



Universidade Federal do Maranhão
Centro de Ciências Humanas
Mestrado em Filosofia

Luciano Rêgo Linhares

**POR UMA ACÚSTICA DA SAUDAÇÃO
NA FILOSOFIA DE PETER SLOTERDIJK**

São Luís, MA
2024

Luciano Rêgo Linhares

**POR UMA ACÚSTICA DA SAUDAÇÃO
NA FILOSOFIA DE PETER SLOTERDIJK**

Dissertação apresentada como requisito para obtenção do título de Mestre em Filosofia do Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal do Maranhão

Orientador: Prof. Dr. Plínio Santos Fontenelle.

São Luís, MA
2024

Luciano Rêgo Linhares

**POR UMA ACÚSTICA DA SAUDAÇÃO
NA FILOSOFIA DE PETER SLOTERDIJK**

Dissertação apresentada como requisito para obtenção do título
de Mestre em Filosofia do Programa de Pós-Graduação em
Filosofia da Universidade Federal do Maranhão

Prof. Dr. Plínio Santos Fontenelle (Orientador).
PPGFIL/ UFMA

Prof. Dr. Francisco Luciano Teixeira Filho
PPGFIL / UECE

Prof. Dr. Luís Inácio Oliveira Costa
PPGFIL / UFMA

São Luís, MA
2024

Ficha gerada por meio do SIGAA/Biblioteca com dados fornecidos pelo(a) autor(a).
Diretoria Integrada de Bibliotecas/UFMA

Rego Linhares, Luciano Rego.

Por uma acústica da saudação na filosofia de Peter Sloterdijk / Luciano Rego Rego Linhares. - 2024.
104 p.

Orientador(a): Plínio Santos Fontenelle Santos Fontenelle.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-graduação em Filosofia, Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2024.

1. Sloterdijk; Esferas. 2. Saudação; Acústica. 3. Ambiente; Ressonância. 4. . 5. . I. Santos Fontenelle, Plínio Santos Fontenelle. II. Título.

Dedico este trabalho aos meus filhos, Angelo Linhares e Yakecan Linhares. Em cada momento de escrita, há um pouco de vocês aqui. Aos meus pais, que sempre estiveram curiosos para saber o que eu tanto escrevo, amo todos vocês. Vocês são meus maiores pilares e fontes de apoio.

AGRADECIMENTOS

Gostaria de expressar minha profunda gratidão ao Prof. Dr. Plínio Santos Fontenelle por sua orientação, apoio e dedicação ao longo desta jornada acadêmica. Sua sabedoria, paciência e constantes incentivos foram fundamentais para a realização deste trabalho.

Aos professores que participaram da minha banca, Prof. Dr. Francisco Luciano Teixeira e Prof. Dr. Luís Inácio Oliveira Costa. Ao professor Luís Inácio, por suas orientações tão precisas sobre o método de pesquisa, tanto na banca quanto durante as aulas, que certamente contribuíram muito para este trabalho, e por ter compartilhado de forma gentil tanto conhecimento. Ao professor Francisco Luciano, por ter aceitado o convite e ter contribuído com ideias e sugestões tão enriquecedoras, que instigaram a vontade de dar continuidade a esta pesquisa.

Aos meus amigos, que mantêm viva a crença em seus desejos e utopias, e que se mantêm firmes em suas convicções, vocês jamais serão esquecidos.

“Quando se cessa de invadir, se aceita ser invadido”.
Cioran, Emil. Silogismos da amargura

RESUMO

LINHARES, Luciano. **Por uma acústica da saudação na filosofia de Peter Sloterdijk**. 2024. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Universidade Federal do Maranhão, Maranhão, 2024.

Este estudo investiga a obra *Esferas I – Bolhas* do filósofo Peter Sloterdijk, com foco nos temas de coração, rosto e som. Partindo da intimidade proporcionada por espaços compartilhados, o estudo explora as extensões protéticas dos ambientes culturais, que são moldados por um modelo morfológico de mundo fundamentado nas ideias de coração, rosto e som. Peter Sloterdijk se destaca por seu estilo provocador, que interage com a poesia, a antropologia, a literatura, a arqueologia e outras áreas. Ele desenvolve um método inovador para explorar e expressar as experiências humanas. Essas ideias emergem por meio de uma linguagem que provoca emoções com facilidade e se manifesta como uma expressão emocional em diferentes esferas. Assim, nossa pesquisa se justifica pela necessidade de analisar conceitos relacionados a espaços interiores projetados para criar a intimidade entre indivíduos. De acordo com Peter Sloterdijk, para compreender os seres humanos, é essencial primeiro definir o espaço em que estão inseridos e entender as zonas de trocas subjetivas. Isso requer a consideração dos contágios afetivos e suas inter-relações. Assim, é possível projetar ambientes que favoreçam a intimidade e a relação simbiótica, promovendo um preenchimento relacional. Este percurso será orientado pela concepção de ambiente, no qual as nuances íntimas são moldadas como uma expressão de saudação.

Palavras-chave: Sloterdijk; Esferas; Saudação; Acústica; Ambiente; Ressonância.

LINHARES, Luciano. **Por una acústica del saludo en la filosofía de Peter Sloterdijk**. 2024. Tesis (Máster en Filosofía) – Universidad Federal de Maranhão, Maranhão, 2024.

Este estudio investiga la obra *Esferas I – Bubbles* del filósofo Peter Sloterdijk, centrándose en los temas del corazón, el rostro y el sonido. A partir de la intimidad que proporcionan los espacios compartidos, el estudio explora las extensiones protésicas de los entornos culturales, que están moldeados por un modelo morfológico del mundo basado en las ideas de corazón, rostro y sonido. Peter Sloterdijk destaca por su estilo provocativo, que interactúa con la poesía, la antropología, la literatura, la arqueología y otras áreas. Desarrolla un método innovador para explorar y expresar las experiencias humanas. Estas ideas emergen a través de un lenguaje que provoca emociones fácilmente y se manifiesta como expresión emocional en diferentes ámbitos. Así, nuestra investigación se justifica por la necesidad de analizar conceptos relacionados con los espacios interiores diseñados para crear intimidad entre individuos. Según Peter Sloterdijk, para comprender al ser humano es fundamental definir primero el espacio en el que se inserta y comprender las zonas de intercambios subjetivos. Esto requiere considerar los contagios afectivos y sus interrelaciones. Así, es posible diseñar ambientes que favorezcan la intimidad y las relaciones simbióticas, promoviendo la plenitud relacional. Este recorrido estará guiado por la concepción del entorno, en el que los matices íntimos se plasman como expresión de saludo.

Palabras clave: Sloterdijk; Esferas; Saludo; Acústica; Ambiente; Resonancia.

1. INTRODUÇÃO.....	10
2. DO CORAÇÃO E SENTIMENTOS QUE PODEM TOMBAR PARA FORA DA REDONDEZA.....	15
2.1 Ajuste de contas: ira	29
3. CONEXÃO RELACIONAL DOS ROSTOS QUE SE ENCONTRAM	39
3.1 A roteirização de um novo rosto	49
4. O NASCER DO SOM E A MÚSICA QUE NOS LEVA PARA CASA.....	69
4.1.O Ruído das esferas	75
4.2. Sintetizadores ontológicos: para uma escuta da sustentação.....	88
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	97
REFERÊNCIAS.....	99

1. INTRODUÇÃO

A introdução, muitas vezes escrito por último, é a última oportunidade que temos para revisitar o trabalho antes de ser divulgado. Embora esteja posicionado no início da obra, ele serve como um ponto final onde o autor pode oferecer reflexões finais e possíveis orientações de leitura. Ao discutir a dissertação, muitos sabem que consegui relativizar as chamadas ‘teorias estranhas’ de Sloterdijk com relativa facilidade. A criatividade de Sloterdijk foi o catalisador que me permitiu explorar novas dimensões na filosofia. Suas metáforas, apesar de exigirem uma abordagem lúdica para serem compreendidas, oferecem uma perspectiva única e fascinante. A esferologia, com suas ideias inovadoras, abre um campo rico para a reflexão e o espanto, convidando-nos a reimaginar nossas concepções sobre o mundo.

Peter Sloterdijk nasceu na pequena cidade de *Karlsruhe*, em 1947, estudou filosofia, história em Munique e Hamburgo. Foi reitor na Universidade Estadual de Design em *Karlsruhe* de 2001 a 2015. Com o seu primeiro livro *Crítica da Razão Cínica*, lançada em 1983, por ocasião do bicentenário da publicação da *Crítica da Razão Pura* de Emmanuel Kant (1724-1804), Sloterdijk alcançou rapidamente uma fama internacional. No livro *Crítica da Razão Cínica*, Peter Sloterdijk propõe uma reavaliação do conceito de cinismo, distinguindo entre o cinismo da Antiguidade e o cinismo contemporâneo. Sloterdijk propõe uma fenomenologia do cinismo no Ocidente, traçando um mapeamento que vai da Grécia Antiga até à modernidade. Ele denomina o movimento cínico grego como *Kynismo*, derivado de cão, referindo-se aos filósofos cínicos como filósofos-cães, que viviam na pólis e advogavam uma experiência radical da natureza. Esses filósofos podem ser considerados como os primeiros críticos da Antiga Grécia. Os filósofos cães zombavam de forma contundente os costumes, a institucionalização e os próprios filósofos da época, bem como também zombavam dos próprios deuses. Sloterdijk traça um contraste entre o *Kynismo* antigo e o cinismo moderno. Ele argumenta que, enquanto o cinismo moderno é associado à hipocrisia, desrespeito pessoal e desconfiança em relação ao coletivo, o *Kynismo* antigo representava uma forma de pensamento ético que estava alinhada com um compromisso genuíno e uma honestidade radical.

Em seus escritos, Sloterdijk aborda a interação entre o indivíduo e o mundo atual, propondo novas formas de se integrar a ele. Sloterdijk sugere que a verdadeira compreensão do mundo surge quando se abandona a visão filosófica tradicional e se adota uma perspectiva prática e imediata. O livro *Regras para o Parque Humano: Uma Resposta à Carta de Heidegger sobre o Humanismo* é uma obra significativa do filósofo Peter Sloterdijk. Publicado em 1999, o livro é uma resposta crítica à carta de Martin Heidegger, *Sobre o Humanismo*, e aborda temas centrais relacionados à biotecnologia e bioengenharia. Sloterdijk começa com uma citação de Jean-Paul, um poeta romântico alemão: “Livros, observou certa vez o escritor Jean Paul, são cartas dirigidas a amigos, apenas mais longas” (SLOTERDIJK, 2000, p. 07). Inspirado por essa ideia, Sloterdijk define o humanismo como a criação de laços de amizade através da escrita. Ele interpreta o livro como uma forma de comunicação destinada a endereçados distantes, capaz de criar círculos de amizade ao seu redor. Essas mensagens são dirigidas a leitores ainda não conhecidos e formam um tipo específico de sociabilidade. Sloterdijk (2000) sugere que essa prática foi fundamental para o processo de humanização na Antiguidade, contrastando com a brutalidade dos espetáculos nos anfiteatros romanos, como descrito na visão de *humanitas* de Cícero.

A ampla e recente trilogia *Esferas* examina os diferentes ambientes humanos que nos cercam, moldando quem somos e o que nos tornamos. A obra de maior dimensão no projeto filosófico de Peter Sloterdijk é a trilogia *Esferas*. O primeiro volume, *Esferas I: Bolhas*, foi lançado em 1998. O segundo volume, *Esferas II: Globos*, foi lançado em 1999, e o terceiro volume, *Esferas III: Espumas*, saiu em 2004.

O objetivo dessa dissertação é aprofundar a compreensão do conceito esferas. Compreender bem esse tema é crucial para fazer uma avaliação mais precisa do projeto esferológico de Sloterdijk. A trilogia de Sloterdijk investiga a Biosofia, um conceito aplicado para entender a condição humana no mundo e nosso lugar nele. Dentro do projeto *Esferas*, a Biosofia representa uma nova abordagem morfológica, propondo um sistema de formas inovadoras. Sloterdijk (2016) propõe que essas esferas ou bolhas representam relações interpessoais que constituem formas diádicas, onde a vida não apenas produz o espaço, mas também é produzida por ele. Com a crise do sistema dos deuses abraâmicos, os seres humanos passaram a adotar formas protéticas que se ajustam ao nível das proteções imunológicas. Essas formas

protéticas, em constante expansão e adaptação, integraram-se progressivamente à sociedade.

O sistema das microesferas conforme descrita por Peter Sloterdijk (2016), refere-se a um sistema esférico único que abrange todas as dimensões da experiência humana. Quando Nietzsche proclamou a morte de Deus no aforismo 125 de *A Gaia Ciência* (1882), ele anunciou o colapso da crença universal e absoluta que sustentava a visão de mundo ocidental, simbolizando a queda da esfera tradicional — um sistema coeso e absoluto de valores e significados. A morte de Deus representa a dissolução dessa estrutura única e monolítica, levando a um vácuo de sentido e coesão. Sloterdijk, ao explorar as esferas, descreve como essa crise e a subsequente vontade de poder levaram à emergência de novas formas de proteção e integração entre os seres diádicos. Em vez de uma mono-esfera absoluta, surgem múltiplas microesferas que permitem diferentes tipos de relações e significados, adaptadas às complexidades modernas. A fenomenologia e a ontologia são as duas matrizes que Sloterdijk constantemente revisita para estruturar suas obras *Esferas*. O céu, que antes proporcionava uma visão de esperança, deixou de existir. Agora, a Terra se torna um lugar vazio e sem direção. Sem um referencial transcendental que definia valores como razão, bondade e justiça, o ser humano enfrenta um vazio na sua forma de existir. Embora tenha obtido uma nova forma de liberdade em meio a essas perdas, é agora responsável por estabelecer seus próprios limites e encontrar significado em um mundo vasto. Enquanto Nietzsche vê a morte de Deus como um evento sombrio e desafiador, Sloterdijk, encara essa perda como uma oportunidade de libertação.

A teoria do projeto das Esferas encontra seu ponto de partida na ideia de Heidegger sobre o estar-no-mundo: "não há dúvida de que o possível "preenchimento" de um comportamento tátil exige uma peculiar "proximidade" do tangível" (HEIDEGGER, 2009, p. 287). Sloterdijk, ao explorar a ideia de preencher o vazio, redireciona a teoria do ser ao considerar como a criação de esferas — tanto físicas quanto simbólicas — permite ao indivíduo lidar com a ausência e proporcionar um senso de proximidade e preenchimento. Afirmando que o ser humano não está sozinho neste espaço, pois está sempre sendo preenchido ou visitado, uma vez que somos seres mediúnicos.

A presente dissertação explora três capítulos do projeto *Esferas I – Bolhas: Operação cardíaca ou Do excesso eucarístico, Sobre o surgimento da esfera íntima*

interfacial e o Estágio das Sereias: Sobre a primeira aliança sonosférica. A análise dos temas abordados examina a teoria da evolução contínua do ser humano, com foco na importância de criar ambientes que promovam uma sustentação do ser. O objetivo é entender como esses ambientes podem apoiar e estimular o desenvolvimento humano. O projeto *Esferas I – Bolhas* é uma teoria sobre o surgimento do pré-sujeito. Esse pré-sujeito emerge a partir da interação e do preenchimento proporcionados por outros. O estudo investiga como a intimidade e os afetos são moldados através desses compartilhamentos de visitantes. Segundo Sloterdijk, para definir o ser humano, é essencial considerar o espaço que ele ocupa e os sistemas que suportam sua vida. Assim, a análise dos capítulos permitirá compreender como esses ambientes podem ser estrategicamente desenvolvidos para apoiar as funções evolutivas do ser humano.

Sloterdijk (2016) propõe uma filosofia que explora o princípio de continuidade vital entre os seres humanos, com o objetivo de consolidar uma análise do lugar a partir dos meios de relacionamentos emocionais. Ele busca, em diversos contextos históricos, compreender a interconexão e o envolvimento entre os indivíduos e o ambiente ao seu redor. A partir dessa análise, ele procura destacar a importância das dinâmicas emocionais e afetivas na formação do espaço social e cultural.

O primeiro capítulo da dissertação é uma análise sobre o primeiro capítulo da obra *Esferas - Bolhas: Operação cardíaca ou Do excesso eucarístico*, dedicado às ideias sobre o preenchimento de uma intimidade simbiótica do coração. Sloterdijk (2016) contrapõe duas visões sobre o coração; primeiro, aquela encontrada em *Herzmaere* de *Conrad van Würzburg*, que envolve um adultério aparentemente impossível entre um cavaleiro e uma dama. Trata-se de uma consumação profunda dos corações, um entrelaçamento de afetos meticulosamente preparado e apresentado como um prato refinado, servido em um contexto de comunhão entre aqueles que se consideram queridos. A ideia básica do Amor Cortês é assumir a configuração da Eucaristia, o sacramento que consome o corpo de Cristo na forma de hóstia, sendo contextualizada em outras formas literárias. Nesse contexto, os amantes podem ser vistos como súditos sagrados. Trata-se de uma transposição dos significados relacionados à esfera eucarística para as literaturas de massa. Os espaços íntimos do coração são formados por seres que nos visitam na forma de narrativa, as quais invadem a psique humana.

A segunda narrativa explora a troca simbólica dos corações entre a estigmatizada Catarina de Siena, e o coração de Deus. Esta troca representa uma profunda análise do sofrimento intrínseco ao compartilhamento do coração, abordando-o como uma forma de assistência epidêmica que exalta a comunicação heroica entre os corações humanos e divinos. A narrativa não só glorifica essa interação transcendental, mas também investiga a contaminação emocional que resulta da influência divina. Esse sujeito será preenchido através da ingestão de outro corpo. A mística cirúrgica da troca entre corações revela como o envolvimento de uma força superior intensifica o sofrimento e transforma a experiência emocional, refletindo a complexa interação entre o sofrimento pessoal e a influência divina que molda a vivência e a expressão das emoções. O texto investiga como a intervenção divina no domínio afetivo não apenas intensifica o sofrimento, mas também reconfigura a forma como as emoções são vivenciadas e expressas.

Em um cenário onde o coração é exposto ao influxo de forças transcendentais, a narrativa revela a complexa interação entre o sofrimento pessoal e a influência contagiante de uma presença divina. As narrativas descritas por Sloterdijk (2016) ampliam a compreensão do impacto emocional ao destacar como os corações se tornam um palco fisiológico para a experiência compartilhada do eu comum. Sua arqueologia da intimidade frequentemente se baseia mais em especulação metafísica e metáforas do que em análise de argumentos e pressupostos racionais.

O segundo ponto da pesquisa é: *Sobre o surgimento da esfera íntima interfacial*, segundo capítulo do livro *Esferas I – Bolhas* de Peter Sloterdijk. Basicamente é uma resposta a ideia de rostidade e ilusão em Deleuze e Guattari, no livro *Mil Plâtos*. De acordo com Peter Sloterdijk (2016), o conceito de rosto é fundamental para a compreensão da condição humana e da dinâmica da comunicação, assim como para a plasmação de um rosto próprio. Sloterdijk utiliza as representações pictóricas de Giotto para explicar a dinâmica das relações diádicas entre os rostos, como o encontro entre Joaquim e Ana e entre Jesus e Judas. O beijo entre os rostos, conforme explicado por Sloterdijk, forma microesferas que, por sua vez, contribuem para a formação de uma bolha, uma relação interfacial íntima. Segundo Sloterdijk, essas imagens gradualmente deram origem à tradição pictórica do Ocidente. A repetição dessas conversões literárias em arte resultou na encarnação de um arquétipo pré-existente na reprodução da arte na Europa. O estudo do retrato,

enquanto rosto que não se esquece, torna-se um ícone para as representações de futuros líderes.

No terceiro capítulo, será analisado o estágio das Sereias, que representa o último nível esférico descrito por Sloterdijk, e suas reproduções messiânicas, evangélicas e musicais. Em seguida, abordaremos a esfera de ressonância da voz materna acolhedora, destacando sua consubjetividade na esfera mais íntima. Sloterdijk (2016) utiliza a metáfora da *Odisseia* e o canto das sereias para explorar temas relacionados à intimidade acústica. A referência à *Odisseia* de Homero é empregada para ilustrar a jornada do indivíduo em busca de identidade e propósito, enquanto o canto das sereias simboliza as seduições e distrações que podem desviar esse percurso. A arte da sedução dessas sereias não se resume a ser belas e exóticas para atrair os marinheiros perdidos, mas sim em fazer com que eles se sintam acolhidos e em casa através do encantamento de seu canto. Para Sloterdijk, o estágio das sereias marca um estágio arcaico auditivo. Será explorado o conceito de encantamento acústico como princípio de transferência, considerando o ouvido como o ponto central na definição dos limites para os estímulos sonoros. Este conceito será fundamentado na estrutura da seletividade acústica, que determinará quais estímulos sonoros são aceitos ou rejeitados. A teoria dos efeitos sonoros começará com a análise da primeira saudação, que servirá como um ponto de partida para entender como os sons iniciais influenciam a percepção e a resposta acústica. O canto das sereias pode ser interpretado à luz da filosofia de Sloterdijk como um concerto de vozes sedutoras e perturbadoras, que personificam a fascinação da proximidade. Esta metáfora ilustra como os sons e os estímulos acústicos podem exercer um magnetismo que atrai a nossa percepção e intimidade.

2. DO CORAÇÃO E SENTIMENTOS QUE PODEM TOMBAR PARA FORA DA REDONDEZA

As datas passam como vento, as folhas dos calendários são jogadas no canto, os dias se tornam o movimento da invenção histórica, os meses, os anos e os séculos todos em uma única direção. Paralisado e perdido no mundo, lá está ele, o humano sentado com os cotovelos nos joelhos e as mãos no rosto, observando a si mesmo,

seus sentimentos, seus receios, a vida. Tudo isso faz parte de uma engrenagem disciplinar que garante a velocidade cultural e o pânico informativo sobre a sintetização da criação do mundo. A cultura contemporânea está inevitavelmente enraizada na data que marca o significado original do início da era pós Cristo¹, os séculos são mapeados a partir desse histórico momento, relacionado ao calendário cristão, que finca em terrenos de duras doutrinas secularistas. Uma dessas memórias coletivizadas e arranjadas dentro dos costumes dos europeus, se estabelece de acordo com os envolvimento ligados a cada sentimento de doação.

Houve um tempo em que estas terras estavam nas mãos dos nossos, dos gregos. A roda girou e os bizantinos vieram; eles também eram gregos, e cristãos. Girou a roda uma vez mais e vieram os muçulmanos [...] Mas Cristo ressuscitou, a pátria também vai ressuscitar (KAZANTZAKIS, 1993, p. 7)

Segundo Sloterdijk (2016), esse sentimento relacionado aos laços contemplativos e amorosos com a memória coletiva, tem como princípio o cuidado e a doação que é caracterizado por um simples fato corriqueiro da vida, juntando pessoas em um meio particular, por exemplo, uma ida à feira, um shopping, um parque ou um amor entre casais que tem seus dias movidos por um compartilhamento íntimo, e, de tudo que se passa em vidas nesse ato de partilhar, praticamente, passa despercebido. “Para se pensar a intimidade é preciso pensar a área dessas ações e adentrar nesse tráfego de gestos incorporadores” (PESSANHA, 2019, p. 21). Esses laços de compartilhamento dos espaços estão firmemente ligados a uma cordialidade do efeito de um “nascido de sentimento de si de sua faculdade de estabelecer relações - são equiparadas ao coração” (SLOTERDIJK, 2016, p. 94).

Ao vivenciar uma série de experiências breves e pessoais, é importante buscar compreender os verdadeiros sentimentos que surgem no coração. Para Sloterdijk (2016), falar do coração é falar do *thymós*, que não tem o mesmo significado de força erótica como Eros; pelo contrário, *thymós* quer ser reconhecido diante de sua “doação de orgulho” (SLOTERDIJK, 2012, p.23). O coração descrito aqui, é o coração da autoestima, “para além do erotismo” (SLOTERDIJK, 2012, p. 25), da fúria, do

¹“Porém, tais definições não se apoiam apenas no caráter convencional e pacífico legado por determinadas tradições em torno do que venha a ser a religião e os fenômenos religiosos. Em um corte transistórico, tais espaços de intimização teriam uma relação substancial com as concepções modernas da psicanálise e da psicologia de profundidades, com as quais Sloterdijk dialoga” (PETRONIO, 2013, p. 64).

reconhecimento, da identidade que quer ser identificada, um orgulho de manter sua justa posição integrada na sociedade.

Para Sloterdijk o coração é o órgão responsável por sustentar a vida, por permanecer fiel aos sentidos reais de si mesmo, e que em uma praticada vivência consigo mesmo, acaba que transferindo o amor para o outro.

Anormalidades como essas constituíram uma tradição apenas interior das fisiologias espirituais católicas; ali elas se inseriam em uma milenar e bem organizada corrente discursiva acerca dos efeitos plástico-corpóreos supernaturais da intensidade das práticas devotas. O reino das teologias católicas do coração forma uma procissão delirante que partindo do misticismo da baixa Idade Média, se torna, no período pós-Reforma — particularmente sob a influência da mística do Sagrado Coração de Jesus” (SLOTERDIJK, 2016, p. 115).

É a partir dessa análise sobre o coração que “o círculo de influência da cristandade, a religião pessoal *par excellence*, a busca do foco de animação está firmemente dirigida para a “voz²” do coração” (SLOTERDIJK, 2016, p. 94). Sloterdijk (2016) denomina teoria da comunicação como uma teoria da mensagem que emociona com facilidade. Para Sloterdijk (2016) os homens são animais que se ouvem uns aos outros, pontuando o ouvido³ como o mensageiro aliado. Sloterdijk refuta a tese da solidão primária do ser humano.

O filósofo Sloterdijk (2016) argumenta que a natureza comunicativa dos seres humanos se concentra na expressão da vontade de compartilhar sentimentos de maneira íntima. “A intimidade, essa imersão abissal no mais próximo, constitui uma região vedada a todos aqueles que permanecem reféns da linguagem sujeito/objeto” (PESSANHA, 2019, p. 21). Esse percurso histórico com o coração do outro, impõe-se a mostrar a abordagem do espaço íntimo relacionado a junção do corpo com o intelecto.

No livro *Esferas I - Bolhas*, Sloterdijk descreve alguns episódios dessa relação íntima que o ser humano tem com o coração, onde traz à tona duas narrativas dos anos de 1260 e outra de 1347, século XIII e XIV. “Toda obra *esferas*, mas especialmente o volume dedicado à microesferas (bolhas) e os processos de

² A “voz”, será trabalhada nos próximos capítulos, relacionado ao “*Estagio das sereias: Sobre a primeira aliança sonosférica*” do 7 capítulo do livro *Esferas I – Bolhas* de Peter Sloterdijk.

³ Embora o primeiro capítulo tenha uma forte ligação com o ouvido, a análise detalhada desse tema será desenvolvida no terceiro capítulo, onde exploraremos mais profundamente sua importância e significado.

intimização, é atravessado pela luz da teologia e da mística” (PETRONIO, 2013, p. 62). A primeira é uma obra relacionada a um conto de erotismo puramente romântico, que tem como principal ideia a reestruturação mística da Santa Ceia, uma “Ceia Selvagem” (SLOTERDIJK, 2016, p, 99). A ideia da narrativa é fazer referência à Santa Ceia com outros movimentos linguísticos, em vez da hóstia que se refere ao corpo de Cristo, agora, o prato principal é o coração. Não é um simples coração de qualquer animal, é o coração do amado cavaleiro que outrora batia em ritmos frenéticos em busca do seu amor proibido.

