte-americana (hoje em dia, a maioria do mundo). Sua palavra-código, amplamente conhecida e ainda criptográfica, sua metáfora-guia, é fronteira ou, expresso como um imperativo: “*Go West!*” realmente o que significa: “Vá em frente!” “*Go West!*” é a denominação dirigida aos pioneiros desde os primeiros navios que desembarcaram na costa leste da América do Norte. No final do século XX, o mesmo *slogan* foi utilizado mundialmente para uma marca de cigarros. O país parece estar “sem fronteiras” em dois sentidos. Cercas e arame farpado parecem fora de lugar, e onde são erguidos, os pioneiros simplesmente prosseguem

marchando. *Westerns* são, portanto, filmes sobre o *exterior*, fronteira geográfica que a América empurrou para fora. O princípio que eles demonstram é o de expansão territorial. O país também parece ser “sem fronteiras” como um espaço social. As restrições da civilização, as estipulações restritivas da moral, dos direitos e da lei, aqui não têm validade (ainda). É a terra da “liberdade e aventura.” Ou pelo menos é no *slogan* publicitário de uma outra marca de cigarro famosa do século XX, o seu emblema um *cowboy*, um homem equipado com todas as insígnias relevantes idênticas à marca de cigarro e do país de onde surgiu, o Homem de Marlboro. (FRÜCHTL, 2004, p.37; 2009, p.19-20).

Para Früchtl, esse gênero de filme corresponde à analogias visuais e míticas da necessidade de ruptura entre fronteiras não apenas geográficas, mas também psicológicas e sociais, que se encontram consideravelmente internalizadas no sujeitos-protagonistas da expansão territorial, mas conflitantes com a realidade “selvagem” e árdua, e que precisam ser rompidas para a constituição de outro espaço, de outra dinâmica coletiva.

Westerns são, portanto, também filmes sobre as fronteiras internas, sociais e sócio-psicológicas da América, o reconhecimento de que a América (e não somente na América) também continuamente se “empurra para longe”. Hegel observou o aspecto político, anti-revolucionário dessa ampliação de fronteira em suas palestras sobre a filosofia da história. A América do Norte pôde evitar a “tensão” entre as classes sociais, porque teve acesso à “solução de colonização.” Os conflitos sociais puderam ser resolvidos no âmbito da dimensão espacial. Na Europa, densamente povoada isso não era mais possível, e as consequências foram enormes. Se no final do século XVIII, por exemplo, “as florestas da Alemanha ainda tivessem existido, a Revolução Francesa nunca teria acontecido” (FRÜCHTL, 2004, p.37-38; 2009, p.38).

O ponto de convergência encontrado por Früchtl, entretanto, é justamente a permanência de um tipo singular e centralizador dos dramas, desbravador de mundos desconhecidos, munido de certo vanguardismo territorial que solidifica seu caráter durante o descortinar do inóspito território.

O princípio correspondente demonstrado pelos *Westerns* é, no entanto, muito mais complexo. Seu disfarce mais proeminente é o individualismo, a figura do indivíduo que desafia os perigos da natureza e da história e permanece fiel a si mesmo. O substantivo fronteira (frontier) vem da mesma raiz do verbo "to front" (estar à frente). Henry David Thoreau, que, como um crítico social proclamou uma obrigação para com a desobediência civil, que, como um amante e pesquisador da natureza ética ensinou que só se pode realmente compreender as coisas essenciais da vida, rompendo livremente com o mundo artificial das cidades, dinheiro e laços familiares, as convicções que foram quase que totalmente esquecidas na filosofia atual (com a exceção de um excêntrico como Stanley Cavell, que resolve recordá-los), cunhou o termo fronteira como o epítome de uma atitude, de uma convicção: "As fronteiras não estão à leste ou oeste, norte ou sul, mas sempre quando um homem confronta (está à frente de) um fato. "De frente aos fatos ninguém pode escapar a esta atitude ética na terra de pioneiros do *western* (FRÜCHTL, 2004, p.39; 2009, p.20).

Nessa condição, de ruptura dos limites da fronteira, Früchtl aponta sua referência fílmica máxima do gênero, na qual o herói de caráter rígido e irônico é lançado solitariamente no espaço inóspito, oscilando na busca pelo lar, cujo aconchego não existe mais. Trata-se do filme *The searchers* (*Rastros de ódio*) de John Ford, cuja minuciosa e bela análise corresponde ao Apêndice deste trabalho, brevemente apresentada aqui:

No início de *The Searchers*, o nome de "John Wayne" aparece na tela em grandes letras pretas, aparentemente esculpidas em pedra. No final do filme, de costas para casa, virado para nós espectadores, ele se tornou um mito. Ele não é mais um indivíduo, mas algo mais universal, não mais um *cowboy* (solitário), mas o último (solitário) *cowboy*. Ele se tornou um *símbolo*, no sentido de um sinal semanticamente condensado unindo *contradições* aparentemente insolúveis, ambivalências, ele se esforça para escapar ao tentar interpretá-los como simples pares de opostos. Sua dimensão mítica é incorporada precisamente na pura vaidade dessa tentativa. O mito, para colocá-lo em termos psicanalíticos e nietzschianos, não nega esses conflitos reprimidos, mas disfarça-os, acoberta-os, apazigua-os, tornando-os (mais) suportável. Isto também é verdadeiro para o mito do Eu. "*Heimat*" é onde Hegel e os filósofos próximos a ele dizem Eu. "O Eu é o *Heimat* dos filósofos

modernos. De acordo com Freud, Horkheimer, Adorno, e, mais recentemente, Blurnenberg, a função do mito é também, no entanto, criar *Heimat*. Finalmente, como demonstrado por John Ford, *Heimat* é algo altamente ambivalente Esta última análise, significa que o Eu é um outro nome para um "mito" mais moderno e igualmente ambivalente. Hegel não teria dito isso, é claro. Ele preferia outro nome para o Eu emaranhado ao mito: "herói" (FRÜCHTL, 2004, p.66; 2009, p.35).

John Wayne encarna aqui o herói, o mito do homem colonizador norte-americano, é o sujeito que transita entre mundos de luz e sombras, o único capaz de transpor seus limites ao ansear restabelecer alguma harmonia possível, embora submetido ao acaso.

2.3 - OS HERÓIS DE HEGEL

Hegel faz extensas considerações sobre o herói. Tais podem ser encontradas em suas aulas sobre Estética. Os heróis, localizados dentro da arte, são por ela moldados. Isto significa que não recebemos o conhecimento dos heróis unicamente por meio da arte. Arte e heroísmo são pensados em unidade com as noções de individualidade e universalidade, seja no campo sensorial ou na vida, o que para o herói corresponde ao seu "caráter" e "humor", permitindo-o, na condição de indivíduo, encarar e viver a universalidade. Neste sentido, Früchtl diz:

Instado a definir o "herói", Hegel respondeu que um herói é alguém que artisticamente encarna a unidade da individualidade e da universalidade em tempos míticos ou violentos. Outras longas considerações de Hegel sobre o herói podem ser encontradas em suas aulas sobre estética, e há uma boa razão para isso. O contexto estético fornece uma primeira camada de definição: heróis estão localizados dentro da arte. É a arte que molda principalmente os heróis. Isto significa que não só recebemos o nosso conhecimento sobre os heróis unicamente a partir da arte, ou seja, a partir das epopéias antigas e da tragédia, mas também que arte (e aqui Hegel pensa na arte dos antigos gregos) e heroísmo concordam formalmente na sua realização da unidade da individualidade e da universalidade no "immediatismo". Para a arte, isto significa: no sensorial e no vívido, não - como na religião - na "concepção ou, como na filosofia no "pensamento". Para o herói isso significa: no "caráter" e o

“humor”. Assim como uma obra de arte individual apresenta um exemplo de algo universal, o herói *encarna* a universalidade como um indivíduo. E ele a encarna predominantemente como o *fundador das leis e dos estados*. Heróis gregos encontram-se em uma época “pré-legislada” ou “mítica” e muitas vezes se tornam “fundadores dos Estados, para que o direito e a ordem, a lei e a moral venham deles” (HEGEL, 1975, p.185, 181, 188 *apud* FRÜCHTL, 2004, p.67-68; 2009, p.36).

Früchtel relaciona teorias políticas recentes que refletem sobre a fundação a legitimidade no Estado moderno com a teoria do herói em Hegel e o princípio de negação que ativa o processo dialético em vista de uma supressão que pode ser expressa pela subjetividade, como negação do Eu como unidade simples.

O paradoxo do ato político original ou fundante, que Lyotard e Derrida dissecado em tempos pós-modernos, utilizando as constituições dos estados modernos, como França e Estados Unidos, e que consiste essencialmente em uma fundação de direito no errado, da legalidade no despotismo, ao mesmo tempo em que envolve o processo em mistério, é também reconhecido por Hegel. Ele não nega o caráter voluntarista, violento, ilícito do ato de fundação de heróis. Mas, como um historiador da filosofia, um filósofo idealista, e um pensador dialético, ele viu este ato meramente como um primeiro ato, fundador que ainda tem de provar-se como um verdadeiro ato de fundação. O erro do ato heroico arcaico, como todo erro para Hegel, é um passo necessário para o desenvolvimento do conceito de direito, que, como todo o desenvolvimento, para Hegel, segue o princípio da negação definitiva. O conceito de direito é definido em cada caso, pela negação do erro correspondente, em outras palavras, pela negação da negação do direito, de modo que este último alcança validade de seu “ser-em-si” inicial (ou seja, uma validade definida apenas pelo ato heróico) para validade “real”, isto é, uma validade que se realiza no curso de um processo. Algo é real se ele pode ser preservado ao longo de sua negação, e, para Hegel, isto também é precisamente o que é razoável, como fundamentalmente ilustrado pelo princípio da subjetividade: o Eu que conhece a si mesmo para ser um Eu nega a sua unidade simples, indivisível e preserva-se (mantém-se e recebe) verdadeiramente como dupla, igualando um “eu” com um “eu”. Qualquer pessoa dizendo “eu” já é o dobro; ela está na verdade dizendo “eu”

duas vezes (FRÜCHTL, 2004, p.69; 2009, p.37).

O reconhecimento da formação da subjetividade em seu desdobramento, que supõe o processo de auto-alienação, objetivação e formação da consciência, no entanto, pode ser deslocado de uma metafísica, e mesmo da religião cristã, se este for reformulado em condições não metafísicas, como se observa em teorias contemporâneas como o agir comunicativo de Habermas ou a psicologia social de Georg Herbert Mead. Independentemente de reformulações não metafísicas do processo de formação da consciência, Früchtel procura manter o ponto de vista hegeliano sob uma perspectiva válida e atual.

No entanto, a definição de Hegel de herói não depende dedutivamente de seu princípio de subjetividade baseado na filosofia. Este, por sua vez, não se reduz a uma reformulação filosófica da figura central do pensamento teológico cristão. Algo que é si próprio e ao mesmo tempo seu oposto, uma “figura especulativa básica” de uma unidade que se divide em dois e, ao dividir-se, fecha-se em si mesma, inequivocamente chama a atenção para os ensinamentos do Cristianismo, segundo o qual o universo assume sua validade como *creatio ex-nihilo*, como uma criação dentro de si mesma, como uma auto-alienação de Deus que caminha para auto-alienação através da encarnação, a aparência do filho de Deus em forma humana, enquanto que através do Espírito Santo permanece dentro da unidade divina. Mas o Eu, que, a fim de identificar-se como Eu tem de ser capaz de separar-se de si mesmo, também pode ser removido deste pano de fundo especulativo e reformulado, pelo menos em parte, em condições não metafísicas. A psicologia social de George Herbert Mead representa uma tal condição, com algumas restrições, qual seja, o pragmatismo linguístico de Jürgen Habermas. No entanto, o pensamento central de Hegel também pode ser expresso com validade sóbria em termos de filosofia atual, independentemente destas reformulações: “Verdadeiro” é apenas o que é sem medo de enfrentar ativamente o que é diferente de si mesmo- apenas o que atua a fim de colher contradição; apenas o que atua a fim de ter suas palavras medidas de acordo com “a ação” (HABERMAS, 1992 *apud* FRÜCHTL, 2004, p.70; 2009, p.37-38).

A definição de Hegel de herói não está inequivocamente ligada à

premissa do sujeito e isto se torna particularmente claro a partir de sua análise histórica das condições e limitações de heroísmo. Hegel contrasta monoliticamente a época pré-legal ou mítica com a *idade burguesa* ou *moderna*. Todas as definições individuais são classificadas de acordo com esta divisão principal.