Ela trata do amor cortês, destinado ao fracasso heroico, entre um cavaleiro e sua dama, os quais, no relato de Conrado, permanecem anônimos e no estado de meros tipos.[...] O poeta serve do tema para enaltecer nostalgicamente os sentimentos religiosos inspirados pelo amor cortês em uma época em que burgueses e cavaleiros, há muito tempo, havia começado a indicar uns com os outros, em modesto consenso, que o tipo de amor das almas nobres impõe exigência que são demasiado elevadas para eles (SLOTERDIJK, 2016, p. 96).

Sloterdijk descreve no seu livro *Esferas I - Bolhas*, uma narrativa que foi encontrada em *Herzmaere* de *Conrad van Würzburg*, sendo escrita na metade do século XIII⁴, e que permeia sobre um impossível adultério de um cavaleiro e uma dama que foi dado como materialização dos fatos, uma consumação do coração, um cozido de afetos, colocado ao prato, frente a uma comunhão entre entes queridos. Conta-se que a dama se apaixonou por um jovem, que, antes de morrer, pediu para seu escudeiro para extrair o seu coração e entregar para sua querida dama, além do coração, havia também o anel que o cavaleiro tinha recebido de sua então amada. A Figura 1 representa a narrativa do poeta Conrado de Würzburg.

⁴ "Um cavaleiro e sua dama afeiçoam-se um ao outro segundo as leis do amor cortês: diz-se que tinha entrelaçado sua vida e suas almas (*muot*) a tal ponto que o interior mais profundo de ambos havia se tornado um só (*ein dinc*) (versos 30-32). [...] O esposo ciumento, ao perceber as relações entre os apaixonados, concebe o plano de partir com sua esposa em peregrinação ao Santo Sepulcro, pretendendo com isso separar os amantes. [...] antes de sua morte o cavaleiro havia encarregado seu escudeiro de extrair de seu corpo o coração “sangrento e tingido de luto” e entregá-lo metodicamente embalsamado e cuidadosamente acomodado em um escrínio, junto ao anel, marca de identificação, à dama no longínquo Ocidente. Quando o escudeiro com o coração embalsamado chegou no castelo da dama, foi levado ao senhor do castelo, o marido, e interrogado sobre o conteúdo de sua preciosa caixinha. Ao compreender, vendo o coração e o anel, do que se tratava, o homem mandou o seu cozinheiro preparar o coração e servi-lo imediatamente à sua esposa" (SLOTERDIJK, 2016, p. 96-97).

Figura 1- "Amour" coloca o coração do rei nas mãos de "Vif-Désir"



Fonte: Sloterdijk (2016)

A novela traz um sofrimento físico causado pelos sentimentos de uma comilança mística: “a história da comunhão canibal do coração é adaptada para funcionar como instrumento de uma restauração do amor romântico” (SLOTERDIJK, 2016, p. 96). Todo esse esquema de intervenção comunicativa nada mais é que uma novela que tem como testemunho a figura do pensamento teológico.

O que se realiza aqui entre os amantes, que, começa, a distância, como amor cortês e, na máxima proximidade, como consumpção do coração, transporta a Ceia a uma dimensão de intersubjetividade hibridizada: o coração cozido do cavaleiro é um equivalente preciso da hóstia sobre a qual se pronunciam as palavras da transformação, *hoc est corpus meum*. A cozinha, em vez de altar, torna-se o lugar da transubstanciação. Com a oferta de seu coração, o cavaleiro, secundado por seu poeta, institui uma variante herética da eucaristia e confirma, com esse ato, a tese de que amar significa oferecer-se como hóstia à consumpção de outros (SLOTERDIJK, 2016, p. 98).

A mística narrativa traz um episódio de um amor antropofágico que resultou em uma alegoria no viés comunicativo, tornando-se valorizado entre os que de costume se deleitavam nos ideais fornecidos pelos teólogos e filósofos. Esse potencial elemento de comunicação provocativa é manifestado por meio de uma representação mental. O primeiro tomo do livro *Esferas – Bolhas I*, detalha de forma heterodoxa a criação do mundo no relato bíblico. Sloterdijk (2016) descreve sobre a narrativa da criação de Adão sendo moldado a partir do vazio. Ele é modelado como uma cerâmica, cuidadosamente esculpido para refletir a imagem do Criador. Este primeiro

ser criado é concebido como um recipiente. O Deus da Gênese é comparado a um oleiro, moldando seres humanos para serem vasos. O vazio de cada vaso é preenchido pelo sopro vital da criação, um sopro que dá forma e vida ao ser modelado. “Todas as teorias dos media, inclusive a técnica em geral, giram em torno desta ideia básica e genial da humanidade primitiva, a ideia de produção de vasos” (Sloterdijk, 2016 p.125). Já podemos perceber que essas narrativas visam materializar a condição mística do estado de afeto que os seres humanos experimentavam ao participar diretamente dos sopros narrados nos tempos antigos. Essas situações tonais conduzidas pelo sopro da criação, cria um recipiente baseado na “forma e no fundo” (Sloterdijk, 2016 p. 118). Sendo que essas narrativas “Tratam da proto-história anímica. Esta opera sempre por meio das catástrofes. Tais catástrofes são as transferências esferológicas” (PETRONIO, 2013, p. 63).

Os jogos de linguagem e as disciplinas do sentimento do cristianismo produziram um universo de fisiologias sutis que não visam senão aprofundar e fazer sobressair a identificação do coração ao centro de auto(e)moção: a cordialidade, entre os europeus cristianizados, em particular na Idade Média e no início dos tempos modernos, designa simplesmente a subjetividade afetiva central. A subjetividade cordial se caracteriza por declarar, desde o início, que agarrar-se ao próprio coração é uma impossibilidade ou, em todo caso, um estreitamento patológico. A cordialidade enquanto tal, tem sempre o efeito a cumplicidade e a instauração de uma comunidade. (SLOTERDIJK, 2016, p. 94)

Essa narrativa, conduzida por uma metáfora, questiona o frágil amor de uma dama, que logo terá como alimento o coração do seu amado, promovendo, assim, uma disposição autoritária de introduzir, por meio da linguagem, uma réplica da Santa Ceia, concebida por um orgulhoso amor cortês, que propõe conduzir o afeto como um oculto sentido de amar a possibilidade de mastigar tudo aquilo que é comestível, uma hóstia, um coração, tudo isso por uma entrega fidedigna aos participantes do culto da antropofagia coração-corpo-de-cristo, que remonta nas "palavras introdutórias da Ceia diz-se do pão: “isto é meu corpo”, a novela diz do coração embalsamado, cozido e comido: Isto é meu amor" (SLOTERDIJK, 2016, p. 99).

A esposa, portanto, não sofre nenhuma injustiça em consequência do cínico ardil culinário do marido. Ao contrário, mesmo na forma de um sacerdote indigno, o marido ciumento pode preparar e fazer servir o coração sem prejudicar a validade do sacramento. Ser consumido pela dama é o mais apropriado que pode ocorrer a um coração devotado à perfeita servidão (SLOTERDIJK, 2016, p. 99).

Nesse período, a compreensão do amor cortês reflete a natureza proibida e monstruosa da paixão ilícita. Esse amor é conduzido por uma espécie de reflexo da imagem e semelhança de Deus, misturado a uma narrativa de devotos que se entrelaçavam com uma literatura de entretenimento, exaltando o coração, sendo esclarecida como “fantasias cardíacas católica” (SLOTEDIJK, 2016, p. 114). Essa é a união entre a fascinação e o encandeamento para a prática antropofágica e na união de uma ceia elevadamente canibal. De forma firme e de sentimento literal, o filósofo Peter Sloterdijk nos conduz para esse entendimento a partir de uma estrofe do seu livro *Esferas I - Bolhas*:

O que quer que se pense sobre as relações latentes entre o coração e as práticas eucarísticas, teológicas e antropofágicas, a própria história faz ouvir uma voz heterodoxa que contradiz as manifestas intenções edificantes da narrativa. Que o sofrimento e a morte devam ser recompensa adequada do verdadeiro amor, e que uma comunhão consumidora do coração deva tomar o lugar dos dias e das noites de amor do casal [...]. Quando o coração do amado ao surgir vivo, ao lado de seu homólogo, no peito da mulher, mas estabelece uma *unio mystica* com suas entranhas, o ouvido mundano capta nesses movimentos não apenas o paralelismo cristológico subversivo, ele se alimenta sobretudo da monstruosidade novelística dessa teologia estomacal (SLOTEDIJK, 2016, p. 100).

Nesse sentido, o outro testemunho sobre esses episódios da entrega do coração para a interioridade do outro é descrito por Sloterdijk como um princípio obscuro, relacionado diretamente com uma troca sagrada do coração divino com a de uma simples mulher, essa narrativa não é uma análise sobre o sentimento sexual entre casais, e sim, uma análise sobre a questão da coabitação de uma cordialidade íntima, “Aqueles que coabitam neste dentro, ainda que não saibam explicitar a solda desta comunidade, sabem muito bem a diferença topológica entre viver ali, no coração do existente, ou lá fora, num outro lugar qualquer. (PETRONIO, 2013, p. 86).

A cena que nos foi transmitida pretende testemunhar uma operação existencial total, que não pode ser concebida separada do temor exaltado de uma metamorfose místico-psicológica em sentido literal. Citamos a passagem decisiva de La vita di santa Caterina da Siena, de Raimundo de Cápua (SLOTEDIJK, 2016, p. 101).

Nesse contexto, existe uma narrativa histórica de testemunho religioso sobre a Santa Catarina de Siena, nascida como Caterina di Giacomo di Benicasa em 25 de março de 1347 em Siena, Itália. Foi uma das figuras mais proeminentes da história da Igreja Católica e uma das grandes místicas e teólogas do século XIV. Ela é conhecida

por seu papel influente na política e na religião de sua época. A Figura 2 mostra o encontro da Santa Catarina de Siena com Deus.

Figura 2 - A cena transmite a intimidade cardíaca entre Catarina e Deus



Fonte: Sloterdijk (2016).

Segundo Undset (1956) Catarina era a vigésima quinta filha de seus pais, e desde jovem demonstrou grande devoção religiosa. Ela decidiu viver uma vida de reclusão espiritual, dedicando-se à oração e à penitência. Catarina acreditava que tinha visões e experiências místicas que a conectavam diretamente com Deus, e essas experiências a impeliram a servir os outros. Ela se tornou uma conselheira e intercessora em questões políticas e religiosas, influenciando líderes e papas de sua época.

De acordo com Undset (1956) Catarina desempenhou um papel fundamental na tentativa de reconciliação entre os rivais da Igreja Católica e exerceu grande influência sobre o Papa Gregório XI, persuadindo-o a retornar à Roma do exílio em Avinhão, França, e assim encerrar o Cisma do Ocidente. Catarina era conhecida por suas cartas e escritos, nos quais expressava suas visões espirituais e teológicas. Ela morreu em 29 de abril de 1380 com apenas 33 anos de idade, mas seu legado perdura. Ela dedicava-se a orações fervorosas, buscando a orientação divina para aliviar os sentimentos avassaladores que ardia em seu peito, essas emoções que

pareciam estar fora de controle e profundamente enraizadas em seu interior. “Ninguém tem o direito de julgar o segredo do coração humano” (Sena, 2005, p. 234). Suas preces eram para a eliminação total e esvaziamento de tudo que havia dentro de seu coração. Em uma narrativa secular, Deus se manifesta e realiza uma troca cardíaca, entregando e retirando seu coração vivo. Esse ato simboliza uma transformação profunda, refletindo a interação direta e física entre o divino e o humano.

O amor é um poder celestial:

Não se pode criticar o amor, pois ele é o que há de mais supremo. Trata-se, literalmente, de um poder celestial. Supera todas as diferenças divinas, humanas, monstruosas. E, ainda assim, despenca, tanto na história quanto em cada indivíduo. Despenca todo dia, toda noite. No entanto, ninguém se interessa pela verdadeira altura da queda. Sua queda, pura e simples, alimenta o lugar-comum. Segundo a queixa da literatura do século XX, que era por fim uma crítica a si própria, o interesse geral no amor praticamente desapareceu. Ocorre também que qualquer discurso sobre os sentimentos, fortes e fracos, é imediatamente conduzido à grande área do *kitsch* e creditado à cultura do “grande coração”, que ainda fala das variedades da queda, mas desconhece qualquer avanço. O balanço amargo é o seguinte: o amor eterno, com sua rigorosa exclusividade, não dura hoje mais do que três meses. O céu está vazio. Inclusive o céu do teatro. O amor como expressão literária também abandonou, mais uma vez, a ópera. A nobre dupla está curvada, corcunda, e não quer admitir que já não se trata mais de Tristão e Isolda. Até mesmo a mirada nesse vácuo é inócua (KAMPER, s/d, p. 156).

Deus reestruturou o coração de Catarina para que ela pudesse cultivar uma nova forma de experienciar sentimentos. Por meio dessa transformação, Ele efetivamente elimina as dúvidas de Catarina em relação à fé. “É no coração de Cristo que a memória supera toda a imperfeição e enche-se da recordação dos meus favores. Com a perfeita iluminação, a inteligência perscruta tudo que a memória retém” (Sena, 2005, p. 218). No âmbito de uma doação do coração entre ambos, o ser humano se envolve em uma particularidade que tem como sentido a ideia de perceber quais são os símbolos que os cercam, fazendo com que ele erga sua proteção em um único estágio que é o de autoimunização⁵. Protegido dentro de sua arquitetura pessoal, ele pode prolongar a sua necessidade incondicional enquanto crescimento dos sofrimentos físicos.

⁵ “Para Esposito, os sistemas de imunização são tecnologias de preservação da vida. O conceito de imunização e as ideias de Luhmann são bons guias para concebermos uma definição possível para as narrativas religiosas e teológicas e, simultaneamente, articular essas narrativas, usadas à exaustão por Sloterdijk, à categoria de esfera (PETRONIO, 2013, p. 24)

Um dia Catarina pronunciou com mais fervor que de costume a prece do profeta: “Cria em mim, ó Deus, um coração puro, e renova dentro de mim um espírito inabalável” (Salmo 51, 12). Sua prece particular a Deus era que ele se dignasse a remover seu coração caprichoso. Em uma aparição, ele enviou o espírito abatido. Ela viu seu esposo eterno aproximar-se da maneira habitual. Ele, então, abriu-lhe o peito e retirou o coração, de modo que ela ficou sem coração. A aparição foi muito nítida, deixando-lhe a firme sensação de estar sem coração. Ao confessar-se, ela relatou o fato a seu confessor. Este riu alto, e até um pouco encolerizado. Mas Catarina insistiu e lhe disse: é verdade, meu pai, tanto quanto percebo não tenho mais coração ou, ao menos, não sinto mais bater. Pois o senhor me apareceu, abriu-me o lado esquerdo do peito, tirou dali o coração e foi embora com ele. sem coração não poderias viver [...], de repente, uma luz celeste a atingiu e no meio estava o Senhor, envolvendo em suas mãos veneráveis o coração púrpura e radiante de um ser humano. Tremendo, Catarina tombou de joelhos pela visão da santidade e pelo encontro com seu Criador. O Senhor se inclinou para ela, abriu novamente o lado esquerdo do seu peito e lá aninhou cuidadosamente seu coração que tinha nas mãos. Tomou então a palavra e lhe disse: “Vê, minha cara amada filha, tomei teu coração para dar-lhe o meu em seu lugar. Ele baterá, assim, para dar-te uma vida duradoura (SLOTERDIJK, 2016, p. 101).

Essa troca íntima entre corações representa uma maneira de confrontar tudo o que é próprio de si, uma separação da simbiose que não se encaixa em sua estrutura psicológica, um afastamento de tudo o que causa desconforto em seus pensamentos. Para falar dessa simbiose do amor, podemos trazer um “Do ponto de vista sociológico, o amor não é observado em termos de sentimentos (o que é típico do campo dos sistemas psíquicos) mas meios de comunicação simbolicamente generalizado⁶” (CORSI; ESPOSITO; BARALDI, 2006, p.21).

Assim, a transferência esforológica se projeta na opacidade viscosa do mundo e a traduz em uma experiência de proximidade, incorpora o extenso aos interiores de clareiras vitais. O interior e o exterior se resolvem em esferas. Não de modo harmonioso, pois essa relação fora-dentro e interior-exterior é diádica, não monista (PETRONIO, 2013, p. 61).

Para Sloterdijk, a narrativa sobre a Santa de Siena, é sacramentada a partir de uma máxima descrição dos exageros em busca de uma consumação ideal entre o humano e o divino. Sloterdijk (2016) argumenta que, por razões únicas, a transferência de afetos é uma característica daqueles que buscam relações de intimidade fortes. Quase todos os pensamentos literários maldosos que a freira deveria ter, estavam, de alguma forma, conectados aos desejos carnavais e aos pecados do mundo mundano: a desgraça, a peste, e tudo aquilo que existia fora dos

⁶ Tradução do espanhol: “do punto de vista sociológico, el amor no es observado em cuanto sentimiento (lo cual es propio del ámbito de los sistemas psíquicos) sino medio de comunicación generalizado simbolicamente” (CORSI; ESPOSITO; BARALDI, 2006, p. 21).

muros onde ela rezava suas lamentações. O corpo da freira se encontra como palco, pronto para ser utilizado pelo bom senhor Deus. “Falar significa jogar com o corpo do outro” (SLOTERDIJK, 2016, p. 240). Nesse aspecto, Catarina sussurra suas dores e suplícios, pedindo que seu desgostoso coração seja retirado. Essa doação excessiva é incorporada ao dossiê, representando uma avaliação mental de um flagelo associado ao compartilhamento do coração. Trata-se de uma assistência epidêmica que valoriza a comunicação heroica com o coração e a contaminação cardíaca de um deus.

Na biografia de Catarina, ele registra (Raimundo de Cápua), entre outras coisas, uma notável fantasia de aleitamento, na qual o coração ferido do Senhor teria se transformado em uma mama trasbordante. Em uma visão anterior, Cristo teria atraído Catarina para si a fim de que ela bebesse em seu flanco trespassado: “Quando ela compreendeu que deveria beber no duto da fonte da vida, colocou os lábios sobre o indizível jato e deixou a misteriosa bebida correr em sua garganta.” A sugestiva imagem do aleitamento da freira na fonte borbulhante de sangue pode lembrar que toda penetração mais profunda no mundo íntimo pressupõe a transformação dos corpos sólidos separados em líquidos misturados e incorporáveis (SLOTERDIJK, 2016, p. 106-107).

A metáfora sanguínea utilizada pode ser interpretada como uma busca por afirmar a união dos entes, transformados em corpos sólidos e pensantes, protegidos pelo envolvimento entre eles. Essa narrativa representa uma avaliação mental do sofrimento ligado ao compartilhamento do coração, uma assistência epidêmica que enaltece a comunicação heroica com o coração e a contaminação cardíaca de um deus. Nesse sentido, a relação é pensar sobre essa mistura do sangue, que se encontra nos dois momentos dos episódios colocados pelo filósofo Peter Sloterdijk. Essa mistura pode ser baseada na qualidade do pensar que todo envolvimento amoroso pode ser acolhido por qualquer um que tenha a mesma motivação enquanto sentimento, sendo assim, esse suplicante ato de se tornar o outro, remete ao envolvimento pleno de uma intimidade cardíaca, marcado por uma comunhão entre o divino e o humano.

O fato de a teologia querer, poder e precisar ser uma grandeza política vem à tona a partir de uma simples constatação: as religiões políticas, e, enquanto a religião que são relevantes para o curso da história ocidental europeia, a religião mesopotâmica tanto quanto a religião mediterrânea, sempre foram religiões políticas, e, enquanto sobrevivem, permanecem assim. Nela, os deuses são partidários de seus povos e protetores de suas construções imperiais (SLOTERDIJK, 2012, p. 97).

A linguagem santificada, utilizada de maneira usual em tempos passados, foi narrada com o intuito de invadir o imaginário do ouvinte, permitindo que ele adentrasse em um mundo domesticado por essas alegorias extáticas. As invasões muitas das vezes eram narradas a partir de uma “substituição das imunidades sacrificiais com a sua violência característica e o acúmulo de sangue por sistemas imunes, em que Deus aparece como um protetor comum cujo cuidado abarca o todo e que pede descrição e menos ações (PESSANHA, 2016, p. 56). Essa forma de comunicação utilizava uma definição que não poderia se tornar própria, interna ou animada. Ela apenas criava uma conexão profunda entre visitante e o visitado, transportando os ouvintes para um mundo de intensificações imagéticas e incertezas transcendentais, é um recurso poderoso usado para explicar fenômenos literários desde os tempos pós-Cristo. Essa linguagem utiliza um estilo que mescla e “revela a chave de suas ordenações pragmáticas e simbólicas” (SLOTERDIJK, 2016, p. 59) para conferir profundidade e significado às narrativas, oferecendo uma perspectiva que transcende o cotidiano e conecta o visitado a temas espirituais e existenciais. Sloterdijk argumenta que, até os dias atuais, essa prática é mantida e promovida como uma façanha notável, evidenciando o companheirismo invisível e a presença íntima de Deus no coração humano. Através dessa linguagem simbólica, os autores conseguem transmitir a ideia de que Deus não é apenas uma entidade distante, mas habita de maneira profunda dentro do visitado.

As anormalidades como essas constituem uma tradição apenas no interior das fisiologias espirituais católicas; ali ela se inseria em uma milenar e bem organizada corrente discursiva acerca dos efeitos plástico-corpóreos supernaturais da intensidade das práticas devotas. O reino das teologias católicas do coração forma uma procissão delirante que, partindo do misticismo da baixa idade média, se torna, no período pós-reforma (SLOTERDIJK, 2016, p. 115).

De acordo com Oliveira (2007), os séculos XIII e XIV se destacam como um verdadeiro auge para o desenvolvimento da filosofia e da teologia. Isso se deve a diversos motivos significativos: fundação e consolidação das universidades, que proporcionaram um ambiente propício para a disseminação de conhecimento através da escrita, introduzindo ideias previamente desconhecidas no contexto ocidental. Além disso, nesse período, houve um notável surgimento de uma nova forma de literatura, dedicada a explorar tanto o pensamento físico quanto o metafísico.

Esses dois séculos não apenas testemunharam avanços intelectuais, mas também foram um marco importante no amadurecimento das camadas burguesas. As transformações sociais e culturais ocorridas durante essa época contribuíram significativamente para o fortalecimento e consolidação dessas classes na sociedade da época. “É no momento - século XIV em que começam a avançar na sociedade ocidental o elemento burguês e seus valores prosaico que uma literatura épica e narrativa, encorajada pela nobreza ameaçada, reforça a exaltação sem nuance da audácia” (DELUMEAU, 2009, p. 14). A estrutura fundamental para compreensão desses respectivos momentos é o fornecimento da experiência de como se deu o surgimento daquilo que conhecemos como encantamento do coração eucarístico.

Essa simbiose, entretanto, não é atingida mediante uma equivocidade metafísica ou um monismo ontológico, mas por meio de um espaço de interioridade bipolar. Não se trata tampouco de um coito pelas costelas. Sequer esse grande Outro que se apresentou ao imaginário de Catarina é um *penetrator*, como se formulou em outras narrativas que valorizam os orifícios femininos, para o gozo dos psicanalistas. Ao contrário, o interior do corpo da monja é o cenário fisiológico por meio do qual se representa o mistério de nos vermos banhados pela luz da pura interioridade do outro. Esse relato de Catarina nos adverte para um fato específico da esferologia: a transferência de substâncias. Essa transferência e seu mistério é reiteradamente glosada na arte sacra por meio do tema da amamentação. Em termos esferológicos, essa recorrência mimetiza a transformação de corpos sólidos separados em fluidos que possam ser incorporados, criando assim um canal de contato bipolar e uma estrutura fática de intimidade. (PETRONIO, 2013, p. 118).

Todo sentimento demasiado é uma armadilha para o orgulhoso coração. Já podemos agora alegar uma tarefa que será inevitável na história do século XXI: calcular como chegar novamente a uma simbiótica reabilitação romântica que seja esse envolvimento no espaço de uma interioridade bipolar.

As religiões seriam grandes sistemas de imunização capazes de promover uma suspensão da condição absurda da existência e também como modos efetivos pelos quais buscamos plenitude, autorrealização e felicidade. Nesse sentido, muitas das promessas das religiões salvíficas e das soteriologias filosóficas mundiais passaram a ser realizadas não mais exclusivamente pelas religiões institucionais, mas por meios secularizados e por crenças criptorreligiosas desenvolvidas no seio do espaço público hipoteticamente laicizado, tendo como motor perpétuo um instrumento antropológico nuclear para a história do desenvolvimento humano e que se tornou ainda mais decisivo em um plano global no limiar do terceiro milênio: a tecnologia (PETRONIO, 2013, p. 30).

Os discursos e estudos que fizeram parte da história humana tendo como protagonista Deus, eclodiram de forma rápida em variadas direções, onde cada um

se adequa com suas sentenciadas concordâncias para alcançar e ampliar um maior número de clientela que esteja apta a suportar as reclamações divinizadas pelos domadores da palavra bíblica. “Para Sloterdijk o ser humano é um canal oco e penetrável e, se ele for visitado e preenchido por hóspedes duradouros, pode contrair um “catarro ontológico incurável” (PESSANHA, 2016. p. 22). Essa clientela responde às mensagens direcionadas por esses comunicadores obsessivos que buscam uma explicação para a verdadeira revelação dos deuses abraâmicos, tudo em nome da organização compreensiva da memória humana “O problema, no fundo, não é se deus existe. O essencial é saber o que tem em mente quem afirma a sua existência e descreve a sua vontade, constituída de tal e tal modo” (SLOTERDIJK, 2012, p. 57).

Sloterdijk declara que a relação mediada pela sensação do orgulho e pela ambição é instaurada por uma autoafirmação, que se contrapõem às relações eróticas praticadas pelo desejo e pela ganância. “[...] para o homem metafísico, estar no mundo equivale a estar-em-Deus. Platão é o designer dessa nova situação, ele é o imunólogo chefe da era metafísica e o seu desenho perdurará bimilenariamente” (PESSANHA, 2019, p. 18). Basta que essa relação no ato do pensar erótico, venha ser compreendida como aspecto que necessita da ampliação de elementos externos como próteses que completem a sua forma existencial dentro do coração.

Se no debate contemporâneo sobre o transplante de órgãos prevalece o discurso laico e pragmático, nada impede de pensarmos em uma emergência do pós-humano a partir de fundamentos teológicos como estes contidos em sua visão mística. A troca de coração com o senhor estabelece uma relação dual de intimização. Este Senhor, em um horizonte secular, pode muito bem ser entendido como uma força doadora de vida àqueles que precisam viver. Em um sentido mais forte, podemos entender toda a mutação genética em curso no mundo contemporâneo, ou seja, os cruzamentos, polinizações, fecundações, migrações, transferências, aglomerados e multiplicações de órgãos, genes, células e tecidos humanos e não-humanos vivos como uma literalização de processos teológicos multiplicadores. (PETRONIO, 2013, p. 118).

A posição que envolve sentimentos profundos de orgulho, enriquecidos com uma carga existencial intensa, é diretamente aplicada à subjetividade individual abraâmicas. Nessa dinâmica, esses sentimentos não apenas influenciam como os indivíduos se afirmam no mundo, mas também moldam suas percepções e ações. Esse orgulho é relacionado ao posicionamento daquilo que queremos proteger para

com as coisas relacionadas com o afeto homem e deus, constituindo pela vontade de vingança e pelo sentimento da ira⁷.

2.1 Ajuste de contas: ira

Essa caracterização do coração que é primordialmente um preenchimento memorial, conduz a ação humana para privilégios de um acoplamento em uma esfera⁸ imunológica⁹, atestada abundantemente por uma exaltação arcaica relacionada a ira, que tem como privilégio a intensificação na restauração dos sentimentos românticos. Podemos também organizar esse conjunto de memórias coletivizadas em um pontual sistema sobre a imunização em Roberto Esposito. De acordo com Esposito (2010), o conceito de imunização não é somente pensando como um sentido biológico, que normalmente se refere à proteção contra patógenos, também pode ser vista como um mecanismo social e político que define quem está dentro e quem está fora de uma comunidade ou sociedade.

Para Esposito a noção de imunização está ligada diretamente à “bios e nomos, vida e política”. (ESPOSITO, 2010, p. 74). Sendo assim, “A imunidade não é apenas a relação que liga a vida ao poder, mas o poder de conservação da vida [...] Olhando

⁷“É com essa translação da ira para as mãos de Deus, que se torna o agente histórico dos desdobramentos psicopolíticos desempenhados pela ira, que surgem então as grandes mobilizações timóticas (*thymos*) e as lutas por reconhecimento são projetadas na pura transcendência de Deus, que ao esvaziar o ônus da consciência humana do palco das batalhas, libera ainda mais energias destrutivas para agenciarem os ciclos históricos” (PETRONIO, 2013, p. 64).

⁸ Uma descrição feita pelo filósofo Peter Sloterdijk, no *Esferas I- Bolhas*, sobre o significado de Esfera: “A esfera é a rotundidade fechada, dotada de um interior compartilhado, que os homens habitam enquanto têm sucesso em se tornar homens. Como habitar significa sempre constituir esferas, menores ou maiores, os homens são criaturas que estabelecem mundos circulares e olham em direção ao exterior, ao horizonte. Viver em esferas significa produzir a dimensão na qual os homens podem estar contidos. Esferas são criações espaciais imunologicamente efetivas para seres extáticos sobre os quais opera o exterior” (SLOTERDIJK, 2016, p. 29).

⁹“Eis uma síntese precisa: “esferas são sistemas de imunização”. Desde os povos coletores e caçadores, passando pelos primeiros indícios de agricultura; desde as culturas imperiais e a odisseia da era metafísica ao limiar de uma geografia global e planetária; desde a etapa final da globalização da Terra à emergência dos pós-humanos: todos sem exceção dispunham e dispõem de sistemas de imunização efetivados por meio de transferência esferológica. Todos os impérios pré-modernos asseguraram suas fronteiras por meios de transferência de sentido metafísico às realidades cosmológicas e sobretudo por “instrumentos de imunologia política”. Os poderes globais contemporâneos asseguram sua hegemonia por meio de vinganças adiadas e do poder timótico (*thymos*) de rivalizações policêntricas. O que chamamos de história universal não é nada mais do que a história de “guerras entre sistemas de imunidade”. A esferologia pretende descrever a matriz desses sistemas imunológicos mediante as suas derivações projeções: microesferas, macroesferas e pluriesferas” (PETRONIO, 2016, p. 54).

nessa perspectiva, a política não é senão a possibilidade, ou o instrumento, de conservar viva a vida” (ESPOSITO, 2010, p. 74).

Esse processo imunológico, no sentido mais definido para a biologia, diz que não encontraremos nem uma forma de vida, que não se preocupe com sua estrutura e sua forma de proteção (UEXKÜLL, s/data, p. 193)¹⁰. Nesse caso estamos falando do processo de imunização dentro de suas envolturas. O processo de imunização permeia todo esse sistema concebido como a formação de um gene, considerando que a decadência humana em seu habitat está claramente em conflito. Para Foucault (2008) esse processo de imunização parte de uma construção de normas que são pensadas e organizada pela burguesia. Essas normas estão consequentemente expostas as regulamentações disciplinares. Consequências estabelecidas para o controle do adestramento progressivo: “A normatização disciplinar consiste em primeiro colocar o modelo, um modelo ótimo que é construído em função de certo resultado, e a operação de normalização disciplinar” (FOUCAULT, 2008, p. 75)

E para pensar essa normalização disciplinar, Sloterdijk estabelece um conceito sobre as formas de mídias, buscando na contextualização histórica mais antiga, grega, romana e medieval para melhor exemplificar o seu pensamento. Sloterdijk afirma que desde os gregos já havia conflito entre mídias¹¹: O episódio que se refere à comilança do coração descrito pelo poeta Conrado de Würzburg é uma das narrativas que atestam o desequilíbrio das mídias quando o assunto é relacionado a religião. E para melhor atenuar tais ideias, o filósofo Peter Sloterdijk no livro *Regras para o parque humano, uma resposta à carta de Heidegger sobre o humanismo*, começou a arquitetar um sistema onde os seres humanos podem elevar um programa cultural elevado.

Desde *O Político*, e desde *A República*, correm pelo mundo discursos que falam da comunidade humana como um parque zoológico que é ao mesmo tempo um parque temático; a partir de então, a manutenção de seres humanos em parques ou cidades surge como uma tarefa zoopolítica. O que pode parecer um pensamento sobre a política é, na verdade, uma reflexão basilar sobre regras para a administração de parques humanos. Se há uma

¹⁰“É preciso formar espécie de médicos dos Estado, ou conferir competência médica ao próprio Estado, e os parasitas propriamente ditos, instalados como um corpo vivo estranho no interior do corpo do Estado, e que se nutrem na sua própria substância vital” (ESPOSITO, 2010, p. 35).

¹¹“Na época de Cícero, ambos os poderes de influência ainda são fáceis de identificar pois cada um deles possui sua mídia característica. Quanto às influências bestializadoras, os romanos já tinham instalado a mais bem-sucedida rede de meios de comunicação de massa do mundo antigo” (SLOTERDIJK, 2000, p.18)

dignidade do ser humano que merece ser trazida ao discurso de forma conscientemente filosófica, isso se deve sobretudo ao fato de que as pessoas não apenas são mantidas nos parques temáticos políticos, mas porque se mantêm lá por si mesmas. Homens são seres que cuidam de si mesmos, que guardam a si mesmos, que — onde quer que vivam — geram a seu redor um ambiente de parque. Seja em parques municipais, nacionais, estaduais, ecológicos — por toda parte os homens têm de decidir como deve ser regulada sua automanutenção (SLOTERDIJK, 2000, p. 48-49).

Para falar mais sobre esse sistema imunológico de automanutenção e como ele é percebido pelo filósofo Sloterdijk, devemos lançar um olhar sobre as narrativas que exploram o sentimento obsessivo que nasce no peito, especificamente centrado no coração, como revelado nas narrativas homéricas. A 'Ilíada', traz à tona a posição de que a palavra 'ira' "¹², no livro *Ira e tempo*, vem a ser a primeira palavra que constitui um valor elevado no sentido significativo para compreensão genealógica do ser humano europeu. Podemos citar um trecho da segunda dissertação do livro *Genealogia da Moral* do filósofo Friedrich Nietzsche para anunciar a abolição teórica da nobreza.

Nesta esfera, a das obrigações legais, está o foco de origem desse mundo de conceitos morais: “culpa”, “consciência”, “dever”, “Sacralidade do dever” — o seu início, como início de tudo grande na terra, foi largamente banhado de sangue. E não poderíamos acrescentar que no fundo esse mundo jamais perdeu inteiramente um certo odor de sangue, tortura? (NIETZSCHE, 1998, p. 55).

As colocações filosóficas de Nietzsche (1998) continuam totalmente compreensíveis. Porém, a questão atual está mais organizada e mais centrada em como será possível impedir a volta de uma demasiada selvageria no plano da civilização do século XXI. Sloterdijk vai nas narrativas seculares em busca de uma introdução aos sentidos que promovem os conflitos de uma violência¹³. A palavra ‘ira’

¹²O mundo antigo descreveu o primeiro *páthos* audível sobre o sintoma ira na tradição europeia (SLOTERDIJK, 2012, p. 11). O filósofo Peter Sloterdijk na sua obra *Ira e tempo: ensaio político – psicológico*, faz uma análise minuciosa sobre o contexto linguístico na obra de Homero, *Odisséia*. De acordo com o autor a ira surge como uma maneira de se dar voz para aquilo que é ferido enquanto ressentimento.

¹³“A expansão global e comunicativa do século XXI não é o começo de uma etapa, triunfante ou negativa, mas o fim agônico e previsível de uma odisseia antropológica. O longo fim agônico da era dos glosos e dos sistemas das políticas imunológicas protagonizadas pelo sistema-Deus. A aliança devastadora e de longa duração entre capital, biopolítica e tecnologia ainda está em sua primeira dentição. O capitalismo mal começou. O terrorismo não é nem um índice profético de sua crise, nem um patrimônio exclusivo da economia religiosa. O terrorismo é apenas uma modalidade da cultura de entretenimento. Entre nádegas flutuantes no domingo televisivo e aviões derrubando torres gêmeas, a diferença é de grau, não de natureza. No Palácio de Cristal, a única moeda é a sobrevivência. A única lei é a lei que mantém seguras as estufas climatizadas nas quais deslizamos todos os dias. Não há ira capaz de destruir os sistemas de autoimunização desses

se manifesta nos versos do poeta Homero que declara desde já o mérito da tradição europeia, tal como condiz na passagem do *Ira e tempo*.

O Mundo antigo tinha aberto seus próprios caminhos em relação à ira, caminhos que não podem mais ser os caminhos do mundo moderno. Enquanto estes apelam para os terapeutas ou digitam o número da polícia, os sábios de outrora dirigiam-se ao mundo superior. A fim de deixar que ressoasse a primeira palavra da Europa, a deusa conclamada por Homero de acordo com o antigo hábito dos rapsodos e seguido o raciocínio de que o melhor para aquele que se propõe algo imodesto é começar com bastante modéstia (SLOTEDIJK, 2012, p. 13).

Nesse aspecto, o homem por natureza e por instinto busca sempre se relacionar com os outros seres humanos, compartilhando seu espaço de acordo com aquilo que procura. “Toda história é a história das relações de animação” (Sloterdijk, 2016, p. 51). Esses espaços têm como princípio a troca de uma intimidade¹⁴, e, dessa forma, com esse domínio de relação entre seres dará a possibilidade de pensar que o homem desde que se tem notícias de sua evolução está preparado para continuar sua prolongada existência dentro de sua morada seja ela uma casa, uma caverna, uma esfera, um apartamento e outros espaços arquitetados para sua proteção, dando a possibilidade de pensar que o ser humano está apto a viver sem conflito. São na realidade “espaço interiores de receptáculos autogerados, onde tudo que é encontrado, está submetido a climatizações simbólicas, calibrações semiológicas e atmosférica-afetiva” (PESSANHA, 2019, p. 15).

Podemos reunir todos os efeitos dos duzentos anos de tragédias idealizadas e praticadas pelos meios políticos; políticas essas dominadas dentro do âmbito particular da fé cristã¹⁵, que se prepararam supostamente por meio de um dever

balões nos quais navegamos, sobre a superfície da Terra líquida, no espaço interior do Capital (PETRONIO, 2013, p. 184).

¹⁴“Usamos, para denominar essa força aglutinadora, uma enferrujada palavra do século XIX: A solidariedade. O que essa força tem em si capaz de ligar homens a seus semelhantes ou a um outro ser sobre-humano numa vibração comum é algo que nunca se investigou com suficiente seriedade na história do pensamento. A solidariedade foi até agora constantemente pressuposta ou exigida: tentou-se gerá-la, politizá-la, sabotá-la; dedicaram-lhe cantos e lamentaram sua fragilidade” (SLOTEDIJK, 2016, p. 43).

¹⁵ Em termos antropológicos e filosóficos, a humanidade do homem permanece em um largo horizonte de indeterminações e possibilidades. Isso se deve ao fato de nos dias de hoje se encontrarem em plena expansão diversos projetos biopolíticos e novas dimensões daquilo que Sloterdijk chama de antropotecnologias, ou seja, novas formas de domesticação e fabricação de seres humano (PETRONIO, 2013, p. 186).

amoroso pertinente transmitido a partir de uma narrativa representacional do amor domesticado. A ira é administrada pelo ressentimento.

A religião cristã, mais do que qualquer outra, foi fundada sobre sangue e historicamente batizada no sangue. Que se contém as milhões de vítimas que esta religião do amor e do perdão imolou pela vingança cruel de seu deus (BAKUNIN, 1988, p. 43).

E ainda:

Se a ira de Deus é reproduzida no tempo e acolhido por um governo humano universalmente orientado, surge uma “história” com o clímax revolucionário cujo sentido é vingar-se da injustiça que desencadeia a ira, abatendo-se sobre os seus pressupostos estruturais. Poderíamos definir a modernidade como a época na qual se fundem os temas da vingança e da imanência. Esse elo evoca a existência de uma agência da vingança dotada de uma amplitude global (SLOTTERDIJK, 2012, p. 99).

Essas relações do tipo terapias religiosas estão associadas aos sistemas de ideias vinculadas diretamente por uma ordem política, que são derrotadas por uma falsa moralidade histórica de preenchimento amoroso. De alguma forma se olharmos para trás, avistaremos uma massa¹⁶ de ira agressiva. Essa exploração da vingança gerou uma motivada relação com a ira. “A vingança, ah a vingança é um prazer reservado aos sábios. Diz Mozart em *Le nozze di Fígaro*” (SLOTTERDIJK, 2012, p. 65).

Visto a partir de hábitos de um desdobramento complicado e de um ressentimento moral ressequido, ou melhor dizendo no ditado de domínio popular: “Tudo que você fizer de maldoso para mim, voltará em dobro para ti”. Com isso, existe a possibilidade de constatar a ira no sentido mais claro possível em prol ao seu reconhecimento, e assim ergue esse desejo caprichoso de montar uma vingança que seja pior e melhor da que fizeram contra ele.

O termo em grego característico para o “órgão” presente no peito dos heróis e dos homens, um “órgão” do qual partem grandes exaltações, é *thymós* - ele designa o foco emocional do “si próprio” orgulhoso, assim como o “sentido” receptivo, por meio do qual os apelos dos deuses se manifestam para os mortais. De resto, a propriedade suplementar ou “que se anexa” às exaltações no *thymós* esclarece a ausência tão estranha para os modernos de uma instância repressora dos afetos nos personagens homéricos em geral. O herói é por assim dizer um profeta ao qual cabe a tarefa de tornar imediatamente verdadeira mensagem de sua força (SLOTTERDIJK, 2012, p. 23).

¹⁶“A massa é uma aparição enigmática quanto universal, que, de repente, está lá onde antes nada havia. Umas poucas pessoas podem ter estado reunidas, cinco, dez ou doze, não mais. Nada foi anunciado, nada esperado. De repente, fica tudo preto de gente” (CANETTI, 2011, p. 14).

Para Sloterdijk, a conexão entre a santificação desse "órgão" e a ampla gama de sentimentos arraigados na relação cotidiana que o homem estabelece com o ambiente ao seu redor, criam vínculos que levantam questões sobre a perda de sua legitimidade como identidade. Essa dinâmica sugere uma reflexão profunda sobre como a sacralização desse órgão, seja físico, simbólico ou espiritual, influencia e é influenciada pelas complexas interações emocionais e existenciais que permeiam sua relação com o mundo.

O homem e os animais domésticos – a história dessa formidável coabitação ainda não recebeu um tratamento apropriado, e por isso mesmo os filósofos até hoje não souberam convir quanto a seu papel em meio a essa história sobre a estrutura do processo mental (SLOTERDIJK, 1999, p. 32).

A ira generalizada conduz o ser humano a uma propulsora guerra contra aquilo que o incômoda e contra todo perigo que possa aparecer para desestruturar seu orgulho. A tendência para tais transformações está ligada diretamente ao fundamento da junção da razão, medo e autoconservação.

As religiões de salvação como o budismo, o islamismo, o judaísmo, o cristianismo, entre outras, cumpriu esse papel expansionista de modo eficaz, pois conseguiram criar regimes discursivos abrangentes e totalizadores, que incluíam grandes massas populacionais do planeta. Tudo devia estar circunscrito aos regimes teológicos de sentido que abrangem todas as esferas da vida. Entendidas como grandes sistemas de sentido, as religiões produziram e continuam a produzir poderosas esferas imunizadoras que conseguem integrar o não-sentido ao sentido e, portanto, hominizar os espaços indiferentes do Universo, integrando-lhes à odisseia escatológica e redentora da destinação da alma (PETRONIO, 2013, p. 68).

Para Sloterdijk (2012) essa ira é sobrecarregada de conceitos vinculados ao contexto do então falado empreendimento administrativo, proposto pelo transcurso desse romance *Esferas* que tem como reflexão a globalização. Sendo assim, podemos acelerar a contemplação desse sentimento que desafia todas as leis do princípio da razão, onde podemos verificar a essência desinteressada dos malfeitores. Através desse processo, também teremos acesso ao cerne das coisas, fazendo disto uma verdadeira experiência de multiplicidade do mundo em formato de ódio que é colocado no recipiente que se encontra no peito, o *thymós*.

As culturas imperiais, entretanto, só puderam se expandir graças à aliança entre a ira heroica e a teologia, ou seja, quando a ira deixou de ser entendida como uma potência psicopolítica imanente à virtude heroica e passou a ser projetada e sublimada no plano escatológico. É com essa translação da ira

para as mãos de Deus, que se torna o agente histórico dos desdobramentos psicopolíticos desempenhados pela ira, que surgem então as grandes mobilizações mitóticas (*thymos*) e as lutas por reconhecimento são projetadas na pura transcendência de Deus, que ao esvaziar o ônus da consciência humana do palco das batalhas, libera ainda mais energias destrutivas para agenciarem os ciclos históricos. É por isso que essa esferologia primária não se esgota em uma modalidade mundana nem em período histórico ou evolucionário. Ela emerge à luz do dia em algumas grandes visões místicas, de Catarina de Siena e de Marguerite Porete, entre outras. Realça como esses espaços de intimização se relacionam ao imaginário místico, em sintonia com a *translatio cordis*, a transferência do coração humano a Deus (PETRONIO, 2013, p. 64).

Esse agenciamento para com a história do homem no seu espaço, exerce o comunicado exposto pelo coração, não obstante, uma consumpção do coração, agora destituído por uma destruição dos sentimentos absorvidos durante o percurso da história. No início da escrita de Heidegger no livro *Sobre o Humanismo, Cartas a Jean Beaufret, Paris*, Heidegger coloca o humanismo como uma mudança de rumo, uma espécie de desvio: “A história do ser sustenta e determina cada *condition e situation humaine*” (HEIDEGGER, 1979, p. 149). Com base para esse contexto, Sloterdijk (2016), coloca em xeque a possibilidade de exercitar um equilíbrio na busca dessas lutas que estão ligadas diretamente a essa *condition e situation* do próprio humanismo, que se depara com um excesso de sentimentos arraigados de cólera e ódio, manifestações claras da ira como expressões de um sentimento que insiste em não ser ignorado. Ninguém melhor que Platão para nos dar esse posicionamento sobre esse desejo caprichoso do domínio que é insaciável:

- Ora, pois, a sede, enquanto tal, seria um desejo, na alma, de qualquer coisa mais do que o que nós dissemos? Assim, a sede é sede de bebida quente ou fria, de muita e de pouca, ou, numa palavra, de que espécie de bebida? Ou, se à sede se adicionar o calor, produz-se o desejo do frio, e se se junta frio, o do quente? Ou se, devido à presença de sede em grande abundância, esta for grande, causará o desejo de beber em grande quantidade, e, se for pequena, em pequena porção? Porém, o ter sede em si jamais será o desejo seja do que for, senão o da sua natureza, a mera bebida, e por sua vez, o ter fome o é da comida (PLATÃO, 2000, p. 133).

Na sua *República*, Platão percebe que esse desejo antropofágico é uma forma de doação aos portadores de um “habitat íntimo” (SLOTERDIJK, 2016, p. 13) chamados por ele de guardiões, uma das três classes colocado por ele na *República*. Para isso é necessária uma perspectiva criadora de um caráter educativo, econômico, biológico e religioso. A vingança parece ser a principal qualidade de educação entre esses guardiões.

A Vingança é controlada por um radicalismo politizado por aqueles que administram o globo terrestre, uma experiência de moldes estranhos do radicalismo violento dentro das zonas controladas por milícias virtuais, revolucionários armados, forças armadas, gangster, traficantes, drogados, vilões, assassinos, serial *killer*, policiais corruptos, facções, tudo nos moldes de uma ignorância desconcertante, um estreitamento inevitável para os que estão presos ao plano político de um esfera habitada por românticos canibais, Isso implica que, com o enfraquecimento das estruturas políticas tradicionais, as comunidades podem se organizar de maneiras mais autônomas e descentralizadas. Esses “poderes globais contemporâneos asseguram sua hegemonia por meio de vinganças adiadas e do poder timótico (*thymos*) de rivalizações policêntricas”. (PETRONIO, 2013, p. 55).

Falar de compartilhamento de espaço é discorrer sobre uma filosofia da forma e pensar sobre ela e a arquitetura que os envolvem. Para Sloterdijk o pensamento não é abstrato; nada o é. Não há enraizamento em um pensamento fixo, e sempre haverá uma arquitetura para o surgimento de um pensamento, permitindo que ele materialize seu conceito. Nesse sentido, não há nada melhor do que apresentar essa materialização ideológica de um conceito que há muito tempo vem sendo evocado por questões de forma. “Para restaurar esse equilíbrio, teríamos que reconhecer plenamente o *Thymos*: não poderíamos tratar os produtores de riquezas como um grupo suspeito de não liquidar sua dívida com a sociedade, mas como os verdadeiros doadores” (ZIZEK, 2019, p. 132). Desta maneira, Sloterdijk (2000) vai buscar essa materialização da forma na arte, atrevendo-se a falar sobre as narrativas que foram consumidas durante séculos, conduzindo o ser humano para um único movimento: o ser humano domesticado. Essa domesticação está ligada diretamente a uma tecnologia da escrita conduzida por letrados e reforçada pelas religiões de livros, criando assim o homem humanizado.

De acordo com Sloterdijk (2016), é através desse compartilhamento entre órgãos cardíacos¹⁷, mencionados nas duas narrativas apresentadas pelo filósofo, que leva o leitor a compreender que sua filosofia dos sistemas imunitários depende essencialmente da organização dos organismos. Podemos discutir algumas

¹⁷ Para Sloterdijk, a comunhão cardíaca é uma experiência emocional e afetiva de conexão entre as pessoas, que vai além da comunicação verbal. É uma sensação de união e compartilhamento que ocorre em um nível mais profundo, envolvendo as emoções.

preocupações relacionadas às alianças físicas e intelectuais que permeiam os grupos das três religiões monoteístas, as quais estão destinadas a enfrentar o impulso possessivo¹⁸ e erótico de acumulação de sentimentos cardíacos em um grande e duradouro banquete canibal. A questão é descobrir quais foram as verdadeiras alianças fundadoras que contribuíram para estabelecer e fortalecer o laço comunicativo entre indivíduos e povos, juntos e sozinhos. “Sozinho aqui significa exatamente o contrário de solidão; o ter sido acompanhado, ter incorporado um repertório no encontro com o outro” (PESSANHA, 2016, p. 22). Entender essas alianças nos ajudará a compreender melhor as bases da interação social e cultural que unem diferentes grupos humanos. E para isso é necessário pensar sobre essas relações entre *Eros* e *Thymós*¹⁹ tratadas como forma, dentro dessas estruturas esféricas das totalidades míticas.

Para tentarmos restabelecer um princípio de aproximação entre os seres, que foram apresentados no primeiro capítulo como forças de ligação: impulso, orgulho, doação e ira, reconheceremos o *Thymos* como conceito para o imperativo da duplicação, funcionando como complemento. O ser humano, quando acompanhado, não se enfurece por conta própria; tudo se transforma em um “equilíbrio perturbador entre *Eros* e *Thymos*” (Zizek, 2019, p. 130). Nesse caso, ao refletirmos sobre esses temas da história do coração que foram fundamentados pelas centralidades abraâmicas e colocados como uma espacialidade de intimidades entre aqueles que se comunicam entre si²⁰, sendo assim, daremos por mostrar essa teoria dual da visitabilidade entre esses contágios afetivos, a partir do rosto, para isso é necessário entender primeiramente o Ser da relação. “O autor quer propor uma nova forma de

¹⁸ “A relação à distância e a comunicação com os mortos são modo de possessão desenvolvidos na história universal. Por meio deles, estabelecem-se batalhas telepáticas entre grupos que designamos por culturas, em um jogo psicomedial e mágico-presencial que possibilitam conexões de proximidades mínimas entre os membros de grupos” (PETRONIO, 2013, p. 167).

¹⁹ A diferença entre *Eros* e *Thymos* na filosofia de Sloterdijk pode ser compreendida em suas abordagens distintas. *Eros* é uma força que envolve a busca por conexão e união, *Thymos* é mais voltado para a defesa do eu. *Eros* é uma força que nos impulsiona a nos relacionarmos com o outro e com o mundo, enquanto *Thymos* está relacionado à proteção e afirmação de ameaças. No entanto, Sloterdijk também aborda a dualidade do *Eros*, que pode levar a experiências de sofrimento, frustração e desilusão. Ele discute como o *Eros* pode ser uma força ambivalente, capaz de nos impelir em direção à união e à comunicação, mas também pode gerar conflitos, separações e desencontros.

²⁰ “Todos os nascimentos são nascimentos de gêmeos; ninguém vem ao mundo desacompanhado e sem escolta. A cada recém-chegado que vem à luz, segue-se uma Eurídice, anônima, muda, que não foi criada para ser vista. O que permanecerá, o indivíduo, o que não se pode dividir mais uma vez, já é o resultado de uma cisão que separa os indivisíveis de outrora em uma criança e seu resíduo. (SLOTERDIJK, 2016, p. 375).

dizer sobre as relações e para isso necessita enfatizar o modo tradicional de pensarmos a intimidade como interioridade desconexa das relações que estabelecemos” (CARLETTI, 2021, p. 53). O interessante é que o filósofo Peter Sloterdijk propõe uma teoria geral das relações, uma ontologia do rosto, uma ontologia da imersão do convívio.

No próximo capítulo, analisaremos o capítulo 2 da obra *Esferas I - Bolhas*, intitulado "*Entre rostos: surgimento da esfera íntima interfacial*", no qual o filósofo Sloterdijk mergulha na representação da face humana e nas primeiras experiências corpo-temporal em um espaço coabitado. A subjetividade facial surge como um dispositivo de um modelo que começa com a aproximação de rostos humanos brilhando uns para os outros, para posteriormente enquadrá-los em animações de um mercado impessoal. Sloterdijk (2016) descreve o rosto como uma forma de comunicação, que emite e recebe sinais sonoros e visuais. É nesse epicentro de sinfonias que encontramos o rosto humano moldado individualmente dentro de um novo cenário moderno, ressaltando assim a subjetividade e o reconhecimento de sua singularidade.

Para compor esse conceito de intimidade, o filósofo Peter Sloterdijk vai reproduzir positivamente a espacialidade do *Dasein* que chega no mundo e encontra a exuberância e a riqueza. Sloterdijk (2016) traz uma observação que permite pensar o *Dasein*²¹ como aquele que chega no mundo e encontra o outro resguardado, abrigado, apoiado, dando assim aquilo que você precisa, com gestos de quem cuida da criação. O livro intitulado *Esferas I – Bolhas*, propõe a possibilidade de desenvolver explicitamente a ideia de uma pré-natalidade e para isso teremos que abordar alguns temas que irão nos direcionar até o caminho do nascimento do som placentário.

²¹ “Mas a caracterização do vir-de-encontro dos outros é de novo orientada pelo *Dasein* cada vez próprio. Também ela não parte de um “eu” destacado e isolado, devendo-se procurar depois uma passagem para os outros? Para evitar esse mal-entendido é preciso atender ao sentido que tem aqui os outros”. “Os outros” não significa algo assim como o todo dos que restam fora de mim, todo do qual o eu se destaca, sendo os outros, ao contrário, aqueles dos quais a-gente também está. Esse também-ser-aí” com eles não temo caráter ontológico de um ser-subsistente-“com” no interior de um mundo”(HEIDEGGER, 2012, p. 343).