2.4 - O HERÓI E A BURGUESIA

A permanência da figura heroica na sociedade burguesa ocupa um espaço de isolamento, pois, dentro dos mecanismos de homogeneização desta, não há espaço para grandes manifestações de abnegação e sofrimento em nome do coletivo. Enquanto o burguês, figura anti-heroica *per se*, distribui o fardo entre seus pares, o então herói carrega-o resignado e solitário. Hegel, segundo Früchtel, fora o primeiro a verificar tal condição no progresso social mediante seus dispositivos burocráticos, pois a subordinação a qual o burguês está sujeito, aliado à forma de governo escolhida, delimita sua posição de “mais um na multidão”, ao invés da individualidade tão evidente e autônoma do herói clássico. Früchtel sintetiza isso, dizendo que “a sociedade burguesa e o Estado moderno são caracterizados pela sua divisão do trabalho, responsabilidade e poder” (FRÜCHTEL, 2004, p.71; 2009, p.38).

Um estado *sob o domínio da lei* impõe a validade de uma lei e ordena que é autônomo, “ser-para-si”, retirado da aleatoriedade do indivíduo, mesmo que o indivíduo não queira isso e se oponha a ela de forma prejudicial. A lei e a ordem implicam uma “compulsão”, a de simplesmente se submeter a ele ou a liberdade de reconhecer a sua validade. Qualquer pessoa que violar uma lei, independentemente de quem seja, vai sentir a punição, e isso é precisamente o que demonstra a sua validade universal ou “autoridade pública”. Em suas ações individuais, portanto, fornece “meros exemplos” de universalidade. Eles simplesmente aplicam as leis existentes e, diferentemente dos heróis da antiguidade que, transformavam um “caso” único em uma lei através de sua própria ação. Suas ações têm apenas um aplicativo e não validade exemplar e são, portanto, “em comparação com o todo, insignificantes” (HEGEL, 1975, p.182-183 *apud* FRÜCHTEL, 2004, p.73; 2009, p.39).

Para Hegel, o sujeito submetido à ordem social não é de modo algum descartável. Pelo contrário, eles ocupam uma posição estratégica e necessária à manutenção do Estado. A responsabilidade moral e individual é relegada à margem em prol de um novo vocabulário constitucional-coletivo, que apregoa uma equivalência igualitária entre os diferentes extratos sociais, mas que ainda faz uso das antigas referências monárquicas, militares e civis.

Uma vez que um herói não está familiarizado com uma divisão social do trabalho, competência e poder, ele é “indivisivelmente” responsável pelas consequências de suas ações. Em termos jurídicos, ele sabe que existem circunstâncias atenuantes, ao invés de assumir a “totalidade” de uma ação e, como Édipo, repudia qualquer divisão da culpa. “Para um tribunal constitucional, no entanto, igualmente familiarizado com a diferenciação entre a (boa) intenção e realização (inversa), como acontece com a necessidade de se ter em conta situações especiais, alguém como Édipo seria visto como um consequentialista fundamental com princípios rigorosos, ou como um caso patológico...” (FRÜCHTEL, 2004, p.74; 2009, p.39).

Material do mito, o herói é, ao mesmo tempo, um representante de importância política ou membro de uma nobre família. A deflagração do herói provém do estado de profundo sofrimento deste indivíduo, cujas ações o conduziram ao conhecimento de seu infortúnio, inevitavelmente entendido como castigo pelas suas decisões:

A culpa que o herói assume que é expiada através do destino como uma consequência anônima ou através da “vingança” de outro, que por sua vez se torna um herói. A vingança pode ser justa, mas é baseada puramente em convicções e decisões de um indivíduo, colocando-se “no comando do mundo real” e, portanto, que institui a direção correta a tomar. O Estado burguês constitucional, pelo contrário, baseia-se em “órgãos do poder público” e “normas universais. Como parte insolúvel de um todo que a tudo permeia, o herói é o material da mitologia, enquanto a burguesia percebe-o como um caso para a psicanálise. Hegel não se sente totalmente confortável com essa percepção, um dos “servos”, que se colocam acima com ares de “mestres”. “Nenhum homem é um herói para seu criado.” Este provérbio soa verdadeiro para Hegel, como

criado se familiariza com o herói na proximidade e, portanto, de seu lado (demasiado) humano (FRÜCHTL, 2004, p.74-75; 2009, 39-40).

Heróis (ou heroínas) “agarram-se” à lei por serem homens de atos. Früchtl equipara o papel dos heróis na história ao papel dos intelectuais, expresso por meio da ideia de que “através deles novos mundos se abrem”. Neste sentido, Sócrates é um herói, pois ele possibilitou o novo ao fazer este “colidir” com o princípio do mundo grego antigo em sua associação entre religião e Estado. Ética e política se confundem no contexto da trama que se passa no mundo antigo. Próprio da tragédia grega, o confronto heróico é visto por Hegel como um conflito político, ou seja, que está sempre inserido no contexto de uma sociedade:

Um herói não é apenas alguém que auxilia na descoberta de um novo mundo, uma nova forma de viver e pensar, mas também alguém que faz isso num confronto irreconciliável e sem esperança com o mundo antigo, este preparado para defender seus pontos de vista até a morte. A forma de arte que corresponde a esta característica é a *tragédia*. Ela é voltada justamente para essa forma de confrontação. Além da epopéia, a tragédia é, portanto, para Hegel, o lugar ideal para o heroísmo se desdobrar, não obstante as tragédias que ocorrem na realidade. O próprio destino de Sócrates foi “genuinamente trágico”, segundo Hegel. Como um princípio estrutural ao invés de um princípio estético, a tragédia significa que “um direito surge ao lado de outro”, não no sentido de que “um direito é certo e outro é errado, mas de modo que ambos estão certos.” Para Hegel, a solução está em uma dialética da vítima, na qual o indivíduo que aparece por um novo princípio universalmente válido, tem de recompensar isso com sua própria morte, é verdade, mas o princípio, e assim o universal, torna-se estabelecido com sucesso. Heróis “encontram individualmente seu destino”, embora seu princípio “penetre sob outra forma, minando a que existia anteriormente” (FRÜCHTL, 2004, p.76; 2009, p.40-41).

A missão sacrificial do herói encerra vários paradoxos, posto que na tarefa de afirmação do universal, o indivíduo que por ele lutou não é mais necessário, tornando-se supérfluo no processo em que se lança. Sua morte é uma libertação em ato de glória, diminuindo a potência agressora

do inimigo que o mata. Os heróis servem, com isso, a um progresso do qual são descartados.