3. CONEXÃO RELACIONAL DOS ROSTOS QUE SE ENCONTRAM

Para Sloterdijk (2016), o rosto é um conceito central em sua análise sobre condição humana e sobre a comunicação, escrito no segundo capítulo do livro *Esferas I – Bolhas*, que tem como título: *Entre rostos: Sobre o surgimento da esfera íntima interfacial*. Segundo Sloterdijk (2016), o rosto se refere à condição humana de estar consideravelmente exposto e vulnerável às influências da espacialidade. Sloterdijk (2016), desenvolveu o conceito de "comunhão cardíaca"²² como uma forma de expressar a interconexão e interdependência dos seres humanos em sua existência no mundo. Essa ideia é baseada em sua compreensão de que os seres humanos são seres sociais que compartilham a esfera comum de existência. O rosto é visto como uma expressão estética da comunhão entre seres, possibilitando a conexão e o desenvolvimento de uma ética da responsabilidade mútua.

Sloterdijk (2016) propõe um conceito em que o rosto é colocado como uma semiótica reguladora da construção cultural e social, e que desempenha um papel crucial na comunicação e na “plasmação de um rosto próprio” (PETRONIO, 2013, p.146). Sugerindo que o rosto pode ser uma bolha, uma máscara que esconde nossa verdadeira natureza e nos impede de estabelecer conexões autênticas com os outros.

Para discutir esse modelo de conexão relacional entre rostos que se encontram, Sloterdijk (2016) faz uma referência à obra *Fedro* de Platão e à observação platônica diante do rosto.

O mérito de Platão é que, com sua teoria estética do corpo belo, ele fundou ao mesmo tempo um discurso sobre o temor produzido pela bela visão. A expressão socrática “rosto de aspecto divino” (*theoeidés prósopon*) constitui o mais antigo vestígio de uma reflexão filosófica desenvolvida no âmbito da facialidade humana. Para Platão, o rosto do belo jovem amado não representa a própria pessoa ou o interior de quem tem um belo rosto; o belo é apenas um intermédio da beleza, que resplandece através desse corpo privilegiado ou próximo da verdade. Aprendemos de Platão que no ser humano belo, assim como em outras belas coisas corporais e belas visões, um raio de perfeição pré-humano de incomparável pureza se revela a nossos olhos liquefeitos (SLOTERDIJK, 2016, p. 130).

²² “A comunhão cardíaca, a troca mística do coração, a transfusão telepática no circuito sanguíneo erógeno que liga duas pessoas – esses foram exemplos de excessos do encontro que vão além do ponto de fusão pessoal” (SLOTERDIJK, 2016, p. 128).

Platão (2017) identifica a beleza como uma forma pura e perfeita. Platão acreditava que a beleza era uma manifestação da verdade, da bondade e da justiça, e que a contemplação da beleza poderia levar o ser humano a uma compreensão mais profunda da natureza divina do universo. Por outro lado, Sloterdijk (2016) argumenta que o conceito platônico de beleza é excessivamente abstrato, e que não reflete a realidade complexa e diversa do mundo físico. Sloterdijk (2016) desenvolve a ideia de que os rostos humanos têm uma especificidade no âmbito íntimo da cultura.

O impulso dado por Platão a um culto filosófico do rosto humano belo permaneceria, com toda certeza, imobilizado na ilusão abstrata – exatamente pela atribuição absoluta do belo a uma fonte de luz transcendente – e teria ofuscado por completo o rosto individual sob uma ideia impessoal de rosto e a abertura abissal do olho enfeitiçado por seu objeto como dimensão interdependentes, Platão torna-se o descobridor de um drama não representável e sobre o qual jamais se havia meditado antes e muito raramente depois: o drama que se desenvolve de início entre rostos humanos. (SLOTERDIJK, 2016, p. 131).

O drama do rosto tem início com a postura de Platão, que intensifica a dualidade ao buscar alcançar o rosto divinizado na obra *Fedro*. A divinização do rosto acontece ao conectar o mundo transcendental e a materialidade assustadora através da presença do outro. É a partir desse momento que surge o conceito de "amor formoso", que é naturalmente atribuído a *Fedro* como beleza divina²³. Segundo Sloterdijk (2016), a questão é: como ocorreu essa caracterização acentuada do rosto e qual é a inquietude desse rosto dentro do ambiente cotidiano?

A visão epifânica de Platão sobre o rosto permanece enterrada sob os escombros das lembranças nostálgicas de uma beleza íntima, em meio a uma inquietude. A identificação do rosto platônico na teoria das esferas é apresentada como uma "retirada da cotidianidade" (SLOTERDIJK, 2016, p. 129), utilizando a aparente obra de arte como uma forma presente que perde sua natureza cotidiana, devido a uma "visão primordial" (SLOTERDIJK, 2016, p. 129). O rosto é contextualizado como verdade, assim como "Platão concebe a presença de um rosto como a abertura que se produz desde o princípio entre dois rostos" (PETRONIO, 2013, p. 126). A duplicação do rosto platônica foi redirecionada para a obra de arte.

²³ "Os gregos colocam, entre os seus deuses, paixões e sentimentos, *Éros*, *Aidós*, *Phóbos*, atitudes mentais, *Pístis*, qualidades intelectuais, *Mêtis*, erros ou desvios do espírito, *Áte*, *Lyssa*. Muitos fenômenos que nos parecem de ordem psicológicas podem ser assim objetos de cultos (VERNANT, 1990, p. 136).

Sloterdijk (2016), analisa as pinturas de Giotto²⁴ para apresentar como a filosofia e a literatura estavam ligadas aos contextos do cotidiano. As novelas pintadas pelo artista Giotto apresentam uma duplicação do rosto enquanto laços de invólucros protetivos, o rosto não será tratado apenas como uma réplica da arte divinizada maior. “A relação facial guarda e protege um espaço privilegiado” (CARLETTI, 2021, p. 73). O rosto, agora, pregará acontecimentos do cotidiano que tornará a linguagem midiática como forma antropológica não derrotista para a história.

Sloterdijk (2016) coloca em sua obra, pinturas produzidas pelo artista Giotto para demonstrar os acontecimentos pictóricos que estão ligados à sua teoria das esferas. A obra de Giotto repousa sobre um princípio fundamental: a representação de rostos que, ao serem agrupados, organizam e definem um espaço conceitual. Giotto utilizou essa técnica para criar uma interação visual e emocional entre as figuras, proporcionando uma profundidade em suas pinturas. O vis-à-vis, baseado em uma extensa obra pintada na “Capela degli Scrovegni da igreja da Arena em Pádua” (SLOTERDIJK, 2016, p. 132), nos fornece essa caracterização conceitual da duplicidade dos rostos que se encontram.

Os dois estudos mais profundos que Giotto realizou sobre o motivo bíblico do rosto a rosto se encontra no ciclo de cenas sobre o nascimento de Maria e no ciclo da Paixão: a saudação de Joaquim por Sant’Ana na Porta de ouro de Jerusalém e o beijo de Judas. Nessas duas cenas de beijo, Giotto oferece os mais sublimes ensaios pictóricos para a metafísica do encontro facial (SLOTERDIJK, 2016, p. 132).

Giotto cria espaço de conversação entre aqueles que ali residem, o povo. O cotidiano cochichado em cada mesa e por cada família relatam o novo acontecimento corriqueiro que perpassa a imaginação relacional; os sussurros, são sobre a chegada de Joaquim²⁵. A Figura 3 apresenta o encontro de São Joaquim e Sant’Ana na porta dourada.

²⁴ À luz do historiador Argan (2013), Giotto di Bondone, foi um pintor e arquiteto italiano que viveu no final do século XIII e início do século XIV. Ele é considerado um dos artistas mais importante e inovador no período pré-renascentista, marcando assim uma transição da arte medieval e a arte renascentista.

²⁵ “Em suas cenas da história, segundo informam os historiadores de arte, o pintor teria se baseado no protoevangelho de Tiago, bem como um conjunto de relatos Da natividade de Maria, contido na Legenda Aurea. Jacobus de Voragine, o bispo de Gênova falecido em 1298, conta, em uma compilação de lendas de santos cristãos, que os devotos pais de Maria, Joaquim e Ana, não tinham filhos, mesmo depois de vinte anos de casamento. Um dia, Joaquim decidiu ir à festa da dedicação, para fazer um sacrifício diante do altar de javé e suplicar pela ambicionada descendência. Lá o sacerdote o reconheceu e o expulsou do Templo num arroubo de cólera, como um amaldiçoado pela lei: “Como poderia o infecundo, que não havia aumentado o povo de Deus, intrometer-se entre os fecundos” Marcado pela infâmia, Joaquim evita daí em diante a companhia dos zelotes e se refugia entre os pastores no deserto” (SLOTERDIJK, 2016, p. 132).

Figura 3 - "Os rostos formam um círculo de felicidade comum".



Fonte: Sloterdijk (2016).

Nas pinturas de Giotto, segundo Sloterdijk (2016), ele conta a verdade, expressa em um conjunto de rostos que permitem criar identificações para aqueles que chegam. “Os pintores do início dos tempos modernos, ao que parece, foram os primeiros a notar esse manter-se respeito do ser humano pelo rosto do outro voltado para ele” (SLOTERDIJK, 2016, p. 136). Quando o rosto começa a ser percebido entre todos, é nesse momento que o rosto se torna o outro.

Giotto é o pintor que em dois afrescos apresenta as duas mais sublimes composições visuais sobre a “metafísica do encontro facial”. Trata-se de a saudação de Joaquim e de máximas teológicas de inspiração mariana de maneira pictórica santa Ana na Porta Áurea e A traição de Judas em uma só auréola, compondo uma duplicidade em comunhão esférica. É uma das mais primitivas manifestações modernas de participação afetiva na disposição iconográfica. Do ponto de vista hermenêutico, estamos diante de um terceiro rosto emergente que traduz máximas teológicas de inspiração mariana de maneira pictórica (PETRONIO, 2013, p, 126).

Esse cuidado com a nova formação do rosto entre aqueles que devem se reconhecer enquanto aliados criam uma “reciprocidade inspiradora e da animação participante” (SLOTERDIJK, 2016, p. 139). No contexto do *Esferas I – Bolhas*, Sloterdijk explora a ideia de que a arte de Giotto proporciona um melhor entendimento sobre o “espaço e a forma” antes do envolvimento platonizado na literatura filosófica do Renascimento, influenciando assim a percepção do espaço do espectador. Para

Sloterdijk (2016), essa é a representação inovadora de perceber uma sensação de abertura e expansão, dando assim a possibilidade de o espectador repensar sua relação com o mundo.

A transformação radical do Renascimento desloca “protoimagens em benefício de protocenas”, desenvolvimento distinto ao da arte do ícone da ortodoxia oriental, cuja premissa continua sendo a de trabalhar as figuras como se elas tivessem que retornar à protofigura (PETRONIO, 2013, p.127).

O encontro de Joaquim com Ana, pintados como testemunhos de uma hermenêutica, reformula a centralidade daquele que chega compartilhando o conforto de uma expressão emocional. E no encontro dos rostos que configuram a imagem, surge uma outra imagem, um terceiro rosto. “Em uma perspectiva hermenêutica, esse terceiro rosto²⁶ emergente deveria ser lido como ponto alto de um esforço pictórico para produzir, imagens expressivas, as peças didáticas da teologia mariana” (SLOTERDIJK, 2016, p. 136).

Giotto situa essa cena, que combina a idealização de uma legenda com a peripécia de uma novela, sobre uma pequena ponte diante da Porta de Ouro. Joaquim e Ana se inclinam um para o outro e se beijam num cuidadoso abraço, cada qual conhecedor do segredo do outro. As cabeças de ambos estão envolvidas por uma dupla auréola dourada, colocada em torno do casal eleito como uma explicitação pictórica precisa da comunhão esférica. Na perspectiva do observador, o rosto de Joaquim avança um pouco sobre o de Sant`Ana, de modo que a contribuição masculina a esse beijo extraordinário recobre por um nada a contribuição feminina. [...], é um beijo que, com resignação paternal, substitui um engendramento por uma saudação. Joaquim abraça a mãe que traz em si uma criança de origem desconhecida, que, portanto, bem pode ser divina (SLOTERDIJK, 2016, p. 134).

Na perspectiva dos teólogos, a experiência inicial descreve o surgimento íntimo de uma esfera onde o rosto é reconhecido como o catalisador fundamental para a geração subsequente de uma linhagem breve dos sucessores de um rosto histórico. O rosto emergente agora é envolvido por uma união de temperamentos que se olham entre si. Carletti (2021) fundamenta o rosto como uma ameaça “presente a aguda”, “contudo, ainda somos capazes de reconhecer quando o espaço interfacial emerge como luminosidade mútua e irradia o clarão da experiência íntima” (CARLETTI, 2021, p. 73).

²⁶ É importante ressaltar que essa pintura de Giotto foi produzida exatamente nos momentos áureos das doutrinas do medioplatonismo e das doutrinas neopitagóricas. Dando assim uma junção entre a mônada e a tríade. Segundo Reale (2012), após essa fusão entre essas doutrinas nasce entre o século II e III d.C. O *Corpus Hermeticum* e os Oráculos caldeus, que consiste no conceito da tríade.

Entre as dúzias de cenas ilustradas por Giotto, Sloterdijk (2016) destaca uma novela pintada pelo artista para trazer continuidade entre aliados e não aliados, nesta longa narrativa que até hoje é considerada uma pintura da semelhança e dessemelhança. Giotto, em sua ação novelística do encontro, retratou em suas pinturas o Jesus com Judas, em uma atmosfera permeada por espaços intransponíveis. “É uma das mais primitivas manifestações modernas de participação afetiva na disposição iconográfica” (PETRONIO, 2013, p. 126).

Com a cena do beijo de Judas, o observador encontra um quadro no qual o espaço entre dois rostos humanos está carregado de tensões esféricas antitéticas extremas – essa imagem que ocupa o quarto lugar na série de doze cenas da Paixão, após a traição, a última ceia e a lavagem dos pés. Nesse afresco, que representa os dois atores de perfil, Giotto expôs uma tríplice diferença entre Cristo e Judas. A brecha entre eles não se refere apenas à distância que separa cada um dos indivíduos na multidão de mortais; ela rompe de três maneiras o contínuo antropológico entre os personagens, transpondo-os a níveis e lugares do Ser que diferem da forma radical. Retratando simultaneamente Cristo e Judas, Giotto torna-se o pintor da diferença antropológica (SLOTERDIJK, 2016, p. 136).

Sloterdijk (2016) analisa o uso dos personagens na cultura e na história, destacando como esses elementos podem ocultar ou revelar aspectos da subjetividade humana. Ele examina como esses rostos, tanto literais quanto metafóricas, são utilizados para criar rostos plasmados, para proteger-se do mundo exterior ou até mesmo dissimular intenções. E as pinturas de Giotto, por sua vez, criam uma nova subjetividade no Renascimento. Através da perspectiva ocular, o observador se torna um ponto central no espaço pictórico, criando uma conexão entre o mundo representado na pintura e no mundo vivido pelo espectador. Essa relação entre perspectiva ocular e subjetividade é explorada por Sloterdijk (2016), discutindo assim as implicações filosóficas e culturais dessa mudança na percepção do espaço.

Deste modo, o espaço interfacial impõe um ritmo específico. Um ritmo sensível e suscetível a variáveis do ambiente que atuam neste entre que se coloca entre duas pessoas. Retomando o que discutimos no item anterior, compreendemos que o espaço interfacial propõe uma abertura ao tempo maturacional. A disponibilidade da face é uma convocação para uma experiência corpo-temporal. Ela protege o humano da velocidade dos dados e o convida para habitar em companhia (CARLETTI, 2021, p.73).

No entanto, é importante ressaltar que a abordagem de Sloterdijk (2016) sobre Giotto não se limita apenas à análise histórica da arte. Ele utiliza esses exemplos para explorar questões relacionadas à formação de esferas diádicas. Sloterdijk (2016), analisa uma pintura de formação proto-cristã onde o rosto de Judas é separado como

exemplificação de uma aliança que foi terminalmente quebrada por um isolamento mesquinho. “Sem dúvida Giotto deu a seu Cristo traços apolíneos e o representou à luz das concepções heroicas do feudalismo europeu ocidental; diante dele, Judas aparece como um caráter traiçoeiro, impulsivo à maneira plebeia e ocidental” (SLOTERDIJK, 2016, p. 138). A Figura 4 é a cena do beijo de Judas, “mesmo diante do mestre da liberdade, quinta-essência da reciprocidade inspiradora e da animação participante, Judas exibe um humilhante apego a si mesmo que, em relação às coisas, só conhece o espírito de cobiça e, em relação aos homens, as transações manipuladoras” (SLOTERDIJK, 2016, p. 139). A figura 4 mostra o desfecho de um espaço íntimo de Jesus e Judas.

Figura 4 - A traição de Judas.



Fonte: Sloterdijk (2016)

De acordo com Sloterdijk (2016), existe uma dinâmica de interação na qual dois rostos estão envolvidos: Judas se encontra fora da esfera protetora, enquanto Jesus criou seu espaço protetivo contra as ações e interrupções da proto-esfera da saudação. Nesse ambiente, a proximidade e movimento entre esses dois rostos desencadeiam transformações na intimidade compartilhada entre os participantes.

Partindo de outra pintura apontada por Sloterdijk (2016), Ambrogio Lorenzetti²⁷, pinta a *Madona Entronizada de Massa Marittima* (1319-1321). A figura 5 mostra a Virgem Maria sentada em um trono, com o menino Jesus em seu colo, cercada por anjos e santos.

Figura 5 Ambrogio Lorenzetti, Madona entronizada, com anjos e santos.



Fonte: Sloterdijk (2016)

A imagem traz em si uma espécie de contato suave e afetuoso, que mais tarde será tolhido nas novas revelações platonizadas, assumindo, assim, novas formas de retratos e promovendo uma mudança radical na ideia da essencialidade íntima entre dois seres ou mais seres.

A lição esferológica de Giotto não se esgota. Ela segue em outros artistas de grande envergadura, como Ambrogio Lorenzetti, em *Madona entronizada*. Nele o menino Jesus não é o Salvador que em outras representações, antecipando a Paixão, se fez criança. Aqui ele se transforma em um filho

²⁷ Ambrogio Lorenzetti (1290-1348) foi um pintor da arte italiana durante os séculos XIII e XIV, assim como seu irmão Pietro Lorenzetti, nascidos na cidade de Siena (Itália) e sendo, portanto, da Escola Sienesa. Esta época da pintura na Itália, e na ordem dos irmãos Lorenzetti, o anonimato dá lugar ao reconhecimento público. Ambrogio, neste sentido, realizou um trabalho individual e independente dos patrocinadores das artes, realizando obras com temas religiosos em sua grande maioria. “A religião era a principal inspiração dos artistas da época: retábulos e afrescos religiosos eram as formas predominantes na pintura, assim como os púlpitos e imagens de santos na escultura” (GRAHAM-DIXON, 2011, p. 84). Mas o poder pictórico em Ambrogio Lorenzetti firma-se por numerosos elementos simbólicos em uma só pintura; como os apresentados em *Madona entronizada de Massa Marittima*, na qual apresenta em tal madona, um significado tanto mais humano que propriamente cristão. A madona (*Maestà*) tem um forte indício de humanidade frente aos anjos, ministros e profetas, além do próprio “menino” em seus braços. Nesta pintura, sem dúvida, existe a fé em toda a unidade da obra, assim como a completude das outras duas virtudes: esperança e caridade, mas destaca-se, no entanto, uma forte simbiose ou cumplicidade humana entre mãe e filho, com contatos próximos das partes físicas dos rostos de cada um, como os olhares, as bocas e as bochechas, tornando-os bem contíguos.

natural de uma mãe natural. Pedindo para ser amamentado, o infans troca carícias em uma atmosfera de Eros sagrado e privado aos nossos olhos. Arrebatamento cósmico, parece que por um instante o Salvador goza de um respiro na narrativa da Salvação. A transformação radical do Renascimento desloca a “protoimagens em benefício de protocenas”, desenvolvimento distinto ao da arte do ícone da ortodoxia oriental, cuja premissa continua sendo a de trabalhar as figuras como se elas tivessem que retornar à protofigura: a uma “figura modelar ou primordial” (PETRONIO, 2013, p. 127).

O rosto pintado por Lorenzetti não é o rosto platonizado. Ao contrário, o rosto pintado por Lorenzetti, oferece uma concepção sobre essa aliança não sacrossanta, livre dos olhares que permeiam o julgamento. No quadro, o rosto do menino Jesus se encontra bem próximo ao rosto da Mãe, “rodeados de anjos musicistas aos pares, em que o Menino e sua Mãe, de rostos colados, mergulham os olhos um no outro” (SLOTERDIJK, 2016, p. 140).

Para Sloterdijk (2016), esse encontro dos rostos divinizados, exhibe um espaço interfacial entre os seres que são meros mortais. Por um momento a pintura se torna uma novela que transmite toda a realidade do cotidiano e “o rosto humano em geral é uma moldura tipológica de alguma compreensão do rosto divino” (PETRONIO, 2013, p. 35). Os pioneiros desse momento platonizado e cristianizado, confere uma nova mudança na sua estrutura²⁸, sendo ela na pintura ou mesmo na própria filosofia. A nova configuração espacial entre rostos será agora organizada por uma formação com abordagens mais realistas, baseada na observação da natureza e na representação precisa da forma humana.

A emergência face-fisionômica renascentista abre uma nova configuração facial, portanto, um novo padrão esferológico de conceber o ser humano e, nesse sentido, um novo padrão antropogênico. Isso porque desloca o acento platônico que fazia o rosto humano, empiricamente determinado, refluir ao princípio transcendente e às estruturas eidéticas originárias que conferem a forma (PETRONIO, 2013, p. 128).

A Renascença foi constituída por um projeto de “valores-limite tipológicos da cristografia” (SLOTERDIJK, 2016, p. 146), onde essa nova configuração do rosto desenvolve imagens que serão a base de uma individualização isolada. O rosto

²⁸ Sloterdijk explica que o novo protótipo da história do “Ocidente europeu, em um ato histórico de objetivação e dramatização da relação com a verdade, trocou imagens primitivas por cenas primitivas. Em consequência dessa decisão semiopolítica fundamental, os pintores europeus recuperaram perspectivas do mundo dinâmico e animado como cenas verossímeis para a representação, ao passo que o Oriente platonizante – incluindo-se aí o Islã – continuava a centrar sua concepção da imagem na elevação estatutária e no engessamento das ideias que a iluminam” (SLOTERDIJK, 2016, p. 143).

configurado será destinado a um novo ícone do rosto da Europa. Essas narrativas imagéticas de cunho sagrado, com suas representações simbólicas, foram preservadas dentro de um refúgio histórico, quase como se tivessem sido mantidas em segredo ao longo dos tempos. Essa descrição sobre a expressão artística pós-platônica na era da Renascença, designou uma nova corrente no pensamento das artes plásticas. O rosto será constituído por uma nova objetividade dentro da “historiografia da arte” (SLOTERDIJK, 2016, p. 147), no que se refere à representação detalhada do rosto humano. “Não há mais rostos, mas máscaras; não são mais fatos, mas potências abstratas junto às quais os seres agem, como figuras de sonhos” (BLANCHOT, 2005, p. 169). Esse individualismo centrado em um único rosto participa, conseqüentemente, de uma representatividade ampla, onde a “pintura sempre foi a *aesthesis* por meio da qual se recupera o rosto originário perdido, em uma ascese facial” (PETRONIO, 2013, p. 129). Abre-se, então, uma época que começa a ser constituída uma nova atmosfera de ressonâncias faciais. O mundo da fisionomia começa a crescer no espaço pictorial. O rosto começa a ser o único modelo artístico do burguês moderno²⁹. Os valores operados por esse novo significante na Renascença, constituem, provavelmente “o retrato como gênero” (SLOTERDIJK, 2016, p. 147).

No retrato como gênero, completa-se, ainda, a grande mudança paradigmática do ícone para a cena primitiva, mesmo que aparentemente o rosto individual representado de modo isolado não apresente relações manifestas com ações e acontecimentos. Na verdade, rostos isolados podem agora se destacar em quadros separados porque, segundo as novas premissas da visão, é possível reconhecê-los como presenças dramáticas latentes mesmo em uma representação tranquila e aparentemente estática. Todo retrato de um personagem individualizado realiza um acontecimento facial que se deslocou da cristologia pictorial para a dimensão secular. Por trás de cada retrato moderno esconde-se o rosto do *Ecce homo* – a cena primitiva do desvelamento do homem, na qual Jesus, diante de Pilatos, fez sua estreia como portador desse imperativo da percepção historicamente inédito: “reconheça na face deste homem o deus imortal!” (SLOTERDIJK, 2016, p. 147).

Segundo Sloterdijk (2016), essa proto-revelação do rosto reproduzido como princípio de uma técnica pictórica produziu uma revolução cultural, dando origem a um novo perfil do rosto individualizado. O rosto precisa ser identificado a partir de traços que possam possibilitar o “veja que homem é este” (SLOTERDIJK, 2016, p.

²⁹ “O modernismo nas mãos de Sloterdijk, não é mais um conceito, é um lugar, um design, um estilo” (LATOURE, 2014, p. 14).

148), proporcione uma ligação entre aqueles que prestam depoimentos sobre si mesmos, a fim de serem identificados como subjetividade particular. Para cada retrato pictórico de um rosto, segue-se também a distribuição dos quadros em unidades primitivas. Em cada narrativa pintada, destaca-se o reconhecimento de um processo histórico dedicado ao rosto. “O retrato, como ação pictorial, é parte de um procedimento de protração³⁰, isso é, de destaque dos traços caracteristicamente individuais, que relaciona, em retrospectiva, cenas primitivas, e embuste episódios primitivos” (SLOTERDIJK, 2016, p. 148).

3.1 A roteirização de um novo rosto

Sloterdijk (2016) utiliza a expressão filosófica “facialidade³¹” de Gilles Deleuze e Félix Guattari (2012) para ilustrar o processo evolutivo entre os humanos e a perda da proximidade interfacial entre os membros ao longo da história das espécies. Ao longo da história evolutiva, houve mudanças significativas na estrutura facial dos primatas, incluindo os ancestrais humanos. De acordo com Petronio (2013), a evolução gradual e complexa conduziu ao desenvolvimento do rosto humano como conhecemos hoje, diferenciando-se do focinho encontrado em outras espécies. Essa distinção pode ser observada em momentos-chaves da história evolutiva, como o desenvolvimento de características distintas no crânio e da face em relação aos ancestrais dos primatas e os homínídeos.

A separação das faces humanas dos focinhos dos mamíferos revela um drama facial e interfacial cujos inícios remontam ao começo da história da espécie. Um olhar sobre as formas faciais dos grandes símios antropóides revela que também eles estão, há muito, a caminho de uma facialidade próxima à humana embora mal tenham percorrido a metade da trilha evolucionária entre a cabeça do mamífero e o rosto humano. A essa derivação – de motivação tanto biológica quanto cultural – dos rostos humanos a partir das faces animais damos o nome de protração. Não é o retrato que cria o realce do rosto até torná-lo reconhecível, mas a protração que faz sobressair os rostos em um processo faciogenético progressivo até o ponto em que se tornam capazes de serem retratados (SLOTERDIJK, 2016, p. 150).

³⁰ Na área da anatomia e fisiologia, a protração refere-se ao movimento de uma parte do corpo que se estende ou é puxada para frente, geralmente, em relação a uma posição inicial.