Para Hegel há tragédias na vida real, porque existem heróis na vida real. Manifestamente não há muitos deles na sua opinião, na verdade, existem basicamente apenas quatro. Hegel sempre os lista: Sócrates, Alexandre, o Grande, César e Napoleão. Este número escasso é uma indicação de sua convicção de que o lar ancestral dos heróis é a tragédia, mais geralmente, a arte, e mais especificamente, a arte grega antiga. (...) Hegel celebra Sócrates e Descartes também como heróis do espírito, como intelectuais- heróis, abordando o problema de um novo começo, uma nova fundação do mundo, abrindo-a, e, portanto, aparecendo aos seus contemporâneos como violento, destrutivo, mesmo como homens hostis. Heróis são homens de ações, mas ações também podem ser perpetradas nas escrivatinhas de intelectuais, conhecidos um pouco depreciativamente como “agentes de escrivatinha (*Schreibtschätler*)” (FRÜCHTL, 2004, p.77-80; 2009, p.41).

A interpretação a que Früchtl nos conduziu até aqui é sempre justificada pela hipótese de que modernidade e subjetividade são identificadas na figura complexa do Eu que se compõe na arte como o herói emblemático da tragédia que tem seu modelo, para Hegel, na arte clássica grega e é recuperada de maneira ambígua nesse espaço entre o avanço da civilização e a marca na qual reside o inóspito: o desconhecido a ser conquistado. No entanto, o ponto de partida desse avanço é um lar sem retorno, ruído internamente, que corresponde à ruptura interna do sujeito. Esse sujeito, configurado como herói clássico, vê-se diante da imensidão do mar (*Weite See*) na Antiguidade, tal como, em paralelo, o herói do *Western* tem a sua frente a vastidão da terra (*Weites Land*).

Passamos agora a comentar a análise que Früchtl faz do filme que ele considera ser emblemático do gênero do Western: *The searchers* de John Ford.

2.5 - EM BUSCA DA PÁTRIA PERDIDA: *THE SEARCHERS* (*RASTROS DE ÓDIO*)

A análise do filme a seguir lida com os pressupostos filosóficos

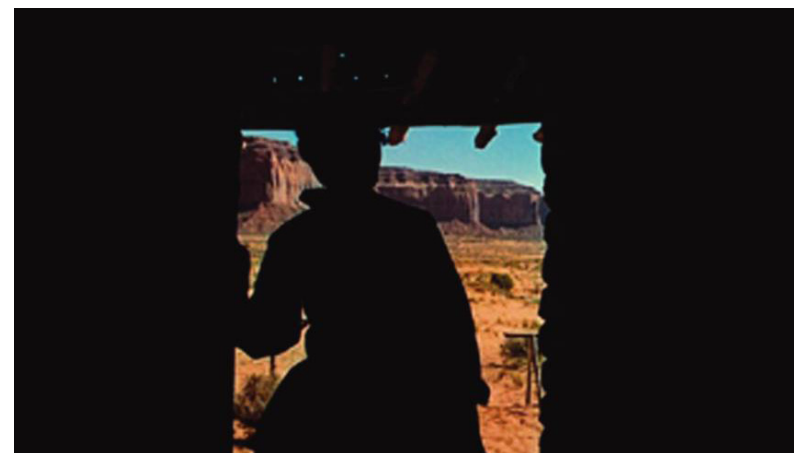
apresentados, entre os quais a ideia de *Heimatfilm*, conceito que Früchtl esclarece da seguinte maneira:

O *Western* é um *Heimatfilm*, um termo alemão para o qual não há tradução direta em outras línguas, mas que pode ser entendido como um “filme sentimental num cenário regional idealizado.” Isto implicaria, entretanto, dizer que o *Western* não é um *Heimatfilm* afinal, porque apenas os inúmeros filmes *Westerns* do tipo B, produções padronizadas de baixo custo da indústria cinematográfica hollywoodiana, são sentimentais e idealizados, e esses filmes não definem o *Western*. Podemos ousar afirmar que este gênero, o que é igualmente verdadeiro para todos os gêneros cinematográficos: que uma dezena de filmes magníficos foram feitos, seguidos por aproximadamente o mesmo número de muito bons, e, em seguida, por uma multidão de outros, desde os convencionalmente divertidos aos simplesmente idiotas. (Isso não significa que os idiotas não sejam interessantes, pelo menos do ponto de vista sociológico, na verdade, quanto mais as pessoas os assistem, tanto mais sociologicamente interessantes eles se tornam). No entanto, o *Western* é um *Heimatfilm*. O diretor mais influente do gênero é John Ford, e seu mais notável filme (multifacetado) é *The Searchers* (FRÜCHTL, 2004, 53/2009, 27).

Dessa maneira, imerso na proposição de guiar o espectador por sua “terra”, o filme de John Ford inicia com música de batalha, chamando a atenção do público para a grande aventura a ser iniciada na sala escura e deslocada do mundo trivial. John Wayne, a figura heroica do desbravador, surge em destaque como aponta nosso autor, e é ele quem vai guiar nosso trajeto em seu vagar errático pelo oeste, é ele que irá delimitar o teor cínico e dramático da história.

Uma trilha sonora semelhante de guerra, música de orquestra, ritmo e melodia indígenas. Na tela do cinema uma parede de tijolos vermelhos; eis que surge John Wayne. Ele fica lá por apenas alguns segundos, negros, maiores do que a vida e como castigo cheio como a música, antes de o título aparecer pequeno em vermelho *The Searchers*. A música muda abruptamente quando outros nomes começam a aparecer. Um violão convida a uma melodia agradável reforçada por violinos e, em seguida, ouvem-se três vozes masculinas cantando: “O que faz um homem vagar, o que faz um homem vagar? O que faz um homem deixar seu

abrigo e alimentação e virar as costas para sua casa? Sair a galopar. Sair a galopar”¹¹. Esta lírica introduz as questões que são repetidas na íntegra durante todo o filme, para ser respondida ao final, embora deixando que os espectadores tirem suas próprias conclusões. (FRÜCHTL, 2004, p.54; 2009, p.27).



A canção, com seu ritmo calmo, faz lembrar o movimento de uma cadeira de balanço, e vai diminuindo, a tela vai escurecendo, quando, de repente, como se soprada por trás por uma rajada de vento, um quadrado aparece no centro da tela. Uma porta se abre para nós, espectadores, deixando a luz em um quarto que é tão escuro como o cinema. Quase no mesmo instante a silhueta retrovisora de uma mulher torna-se visível, saindo do quadro escuro e aproxima-se da porta devagar. A câmera fica atrás dela, para que o nosso olhar siga sua figura. Nós, os espectadores, somos atraídos para o filme e os acontecimentos que ele está prestes a contar. Estamos atraídos pelo ser que nos guia para fora da escuridão. Com a abertura de sua estória, o filme, ao mesmo tempo parece estar dizendo que irá fornecer iluminação pictórica e mitológica: “Olha, eu estou movendo você para fora da escuridão para a luz. Eu estou dando ao antigo termo *moving picture* (ou *Lichtspiel*), seu direito, e eu estou apenas fazendo mais uma vez, e especificamente o que fazem todos os filmes, ou seja,

¹¹ “What makes a man to wander, what makes a man to roam? What makes a man leave bed and board and turn his back on home? Ride away. Ride away. Ride away.”

trazendo luz para a escuridão." Mas a sequência inicial é também uma exposição clara do princípio da representação utilizado por Ford ao falar oficialmente sobre o tema *Heimat*: o princípio de enquadramento (FRÜCHTL, 2004, p.54; 2009, p.27-28).

A metáfora da luz e da escuridão, análoga a circunstância da sala de cinema, torna esta um hiato da realidade cotidiana que nos permite vivenciar os dramas de personagens distantes. É um recurso constantemente empregado por Früchtl ao descrever *The Searches*, pois as relações dicotômicas de contraste entre luz e escuridão, entre o intimista e civilizado do lar e a selvageria que marca a imensidão do oeste, é um dispositivo narrativo-visual comumente utilizado por John Ford para guiar o olhar do espectador nessa terra de ninguém, recém-colonizada, distante da moralidade tradicional. Ainda nessa dualidade, há a contraposição entre a figura feminina, responsável pelo lar e pela família, a doce Martha e a figura masculina de Ethan Edwards, veterano de guerra que traz em si uma divisão interna.

Emoldurada por uma escuridão, larga e profunda, e pela silhueta negra no meio da tela, vemos agora, meio escondida, uma extensa paisagem de tons de areia e marrom contra um céu azul profundo. A mulher sai. A moldura escura recua, mas não inteiramente, pois a mulher está agora em uma varanda que forma um novo quadro sombrio em contraste com a paisagem brilhante banhada pela luz do dia (FRÜCHTL, 2004, p.55; 2009, p.28).



A mulher olha para a distância e observa um homem que se aproxima a cavalo. Aos poucos, outras pessoas também preenchem a tela: um homem, uma adolescente, um menino, uma menina e um cãozinho. Esta família, obviamente, conhece o homem a cavalo, agora de pé diante deles, de casaco e chapéu e carregando um sabre, um oficial do sul. É Ethan Edwards, aliás John Wayne, o irmão do pai da família. "Bem-vindo ao lar!" A mulher o cumprimenta e ele a beija, um pouco hesitante, na testa. Um momento estranho, em que o violino e o violão, que até agora têm acompanhado a cena, param por um momento antes de, em seguida, iniciar novamente em um tom vagamente ameaçador, não recupera sua harmonia, até todos entrarem na casa. A casa é o lar escuro encapsulado, que pacificamente recolhe a família unida (FRÜCHTL, 2004, p.55; 2009, p.28).

O estranhamento e a hesitação do afeto entre Ethan e Martha é evidentemente sutil no primeiro contato da narrativa visual de Ford, mas esse conflito sentimental entre ambos fica mais flagrante no decorrer da história, dentro da casa.

Esse idílio, no entanto, é passageiro. Na casa, durante a refeição conjunta, aspectos sombrios que cercam o recém-chegado vão rapidamente se revelando. A história se passa no Texas, em 1868, três anos após o fim da Guerra Civil Americana e da derrota dos estados do sul. Ethan evita perguntas, tais como onde ele estava no mesmo período. A medalha que ele dá a sua pequena sobrinha nos permite concluir que ele estava no México lutando em nome do arquiduque austríaco Maximiliano, que se tornou imperador em 1864, contra o Presidente liberal mexicano Juarez, o que, neste caso, significaria uma outra batalha que terminou em derrota.

O segredo por trás do comportamento de Ethan Edwards tem claramente algo a ver com a mulher. Foi ela quem abriu a porta pela qual Ethan adentrou no lar, foi ela a primeira a recebê-lo, era para ela que ele exibia comportamento visivelmente hesitante quando a beijou (FRÜCHTL, 2004, p.55; 2009, p.28-29).



Martha exerce claramente o papel da mãe-esposa burguesa, como Früchtel aponta a seguir, ora por sua postura conciliadora de conflitos, ora pela subjugação discreta de seus sentimentos por Ethan.

É também ela que, dentro da casa, desvia todas as perguntas que poderiam causar constrangimento a Ethan. Esse comportamento segue o da mulher do modelo burguês e da mãe, escondendo quaisquer embaraços que possam surgir, varrendo-os para debaixo do tapete, mas ela também tem um motivo, bem mais pessoal, que só o pastor e o capitão dos *Rangers* [espécie de força militar no Texas] percebem (e com muito tato mantém silêncio): a maneira pela qual ela passa carinhosamente sua mão sobre uniforme de Ethan deixa claro que ela o ama, assim como ele a ama. A razão por trás do prolongado vagar de Ethan, portanto, parece ser infelicidade no amor, um amor que, em dadas circunstâncias culturais, se fosse para ser praticado, inevitavelmente, colocaria a culpa diante dos amantes. A razão para a inquietude de Ethan seria a insolubilidade quase trágica deste conflito. Independentemente da forma como ele decidiu, ir ou ficar, renunciar publicamente ou secretamente, renunciar a todos ou amar abertamente, ele seria sempre infeliz, por ter causado sofrimento a alguém, na maioria dos casos a si mesmo (FRÜCHTEL, 2004, p.56; 2009, p.29).

O autor incorpora em sua interpretação uma suposta explicação

psicanalítica e feminista para o antagonismo interno do herói, tendo como causa deste a mulher nele internalizada, ao dizer que:

A explicação psicanalítica e feminista para isso seria: quando os homens vão à guerra, eles fogem de um antagonismo interior representado pela mulher. No mundo exterior vão em busca de um inimigo que está, de fato, dentro deles próprios; eles lutam contra um inimigo com o qual estão, na verdade, lado a lado. Isto é claro, ao menos no que diz respeito a Ethan Edwards. Este é um homem fugindo do antagonismo central da casa aconchegante e das oposições simples, ou “negações abstratas”, como diria Hegel. Quando os índios matam todos de sua família, exceto as duas filhas, que eles sequestram, Ethan desinibidamente desiste de uma ideologia baseada em opostos. O filme leva isso mais adiante, com Ethan saindo para procurar as meninas com um grupo de homens. O papel de oposição é assumido pelos índios, que ainda recebe um nome: Chefe *Scar* (Cicatriz). Representando a “feminilidade”, ele é o inimigo interno projetado para o exterior e, em sua missão para derrotar o chefe, Ethan baseia-se nos poderes punitivos do Deus cristão, as leis rígidas do patriarca. “Virá o dia” (*The day will come*) é uma profecia que ele pronuncia repetidamente, o dia da vingança para o Senhor e seu campeão terreno, Ethan Edwards (FRÜCHTEL, 2004, p.57; 2009, p.29).