³¹ No livro *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*, Deleuze e Guattari (2012) exploram o conceito de rosto como forma de controle e codificação das subjetividades. Eles argumentam que o rosto é uma máscara social que impõe identidades e papéis fixos nas relações humanas.

Nessa primeira fase, os seres humanos estão incluídos numa esfera relacional íntima, que só pode existir devido à união e o seguimento dos que vivem em comum. Para Sloterdijk (2016), as imagens primitivas evidenciam a maneira pela qual as culturas primitivas deliberaram por uma modalidade de imanência matriarcal, intrinsecamente imbuída de um caráter holístico e abrangente. Na condição caracterológica da facialidade colocado pelos pensadores Deleuze e Guattari (2012), oferecem o rosto linguístico como aquele que já é marcado pela formação cultural, com termos metodológicos e universais que denominam uma verdadeira trajetória da ilusória facialidade única.

Segundo Sloterdijk (2016), o modo diádico de relações dos sistemas e meios, aborda uma noção filosófica da ressonância facial, desenvolvida a partir da protração aguçada do rosto em zonas de alianças íntimas. O rosto se afirma no mundo e se dedica para compor o melhor de si para irradiar precipitadamente o seu legado enquanto aquele que pode ser visitado. O termo “visitado” é utilizado por Sloterdijk (2016) para afirmar que o ser humano não é um ser desamparado; o ser humano está sempre sendo visitado por aliados que se enraízam e entram em sintonia com ele, formando ressonâncias e uma composição compartilhada. A visita sonora desempenha o papel da territorialização, que complementa a abordagem analítica de Heidegger, que é orientada pelos afetos da solidão. O visitado é colocado como aquele de quem a história, segundo Blanchot, fala de maneira grosseira:

Verdadeira doença da linguagem. Entretanto, se as palavras proféticas chegassem até nós, o que elas nos fariam sentir é que não contém nem alegoria nem símbolo, mas que, pela força concreta do vocábulo, elas desnudam as coisas, nudez que é como a de um imenso rosto que não vemos e que, como um rosto, é luz, o absoluto da luz, assustadora e encantadora, familiar e inapreensível, imediatamente presente e infinitamente estrangeira, sempre por vir, sempre por descobrir e mesmo por provocar, embora tão legível quanto pode ser a nudez do rosto humano: nesse sentido somente, figura. A profecia é uma mimica. (BLANCHOT, 2005, p. 122).

Em outras palavras, Sloterdijk (2016) sugere que os seres humanos não estão isolados e solitários, mas sim em constante interação com outras entidades, sejam elas pessoas, ideias ou influências externas. A interação cria uma comunhão e uma conexão entre o eu e o outro, contribuindo para a formação da proto-imagem e das experiências humanas. Essa perspectiva vai muito além da abordagem

heideggeriana, que muitas vezes enfatiza a experiência individual e a solidão do ser humano, destacando a importância das ressonâncias e dos encontros.

A protração desses rostos filosóficos, compõem uma relação diádica de proximidade com o espaço. As alianças originárias compostas por essa novela pictorial, transformou a era do convívio facial em uma era da dedicação de uma singularidade individual. Segundo Pessanha (2017), o rosto se tornou uma única identificação fisionômica:

A protração do rosto, a emergência da facialidade, é uma condição universal e é apenas sobre ela que se assenta a semântica fisionômica e a inscrição do tipo rótulo-facial. Assim como, heideggerianamente, a verdade em sentido originário, isto é, a manifestabilidade de uma coisa, possibilita a verdade no sentido derivado da correspondência (adequação) da proposição com essa coisa manifestada, Sloterdijk também diferencia o caso universal da facialidade de suas variações culturais específicas. Deleuze e Guattari, por não terem feito esta distinção básica, dizem que o rosto é Cristo e condenam o rosto como uma cédula de identidade e fichamento. Entretanto esse tipo de domínio do rosto caracteriológico-delator só acontece muito tardiamente, na época da formação de povos e de agrupamentos maiores (PESSANHA, 2017, p. 45).

Na argumentação filosófica de Sloterdijk (2016), o rosto não tem uma ação identitária nas obras pictoriais nos primórdios da história evolutiva do ser humano, pois a identificação do rosto é inerente a um contexto histórico: “As primeiras percepções interfaciais não se interessam por significados e traços de caráter, mas por qualidades que permitem familiaridade e alegria” (SLOTERDIJK, 2016, p. 156).

Essa familiaridade é a base central do encontro interfacial na filosofia de Peter Sloterdijk. Para o filósofo essa familiaridade está ligada diretamente aos laços geradores de vida: mãe e filho. Assim como o coração é configurado como um recipiente de criações amorosas, os “rostos humanos são formas de expressão de um princípio de alegria facial” (SLOTERIDJK, 2016, p. 156).

Esse encantamento dos espaços simbióticos³² iniciais, animados por uma felicidade relacional a partir dos rostos, permanecem com o teor do poder enquanto forma de representação. Sloterdijk (2016) faz uma referência inicial à filosofia platônica, que considera o rosto como uma manifestação eterna e arquetípica. No entanto, posteriormente, Sloterdijk sugere uma abordagem diferente, enfatizando que

³² A simbiose é uma relação de convivência entre dois organismos diferentes, em que ambos obtêm benefícios mútuos. Essa interação simbiótica pode ocorrer entre organismos da mesma espécie ou entre espécies diferentes.

o rosto é uma expressão pulsante de uma presença única e singularizada. Essa mudança de perspectiva implica em considerar o rosto não apenas como uma forma idealizada e abstrata, mas como algo concreto e dinâmico, que reflete a expressão pessoal de cada indivíduo.

Sloterdijk (2016) enfatiza que o rosto é uma via de expressão, através da qual a imaginação ressoa emoções, pensamentos e experiências de maneira única. Essa interpretação sugere que o rosto vai além de uma concepção filosófica abstrata e se torna uma manifestação viva.

Essa abordagem metafísica sobre o rosto nos discursos filosóficos de Platão, no livro *Fedro*, seria o modelo “filosófico da ressonância facial protrativa como contato gerador de felicidade” (SLOTEDIJK, 2016, p. 157). Esse caroço germinativo de um rosto prolongado que pulula para fora, é representado como uma semântica de um espaço ocupado e ligado por um sobressair de uma alegria, e terá como ponto de partida os termos antropológicos sobre as primeiras hordas comunitárias, até chegarmos entre as fronteiras do humano e máquina, quando eles começam a se fundir. Aqui a fusão entre biologia e tecnologia se intensificam, permitindo que os seres humanos aprimorem suas capacidades físicas e mentais por meio de implantes cibernéticos, interfaces neurais, e incorporando aspectos que imitam o sofisticado sistema de percepção visual humana do espaço. Dessa forma, o ideal do processo civilizatório adquire uma nova perspectiva, ensinando-nos que o mundo deve ser observado com distanciamento.

Recombinações de material genético especializado que determina as espécies. Uma nova configuração de espécie precisaria levar adiante essa mutação a um limiar no qual a própria configuração biotípica e conceitual da vida humana fosse ultrapassada. Mas nesse caso, seria preciso criar outro termo para designar essa nova espécie que ainda está por vir. E certamente virá. Ele é o ponto final de uma especialização evolutiva. O humano é um beco sem saída (PETRONIO, 2013, p. 131).

A reconstrução dos espaços de entendimento comuns é marcada por uma expressão facial que reflete a herança de uma identidade territorial. Para Deleuze e Guattari (2012) o rosto prescreve uma identidade que é apenas vinculada aos padrões fisionômicos teológicos, coordenadas por um único elemento facial, assim descrevem: “O rosto não é um universal, nem mesmo o do homem branco; é próprio Homem

branco, com suas grandes bochechas e o buraco negro dos olhos. O rosto é o Cristo. O rosto é o europeu típico” (DELEUZE, GUATTARI, 2012, p. 48).

Segundo Sloterdijk (2016), Deleuze e Guattari (2012) mostram que esse rosto com virtudes impenetráveis e que caracteriza essencialmente uma configuração do rosto europeu, tem sua representação nos arquétipos teológicos. O rosto percebido por Deleuze e Guattari (2012) é uma expressão unitária que manifesta, no mundo superior dos rostos, uma identidade que tenta superar os estágios figurativos de um mundo historicamente influenciado pelo poder supremo de um Deus.³³ As ressonâncias, expressas através do instinto de um rosto individual, transcendem sua própria existência e se manifestam como um pluralismo conceitual em uma sociedade que assume a imagem de Cristo.

Quanto ao mundo asiático na época das grandes civilizações, é possível exagerar o poder imagético das representações de Buda como ícone diretores. Assim como, no âmbito cultural do cristianismo, os crucifixos e os ícones da transfiguração impuseram sua forma nos rostos e nas visões dos europeus ao longo de demorados processos de moldagem, os mundos indianos, indochinês, chinês e japonês também receberam um vasto impulso de protração plástico-facial através dos retratos do Plenamente Desperto. O Buda representado em imersão mítica capturou com seu encanto, em um processo de modelagem fisionômicas de pelo menos sessenta gerações, os rostos de monges e de meditativos de todo o tipo; seu ícone nirvânico imprimiu, em todo um círculo cultural, a mensagem da dignidade da postura assentada, de olhos fechados, em meditação (SLOTERDIJK, 2016, p. 161).

Em contraste, há o rosto que se assemelha ao crucifixo, simbolizando o sofrimento associado ao desprendimento. Esse rosto representa a dor e a renúncia, refletindo a figura do sacrifício e da transcendência. Esse rosto é complexo, onde “não encontramos nenhum Deus, nem na história nem na natureza, nem por trás da natureza – mas sim sentirmos aquilo que foi venerado com Deus, não como “divino”, mas como digno de lástima, como absurdo, como pernicioso” (NIETZSCHE, 1974, p. 47). Esses semblantes têm um ar milagroso, apresentando traços conduzidos pela

³³ “Desfazer o rosto não é uma coisa à toa. Corre-se aí o risco da loucura: é por acaso que o esquizo perde ao mesmo tempo sentido do rosto, de seu próprio rosto e do dos outros (DELEUZE, GUATTARI, 2012, p. 64).

angústia³⁴, um rosto traído³⁵, um rosto autobiográfico³⁶, um rosto maltratado³⁷, um rosto sem identificação porque ele flui em uma ação biológica da putrefação³⁸, um rosto que por motivos errôneos extrai uma subversão surreal do mundo³⁹, um rosto de mágoas⁴⁰.

Além do culto às imagens divinas, existem outros rostos que influenciam e se reproduzem ao longo dos séculos, disseminando seus traços fisionômicos característicos. E umas dessas formas seria a configuração dos “retratos de soberanos, desde a Antiguidade imperial, tiveram sua parte na abertura dos rostos para a grandeza” (SLOTERDIJK, 2016, p. 163).

Voltamos para 38 a.C, onde uma série de eventos importantes estavam ocorrendo em várias áreas do conhecimento humano. De acordo com Sloterdijk (2016), o Império Romano estava passando por uma intensa disputa de poder. A disputa era com Otaviano, futuro César Augusto e Marco Antônio, ambos membros do Segundo Triunvirato, estavam em conflito pelo domínio do império. Esse confronto, segundo André (1994), resultou na emergência de Otaviano como o líder supremo de Roma. A partir desse perfil dos rostos dos soberanos, Sloterdijk (2016) apresenta

³⁴ “Só na água dos rios e dos lagos ele podia fitar o seu rosto, e fitá-lo em angústia, sabendo que o que via não era ele, mas a imagem que do seu eu lhe dava a água que o reflectia” (SOARES, 1999, p. 307).

³⁵ “Então, sem terror inimigo invisível, Judas incolor. Perseguido eu já nasci, demorou. Apenas por 30 moedas o irmão corrompeu. Atire a primeira pedra que tem rastro meu. Cadê meu sorriso? É, quem roubou? Humanidade é má, e até Jesus Chorou. Lágrimas” (RACIONAIS MC’S – *Jesus Chorou*).

³⁶ “Tudo nestes poemas é pessoal, confessional, sentido, mas a maneira de sentir é alucinação controlada, a autobiografia de uma paixão. Esta poesia e esta vida não são uma carreira; dizem que a vida, mesmo quando disciplinada, simplesmente não vale a pena ser vivida” (PLATH, 2014, p. 52).

³⁷ “Eu não tinha este rosto de hoje, assim calmo, assim triste, assim magro, nem estes olhos tão vazios, nem o lábio amargo” (MEIRELES, 2001, p. 23).

³⁸ “Eis o rosto do corpo que se tornou completamente imagem. O homem agora é só um Narciso sem Eco. Porém, ser como Deus continua atraente, mesmo que Deus esteja morto. A partir de agora, tornar-se Deus significa tornar-se um deus morto. Tem-se poder do ponto de vista da tanatocracia, para além da vida e da morte. Houve um tempo no qual deuses e corpos pertenciam ao mesmo registro. Agora, o imaginário está no comando – o homem como cadáver divino e Deus como cadáver humano” (KAMPER, S/A, p. 61).

³⁹ “Os estranhos efeitos da luz obrigaram-me a reparar nas fisionomias dos indivíduos; e posto que a rapidez com que aquela multidão fugia diante da janela não me permitisse lançar sobre cada rosto senão uma vista de olhos, parecia-me, contudo, que, graças à minha singular disposição moral, podia ler, muitas vezes, no breve intervalo de um olhar, a história de longos anos (POE, 2000, p. 64).

⁴⁰ “Que dia de saudade! é tudo luto, tudo silêncio. Quem o usou tanger do bronze os fúnebres, dolorosos sons? Meus Deus! Como ela cala no mais ímo do coração, que sangra, que goteja Torrente acerba de dorido pranto! Que dia de saudade!... A natureza toda pejada de pesar se enluta, Todos os rostos manifestam mágoas (REIS, 1975, p. 178).

outra vinculação esférica da “forma” no espaço epocal. Os rostos dos soberanos, serão colocados como uma nova meta, um tipo de programa particular da inibição e da conquista no mundo Romano. A Figura 6 retrata a “moeda com o duplo retrato atesta o dogma nuclear da teologia política augustana” (SLOTEDIJK, 2016, p. 165).

Figura 6 - Moeda de Otaviano, 38 a.C



Fonte: Sloterdijk (2016).

A história por trás do retrato de Otaviano, Futuro César Augusto e Júlio César na moeda com suas fisionomias cunhada rostos a rosto, de frente um do outro, é fascinante e tem raízes na disputa pelo poder durante a época do império Romano. De acordo com André (1994), naquele período, Otaviano, sobrinho-neto e herdeiro adotivo de Júlio César, encontrava-se em um conflito com Marco Antônio. Sloterdijk (2016) demonstra como esse perfil fisionômico dos retratos dos soberanos incentivou uma nova revelação no espaço íntimo entre o povo e o soberano.

Otaviano [...], mandou cunhar uma moeda em que um face-à-face íntimo de dois homens era apresentado como a revelação do segredo da política imperial de então. Sobre o denário Otaviano, vê-se à esquerda do centro, de perfil, a cabeça cingida de César, designado como *Divos Julius*, o Divino Júlio; em frente a ele, à direita, quase em simetria especular, a cabeça de seu sobrinho-neto e filho adotivo, *Gaius Octavius*, que, nessa época, já exigia firmemente ser chamado *Caesar Divi Filius*: Filho de Deus. É fácil entender o que essa disposição espacial significa em uma cultura que escreve e lê da esquerda para a direita: trata-se de uma transferência de poder intrafamiliar, de um deus mais velho a um deus mais jovem [...]. A moeda com o duplo retrato atesta o dogma nuclear da teologia política augustana: Otaviano situa-se frente a seu pai como “filho pela graça de Deus” (SLOTEDIJK, 2016, p. 165).

Essa representação segundo Sloterdijk (2016), era a forma de transmitir a mensagem de que Otaviano era o herdeiro legítimo de Júlio César e, portanto, merecia o apoio do povo romano. Ao colocar o seu próprio rosto lado a lado com o de Júlio César, Otaviano buscava associar-se ao prestígio, à grandeza e às conquistas do antigo imperador. À luz das observações filosóficas de Petronio (2013), essa história ilustra como a representação visual, especialmente nos retratos dos soberanos, desempenhava um papel significativo na política e na construção de narrativas de poder na Antiguidade.

A utilização estratégica da imagem na moeda demonstra como a arte iconografia foi empregada como meio de manipulação e afirmação política. Sloterdijk (2016) argumenta que essa afirmação política é apresentada através de um terceiro elemento: o espaço que existe entre as duas faces da moeda. Esse espaço representa a busca pelo poder imperial, e a brecha entre os rostos configura todo o império. Conforme Sloterdijk afirma, “o que vai tornar-se Império ou Igreja foi, primeiramente, um face-à-face” (SLOTERDIJK, 2016, p. 167). A expansão dessa luta por reconhecimento ocorre através de uma refinada estratégia que envolve a ira e a teologia.

A religião civil representada pelo patronato romano e pelo poder imperial latino encontra nessa translação esferológica a sua pedra-de-toque. Estamos diante da sucessão e da “transmissão de poder de um velho deus a um jovem deus”. Como um Janus bifronte, a moeda com dupla face demonstra muito bem a teologia política augusta: Otaviano está face a face com pai como “filho de direito divino”. A “teologia familiar juliana” e a “teologia imperial augusta” assinalam sua mútua assimilação em prol da criação de uma das maiores narrativas teopolíticas imperiais de todos os tempos: a monarquia de Deus representada pelo César (PETRONIO, 2016, p. 142).

A descrição dessa teologia do poder, enquanto projeção de um império em expansão, inevitavelmente seguiu um modelo idealizado, mantendo uma semelhança constante aos “domínios masculinos na facialidade antiga e medieval” (SLOTERDIJK, 2016, p. 169). Essas representações iconográficas dos rostos masculinos, estabelecem um convívio de intimidade que promovem uma repetição em uma longa escala de intimidades aperfeiçoadas por uma protração masculina de ícones históricos.

De acordo com Sloterdijk (2016) a iconografia⁴¹ mariana enquanto representação de uma facialidade feminina, foi representada por uma legitimidade e uma intencionalidade católica. A protração do rosto mariana é por natureza destituída a mover uma vontade convocada como assuntos de homens.

A expressiva protração dos rostos femininos na história permaneceu indizível e sem evidências de uma herança biológica matriarcal que a sustentasse como forma de intimização entre rostos femininos. O rosto feminino que surge é o rosto que tem como natureza paradoxal as formas ideais de um sonho masculinizado, que prolonga sua função enquanto protração de um desejo destacado a partir do “não facial: nádegas⁴², seios⁴³, vulva⁴⁴, os atributos do poder sexual feminino” (SLOTERDIJK, 2016, p. 169).

É importante ressaltar que as representações pictóricas variavam em diferentes regiões e culturas ao longo do período da Antiguidade Tardia, com influências greco-romanas, helenísticas, egípcias⁴⁵, entre outras. As representações do rosto da mulher eram moldadas por essas influências culturais e conceitos religiosos prevalentes na época.

A atitude masculina em relação ao segundo sexo sempre foi contraditória, oscilando da atração à repulsão, da admiração à hostilidade. O judaísmo

⁴¹ Para um melhor entendimento sobre as iconografias sugeridas e pensada pelo filósofo Peter Sloterdijk, podemos citar o livro de Panofsky chamado: *Significados nas artes visuais*. A teoria de Panofsky, também conhecida como método iconológico, foi desenvolvida pelo historiador da arte alemão Erwin Panofsky. Panofsky (1976) propôs essa abordagem no campo da história da arte para interpretar e compreender as obras de arte em um contexto cultural mais amplo. A teoria de Panofsky (1976), tem como objetivo revelar o significado simbólico e cultural das obras de arte, indo além da análise formal e estilística.

⁴² As nádegas, segundo Sloterdijk (2012), levam em sua forma as nuances de uma reverberação particular de um exclusivismo imaginário. “Espancada, pisoteada e beliscada, a bunda vê o mundo de baixo, de um ponto de vista plebeu” (SLOTERDIJK, 2012, p. 209).

⁴³ “Na civilização moderna dos meios de comunicação e da moda, reina uma mistura atmosférica feita de cosmética, de pornografia, de consumismo, de ilusão, de vício e de prostituição, mistura de desnudamento e a exibição dos seios” (SLOTERDIJK, 2012, p. 208).

⁴⁴ “[...] a vulva se torna o portal assustadoramente convidativo que para lá conduz; ela é agora o que Heidegger denomina o incontornável (*das Unumgängliche*)” (SLOTERDIJK, 2016, p. 251).

⁴⁵ No século I A.C na região de Fayum no Egito, havia uma representação dos rostos como formas que se assemelhavam entre os sexos. O rosto era retratado como pintura frente ao rosto do morto. “A região do Fayum é normalmente conhecida pela produção de retratos funerários pintados com a técnica da encáustica ou com têmpera. As máscaras tridimensionais foram utilizadas no Fayum concomitantemente com estes retratos. Provavelmente, o uso de um ou outro dependia de uma decisão individual, já que em ambos os suportes existiam trabalhos mais elaborados e outros que deveriam ter um custo menor. Na região do Fayum predominam as máscaras de cartonagem que datam do século I d.C. Não se encontram aí máscaras de gesso como aquelas produzidas no Médio Egito. Existem duas formas para as máscaras do Fayum: as de estilo egípcio e as de estilo romano. No primeiro tipo ambos os sexos seriam representados da mesma forma, enquanto no segundo as características morfológicas tornaram-se mais individualizadas, influência da arte romana” (VASQUES, 2005, p.44).

bíblico e o classicismo grego exprimiram alternadamente esses sentimentos opostos. Da idade da pedra, que nos deixou muito mais representações femininas do que masculinas, até a época romântica, de certa maneira a mulher foi exaltada. De início deusa da fecundidade, “mãe seios fiéis” e imagens da natureza inesgotável, com Atenas torna-se a divina sabedoria [...]” (DELUMEAU, 2009, p. 462).

O rosto é definido como uma forma que, através dos olhos fixos de quem contempla, revela os traços de uma perfeita felicidade. Segundo Sloterdijk (2016), havia uma forma de representar o rosto na antiguidade, o rosto era representado como forma, feita para ser vista pelo outro.

O rosto⁴⁶ não era espelhado para si, pois, havia uma capacidade de achar-se frente a frente a outro rosto, nesse caso, a autorreflexão sobre o próprio rosto só vai se tornar identificável a si mesmo séculos depois. A autorreflexão do rosto em si, só começará quando a ação primária interfacial se encontrar com o “reflexo na superfície plana da água⁴⁷” (SLOTERDIJK, 2016, p.180). Não é por acaso que o reflexo espelhado na água se tornou em um longo período de tempo um instrumento da civilização europeia. A civilização europeia foi a única civilização que produziu a maior quantidade de rostos humanos pintados e esculpidos, assim como a civilização que introduziu o espelho. De acordo com Sloterdijk (2016), o espelho é algo que nasceu do Ocidente e aperfeiçoou-se no Ocidente. Sloterdijk (2016) defende a ideia que essa imagem do reflexo do espelho daria a falsa sensação ao indivíduo. O indivíduo é cercado por aquilo que ele acredita que o completou, sua facialidade é colocada frente a frente sobre a autorreflexão da sua imagem no espelho.

É apenas em meio a uma população que, para além das classes, era definida como possuidores de espelhos que Freud e seus seguidores puderam popularizar sua pseudoevidência sobre o assim chamado narcisismo e sobre um autoerotismo primário do ser humano mediado supostamente pela visão. Tampouco tragicamente híbrido de Lacan sobre o “estágio do espelho” como

⁴⁶ Sloterdijk impõe-se a mostrar a abordagem sobre o rosto a partir do significado da “palavra grega para o rosto humano, *prósopon*, expressa isso com a máxima clareza ao designar aquilo que se coloca diante da vista do outro” (SLOTERDIJK, 2016, p.175).

⁴⁷ De acordo com Sloterdijk, “os primeiros espelhos são tipicamente utensílios do início da era axial, e constituíram, até os tempos modernos, objetos misteriosos nas mãos de alguns poucos privilegiados; logo foram incorporados também no acervo físico e metafórico dos que travavam da rara qualidade do autoconhecimento. [...] A provisão de espelhos para as grandes parcelas populacionais foi, nos traços essenciais, uma tarefa do século XIX, e, no Primeiro Mundo, não concluiria antes dos meados do século XX. Só em uma cultura saturada de espelhos pôde se impor a ilusão de que a visão de sua própria imagem especular concretizaria, em todo indivíduo, uma relação primitiva de autorreferência” (SLOTERDIJK, 2016, p. 180).

formador da função do Eu pode superar sua dependência desse familiar utensílio cosmético ou egotécnico do século XIX – para o grande prejuízo dos que se deixaram ofuscar por essa miragem psicológica (SLOTERDIJK, 2016, p. 180).

Essa imagem, que reflete como espelho individual⁴⁸, vislumbra um coro dogmático que solfeja diretrizes estáticas de uma teologia da aparência. Essa ideia sugere que a autorreflexão do rosto no espelho é resultado de um estado emocional intenso que impulsiona um desejo excessivo de um orgulho tímótico, levando à adaptação do rosto como uma expressão subjetiva individual. Essa perspectiva enfatiza a relação entre as emoções pessoais e a construção da identidade.

Como menciona Sloterdijk (2016), essa visão sugere que o rosto refletido no espelho é moldado por sentimentos intensos em busca de um sentido de autoestima e realização, orgulho e poder. Essa busca excessiva da imagem que transcorre como uma nova meta suplementar psíquica garante que o orgulho tímótico possa levar à adaptação do rosto a uma condução épica de um mundo delirante. Estamos falando do momento proto da reprodução facial.

A facialidade começa a ser cópia. A reprodução facial tomou um novo rumo na história do rosto na modernidade. O observador tornou-se uma das formas do desenvolvimento “na história da visualidade no século XIX, [...] Uma das consequências dessa mudança foi que o funcionamento da visão se tornou dependente da constituição fisiológica contingente do observador” (CRARY, 2004, p.67). O observador tornou-se o rosto captado por uma nova manifestação do desejo.

Como observadores vivos – poder-se-ia também dizer, como testemunhas interiores de sua própria vida -, os indivíduos assumem, no nascente individualismo, a perspectiva de uma visão exterior sobre si mesmos, completando assim sua abertura esférica interfacial por meio de um segundo par de olhos que, notavelmente, continua sendo o seu próprio (SLOTERDIJK, 2016, p. 186).

⁴⁸ Sloterdijk (2016), parte de um ponto problemático sobre o “Estágio do espelho” de Lacan, está relacionado ao extravio da visibilidade exterior. Sloterdijk identifica que o encontro consigo mesmo no espelho reflete uma objeção imagética formada por uma rede de facialidades criptocatólicas e outras redes de rostos que se submeteram a retrair-se diante da unicidade particular da autoreflexão. “A imagem no espelho não aparece, de modo algum, como o primeiro e mais poderoso indicador da própria capacidade de existir como um todo; o que ele fornece, eventualmente, é uma referência inicial à sua própria existência enquanto corpo coerente em meio a outros corpos coerentes no campo visual efetivo” (SLOTERDIJK, 2016, p. 482).

A chave para o sucesso na expansão do observador vivo, é absorver elementos estranhos e assimilá-los como parte de si mesmo. A roteirização desse novo rosto será visualizada a partir do seu próprio adorno, completando-se na sua própria autonomia. Para Sloterdijk (2016), esse jogo interfacial é adquirido com a autorreflexão da autonomia no campo do olhar em relação aquilo que sou e aquilo que devo ser. O rosto encontrou a sua autonomia no reinante mundo da modernidade. O rosto agora é perdido na multidão. Ele surge como um encontro inesperado de pessoas que se reúnem por algum motivo, mas acabam se envolvendo nas seduções irresistíveis do não-rosto mecanizado, assim é a nova era da modernidade.