A frase que Früchtel interpreta como profética, no entanto, passa a ser utilizada de maneira jocosa em várias passagens cômicas entre Ethan e os personagens secundários que o acompanham na busca pela sobrinha. É o que o autor nota a seguir:

A estratégia de expiação de Ethan ao citar o Velho Testamento, no entanto, colapsa. Ela só poderia funcionar em sua totalidade se ele conseguisse matar o assassino da mulher que ele amou e trouxe de volta, ao menos, a mais jovem de suas filhas, “intocável” e “pura”, como uma espécie de substituto para o que ele amava tão “puramente”. Mas, após anos de busca, em vão, isso já não é de se esperar. Dando um passo adiante na interpretação psicológica, o desejo de expiação, inicialmente um desejo de destruição dirigido contra o outro lado, contra os índios, agora se torna um desejo aberto de destruição dirigida contra seu próprio lado, contra sua própria família. Ethan pode desistir do desejo de recuperar sua sobrinha. Ela está vivendo com um índio, o que significa que ela própria tornou-se um deles. Para Ethan

é claro que seria melhor para Debbie morrer do que viver em desgraça, a desgraça de ter manchado sua própria raça, e Ethan quer ser o único a matá-la (FRÜCHTL, 2004, p.57; 2009, p.30).

Früchtl não está preocupado em discutir questões étnicas que poderiam suscitar longos comentários, tais como o que encontramos no texto de Pippin¹². Não é o caso estender este comentário, mas apenas observar que o próprio filme trata de maneira irônica a questão do racismo entre homem branco e o indígena em várias passagens. O autor opta por enveredar pela interpretação freudiana ao evidenciar a ambivalência do herói.

Em Ethan amor e ódio se confundem de uma maneira que Freud compreendeu ao utilizar o termo ambivalência: como o encontro de duas emoções opostas em relação a um mesmo objeto. Ele ama Debbie porque ela é a filha de seu amor (segredo), e ele a odeia precisamente porque esse amor teve que permanecer em segredo, em outras palavras, porque este amor foi cindido pela necessária supressão de desejos físicos. Enquanto ele era capaz de vê-la como uma menina dessexualizada, ele a amava, mas assim que ela se torna um objeto sexual que pertence a um homem que representa o outro lado de seu interior, ele a odeia. A estratégia psicológica que ele persegue inconscientemente, portanto, parece ser tão perfeita quanto perversa. O guerreiro nele dissolve o Mandamento impedindo-o de cobiçar a mulher de seu irmão, ao achar alguém, o índio chefe Scar, que toma a mulher cobiçada à força. Ethan pode agora, em primeiro lugar, esclarecer a linha de batalha, justamente, que estabelece toda a culpa decorrente do prazer proibido do lado do suposto outro, o guerreiro vermelho, e, assim, legitimar a sua campanha de vingança. Em segundo lugar, Ethan pode então se dedicar a um prazer de substituição, ou seja, o prazer romântico do eterno vagar por um mundo órfão. A verdadeira felicidade, por isso a noção romântica, é a felicidade perdida; o verdadeiro lar é o sonho que ficou para trás, que foi destruído (por ele) e agora pode ser glorificado em suas memórias. Ethan Edwards é um romântico, um homem cheio de desejo e sentimento em busca de seu lar (*Heimat*) perdido (FRÜCHTL, 2004, p.58-59; 2009, p.30).

¹² Cf. Robert B. Pippin, "What is a Western? Politics and Self-Knowledge in John Ford's *The Searchers*", *Critical Inquiry*, Winter 2009, p. 227.

A narrativa heroica desenvolvida por Ford não se concentra apenas nesse desejo de retaliação de Ethan e em seus desejos sublimados em relação à matriarca e a menina sequestrada, mas explora também as relações dos sujeitos *in between*, de mestiços de sangue ou de cultura que já não possuem uma referência de *Heimat* fixa, mas que representam o novo povo, do novo território em construção, que já não pertencem às velhas referências sociais. Por essa temática, o filme não se caracteriza como etnocêntrico.

Em última análise, no entanto, o filme apoia aqueles que não persistem nas linhas de batalha claras e nas oposições simples, por exemplo, o mestiço Martin, o branco *squaw* indiano, e uma personagem peculiar, o homem careca velho chamado Mose Harper, que imediatamente chama a atenção para a figura pertinente do tolo de Shakespeare. O filme de Ford faz isso através do emprego de seu *leit motif* simbólico: o quadro. O contraste entre claro e escuro, presente desde o início, não corresponde ao que existe entre a civilização e o inóspito, entre o *Heimat* e o terreno estrangeiro, o bem e o mal. Muito mais, percebemos que com esta oposição que o filme já está realizando algo que o faz receber uma etiqueta teórica (nas ciências filosóficas e literárias) estabelecida muito mais tarde: "desconstrói", como se, bem antes de seu tempo, fosse parte da arte de Derrida. A cena inicial estabelece os símbolos familiares: o lar civilizado está situado na escuridão abrigado pela casa, enquanto a extensão da terra selvagem, de onde surge o estranho, está localizada na luz clara do dia. O contraste simbólico entre luz e escuridão é, então, inversamente acentuado após o assalto à casa da família pelos índios. Ethan tropeça no meio dos escombros em desespero, e seu olhar recai sobre um grande buraco negro que costumava ser a porta da frente. Vemos, a partir de dentro, como ele, sombriamente enquadrado, aproxima-se desta abertura e afunda seus joelhos quando confrontado com o que encontra. Ethan, que usa a força bruta para impedir Martin de ver o que ele acaba de ver, reage assim tão fortemente que podemos concluir que a mulher foi brutalmente abusada e estuprada. Nesta cena o significado do quadro foi invertido: a partir da escuridão protegida para uma escuridão de condenação a ser cumprida. O bárbaro não está mais "fora", mas assumiu agora o interior caseiro, o interior da casa aconchegante (FRÜCHTL, 2004, p.59-60; 2009, p.30-31).