De maneira dramática, a massa⁴⁹ absorve um pouco de tudo ao seu redor, exibindo uma performance corporal alienante, onde sorrisos desconexos e cotoveladas descoordenadas se entrelaçam. Rouba-se objetos das casacas, carteiras e sacolas alheias, enquanto ocorrem colisões devido às atrocidades cometidas contra transeuntes que são esmagados pelos bondes. Isso representa a nova fase da cultura de massa, em que as pessoas se reúnem apenas para admirar as espetacularizações proporcionadas pelos meios de comunicação ao se chocarem com as tragédias impactantes da vida na cidade grande. A massa é composta por esses acumuladores de sentimentos idiotizados, que foram capturados pela atmosfera da nova faceta da indústria da propaganda ou das novas formas de representação artística. O rosto agora carrega a trajetória do cotidiano moderno, e uma delas é a vivência do choque, em que as impressões tensas da existência se perpetuam em contato com a massa urbana.

Exatamente, a modernidade no século XIX trouxe consigo tanto o encontro inesperado e sedutor do rosto na multidão, como também a permanência do sentimento real de solidão e isolamento moral. Sobreviver na cidade nesse contexto requer atenção redobrada, pois a realidade é frequentemente trágica e há ameaças múltiplas de perturbações físicas e psicológicas. Walter Benjamin (1994) destacou que a modernidade está intrinsecamente ligada à capacidade dos grupos e classes

⁴⁹ “Quando a massa se torna sujeito e recebe uma vontade, assim como uma história, então termina a era mundial da condescendência idealista, na qual a forma acreditou poder cunhar a matéria como bem lhe aprouvesse. Tão logo a massa seja considerada capaz de uma subjetividade própria ou de soberania, os privilégios metafísicos do senhor – vontade, saber e alma” (SLOTERDIJK, 2002, p. 12).

dominantes de aparar e controlar os novos mecanismos de signos que surgem⁵⁰. A busca por sobrevivência e pertencimento na modernidade leva a uma complexa dinâmica entre a aglomeração da multidão e a sensação de solidão moral, na qual as estruturas de poder moldam e manipulam os fluxos de informações e experiências urbanas.

Essa relação entre o indivíduo e a sociedade cria um cenário ambíguo de liberdade e controle, em que a autorreflexão do rosto no espelho da modernidade pode ser tanto uma expressão de identidade e autonomia, como uma experiência de alienação e opressão. Esses mecanismos são em grande parte produtos da pretensão da classe burguesa. Nesse contexto, a classe dominante capitalista começa a promover réplicas, imitações, cópias e falsificações, desenvolvendo técnicas para produzi-las. “As obras de arte são cópias do vivente empírico, na medida em que a este fornece o que lhes é recusado no exterior e assim libertam daquilo para que as orienta a experiência externa coisificante” (ADORNO, 1970, p.16). Essas réplicas e mecanismos, como a câmara escura, a fotografia, o cartaz, os novos meios de comunicação e transporte, entre outros, desafiam o monopólio e o controle da alienação em massa. Essa ruptura na hegemonia das formas de comunicação e expressão é característica da modernidade.

Chegamos no auge da valorização do capitalismo, momento em que o rosto com o seu disfarce começa a ser desvendado, revelando forças estranhas que trazem consigo uma busca incessante pela autoafirmação. Para Sloterdijk (2002), a massa não é irracional, mas sim criada a partir de uma forma. Cada comunidade e nação possui a suas formas, transmitidas aos longos das gerações. Sloterdijk (2016) nos mostra que o rosto moderno ficou caracterizado como um tipo de prótese deformada em fase de construção.

A arte moderna, quando ainda mostra rostos, faz como que o registro de uma catástrofe interfacial permanente. De maneira análoga à pintura de máscara arcaica, ela mostra rostos não mais modelados nas correspondências geradas em esferas íntimas, rostos sem reconhecimento, marcados pelo esvaziamento e pela deformidade das grandes corporações, exibindo em não pouca medida da deturpação pelo sucesso, o sorriso fixo dos vencedores, rostos que se apresentam não mais como parceiros humanos, mas como

⁵⁰ Para Sloterdijk “o limite da arte, tanto burguesa quanto a socialista, é a fronteira que se impõe à sua “realização”. De saída, a arte se vê implicada no processo esquizoide da civilização. A sociedade mantém uma relação ambivalente com as artes; é bem verdade que elas têm necessidades a serem saciadas, mas não lhe é permitido ‘ir muito longe’” (SLOTERDIJK, 2012, p. 163).

monitores, câmaras, mercados, comissões de avaliação. A esses rostos, porém, formados na troca de visões monstruosas e mecânicas, o retrato clássico dos tempos modernos não pode mais corresponder; e pode-se assim compreender a impressão de que, em grandes porções de arte dos tempos modernos, a própria protração se imobilizou – ou que ela começou a destacar, na face humana, o elemento inumano, extra-humano (SLOTERDIJK, 2016, p 173).

Na modernidade, a arte surge como uma forma de mutilação, violência e metamorfoses. Sloterdijk (2016) argumenta que a arte é capaz de transmitir identidades por meio de rosto, configurando cada traço facial como parte de uma ilusão metafísica. O rosto, muitas vezes fragmentado, rasgado e destruído pelas novas técnicas do observador, revela-se como uma representação da ausência de identidade na modernidade, estabelecendo uma conexão trivial entre o observador e aqueles que difundem suas obras artísticas. Essa representação fragmentada pode ser vista como uma reflexão do próprio mundo contemporâneo, com sua complexidade e diversidade de perspectivas.

O rosto não é apenas um buraco jogado no mundo. De acordo com Deleuze e Guattari (2012), o buraco representa o vazio e a ausência de identidade fixa. Ele sugere a existência de uma dimensão subjetiva que escapa às categorias convencionais de identidade e ao sistema de representação. Deleuze e Guattari (2012), argumentam que é esse buraco, essa ausência, que permitem a possibilidade de criação, de novas formas de expressão e de subjetividade. Ao explorar a relação entre o rosto e o buraco, Deleuze e Guattari (2012), propõe uma compreensão do rosto como uma superfície que esconde um vazio, uma abertura para o desconhecido.

O rosto permanece como ressonâncias de uma “ilusão de se ver a si mesmo em um campo fechado de visão porque expulsou o Outro e os outros de seu espaço interior bem como os substituiu por meios técnicos de autocompletude” (SLOTERDIJK, 2016, p. 188). A ilusão da autorreflexão está presente naqueles que compõem a identidade de um espaço interior. Historicamente, são identificados por meio de símbolos pictóricos figurativos que se expressam externamente, prolongando uma representação exclusiva da humanidade. Além disso, é importante considerar os fatores que contribuem para a percepção da profundidade espacial do rosto, enquanto arte moderna e pós-moderna e sua aplicação nas imagens produzidas externamente.

Com essa individuação mais elevada e uma identidade mais ativa do organismo, o componente passivamente simpático torna-se imperceptível - e por isso o ser humano, como o ser mais autônomo na série de criaturas naturais, é também o mais independente e o mais aberto ao chamado da liberdade. Apesar disso, o próprio homem, como produto da evolução dotado do mais alto nível de espontaneidade, continua sujeito a ser atraído compassivamente pelas influências simpáticas de outras criaturas vivas, em particular no estado de introversão vegetativa, no sono e nos estados de entorpecimento da consciência de si, mas sobretudo em caso de desorganização doentia das forças que constituem sua identidade (SLOTERDIJK, 2016, p. 220).

Ao analisarmos a evolução histórica das artes visuais, abarcamos uma percepção abrangente da metamorfose desses rostos. Podemos perceber claramente uma degradação no processo contínuo da desconfiguração do rosto ao longo do tempo, com as representações pictóricas evoluindo para patamares cada vez mais elaborados e requintados, desconfigurados e não-interpretados.

Em resumo, ao estudarmos a evolução das formas pictóricas que representam rostos, podemos compreender os aspectos psicofisiológicos que influenciam a percepção dessas representações faciais no espaço. Esses elementos se entrelaçam em uma nova dinâmica triunfante, que ecoa em tons de um coro renovado, retratando o esgotamento do rosto na modernidade.

Quem falar em esgotamento da modernidade pode lembrar uma série de concepções heterogêneas que convergem apenas numa observação muito geral: a modernidade real e sua imagem dominante durante décadas não coincidem, e essa compreensão passa a ser levada em conta. A modernidade e o rumo sobre ela eram coisas distintas. Essa tese é ao mesmo tempo banal e surpreendente. Mas uma coisa parece pacífica: os programas divulgados da modernidade por enquanto não fizeram, ou apenas de modo insuficiente, a distinção aparentemente simples entre o fenômeno e seu mito – não puderam fazê-la por serem eles próprios agentes do mito. A diferenciação entre palavras e coisas torna-se necessária apenas na penumbra da chamada pós-modernidade (SLOTERDIJK, 1992, p. 17).

De acordo com Sloterdijk (1996), o rosto não entendido pelo observador moderno tornou-se uma narrativa que contém uma espécie de composição que ainda não foram extraídos pela própria modernidade. Essa narrativa em ressonâncias de uma particularidade histórica. Essa narrativa que canta sobre os rostos da modernidade representa uma destruição da própria história, com suas rupturas com as tradições. A base da arte da modernidade é desconstrutiva e baseada em uma desconfiança. “A modernidade caracteriza-se pelo afeto anti-ontológico e rejeita a origem” (SLOTERDIJK, 1996, p. 50). A forma predomina e nos fornece informações para ser reiteradas enquanto ato de praticar uma nova visão no meio espacial dual. A

cultura popular por exemplo, no fornece filmes, sexo, violência, best-sellers, sons, tonalidades, fotografias, músicas, que são colocadas como função inibidora da realidade. As pessoas começam a resolver seus problemas a partir de um vínculo essencial, que é distribuído através das novas formas de controle. Esses mecanismos de controle operam em espaços que arquitetam maneiras protéticas de intimidação.

O rosto não será mais diretamente associado à representação configurada de Cristo; agora ele assume uma função inibitória, ocultando-se por meio de informação e transformação sociais. O rosto, em sua desconfiguração social, permitiu que o ser humano narre seu próprio rosto desconfigurado através de uma onda de informações violentas, associadas às narrativas da cultura popular. Essas narrativas de outros rostos nos forneceram, como formação identitária, o desejo atrativo de ser o super-herói, o rosto que foi configurado a partir de uma força de afirmação elevada. Esse rosto é atrativamente solucionado por uma infecção generalizada ao longo dos séculos XX e XXI, onde a arte gerou portadores do super-homem em forma de violência instintivamente agressiva, somos como os animais, somos seres miméticos e temos a tendência de imitar as imagens que são colocadas como linguagem do entendimento.

De fato, em nossas vidas, as imagens iconográficas têm um papel poderoso em moldar nossas percepções e identidades Sloterdijk (2000) aponta que o filme *Massacre da Serra Elétrica*, como um clássico do terror americano, é um exemplo marcante disso. Essa obra proporcionou uma nova fase bizarra da facialidade, trazendo à tona uma representação de rosto orquestrado, que pode ser assustador e perturbador.

O filme *Massacre da Serra Elétrica* pode ser interpretado como uma representação sombria e distorcida da identidade da sociedade americana. Através do simbolismo do rosto, o filme aborda uma crítica intensa e provocativa sobre a cultura e a identidade social dos Estados Unidos. A máscara feita de pele humana usada pelo Leatherface⁵¹ pode ser vista como uma metáfora da máscara que a sociedade muitas vezes coloca para esconder aspectos perturbadores e obscuros da cultura americana. Ela simboliza uma falsa face de normalidade, ocultando os horrores e as contradições presentes na sociedade. Isso pode ser interpretado como

⁵¹ Nome do personagem que usa uma máscara feita de pele humana. Por isso Leatherface. Leather significa "Couro" e Face significa "Rosto".

uma crítica à forma como a sociedade americana muitas vezes mascara ou oculta seus problemas subjacentes, seja na mídia, na política ou nas relações interpessoais.

Figura 7 - Massacre da Serra Elétrica



Fonte: imagem disponível na internet.

Além disso, o cenário do filme, um ambiente rural e decadente, pode representar uma crítica à falsa ideia de perfeição e tranquilidade associada aos ideais americanos, expondo a face obscura e perturbadora que pode residir por trás dessa fachada. A serra elétrica usada como uma arma pelo Leatherface também pode ser vista como um símbolo da violência e brutalidade subjacentes na cultura americana, muitas vezes camuflada sob a ideia de civilidade e ordem.

Assim, o filme pode ser interpretado como uma representação alegórica e sombria da identidade dos Estados Unidos, mostrando os aspectos macabros e perturbadores que podem estar encobertos sob a superfície da normalidade e aparente tranquilidade. Nesse contexto, grupos com ideias mais bidimensionais da realidade roteirizam uma identificação de um rosto, criando uma narrativa que pode ressoar com o público e gerar conexões emocionais intensas. Esse rosto, então, surge em uma área de conexão onde ocorre a intenção entre duas entidades separadas: o rosto criado pela obra cinematográfica e o espectador que o observa. Essa interação pode desencadear uma série de emoções, desde o medo e a angústia até a curiosidade e a reflexão. Ao mesmo tempo, é fundamental manter uma postura crítica e reflexiva em relação a essas representações, compreendendo que elas são construções culturais e artísticas que podem moldar nossas ideias e perspectivas,

mas que também podem ser questionadas e analisadas à luz de nossos valores e crenças pessoais. A contemporaneidade, apresenta um amplo encadeamento de rostos e imagens que moldam nossas percepções do mundo e de nós mesmos.

No século XXI os terroristas assumiram o aparato e o controle das mídias, fornecendo imagens assustadoras e chocantes, que se tornaram uma fonte de informação sobre a transfiguração facial. Uma dessas chocantes imagens que nos fazem construir uma identificação de um rosto contemporânea foi o ataque às torres⁵² gêmeas do *World Trade Center* em 11 de setembro de 2001 sendo destruídas no território americano. A destruição foi transmitida pelas redes televisivas e outros meios de comunicação, transformando-se em um verdadeiro espetáculo a céu aberto. Foi uma nova forma de sentir a realidade bizarra, um novo mega projeto de sensações emocionais, que deu uma nova vestimenta a face humana, o rosto que seria doado pela arte, que traria o choque, o espanto, o atrativo, o novo, infelizmente falhou⁵³. O critério agora é saber: qual rosto teremos para nos amparar no início do século XXI?

A partir do século XVIII, porém, na cultura emergente da burguesia, justamente esse jogo se torna um motivo que determina o tom geral, como se o espírito do tempo tivesse ele mesmo resolvido interpretar novamente os sonhos vingativos da humanidade. Desde então, sob a participação febril do público, um grande vingador caça o outro nas telas do imaginário moderno: desde o nobre ladrão Karl Moor até o veterano de guerra levado ao enfurecimento, John Rambo, de Edmond Dantes, o misterioso conde de Monte Cristo, até o Harmônica, o herói da *Era uma vez no Oeste*, que entregou sua vida a uma Nêmesis privada, do Juda bem Hur, que se vingou do espírito próprio à Roma imperial com a sua vitória na ominosa corrida de bigas, até A Noiva, alias Black Mamba, a protagonista de *Kill Bill*, que trabalha em sua lista de mortes. O tempo daqueles que vivem para a “grande cena” começou (SLOTTERIDJK, 2012, p. 73).

⁵² “É outra maneira, muito mais inquietante, de olhar para a paixão pelo real que atormenta o século [...]. A Explosão das torres Gêmeas, muitas vezes interpretada como o retorno do real em um mundo de ilusões, traz em si, indissociavelmente entrelaçados, esses dois aspectos. Ela, em sua violência inaudita, é exatamente o Real arrastado para além de si mesmo. Replicadas infinitas vezes nas telas, aquela cena pode parecer, ao mesmo tempo, como o que nos introduz no “deserto do real” e como um produto da televisão – o último e mais impressionante filme de Hollywood. No começo do novo século, a reversibilidade é plena: assim como a tendência pós-moderna se reverte, em um determinado momento, em novo realismo, este último chega a novos efeitos especiais” (ESPOSITO, 2016, p. 86).

⁵³ Assim como espetacularização das torres gêmeas, podemos também mencionar a territorialização do rosto, que contribuiu para esse novo êxtase contemporâneo: “Isso é o que foi feito no caso do Iraque. Numa façanha de propaganda realmente espetacular, que sem dúvidas ficará nos anais da história, Washington se dedicou a um gigantesco esforço para convencer os norte-americanos, e ninguém mais, de que Saddam Hussein era não apenas um monstro, mas também uma ameaça à nossa existência. Essa campanha foi substancialmente bem-sucedida. Metade da população dos Estados Unidos acredita que Saddam Hussein esteve “pessoalmente envolvido” no ataque de 11 de setembro” (CHOMSKY, 2006, p. 13).

Ergue-se assim uma nova fase na busca por um líder que seja capaz de enfatizar ao máximo o individualismo. O que devemos compreender na teoria do rosto de Sloterdijk? Séculos de doutrinas foram necessários para moldar esse ritmo de distanciamento e relação com o outro, especialmente em relação ao rosto que não se encontra. O século XXI parece ser marcado por uma perda da essência da rostidade, ou seja, da importância e do significado do rosto como representação da forma. A contemporaneidade tem sido caracterizada por uma crescente individuação e uma ênfase no eu isolado, o que pode levar à sensação de abandono e separação. Com a perda da essência do rosto, caracteriza-se um luto pré-consciente da subjetividade. A subjetividade não é considerada aqui uma entidade estável e fixa que pertence a cada indivíduo de forma isolada. A subjetividade pode ser pensado um fenômeno dinâmico, formado e moldado por interações contínuas com o mundo, com outras pessoas e estruturas sociais.

A substitutibilidade é o traço inextinguível de Eurídice⁵⁴, que permite a seu ex-companheiro engajar-se continuamente em novas relações com outros que, sob o rosto mutáveis, surgem sempre no mesmo “lugar”. A “mãe” será a primeira desses outros seres que emergem nesse lugar determinado. Suas radiações corporais, suas secreções, as qualidades de almofadas do seio materno são os substitutos em primeira instância do Com; e introduzem novos níveis de ressonâncias na bolha órfica (SLOTERDIJK, 2016, p. 376).

Para Sloterdijk (2016), esse rosto abandonado, destinado ao indeterminado, foi fracassado enquanto forma e repetida enquanto valor. Ele assumiu uma ruptura contra o discurso que reintegra o rosto decadente e historicamente construído por uma aliança do convencimento entre indivíduos que integram uma mobilização física (fitness) do rosto putrefato. A substitutibilidade do rosto pode ser pensada à luz de Derrida (1995), onde ele afirma que a perda da territorialidade de um espaço habitual pode ser explicada como um procedimento dialético da ida e vinda. A substituição de um espaço por outro pode ser vista como uma ida, mudança ou uma ruptura com o que era conhecido e familiar.

⁵⁴ Eurídice é uma figura da mitologia grega, esposa de Orfeu, o lendário músico e poeta e sua história é emocionante e trágica, envolvendo amor, música e a tentativa de resgatá-la do mundo dos mortos, segundo Bulfinch (2001). A história de Eurídice e Orfeu pode ser vista como uma jornada em busca daquilo que foi perdido. A busca por essa beleza é feita através do som, onde a música de Orfeu desempenha um papel essencial. O retorno da beleza a partir do som pode ser interpretado como o poder transformador da música de Orfeu, que é capaz de resgatar e reviver essa beleza perdida.

O rosto, que anteriormente era moldado pela velha Europa, com raízes antigas que remontam a pensadores como Platão e Aristóteles, passou a sofrer transformações em outras nações, à medida que se distanciavam das influências europeias. O rosto, outrora composto por experiências coloniais, foi marcado pela busca incessante de uma aparência concreta e uma expressão do desejo do coração.

Essa transformação do conceito de rosto em diferentes culturas pode ser entendida como uma manifestação do desejo de se libertar das amarras das influências externas e de se afirmar com uma identidade própria, enraizada em suas próprias tradições e valores. À luz da análise de Mbembe (2018), afirmando que a forma e a técnica de pensar, classificar e imaginar mundos distantes têm sido uma característica importante do discurso europeu ao longo da história. Tanto na esfera erudita quanto na popular, a Europa tem sido um ponto central até certo momento na história como a construtora de narrativas sobre terras distantes e culturas. “Ao apresentar como reais, certos e exatos fatos muitas vezes inventados, escapou-se justamente o objeto que buscava apreender, mantendo com ele uma relação fundamentalmente imaginária” (MBEMBE, 2021, p. 31). A colonização, com suas imposições culturais, deixou marcas profundas nas identidades das nações colonizadas, e a busca por uma aparência concreta pode ser interpretada como um esforço para reivindicar autonomia e reconstruir suas identidades de forma autêntica.

Como é possível que, para milhões de mensagens, eu seja uma rocha contra a qual elas se quebram como ondas sem suscitar ecos, ao passo que certas vozes e instruções me abrem e me fazem estremecer, como se eu fosse o instrumento escolhido de sua ressonância, um meio, uma embocadura feita para soar apenas sob sua pressão (SLOTERDIJK, 2016, p. 434).

O sentimento órfico de ansiar por um rosto que não foi encontrado na contemporaneidade nos convoca à profunda reflexão sobre o ato de voltar o olhar para Eurídice⁵⁵. Essa busca por algo que parece estar perdido ou distante nos leva a

⁵⁵ “Orfeu, rei da Trácia, seduz todos aqueles que ouvem o seu canto: pedras, árvores, animais, homens. A mulher dele, Eurídice, morre por causa da picada de uma serpente e Orfeu vai procurá-la ao mundo dos mortos. O canto de Orfeu seduz Cérbero, às portas de Hades, e depois as divindades Plutão (outro nome de Hades) e Perséfone, que o autoriza a trazer Eurídice de volta do reino dos mortos com a condição de nunca se voltar para trás para a olhar antes de ter alcançado a luz do dia. Mas Orfeu volta-se antes disso e Eurídice desaparece para sempre, envolta numa nuvem” (PANTEL, 2019, p. 253)

considerar as complexidades e os obstáculos envolvidos no ato de procurar algo ou alguém que talvez nunca tenhamos encontrado plenamente. A lira órfica ecoa como uma proteção, uma forma de imunizar essa busca por um rosto que vai além da mera manifestação romântica do coração quando confrontada com a imunidade. Essa referência à lira órfica sugere a presença de uma força poética, oferecendo-nos uma espécie de escudo protetivo. De fato, conforme Sloterdijk (2016) demonstra, a esfera pode ser comparada a uma lírica órfica que não só se restringe a movimentar animais, árvores e mover pedras, implica necessariamente em cooptá-las de suas autonomias.

Partindo da perspectiva de Sloterdijk (2016), podemos destacar a linguagem sonora em si como um ato que permite uma discussão objetiva sobre a organização facial em um espaço circundante, fornecendo-nos ferramentas imunológicas capazes de compreender melhor a configuração do rosto ao longo do tempo. O rosto é uma configuração anímica criada por um sopro sonoro. Para reforçar esse efeito sonoro como um guia para o ser encantado, daremos por analisar o mito do canto das sereias de Homero como um exemplo.

4. O NASCER DO SOM E A MÚSICA QUE NOS LEVA PARA CASA

Toda a nossa vida, desde o ventre, é som. Esse seria o princípio da estadia do ser humano na terra. O som se torna a primeira aliança entre os seres diádicos, como um centro significativo de uma ressonância que cria e constitui o mundo. Por esta razão, o nosso cotidiano constitui uma rotundidade do espaço sonoro que envolve o acompanhante vivo. A reação do corpo com a fantasmagórica formação do som, seja ela no âmbito natural ou no artificial na vida do humano, mantém a relação afetiva entre o estranho efeito do encantamento pelo aperfeiçoamento das relações e redes de significação. O espaço sonoro transforma-se em um palco onde o ouvinte encena técnicas que irão constituir a construção de uma visão de mundo.

Nesse programa, o sujeito deve ser trazido até o ponto em que adquire a capacidade de não se deixar comover em relação com as apresentações retóricas e musicais que fazem apelo à sua concordância. No fato de que também o ouvido é educado para separar os espíritos e os obséquios revela-se a tensão que as culturas elevadas devem manter em seus portadores para combinar uma abertura superior para o mundo com uma forte resistência à sedução (SLOTERDIJK, 2016, p. 436).

O ponto de partida para esse primeiro momento da relação diádica é determinado a partir de uma teoria do espaço interior. Para melhor pensarmos sobre essa estrutura solitária de dois, devemos pensar sobre a estrutura que os cercam e pensar: “onde está o indivíduo?” (SLOTERDIJK, 2007, p.129). Ele se encontra numa esfera gerada por princípios de um estágio sonoro, que climatiza o espaço entre entes. Sloterdijk (2016) nos mostra que esse ser dual constitui, portanto, a forma de uma esfera primária. De acordo com Sloterdijk (2007), o homem participa de tudo que o rodeia. “Não podemos ver uma árvore sem ter previamente uma imagem de uma árvore” (Sloterdijk, 2007, p. 131). Nas culturas primitivas, os homens imaginavam que o outro (alma, espírito, forma, entidades, etc.) sempre os invadia, os incorporavam, os mantinham juntos. Essa invasão da alma poderia ser por uma representação de uma fala que canta narrativas que podem ser personificadas a partir de um contexto que é gerada a partir de uma cultura. Podemos exemplificar alguns tipos de incorporação que eram narradas: as rochas, os animais, os vegetais, e todas as coisas que os cercavam enquanto formação da espacialidade biológica e geográfica.

Ao resistir, o sujeito se coloca como ponto fulcral de uma impassibilidade. Segundo os padrões psico-histórico dos últimos 2.500 anos, um adulto é, antes de tudo, aquele que se submeteu a um extenso programa de treinamento para tornar-se imune ao fascínio (SLOTERDIJK, 2016, p. 436).

Sloterdijk (2016) vai propor uma releitura da obra *Odisseia* de Homero, na surpreendente cena primitiva sobre o canto das sereias. Essa música, orquestrada por esses monstros femininos e aquáticos, desfrutam de um fascinante encantamento⁵⁶ sobre aqueles que ali podem navegar. Curiosamente, tal conceito parte da compreensão poética grega, estabelecendo analogias entre a criação poética e a linguagem do espírito investigador. Os mitos que envolvem seres imersos nas profundezas das águas estão associados aos encantos do feminino. Esses seres aquáticos simbolizam a potência feminina das águas. Sob a ótica de Gaston Bachelard, as águas podem ser pensadas como o “um leite inesgotável, o leite da natureza Mãe. Ao lado da mãe-paisagem tomará lugar a mulher-paisagem. Sem

⁵⁶ O poder das musas está na sua habilidade de manipular a realidade e a ficção de maneira indistinguível “As musas que revelam ao poeta o canto poético são a mais notável profissão de ambiguidade, sabem dizer mentiras símeis aos fatos, como sabem também dizer verdades” (DETIENNE, 1988, p. 42),

dúvida as duas naturezas projetadas poderão interferir ou superpor-se” (BACHELARD, 1989, p.131).

A história está repleta de figuras mitológicas que representam um pensamento alinhado à riqueza da literatura secular. Segundo o historiador Vernant (1990), os mitos que permeiam a história do Ocidente, enquanto narrativas da pertença, falam sobre a filha de Gaia e Urano, a titânide Tétis. Ela é uma das mais antigas representações das potências femininas ligadas às águas. As mitologias aquáticas são encontradas nas narrativas homéricas. Homero, o poeta épico da Grécia Antiga, concebia os deuses como descendentes desse casal arquetípico, uma representação primordial que ecoava tanto no Olimpo divino quanto na essência terrena. Para Homero, essas divindades imortais eram a prole direta desse par, incorporando ideais, paixões e conflitos que permeavam a vida humana, porém em uma esfera transcendente e imortal.