Martin e Debbie são assim personagens representativos desse momento histórico de transição e transformação das práticas culturais e suas respectivas consequências nas relações afetivas. Já não são mais os imigrantes desbravadores do oeste, mas são habitantes “do oeste”. Fato esse que ao longo do filme incomoda profundamente Ethan, pois são pessoas que escapam de suas referências.

Para John Ford, *Heimat* é um conceito cheio de ambiguidade. A cena final do filme, na sequência da libertação de Debbie, sublinha isto de um modo muito tocante. Após a cavalaria e os *Rangers* atacarem o acampamento indígena, Ethan procura por Debbie, que correu por uma pradaria até alcançar o topo de uma caverna. Ela sabe que ele quer matá-la desde que ele apontou um revólver para ela em seu primeiro encontro, alguns anos após Ethan começar a “rastreá-la”. Debbie está correndo por sua vida, mas para o homem a cavalo, ela é presa fácil. Ele a alcança, salta de seu cavalo, e caminha até ela. Martin grita, suplicando-lhe de trás: “Não atire, não, Ethan! Não não!” Estamos posicionados atrás da câmera na escuridão e segurança da caverna que Debbie tinha tentado alcançar, tensos esperando pelo que vai se desenrolar lá fora (FRÜCHTL, 2004, p.60; 2009, p.31).



Para nosso espanto, Ethan não faz o que estava ameaçando fazer. Em vez de disparar contra sua sobrinha, ele a agarra e levanta-a alegremente como um pai ergue seu filho, um homem sua esposa, ou mesmo um tio sua sobrinha, e depois transporta-a em seus braços: “Vamos para casa, Debbie” (FRÜCHTL, 2004, p.61; 2009, p.32).



A tragédia foi repelida, o círculo vicioso de matar por um desespero nascido da luta interior foi levado a um impasse. Um momento inexplicável, uma volta completamente inesperada dos acontecimentos. Mas mesmo essa felicidade reencontrada é apenas uma trégua momentânea. Quando Ethan e Martin voltam para casa com Debbie pela última vez, o lado escuro da felicidade doméstica é mais uma vez revelado. Eles se aproximam lentamente de uma fazenda a cavalo. Nós, como espectadores somos mais uma vez posicionados pela câmera atrás, na escuridão do interior, olhando através da moldura da porta aberta para o exterior. Com Debbie em seus braços, Ethan vem direto para nós. Na varanda da fazenda, um casal de idosos recebe-os e leva Debbie para dentro da casa. Em uma inversão simétrica da cena inicial do filme, a câmera desliza para trás agora na escuridão do interior. É como se nós estivéssemos saindo do caminho ou abrindo espaço para Debbie e seus novos pais para, em seguida, passarem por nós como silhuetas negras e desaparecerem na escuridão. Ethan também entrou na varanda. Mas então ele deixa Martin e sua noiva irem primeiro, inicialmente preenchendo a tela como silhuetas bidimensionais, para depois se dissolverem em sua moldura preta. Ethan ainda está de pé na porta. Uma vez que a luz do sol está caindo sob ele por detrás, ele também é parcialmente silhueta, preparado para ser completamente sugado pela escuridão do interior (FRÜCHTL, 2004, p.61; 2009, p.32).



Mas ele hesita, então se vira e recua na poeira da paisagem inóspita, desaparecendo lentamente em sua extensão a cada passo dado.

Fora da tela, a canção-título um pouco triste "O que faz um homem devagar? O que faz um homem a vagar?" vem à tona novamente. Desta vez, ao contrário do início do filme, a música não se limita a fazer perguntas. Sua lírica não é mais sobre a casa aconchegante que o homem está deixando para trás, mas uma forma inteiramente indefinida, simbólica, lugar religioso ético "lá em cima." A sua resposta final, portanto, necessariamente permanece indefinida. Não há lugar real em que o herói possa se sentir em casa. O que resta para ele é apenas e igualmente a segurança, tanto fraca quanto teimosa, chamado esperança. Por outro lado, a questão referente ao motivo por trás de sua busca incansável é respondida. Não se trata de fatores externos, mas sobre si mesmo, é seu "coração e alma," sua "paz de espírito." O que move o herói não é saber o que ele realmente é: "Um homem vai procurar o seu coração e alma, vai procurar lá em cima a sua paz de espírito e ele sabe que vai encontrar. Mas onde, oh Senhor, Senhor onde.?" "À luz desta questão, a música, em seguida, retorna para o indefinido, e mais uma vez ouvimos o refrão, desta vez meio afirmativa, meio resignada, como se tivesse desaparecido dentro em uma brisa suave: "Cavalgar, ir embora, ir embora". Ethan se distancia dele próprio, a porta se fecha, a tela escurece completamente. Cavalgar, continuando sua busca, este é o movimento que impulsiona o herói solitário em diante, ele que se excluiu da comunidade. Enquanto ele luta com suas ambivalências e a tentação constante para dividi-los em simples antagonismos, e enquanto o véu do indefinido cai sobre o lugar em que ele poderia ter começado a se sentir em casa, é claro que a comunidade não é apenas um lugar de segurança. Também está envolvida na sombra do silencioso, do suprimido, do bárbaro (FRÜCHTL, 2004, p.62; 2009, p.32-33).

Por fim, Frütchl analisa a recepção do espectador ao final do filme. Preocupa-se em verificar se há algum vestígio das ambivalências presentes ao longo da história de Ethan, Martin e Debbie que não sejam diluídas após o acender das luzes.

Finalmente, a atitude do espectador também tem que ser ambivalente. "Tem que" significa aqui que a nossa recepção do filme não pode ser inequivocamente inquebrantável, ou só pode ser com

dificuldade. Quando a tela se torna uma superfície negra, a escuridão do interior do filme e a escuridão do cinema momentaneamente se fundem. Por um instante, a ficção toca a realidade. Uma última ilusão, pois agora não estamos claramente nem no mundo dos colonos, nem no do *cowboy* solitário. Estamos excluídos. “Ao mesmo tempo melancólicos e confiantes, continuamos naquele outro lar (*Heimat*) provisório, que Hollywood, a fábrica de sonhos, oferece aos seus espectadores: o assento do cinema”¹³. Melancólicos porque temos que ir, temos que deixar aquela outra vida, uma vida imaginária cheia de pessoas que em alguns aspectos tornaram-se familiares e em outros permaneceram estranhas. Especialmente melancólicos porque o herói rebelde e cruzador de fronteiras foi removido de nosso olhar, porque ele nos deixou com seu problema de não sabermos ao que pertencemos, do lado da civilização ou do inóspito, a comunidade ou o indivíduo. Este problema é ainda reforçado pelo fato de que podemos ver a ambivalência de ambos os lados, mas também podemos sentir a simpatia melancólica de Ford pelo homem que, ele mesmo ambíguo, se recusa a ceder à civilização ambígua. No entanto, também estamos confiantes porque estamos autorizados a voltar, porque sabemos que “em breve nesta sala de cinema” haverá uma outra porta de tipos que será aberta, e que a luz acenderá sobre a tela, e que nós seremos capazes de explorar uma solução adiada para nosso problema em uma nova constelação. (FRÜCHTL, 2004, p.63-64; 2009, p.33-34).