Na rica cultura africana, encontramos igualmente expressões de poder feminino. Nas palavras de Vallado (2008), entidades divinas como Nanã se destacam, personificando a essência do orixá Iorubá que moldou a humanidade a partir da lama das águas. Orixá Nanã é parte da mitologia africana e afro-brasileira. Nanã emergiu como a personificação da lama, aquela essência primordial oculta nas águas serenas e estagnadas, enquanto Tétis ergueu-se como o símbolo das profundezas enigmáticas do mar.

Esses mitos, que fazem parte da tradição oral dos diversos povos que formam o complexo de linguístico-cultural iorubá, foram preservados nos países da diáspora africana, especialmente no Brasil e Cuba, países a partir dos quais se propagaram a outros lugares da América, dos Estados Unidos à Argentina, levados pela expansão das diferentes modalidades americanas das religiões dos orixás (VALLADOS, 2008. P. 17).

Nessa narrativa mitológica, vislumbra-se não apenas a criação, mas também a complexidade das entidades divinas, entrelaçando-se com a percepção humana, e moldada pela própria cultura e tradição. É nesse espaço entre os mitos e a compreensão humana que se entrelaçam a antropologia e a filosofia, explorando não apenas o divino, mas também a interpretação que conferimos a esses arquetipos, refletindo nossos anseios, medos e aspirações.

O mundo foi criado por Olodumaré, o deus supremo, também chamado Olorum e Olofin, vivia no infinito, cercado apenas de fogo, chamas e vapores, onde quase nem podia caminhar. Cansado desse seu universo tenebroso, cansado de não ter com quem falar, cansado de não ter com quem brigar, decidiu pôr fim àquela situação. Libertou as forças e a violência delas fez jorrar uma tormenta de águas. As águas debateram-se com rochas que nasciam e abriram no chão profundas e grandes cavidades. A água encheu as fendas ocas fazendo-se os mares e oceanos em cujas profundezas Olucum foi habitar. Do que sobrou da inundação se fez a terra. Na superfície do mar, junta à Terra, ali tomou seu reino lemanjá, com algas, estrelas-do-mar, peixes, corais, conchas e madreperolas. (VALLADO, 2008, p. 18).

No sétimo capítulo do livro *Esferas – Bolhas I*, intitulado, *O estágio das sereias: sobre a primeira aliança sonosférica*. Sloterdijk irá abordar a metamorfose sofrida a partir de um vínculo interacional com o meio, entre aqueles que ouvem e aqueles que pensam. A dinâmica entre as pessoas imersas nessa interação dual requer uma reflexão sobre como o ouvir pode transcender os limites do corpo humano. Podemos considerar isso como uma espécie de música que ecoa histórias destinadas a nutrir os sentidos auditivos.

Nos últimos anos, o ouvido tornou-se um tema filosófico – como este enteado da teoria do conhecimento tivesse podido, de súbito, interessar uma multidão de pais adoptivos atentos. De facto, a filosofia ocidental da luz e da vista tinha, na sua época de ouro entre Platão e Hegel, uma relação bastante desdenhosa com a realidade do ouvido. Segundo o seu traço fundamental, a metafísica ocidental era uma ontologia ocular que tinha a sua origem na sistematização de uma visão exterior e interior (SLOTERDIJK, 2008, p.172).

Para entrarmos nessa sonoridade experimental do canto das sereias, Sloterdijk (2016) nos oferece uma nova forma de percebermos a interação do canto dual⁵⁷ das sereias apresentadas por Homero. No décimo segundo canto da Odisseia, o herói teve que reprimir seus instintos para poder passar nos cumes do programa patriarcal. A sedução do canto das sereias proposta por Sloterdijk é distinta da sedução pensada por Adorno e Horkheimer. No livro *Dialética do Esclarecimento* de Adorno e Horkheimer, numa abordagem convidativa, eles discutem o canto das sereias de Homero, relacionando-o à teoria do som das sereias como uma forma de explorar a relação entre Iluminismo, racionalidade e barbárie na sociedade moderna. Isso

⁵⁷ “Em Homero, o emprego do dual permite concluir que existem duas sereias, versões mais tardias, como a de Argonautica de Apollonios Rhodos, falam de três ou quatro figuras e dão até mesmo seus nomes. Telxípes, a que perturba o coração; Telxínoe, a que atordoa os sentidos; Molpe, a que dança enquanto canta; Agláope, a de voz sublime. Em outros tercetos de sereias, surgem nomes adicionais, como Aglaofeme, a magnificamente célebre, e Lígia, a voz estridente” (SLOTERDIJK, 2016, p. 438).

oferece uma crítica profunda à cultura ocidental e à razão instrumental. De acordo com os filósofos do *Dialética do Esclarecimento*: “a sedução que exercem é a de se deixar perder no que passou. Mas o herói a quem se destina a sedução emancipou-se com o sofrimento” (ADORNO, HORKHEIMER, 1985, p.43). Esse programa do aperfeiçoamento à resistência acentua a força contra o fascínio. Homens que navegam no mesmo barco, usufruem das potências narradas, das batalhas sangrentas, da fome, do desespero, do medo, ou seja, compõe o campo de ambiência compartilhada.

Desde que a cultura da escrita impôs sua lei, ser sujeito significa, sobretudo, ser capaz de resistir, de início e na maior parte dos casos, a imagem, textos, falas e música com as quais se depara, excetuando-se aquele cujo direito a forçar minha aprovação e concordância é, por alguma razão, de antemão admitido – nós os denominamos ícone, livros sagrados, texto patriarcais, hinos e clássicos, nos quais reconhecemos os potenciais culturais de convencimento que sobrevivam tantas vezes ao exame da crítica a ponto de poderem, em certa medida, desarmar até mesmo a nós, os atuais portadores da negação (SLOTTERDIJK, 2016, p. 436).

A criação da subjetividade, segundo Sloterdijk (2016), é produzida pelo acúmulo da desfascinação e a contenção à sedução. Ao denominar a criação de uma subjetividade, Sloterdijk coloca em evidência a possibilidade de pensarmos que ser sujeito é saber que adquirimos toda uma concordância sobre aquilo que nos envolve.

Ulisses e sua fidedigna tripulação navegam sobre as turbulentas ondas do mar, cansados e exaustos, pois, homens terrestres que buscam as profundezas marítimas sempre sonham com os horizontes terrestres. O mar se torna uma instalação climatizada por narrativas míticas que são cantadas por categorias rítmicas de uma técnica que constitui a formação da memória da civilização grega antes da difusão da escrita. Dentro da cultura grega, podemos trazer como a representante de uma função psicológica da memória, a deusa Mnemosyne⁵⁸, a deusa da memória. Para o

⁵⁸ “Deusa titã, irmã de Crono e de Okeanós, mãe das Musas cujo coro ela conduz e com as quais, às vezes, se confunde, Mnemosyne preside, como se sabe, à função poética. É normal entre os gregos que essa função exija uma intervenção sobrenatural. A poesia constitui uma das formas típicas da possessão e do delírio divinos, o estado do “entusiasmo” no sentido etimológico. Possuído pelas Musas, o poeta é o intérprete de Mnemosyne, como o profeta, inspirado pelo deus, o é de Apoio. Aliás, entre a adivinhação e a poesia oral tal como ela se exerce, na idade arcaica, nas confrarias de aedos, de cantores e músicos, há afinidades e mesmo interferências, que foram assinaladas várias vezes. Aedo e adivinho têm em comum um mesmo dom de “vidência”, privilégio que tiveram de pagar pelo preço dos seus olhos. Cegos para a luz, eles vêem o invisível”. (VERNANT, 1990, p. 136).

historiador Vernant (1990), “a memória é uma função muito elaborada que atinge grandes categorias psicológicas, como o tempo e o eu”. A transferência dessas narrativas compõe as técnicas da produção ativa do existir, por meio de uma linguagem que utiliza a rememoração enquanto construção de uma realidade. Sair dessa construção psicologicamente montada e arquitetada seria a quebra de um entusiasmo, que antes, era promovido apenas pela oralidade da própria continuidade existencial de uma comunidade. A oralidade tem como efeito psicológico a interação real com a possessão e os delírios. Conforme proposto por Vernant (1990), os poetas que cantam suas narrativas, cantam apenas o passado. A tradição poética da memória entre os gregos se desenvolve a partir da compreensão dos eventos desde a sua origem, reconhecendo-se a partir da versificação estabelecida por um autorreferencial rapsódico existente.

As sereias de Homero já foram temas de vários autores e autoras, sendo subjugadas por esferas diversificadas. Os ruídos dissonantes, o silêncio ou as canções das sereias, estão ligadas às regras que determinam o trânsito de outras pessoas por meio da circularidade territorial. Sloterdijk (1999) denomina os espaços de interação territorial, como: Ilhas⁵⁹ ou jangadas sociais.

As ilhas à deriva são locais de nascimentos de características psicoculturais que um dia acarretarão consequências mundiais. Aqui surge aquela empatia que torna os membros da mesma horda como que emocionalmente transparentes entre si; quando a empatia se especializa e tem de ser transmitida ao desconhecido, então, sobretudo nas grandes civilizações seguintes, se abre um espaço para os dramas que chamamos de amor: aqui surge também aquela atenção aos semelhantes e aos ambientes que na era das grandes civilizações se bifurca em curiosidades teóricas e estado político de alerta (SLOTERDIJK, 1999, p. 24).

Os membros da mesma horda são culturalmente atribuídos aos domínios da linguagem, gerados por uma oralidade que distribuem grandezas territoriais de pertença permanente ao espaço habitado. Essa pertença sobre o espaço cultuado pode ser mais bem-conceituada, baseada na perspectiva do pensamento de Bachelard (1998): “O amor filial é o primeiro princípio ativo da projeção das imagens, é a força propulsora da imaginação, força inesgotável”. Tomando como referência as teorias de filiação amorosa de Bachelard (1998), o amor filial pode ser visto como um

⁵⁹ O conceito de Ilhas pode ser pensado como miniaturas de mundos habitados.

amor que preza a dependência das narrativas, projetando assim, as circularidades de suas próprias emoções castradas.

4.1 Os ruídos das esferas

Os ruídos que invadem os ouvidos dos tripulantes da nau homérica, resulta de uma estranha analogia de um sono ontológico que é autogerado por uma concordância de um comportamento comunicativo. Enquanto Ulisses é amarrado com cordas ao mastro do barco, as cantoras sirênicas cantam como cordas de uma *fórmix*⁶⁰ atuando as suas melodias para o ouvinte herói. Seguindo o rastro do pensamento de Sloterdijk (2016), o canto emitido pelas sereias homéricas o fez enfrentar a dor da não aceitação do encontro consigo mesmo, com o 'eu' vislumbrado⁶¹. O que buscamos aqui é saber porque as sereias não podem ser percebidas como aquelas que realmente trazem algo significativo enquanto forma essencial da aproximação? Ulisses resiste a música que o torna íntimo de si mesmo, resistindo contra a acústica primordial da sedução.

Como indicado por Oliveira (2021), Ulisses em sua longa jornada de volta a Ítaca, enfrentou inúmeros perigos. Entre eles, desastres marítimos e desvios de rota inesperados. Enfrentou também seres sobrenaturais, como sereias, ninfas, feiticeiras, ciclopes. Um exemplo notável dessa ajuda divina aconteceu na ilha da ninfa Calipso, onde Ulisses ficou preso por quase uma década. Circe, uma feiticeira, teve um papel crucial ao fornecer a Ulisses conselhos valiosos para evitar um destino trágico.

Caros amigos, não basta que um só, ou que dois, fiquem cientes
do que respeita ao destino que Circe preclara me disse.

⁶⁰ Instrumento musical da Grécia Antiga. Instrumento que continha entre sete a quatro cordas de forma crescente.

⁶¹ Evocando a antiga cena homérica descrita pelo ensaísta Maurice Blanchot, que descreve o canto das musas como uma forma inumana, ancestral, colocando o canto como um ato de convivência. "As Sereias: consta que elas cantavam, mas de uma maneira que não satisfazia, que apenas dava a entender em que direção se abriam as verdadeiras fontes e a verdadeira felicidade do canto. Entretanto, por seus cantos imperfeitos, que não passavam de um canto ainda por vir, conduziam o navegante em direção àquele espaço onde o cantar começava de fato. Elas não o enganavam, portanto, levavam-no realmente ao objetivo. Mas, tendo atingido o objetivo, o que acontecia? O que era esse lugar? Era aquele onde só se podia desaparecer, porque a música, naquela região de fonte e origem, tinha também desaparecido, mais completamente do que em qualquer outro lugar do mundo; mar onde, com orelhas tapadas, soçobravam os vivos e onde as Sereias, como prova de sua boa vontade, acabaram desaparecendo elas mesmas" (BLANCHOT, 2005, p. 3).

Não; quero tudo contar-vos, porque procuremos a morte conscientemente, ou possamos fugir do Destino funesto. Manda, em primeiro lugar, que as divinas Sereias, dotadas de voz maviosa, evitemos e o prado florido em que se acham. Somente a mim concedeu que as ouvisse; mas peço a vós todos que me amarreis com bem fortes calabares, porque permaneça junto ao mastro, de pé, com possantes amarras seguro. Se, por acaso, pedir ou ordenar que as amarras me soltem, mais fortes cordas, em torno do corpo, deveis apertar-me. (HOMERO, 1960, p. 153).

Ulisses, antes de se deparar com as sereias e ser enfeitiçado pelo inebriado encantamento de suas vozes sedutoras e dos efeitos perturbadores que elas provocariam, Circe o preparou antes de sair dos seus aposentos. Antes de chegar à ilha de Circe, Ulisses passou pelo Ciclope Polifemo. Na prévia do encontro com Circe, Ulisses é preso em uma caverna logo após ser capturado por Polifemo. Segundo a tradicional narrativa homérica, Ulisses continuava anônimo, ao dizer para Polifemo, que o seu nome é “Ninguém”. Podemos incluir tal ideia sobre ser o “Ninguém”, como uma fonte simbólica de quem até aquele momento não descobrira sua identidade. A identidade primitiva era vivenciada de acordo com as relações originárias de uma simbiose em relação ao espaço habitado, sendo uma representação fiel de uma vida anímica e inconsciente.

Pois bem, Ciclope, perguntas-me o nome famoso? Dizer-to vou; mas a ti cumpre dar-me o presente a que há pouco aludiste. Ei-lo: Ninguém é o meu nome; Ninguém costumavam chamar-me não só meus pais, como os mais companheiros que vivem comigo.’ “Isso lhe disse; ele, logo, me torna com ânimo duro: ‘Pois de Ninguém farei o último almoço, depois da companha; todos os outros primeiro; esse o grande presente aludido.’ (HOMERO, 1966, p. 107).

A subjetividade, segundo Sloterdijk (2016) são microesfera temporariamente fechadas, conduzidas por uma fascinação pela proximidade, que se tornam parceiros entre dois sujeitos que terminam com a subjetividade espalhada em uma formação dual⁶². Esse sujeito simbiótico torna-se uma microesfera nas epopeias narradas por

⁶² Todo o discurso filosófico de Peter Sloterdijk (2016) sobre essa teoria das esferas remete ao duplo como termo originário, onde os seres humanos são alocados numa esfera relacional com entonação de intimidades que podem existir devido às consequências daqueles que vivem em comum. A esfera gera um espaço de proximidade. O coração, o rosto, o som, tudo possibilita essa estranha relação imunológica com os que vivem em comum. O que mais pode ser interessante perceber aqui é pensar os espaços íntimos auto gerados por essa motriz de um segredo relacional.

um “discurso mítico glorificador” (SLOTTERDIJK, 2016, p. 445). Se as narrativas podem conduzir o humano ao entendimento sobre o mundo, nesse caso, o ser humano foi treinado para ser o próprio canto que a embala: “Nos aposentos infantis das altas civilizações, bem como já na maior parte das sociedades pré-letradas, o Eu se forma na promessa de tornar-se o tema de um canto” (SLOTTERDIJK, 2016, p. 445). Trata-se assim de uma cultura oral, sendo embalada por cantos poéticos e composições musicais cantadas de tempo em tempo. A representação dos sons narrados pode ser ilustrada como invasões psíquicas, que entram pelos ouvidos, moldando, assim, a esfera de conteúdo vago. As imagens mentais já representadas serão conduzidas pelo arrebatamento da presença do som. O som que desequilibrava emocionalmente Ulisses, era apenas o som da saudação consigo mesmo.

A súplica de Ulisses, atado ao mastro, para que o libertem não revela sua disposição a cooperar com a ilusão acústica de sua consumação? Tocado intimamente em seu centro de excitação, ele quer chegar até onde estão as vozes que o catam. Não está o cosmo feito de tal modo que, ao circundá-lo, eu e ouço completo em um lugar providencial? Não é por acaso que as tradições gregas, além da *Odisseia*, relatam que as sereias entoavam habitualmente o lamento fúnebre. Seu poder lhes foi conferido pelo inferno e por seus senhores, Hades e Fórcis; por isso suas vozes se prestam particularmente bem os hinos de louvor e aos cantos fúnebres. Seu saber premonitório se estende aos destinos dos homens e ao seu fim oculto (SLOTTERDIJK, 2016, p. 448 - 440).

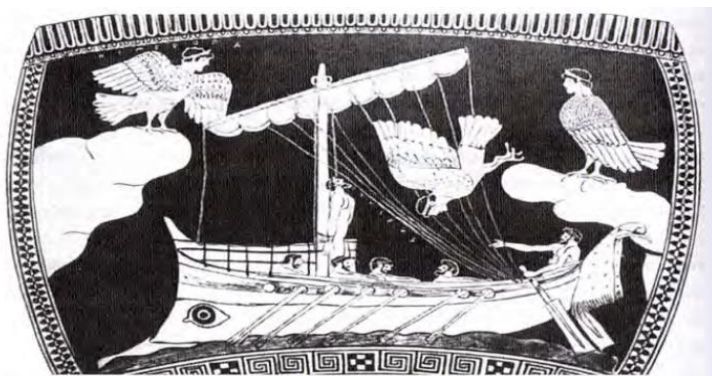
O armazenamento das grandes e longas composições épicas estão articuladamente envolvidas no programa que tradicionalmente induz o ser humano a habituar-se ao exercício de rememoração. “Sloterdijk apresenta o humanismo como consequência da alfabetização; tanto da literal capacidade de representar simbolicamente através da linguagem escrita, mas, também, da possibilidade de dar sentido à existência” (QUENTAL, 2019, p. 118). Portanto, o canto fúnebre das sereias é um precursor da morte da subjetividade, desencadeando assim um processo no qual a eliminação das possessões, dos delírios e das visões podem ser identificadas a partir da rememoração da alfabetização. A relação de transferência como capacidade de representação, emerge a partir de uma criativa projeção que não é baseada nos meros desejos e sentimentos, porém, criado por espaços e arquitetado com construções literárias imunológicas.

O canto das sereias aparece como sendo constituído por uma dor insuportável para Ulisses. A dor causada por essas canções de sereias é conduzida por uma transcendência que surge do desconhecimento daquilo que age com violência, sendo, uma violência que se manifesta através da experiência patenteada.

A música das sereias baseia-se na possibilidade de ir um passo adiante do sujeito quanto à expressão de seu desejo. Talvez esse estar-à-frente constitua o fundamento antropológico do interesse que os não artistas sentem pelos artistas, interesse que atinge o auge nas sociedades modernas e se estende às pós-modernas. Desse modo, não é apenas ao arrebatá-lo desde fora que o canto das sereias age sobre o sujeito. Ele soa, antes, como se através dele se realizasse, integralmente e como que pela primeira vez, a emoção mais própria do sujeito, que então se eleva para se exprimir (SLOTERDIJK, 2016, p. 443).

Da perspectiva de Sloterdijk (2016) as sereias de Homero resolveram como adentrar no centro emocional de Ulisses a partir da música. Ulisses é preso no barco, que é uma referência ao espaço que o habita. Esse barco pode ser ilustrado como “ilhas à deriva” (SLOTERDIJK, 1999, p. 24), sendo essas ilhas, locais de nascimento que se tornam particular para o convívio em espaços de hordas, que serão atos íntimos de cooperação com as próximas gerações.

Figura 8 - Vaso de Valei, século V a.C. As sereias voam em torno de Ulisses como mulheres em forma de pássaro.



Fonte: Sloterdijk (2016).

O filósofo de *Karlsruhe* nos apresenta uma pergunta para chegarmos a esse complicado contexto do estar habitado: “onde estamos quando ouvimos música? (Sloterdijk, 2008, p. 174)”. Para responder esse esplêndido questionamento, que não deixa de ser uma perturbável maneira de mostrar o comportamento inerente aos

meios, Sloterdijk (2008) propõe a música, que é música de sereias, como vozes interiores que estão ligadas ao processo extático vibratório de algo que se torna um espanto, um “ensimesmamento do sujeito” (Sloterdijk, 2008, p. 174).

Os espíritos de hordas são corpos sonoros, nos quais os membros estão encerrados como cavernas de eco. O autoalimentado corpo sonoro do grupo, vibrando em si mesmo, compõe a forma mais primitiva daquelas configurações sociuterinas, que em todas as épocas da história da humanidade tinha de produzir o efeito do espaço interior comunitário. Viver em sociedade significa, por isso, repousar sempre também sobre um regaço-fantasma em parte imaginário, em parte psicoacústico – a ideia de algo que abriga e envolve, que nos permite ouvir e pertencer-se juntos, assim como a mãe murmurante junto ao fogo, que no arbusto próximo mantém a grande família dispersa em sua esfera pacífica. A mais primitiva forma do pertencer-se coletivamente é transmitida pela arte de deslocar pessoas para o interior comum e ampliado (SLOTERDIJK, 1999, p. 26).

A coletividade é deslocada para o centro comum de um receptáculo que promove o senso de pertencimento espacial. Sloterdijk (2016) exemplifica essas ações que conduzem os cantores e cantoras da música pop do século XXI a cantar a calma, à histeria, blasfemar, aos gritos experimentais e tantas outras formas de cantos que impressionam o ouvinte, levando-os “a forma mais arcaica do Eu do qual o sujeito deve agarrar-se a uma expressão sonora, ao som de uma voz, a uma imagem musical para, a partir daí, esperar o retorno de seu instante musical (Sloterdijk, 2016, p. 446). O centro emocional de um indivíduo forma uma parceria com suas expectativas futuras, revelando uma visão otimista que promete sucesso. Antes mesmo das imagens serem percebidas conscientemente, há declarações verbais carregadas de entonação, que são projeções do próprio curso da vida em direção ao futuro.

Em sequência, Sloterdijk (2016) demonstra que Ulisses é profundamente influenciado pela tradição das musas, que selecionam e celebram os feitos heroicos. O culto aos guerreiros, desde a época de Homero até depois dele, estabelecem narrativas que exaltam a vitória e a agressão, permeando tanto a escrita quanto a tradição oral⁶³. A ideia de ser forte exerce um grande fascínio sobre aqueles que apreciam as emocionantes narrativas dos guerreiros heroicos. No entanto, ser um

⁶³ “É notável nas narrativas míticas que envolvem o espírito forte dos guerreiros que a agressão é frequentemente vista como um ato transformador e duradouro, e que é “obvio que a Antiguidade já tinha conhecido as grandes ações vingativas. Desde as fúrias de Oreste até a loucura de Medeia, o teatro antigo sempre pagou um tributo à potência dramática das forças vingativas” (SLOTERDIJK, 2012, p. 71).

herói também implica reconhecer que a busca pelo triunfo pode levar a uma consciência vulnerável, sujeita ao risco de brutalidade⁶⁴ e no “campo da luta pelo reconhecimento, o homem se torna o animal surreal que arrisca a vida por um trapo colorido, uma bandeira e um cálice” (SLOTERDIJK, 2012, p.35). Ulisses se vê confrontado pela dúvida, que mina suas convicções e obscurece seus sonhos, tornando-os aparentemente inalcançáveis. Ele é derrotado pela própria doçura de suas ilusões, que agora se revelam como simples encantamentos das sereias, desviando-o de sua verdadeira jornada.

A direção que Ulisses terá que seguir é em direção ao espaço onde o canto se origina. Essa conexão simbiótica com o som no local de origem nos remete ao poder que o canto das sereias exerceria sobre Ulisses, silenciando todos os outros sons ao redor. O mar se torna inaudível, os ventos se acalmam, todo o ruído desaparece. Isso não implica que a relação entre o sujeito e a fonte sonora seja uma única entidade, mas corresponde a uma absorção completa do órgão ouvido em um espaço acústico.

Retomando a análise da atração exercida sobre o sujeito ao ouvir o canto das sereias, observamos que ele é tomado por uma espécie de enlouquecimento. Podemos compreender esse poder de atração do enlouquecimento sonoro ao examinarmos os espetáculos produzidos na modernidade, os quais têm impacto ainda mais avassalador em nossa geração no século XXI do que em qualquer geração anterior. Do ponto de vista psicológico, conforme aponta Sloterdijk (2016), o canto das sereias se assemelha muito a música pop contemporânea, já que esses estados de enlouquecimentos guardam semelhanças com o que era experienciado na era primitiva das narrativas homéricas. Como seres humanos, frequentemente aguardamos por uma melodia que nos conduza a um estado de êxtase e autodescoberta.

Que tipo de poder é esse concedido às sereias para que suas canções ou ritmos sonoros possam provocar a sensação de estranhamento do mundo? Como indicado por Sloterdijk (2016) existe uma música que chega como um estranhamento, conduzindo o ouvinte a perceber a si mesmo. Dentro de um perímetro espacial, o

⁶⁴ “O ser-aí também pode se orientar igualmente pelo fato de percorrer como um todo o trajeto que vai da ofensa à vingança. De tal ligação tensa com o instante decisivo emerge o tempo existencial – e essa instauração de um ser-para-a-meta é mais o tempo poderosa do que qualquer meditação heroica e vaga sobre o fim. Quando se enfurece o ser-aí não possui a forma da antecipação de um dia irrecusável da ira” (SLOTERDIJK, 2012, p. 84).

impactante encontro com o som estabelece a reparação dos danos deixados por uma matriz patriarcal, demonstrando que a sedução por essas vozes que são descritas tradicionalmente como estridentes, estão intimamente ligadas ao núcleo indispensável da emoção.

Quem sobe ao palco para apresentar seu gesto sonoro não lê uma partitura e, sobretudo, nada sabe de imagem de si; pois no mundo oral os sujeitos em formação não se olham no espelho, mas no canto - e, neste, buscam a passagem que me promete a mim mesmo: o tema de minha emoção, o compasso de meus hinos, minha própria fanfarra (SLOTERDIJK, 2016, p. 447).

O tema que nos leva a pensar sobre o ouvido ser um órgão que planeja a vida do ser, requer de imediato percebermos o estar a distância daquilo que se depara para mim como algo já separado. O mundo que vivemos é o mundo dos olhos, mundo esse que em sua continuidade histórica nos tornou seres que separamos tudo que nos envolve. O canto das sereias pode ser considerado dentro da narrativa homérica como uma porta de entrada para um mundo onde podemos ser visitados. Como seres mediúnicos, estamos abertos a visitas. Essa proximidade estabelece uma forma de convivência entre diferentes esferas. As visitas extáticas nos possibilitam transcender para além de nós mesmos, permitindo-nos visitar o outro e também ser visitado. Para que essa interação ocorra, é necessário que haja uma mediação entre o ouvinte e o som.