Nesta perspectiva, os efeitos de produção do filme criam uma atmosfera que estabelece uma espécie de caráter mítico do tempo, cujo efeito teatral faz o espectador sentir-se, ironicamente, dentro dele, isto é, fã-lo sentir-se em um mundo irreal, em um passado já desaparecido.

A relação entre indivíduo e comunidade no filme se transforma naquela que o espectador tem do filme: a mesma ambivalência reina em ambas as instâncias. O enquadramento da casa pela porta no início e no final do filme de Ford reforça a visão de que o mundo do *Western* pode ser visto como um épico completo e orquestrado. O início e o final do seu conto

¹³ Citação de E. Bronfen, *Heimweh: Illusionsspiele in Hollywood*. Berlin, Volk & Welt, 1999, p.361.

se encontram para formar um círculo, como se pretendesse estabelecer uma versão mítica do tempo, no final nada é como era no início, ainda que esta versão escolhida de tempo sugira que o fim está mais uma vez no início, e que o início é o fim. Ao mesmo tempo, o mundo retratado é claramente reconhecível como uma fase de produção. A porta aberta que o filme utiliza de modo demonstrativo não é apenas um elemento icônico cultivado em pinturas românticas, mas neste caso também serve para introduzir um efeito teatral. Através dele, entramos em um mundo irreal e um passado há muito desaparecido. O *Western*, como Ford demonstra de maneira transparente, é uma projeção, a representação inventiva de um mundo de três e quatro dimensões usando feixes de luz, sons e imagens em movimento em uma superfície branca. E é esse aspecto orquestral que nos permite, como espectadores, adotar conscientemente uma relação ambivalente com o filme: devemos supostamente estar “dentro” para ser uma parte do filme, mas não ao mesmo tempo; então novamente devemos supostamente estar “fora”, no mundo real, mas não ao mesmo tempo (FRÜCHTL, 2004, p.64; 2009, p.34).

Nosso comentário não se encerra aqui, visto existir uma continuidade, na qual a subjetividade se forma com outras características relativas a diferentes perspectivas filosóficas. Antes dessa continuidade, podemos perceber uma espécie de método de leitura de um filme que não se limita apenas a fazer uma descrição da história de modo a relacioná-la com conceitos filosóficos (de Hegel, neste momento), mas uma narrativa que joga com várias dimensões. Em primeiro lugar, o tema tratado (a ideia de um Eu fraturado, inconciliável em sua fratura original, ideia que ganha dimensão mimética com a de *Heimat* perdido, e, por fim, que se espelha na dimensão da fronteira). Em segundo lugar, a perspectiva fundamental que considera o filme como uma linguagem própria, observável e significativa em sua composição e criação (é o que se lê na sutil observação sobre o jogo de luz e sombras que caracteriza a obra de John Ford, e que forma um paralelo interessante com a metáfora de luz e sombras existente na filosofia desde Platão). E, por último, um método de leitura que incide sobre a experiência estética do espectador, capaz de, em posição análoga a do herói que encerra essa última citação, vivenciar individualmente e coletivamente (no espaço da sala de cinema), a condição que caracteriza

subjetividade moderna.

Com o fim do filme nós nos tornamos novamente o que o herói era durante o filme. Por enquanto, até nossa próxima visita ao cinema, até a próxima cena de abertura estaremos não só excluídos, mas também românticos; melancólicos e confiantes ocuparemos, temporariamente, as salas de cinema deste mundo. Para nós, todo filme é semelhante ao que foi o inquieto vagar do herói de *The Searchers*: um substituto para a felicidade. O que é ambigualmente fascinante sobre o herói constitui também o fascínio do cinema. Ele mostra a mesma ausência de descanso, e o princípio da série é também intrínseco a ele. Estamos confiantes porque o gênero do filme exige sequelas da mesma maneira que fazemos ao apelar para que a felicidade procurada nos seja entregue, no entanto, somos também melancólicos, porque a felicidade retratada em filmes nos remete a uma felicidade culpada (que nós mesmos temos), frustrada. O cinema é romântico *per se* (FRÜCHTL, 2004, p.64; 2009, p.34).

Abstract: This article aims to present aspects of Josef Früchtl's theory on modern subjectivity, based on a combination of the philosophical "T" and the figure of the hero found in some film genres. The focus of this relationship will be the philosophy of Hegel and the Western, including an introduction to the principles of the phenomenon of modernity and its three strata: the classic, agonal and the hybrid.

Keywords: Classical Modernity. Hero. Western.

Referências

BAZIN, A. The Western, or the American Film *par excellence*. In: *What is film?* California: University of California Press, 1972.

BENJAMIN, W. *Obras escolhidas I*. Tradução de Paulo Sérgio Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1986.

DAMIÃO, C.M. Sobre o significado de épico na interpretação benjaminiana de Brecht. In: *Leituras de Walter Benjamin*. São Paulo: Annablume/Fapesp,

2007, 2ªed.

FRÜCHTL, J. *Das unverschämte Ich. Eine Heldengeschichte der Moderne*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2004.

_____. *The Impertinent Self. A Heroic History of Modernity*. Translated by Sarah L. Kirkby. California: Stanford University Press, 2009.

HABERMAS, J. *O discurso filosófico da modernidade*. Tradução de João Paulo Monteiro e Maria Beatriz Nizza da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

HEGEL, G.W.F. *Ästhetik I/II*. Stuttgart, Reclam, 1971.

_____. *Cursos de Estética*. Tradução de Marco Aurélio Werle. São Paulo, Edusp, 2001.

PIPPIN, R. B. *Hollywood Westerns, American Myth: the importance of Howard Hawks and John Ford for Political Philosophy*. Yale, Yale University Press, 2010.

_____. "What is a Western? Politics and Self-Knowledge in John Ford's *The Searchers*", *Critical Inquiry*, Winter 2009, p. 223-246.