Para Sloterdijk (2016) a visita é algo que toca intimamente aquele que ouve. O ouvinte encontra a visita a partir das ressonâncias que são preenchidas com a música de dois. Certamente, o preenchimento relacional ocorre quando um ser é visitado por essas ressonâncias que estão profundamente vinculados a um espaço que pode ser descrito como um campo acústico. Podemos ilustrar essas ressonâncias como notas musicais que entram em um dueto, criando acordes que se harmonizam entre si, entregando algo que coincidem.

Falar de um espaço musical só faz sentido se houver limites do musical. Se tudo o que é audível se pode designar, em algum sentido, por música, o limite do musical face a não-música desaparece. O discurso sobre a música - também o presente - perderia o seu assunto, seria, seria ele mesmo música deslocada na partitura fonológica da linguagem normal. Ouve? Num espaço musical totalmente ilimitado, tem de se capacitar de que aqui se estreia uma peça de filosofia-vocal para cogito-solo, sem subtítulo para incapacitados do ouvido (SLOTERDIJK, 2008, p. 180).

Dentro dos limites do musical existe uma luta antagônica que não conseguem se superar, fazendo-se necessário aclarar e desenvolver uma harmonia permanente que seja possível a participação no envolvimento da linguagem expressa por uma comunicação que sempre diz algo. Considerando a teoria de Peter Sloterdijk (2016) sobre a “aliança sonosférica”, o filósofo concentra a sua teoria por meio de uma abordagem filosófica sobre psicoacústica do francês otorrinolaringologista e psicolinguista Alfred Tomatis⁶⁵. O médico otorrinolaringologista trata da voz materna em sua teoria, cuja a escuta, na condição intrauterina, tornando-se uma peça fundamental para o desenvolvimento da subjetividade. Aproveitando essas contribuições, Sloterdijk (2016) trata de perceber a teoria do efeito sereia como um som que reverbera expectativas íntimas dentro do envolto eco-lógico original, possuindo assim, íntimas ações fisiológicas com o som que surge. Essa capacidade auditiva e precoce do ouvido fetal em discriminar os sons que surgem no útero materno, conduz a um impacto imunológico do nascimento e crescimento do humano no mundo.

Escutar é estar possuído pelo som. A teoria medial da intimidade deve muito às investigações de Alfred Tomatis e Thomas Macho no campo da pré-natalidade. Embora Sloterdijk seja crítico do “idealismo matriarcalista do sistema de Tomatis” (id., 2004a, p. 188), esses dois autores ajudam a compreender a limitação dos conceitos fundamentais da psicanálise. Se esta última não encontrar uma linguagem mais apropriada para falar da proximidade humana, o aprisionamento no idioma filosófico do objeto faz da própria prática psicanalítica um “sistema de defesa contra as experiências de proximidade” (id., 2003, p. 271). O ser humano não começa sua vida num panóptico de objetos parciais e imagens, mas participando em circunstâncias mediais de animação. Já o líquido amniótico transmite ondas sonoras através dos ossos do feto e quanto às experiências do recém-nascido, foco da atenção do antropólogo dos meios, Thomas Macho, o uso da voz no meio aéreo “assegura a conexão com a mãe fora da cavidade corporal” (id., ibid., p. 275). A troca de sons entre mãe e filho, a escuta mútua da diáde equivale a um cordão umbilical acústico. A esfera bipolar inicial é acústica e não tem caráter objetual. O mesmo deve ser dito do ar respirado: ele é uma magnitude medial que não tem qualidade objetiva (PESSANHA, 2017, p. 34).

O batizado auditivo que envolve a mãe e o feto, determinará todo o seu destino. O feto⁶⁶ é envolvido por um som que se torna íntimo e comunicativo, como uma forma

⁶⁵ “Alfred Tomatis, nascido em 1920 e falecido em 2001, foi um otorrinolaringologista francês que se dedicou a estudar as correlações entre o ouvido, a voz e a linguagem no tratamento de pacientes. Partindo de uma noção da escuta como um fenômeno neurofisiológico” (BISCARO, 2015, p. 46)

⁶⁶ “Em primeiro lugar, deve-se conceber uma fase de coabitação fetal em que a criança em formação experimenta presenças sensórias dos líquidos, dos corpos moles e dos limites da caverna: o sangue placentário, em primeiro lugar, depois o líquido amniótico, a placenta, o cordão umbilical, a bolsa das águas e uma vaga representação preliminar da experiência de limites espaciais pela resistência da

de saudação que o acalenta. Para Sloterdijk (2016) às duas formas de contextualizar as boas-vindas, o saudar e o batizar, ambos estão ligados aos estímulos causados pela felicidade da mãe para a chegada do gestado. Há uma seletividade auditiva influenciada por essas frequências maternas, o feto tem a capacidade de selecionar os ruídos que chegam. Esses estímulos só serão percebidos se existirem dispositivos adequados para transmitir o som que chega de maneira firme e contínua, que “através do ouvido se existir na criança, já na fase fetal, um aparato neurológico capaz de registrar e fixar engramas acústicos” (SLOTERDIJK, 2016, p. 469). Se o som é captado pelo ouvido a partir de uma pressão acústica do ambiente, nesse caso, não é só o ouvido que poderia perceber o som, mas toda a estrutura mole, ou em formação esquelética. À luz da pesquisa de Sloterdijk sobre os sons gestacionais de Tomatis, nos diz que “pode-se reconhecer especialmente o caráter medial do líquido amniótico, que transforma as ondas sonoras em vibrações relevantes tanto para a audição como para com conjunto do corpo” (SLOTERDIJK, 2016, p. 272). O esqueleto fetal se torna a condutibilidade das ressonâncias que chegam no corpo da mãe.

Para tornar plausível essa tese. Tomatis interpretou o corpo da mãe em seu conjunto com um instrumento musical, que não serve, é claro, para tocar uma peça a um ouvinte, mas para estabelecer a afinação originária do ouvido. [...] Em particular, a bacia da mãe estaria em condições de transmitir, como um fundo de violoncelo, as mais finas oscilações de alta frequências da voz materna ao ouvido da criança, que está à escuta junto da base da bacia e da coluna vertebral da mãe como um visitante curioso diante de uma porta atrás da qual suspeita que há mistérios gratificantes. O que o pequeno hóspede ainda não pode saber é que essa escuta é sua própria recompensa, e que seria inútil querer chegar ao outro lado. Tudo o que pode trazer alegria já está contido nesse regozijo preliminar. (SLOTERDIJK, 2016. P 459).

Considerando a perspectiva apresentada na obra *Esfera I – Bolhas*, o embrião tem a capacidade de discernir as informações que vem da mãe em forma de sons, aguçando assim o ouvido, distinguindo ruídos de uma entonação, de uma palavra, de uma canção. Tomaremos como exemplo, os registros polifônicos de John Cage, e seus trabalhos sonoros do tipo inarmônicos, composto por um discurso que rejeita os princípios de uma criação musical e aborda a ideia de uma improvisação do som. À luz do pensamento de John Cage⁶⁷ (2007) a criação da música no século XX é um

parede abdominal e do envoltório elástico. Como precursor daquilo que se chamará posteriormente a “realidade” (SLOTERDIJK, 2016, p. 269).

⁶⁷ John Cage (1912-1992) se deparou, ao longo de sua vida, com essas várias possibilidades e mutações do silêncio, dedicando-lhe grande parte de sua obra (musical, literária, teatral e plástica).

processo que envolve a expressão de sentimentos e emoções, seja dirigida a uma pessoa específica ou inspirada por elementos da natureza. É através dessa identificação emocional que os músicos conseguem criar composições que ressoam com os ouvintes, transmitindo sensações e significados profundos. Ao compor uma música, o artista transmite uma mensagem emocional. Os sentimentos são traduzidos em melodias, ritmos, harmonias, letras e outras formas de expressões. Temos a música de *Ludwig van Beethoven*, compositor e pianista alemão em sua *Nona Sinfonia* de 1824, do qual ouvimos até hoje, nos dando elementos que se tornam comunicativo e intuitivo. A música de “Beethoven ou Mozart, você verá que são sempre iguais, mas se você ouvir o trânsito você verá que é sempre diferente” (Cage, 2007). Essa repetição que prepara a representação da obra de arte enquanto memorização automática, poderá ser respondido com a teoria do filósofo Walter Benjamin (2012), no livro *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*, onde ele afirma que os artefatos culturais fabricados em massa e derivados do progresso tecnológico, se tornaram uma parte intrínseca da produção artística. Isso ocorreu em uma sociedade cada vez mais influenciada pela industrialização e pela notável “reprodutibilidade técnica” das formas de arte. Benjamin (2012) explora um conceito central em sua obra, o que ele chama de “aura”. A “aura” refere-se à singularidade de uma obra de arte, marcada por sua presença única no tempo e espaço, sua originalidade e seu contexto específico. A era da reprodutibilidade técnica resulta em uma diminuição dessa “aura”. Ele argumenta que essa diminuição não se restringe ao campo da arte, mas é um fenômeno sintomático que permeia a própria essência da técnica de reprodução.

A abordagem de Cage (2007), nos diz que essa seria a maneira organizacional de perceber a música; porém, o que dará sentido à sua teoria não é sobre uma “reprodutibilidade técnica”, mas, a capacidade de estruturar e estabelecer diferentes relações de entendimento com a música-silêncio. Cage força o público a reconsiderar o que constitui a música e a prestar atenção aos sons do ambiente. O silêncio não deve ser visto apenas como a ausência de som, mas como um elemento ativo e dinâmico na comunicação. “O âmbito musical aqui assume o problema da experiência estética na pós-modernidade e não se limita ao aspecto cosmocêntrico da harmonia

Mais que um tema entre outros, o silêncio se transformou na noção central de seu pensamento artístico e teórico, de onde nos permitimos falar, em relação à sua obra, numa poética do silêncio (HELLER, 2008, p. 10).

e da ordem, embora isto seja sempre manifesto em meio ao caos dos fragmentos sonoros” (MOURAS, 2013, p. 35).

Ele está sempre pronto para criar laços comunicativos com as estruturas sonoras envolvidas na linguagem, que já são compreendidas e constituídas enquanto técnicas de comunicação.

O silêncio elogiado por Cage não se opõe ao som: é-lhe co-presente, o envolve; esse silêncio é o Tempo (o intemporal / modo específico de temporalidade), o invisível, o inatual; dá-se como abertura, horizonte de possíveis; faz-se presença (não é: torna-se); é ponto de fuga da representação ao mesmo tempo que constitutivo dela; não se mostra como coisa/substância/ente, mas antes como modo da ação, estilo, profundidade, aura, dimensão, verticalidade, densidade; fenômeno de passagem e de pregnância: aquilo que, ainda não sendo, se deixa arrebatado na direção de uma germinação do que vai ter sido, imbricação de inatualidades, criação em sentido radical, temporalização do tempo; modo (im)perceptivo que se abre e con-funde a uma não-especificidade enquanto consciência aguda do difuso (awareness), fluxo no qual os diferentes momentos no/do tempo se integram (excentram, descentram, supercentram) não numa unidade, mas numa multiplicidade difusa e aberta (HELLER, 2008, p.14-15).

Segundo a teoria de Cage (2007) o som que vem da rua, como o barulho do trânsito, dos carros, das buzinas, das pessoas falando e de toda atividade humana, compõe uma dinâmica de uma paisagem sonora expressando o movimento de uma sociedade. Na segunda metade do século XX, o compositor, escritor e ambientalista canadense, Raymond Murray Shafer, em sua pesquisa, descobriu que um ambiente sonoro pode influenciar o comportamento humano. Esse ambiente sonoro pode ser considerado como uma marca sonora ambiental. “O termo ‘marca’ sonoro deriva de ‘marco’ e se refere a um som da comunidade que seja único ou que possua determinadas qualidades que tornem especialmente significativo ou notado pelo povo daquele lugar” (SHAFER, 2001, p. 27).

Essas sonoridades formam um campo espacial que se comunica diretamente com o ouvinte. De acordo com John Cage (2007), as sonoridades de um ambiente não só reduzem o estágio acústico-sonoro para uma sonoridade não-intencional, como propõem uma fusão ou uma intercessão, um acaso na composição com o próprio silêncio.

John Cage o primeiro a desenvolver mais perfeitamente esse plano fixo sonoro que afirma um processo contra qualquer estrutura e gênese, um tempo flutuante contra o tempo pulsado ou o tempo, uma experimentação

contra toda interpretação, e onde o silêncio como repouso sonoro marca igualmente o estado absoluto do movimento (Deleuze, Guattari, 1997. p.48).

A música é feita de pausa, melodia, ritmo, harmonia, duração e outras formas que contribuem para a criação da música. É a pausa da música que John Cage vai se aprofundar para desenvolver o seu pensamento. O silêncio não é uma anulação do som, não é uma ausência do som, o silêncio é um terreno fértil pronto para uma sedução intimamente acústica. Seguindo a linha de pensamento de Deleuze e Guattari (1997), o silêncio é uma pulsação que fracassa e “como diz Cage, é próprio do plano que o plano fracasse” (Deleuze, Guattari, 1997, p. 51). Até aqui podemos dizer que ouvir é criar laços atmosféricos afáveis às mensagens que se tornam amigas. Podemos voltar a participação fetal no espaço gestacional, animado por uma transmissão sonora da primeira saudação, que possibilita uma afinação que visa constituir centros de emoções diante a voz materna, traçando o seu destino com atmosferas sonoras.

Se considerarmos a narrativa de Homero no canto das sereias segundo Sloterdijk (2016), ele descreve o silêncio no ambiente enquanto o barco navegava ao se aproximar do reduto das sereias. As águas pararam de se movimentar, o vento cessou e tudo o que permanecia em movimento foi paralisado. Ulisses destacou o silêncio no seu corpo e, a partir do encontro com os sons estridentes das sereias, tornaram-se visíveis os indicadores e delimitadores das construções esféricas.

Esse caráter interativo que o som tem com o ouvido fetal, proposto por Sloterdijk (2016) em sua novela filosófica, e o som gerado por ambientes de interioridades exteriores de John Cage (2007), nos permite contextualizar novamente a teoria *Umwelt* de Jacob von Uexküll (s/d), que acreditava que não se pode conhecer o organismo sem observar como este se relaciona com o seu ambiente. E não se trata apenas de uma relação de acolhimento perceptivo com o ambiente, Uexküll (s/d) quebra a teoria clássica que fomentava a abordagem taxonômica que estudavam os organismos vivos a partir da linhagem e das características compartilhadas. Para Uexküll (s/d), os organismos vivem na mesma plataforma com dinâmicas criativas, não só ocupando o ambiente, mas também criando o seu próprio espaço. Assim como o organismo que cria o seu ambiente, o ambiente também molda o organismo vivo, encontrando-se em uma relação de interligação mútua.

Para Sloterdijk (2016), o mundo sonoro é aquele no qual todos os mamíferos estão envoltos desde a sua estadia no útero ecológico. O feto está envolto na placenta, e o pulsar do coração da mãe, junto com sua voz e outros sons que atravessam seu corpo, cria um ambiente sonoro único. Esse ambiente sonoro estabelece uma conexão íntima, que condiciona e define a criação de um espaço compartilhado. Este primeiro contato com o som não só nos conecta ao mundo exterior, mas também começa a formar nossas percepções e reações emocionais.

É característico da forma primogênita de ser do ouvinte que, desde o início, esteja mergulhado em um *continuum* sonoro interno dominado por duas emanções do meio materno: por um lado, as batidas do coração, que lhe dão o repetitivo ritmo existencial, e por outro lado, a voz da mãe, cujas livres produções prosódicas impregnam o ouvido fetal de um dialeto melódico. (SLOTERDIJK, 2020, p. 9).

A primeira aliança sonosférica, dá-se na formação intrauterina, o espaço interior constitui a primeira aliança entre a mãe e o feto. Dessa forma, quando a criança chega ao mundo, já se encontra flutuando em um ambiente envolto de oxigênio e sons incompreendidos, são as proto-sonoridades que passaram a criar intimidade com os seus ouvidos, tudo será incorporado, rompendo o silêncio enigmático. Dessa maneira, forma-se uma resposta imunológica adaptativa ao ambiente criado para o seu cuidado, preparando o feto para a vida ao chegar ao mundo: “Cada indivíduo nasce e se desenvolve envolto em um envelope sonoro, audiofônico e os primeiros sons contatados são os da voz materna e da cultura de origem” (ANEZIEU, 200, p. 211).

De acordo com a odisseia filosófica de Sloterdijk (2016), que nos aponta que os novos audiopsicofonologistas descobriram que podem substituir o ouvido por meio de equipamentos eletrônicos que sintetizaram os ruídos pré-natais. Os pacientes que experimentaram tais equipamentos, chegaram a um nível observacional sobre a “excursão súbita a estado pré-natais, atingindo uma revolucionária consciência de sua capacidade original para existir de forma íntegra, coesa e bem-vinda” (SLOTERDIJK, 2016, p. 460). Essa regressão acústica estabelece construções de recordações, permitindo que o paciente tenha a capacidade de integrar e restabelecer uma simbiótica relação com os sons.

Em meio ao tempo e ritmo dinamizados, caracterizados pelo distanciamento afetivo nas relações humanas, a audição tornou-se atrofiada e desconfiada em

relação ao som que guia a vida. O som para Sloterdijk (2016) é pensado como linguagem de um encantamento que comunica com profundidade do espaço. Esses sons produzem em nós, uma espécie de alerta em forma de graus de sobrevivências, surtindo reações de acolhimento e proteção para com o mundo que nos envolve. “O tom da filosofia consiste em estar em meio a esses sons e reconhecer que a música ontológica enquanto um todo, ou a musicalidade enquanto expressão cabal, é impossível de ser apreendida” (MOURA, 2014, p. 36). A ressonância acústica segundo a teoria de Sloterdijk (2016) é o que cria a vida para constituir um ritmo comum a subjetivação.

4.2 Sintetizadores Ontológicos: para uma escuta da sustentação

Para falarmos dos ritmos afinados e sedutores das vozes das sereias, que invadem os ouvidos com melodias naturais, precisamos considerar como essas harmonias penetram profundamente naqueles que não estão sintonizados com a música do mundo. Elas nos envolvem como uma ação protetiva. A voz que soa cria vínculos emocionais profundos. Essa voz será insubstituível, pois o comportamento da mãe assume características de uma diretriz ética universal, “O dever de ser feliz é, por isso, mais moral que qualquer outro mandamento formal ou material; é a própria ética” (SLOTERDIJK, 2016, p. 456). A voz materna adquire um comando que forma a primeira aliança entre o feto e a mãe, sustentando assim, o pré-sujeito⁶⁸ na placenta.

⁶⁸ Ao analisarmos o pré-sujeito segundo a teoria Freudiana, que diz que a formação do sujeito é intimamente ligada ao desenvolvimento psicosssexual, antes mesmo da criança se constituir enquanto sujeito, essa criança teria que passar por diversas fases de desenvolvimento, são elas: Fase oral, fase anal, fase fálica período de latência e a fase genital. “Ao longo da teoria freudiana, colhemos informações de que o eu é uma instância que emana da percepção e tem como traço essencial ser consciente. Contudo, a maior parte da vida psíquica em Freud mostra-se inconsciente, apresentando o eu, tido até então como a sede da experiência subjetiva, como sendo afetado de forma passiva por essa “parte obscura” do aparelho psíquico. Haveria, portanto, dois princípios: a percepção, em estreita conexão com o princípio do prazer/realidade, e a pulsão, ligada a uma satisfação que se situa mais além desse modo de funcionamento, não se restringindo a ele” (BARROSO, 2011, p.6). Para Lacan, que foi influenciado diretamente com as teorias de Freud, interpretou de outra maneira os conceitos de Freud. Para Lacan a estrutura linguística do inconsciente e a importância do Outro, enfatizando a formação do pré-sujeito através do reconhecimento do eu (*Estádio do Espelho*). O *Estádio do Espelho*, para Lacan, é um momento crucial para o desenvolvimento de uma criança, quando ela reconhece sua imagem no espelho. O *Estádio do Espelho* é uma teoria sobre o surgimento do eu no ser humano. “A experiência de fragmentação do corpo pelas pulsões é superada pela cristalização de uma imagem unificante, que passa a ter peso de referência, trazendo uma vivência de júbilo diante do reconhecimento da própria imagem, que sucede o reconhecimento recebido pelo Outro. Há aí um recobrimento imaginário do real, e a cada momento que a experiência especular com o semelhante se repete, o eu consolida-se” (BARROSO, 2011, p. 9).

O pré-sujeito é uma analítica que é contrária à cotidianidade heideggeriana, que fala sobre o sujeito como um adulto totalmente familiarizado e inseridos no mundo. Os elementos que não são dados de forma esférica, ou seja, que não são fechados ou completos em si mesmos, circunscrevem de maneira não confrontadora. Dessa forma, o “ser-aí fetal” (PETRONIO, 2013, p. 175), se baseia na falta de algo ou na separação em relação a algo diferente. Em vez disso, o “pré-sujeito persuade-se da vantagem de escutar” (SLOTERDIJK, 2016, p. 456). O pré-sujeito se forma por ser um ponto onde diferentes coisas se encontram, um ponto de confluência. O pré-sujeito, portanto, emerge não de uma ausência ou separação, mas de uma presença e interseção contínuas que evitam a oposição direta. Isso “significa estender-se ativamente em direção às mensagens amigáveis: e esse ato produz o nascimento da intencionalidade vindo da atitude de escuta de sons que saúdam e vivificam” (SLOTERDIJK, 2016, p. 456). A essência do sujeito não está em uma falta de algo ou em uma distinção clara entre o eu e o outro. Em vez disso, a essência é formada por uma interrelação contínua e uma coexistência harmoniosa. Petronio (2013) nos fornece a chave filosófica para entender que o ser-aí fetal permanece envolto de uma contingência:

Sloterdijk consegue se neutralizar das aporias do pensamento heideggeriano, justamente ao transformar a díade estrutural do ser-aí em uma díade relacional do ser-com. Desse modo, portanto, não há mais ser antes da relação. A região predeterminante originária deixa de ser a diferença ontológica heideggeriana e passa a ser a estrutura relacional interna à própria condição do ser. (PETRONIO 2021, p. 20).

No livro *Ser e Tempo* de Heidegger (2012) o *Dasein* (ser-aí) tem um sentido estrutural do ser-no-mundo, onde o ser dos entes é interpretado no contexto desse mundo. Este modo de ser é uma característica fundamental do *Dasein*, pois é através dele que se pode compreender sua existência, embora não de forma completa. Ser-no-mundo significa auto-revelação, uma manifestação do *Dasein* como fenômeno. A existência do *Dasein* só se revela no próprio mundo. Não é possível entender ser-no-mundo como se a existência do *Dasein* estivesse de um lado e o mundo de outro. O mundo é o ambiente onde os entes se apresentam, assim como o ser dos entes, a natureza e os objetos de valor.

O *Dasein* é no modo de existir ou não existir entendido cada vez que é desse ou daquele modo. Como tal entender, o *Dasein* “sabe-o” que lhe diz respeito, isto é, o que toca ao seu poder-ser. “Saber” que não surgiu de uma imanente percepção de si, mas pertence ao ser do “aí”, o qual é essencialmente entender. Só porque o *Dasein* entendendo é o seu “aí”, pode ele extraviar e entender mal. E na medida que entender é encontrar-se e, como tal, existencialmente abandonar-se à dejectação, o *Dasein* já se extraviou e entendeu mal. Em seu poder-se ele está, por conseguinte, entregue à possibilidade de se reencontrar somente em suas possibilidades. (HEIDEGGER 2012, p. 411).

Ao contrário de Heidegger (2012), que foca na análise ontológica do ser humano como *Dasein* (ser-aí), para Sloterdijk (2016) a análise é organizada a partir de conceitos relacionados a "esferas"⁶⁹, "Sistemas imunológicos" "seres diádicos" e outras formas que sustentam aliança com o segundo. No livro *Esferas – Bolhas I*, Sloterdijk aborda o ser que não mais será solitário. Sendo assim as questões contemporâneas, como a relação entre indivíduo e sociedade, a tecnologia, a política e a cultura, serão percebidas de forma simbiótica com o ser. O *Dasein* é um conceito importante na filosofia de Heidegger, não é um conceito central na filosofia de Sloterdijk. Para isso, Sloterdijk (2016), se aprofunda em outro termo teórico de Heidegger (2012), o *Mitsein* (ser-com), o ser da relação do ser-aí humano.

O *Dasein* é essencialmente constituído pelo ser-com, então o ser-com não seria uma determinidade existencial que conviria ao *Dasein* a partir dele mesmo, de seu modo-de-ser, mas uma qualidade que surgiria cada vez sobre o fundamento da ocorrência dos outros. O ser-com determina existencialmente o *Dasein* também quando o outro não subsiste factualmente e não é percebido (HEIDEGGER, 2012, p.349).

Todos os seres são seres-com. Essa é uma premissa fundamental na ideia Sloterdijkiana no livro *Esferas I – Bolhas*. Estamos sempre envolvidos de algo, sempre preenchidos, sempre estamos acompanhados, Sloterdijk nos conduz para uma “morfologia do amparo metafísica” (PESSANHA, 2016, p. 13). No *Esferas – Bolhas I*, Sloterdijk nos direciona ao interior da formação do feto no ambiente pré-natal, mostrando-nos que o ser em formação é envolto por estruturas protetoras que são essenciais para o desenvolvimento do seu corpo. Este é nutrido pela placenta e protegido pela bolsa amniótica. O primeiro “com” (*Mit*), resulta deste envolvimento diádico com essas estruturas moles, que nutrem e protegem o ser em

⁶⁹ “As esferas também são ontologias relacionais, dentre outras definições. De um modo geral, Sloterdijk exponencializa o ser-aí relacional mundano de Heidegger, associando-o ao ser-com (*Mitsein*), bem como expande irrestritamente o conceito de meio-circundante (*Umwelt*) de Jacob von Uexküll” (PETRONIO, 2022, p.31).

desenvolvimento. Este ambiente proporciona uma preparação estrutural antes de o feto passar pela brecha iluminada do nascimento. Para Petronio, o ser-com é uma teoria fundamentada como:

[...] matriz existencial e fenomenológica fortemente impregnada de metafísica da subjetividade. Ao contrário, o ser-com é justamente o que caracteriza as hordas dos homínidos e as “jangadas sociais do Paleolítico. O ser-com é a determinação antropológica vital nas hordas arcaicas. Ele é a relação estrutural diádica por excelência e modalidade político-climática mais eminente da pré-história, pois torna possível a produção de temperaturas necessárias à sobrevivência da espécie em socioesferas e em microesferas devidamente imunizadas (PETRONIO, 2013, p. 60).

Durante sua estadia no útero materno, o feto experimenta uma conexão primária e instintiva com outro ser⁷⁰, uma sensação pré-consciente que Sloterdijk (2016) destaca ao examinar não apenas o papel da mãe, mas também o significado fundamental da placenta como um acompanhante primordial. E para isso, a voz, os sons que envolve todo o feto é primordial para entendermos o ser da relação. A voz materna é uma ressonância emocional que prepara o gestado para o mundo. Sloterdijk (2016) afirma que o estágio das sereias provém de uma descritiva ação sonora patriarcal, quando o efeito se baseia na orientação dos ritmos sonoros que domesticam o psicológico. Assim como as sereias saúdam quem elas querem, as mães também saúdam quem elas querem e quem elas não querem. Para abordarmos essa linha tênue em relação ao nascimento teremos algumas etapas em relação a mãe e a crianças:

De acordo com a criança e a mãe, as etapas seriam três em relação à criança: da concepção à gravidez, da gravidez ao nascimento e depois do nascimento. Com relação a mãe, haveria quatro etapas: antes da concepção, da concepção até a gravidez, da gravidez ao nascimento e depois do nascimento. Dessa forma seria preciso considerar a história vital do óvulo

⁷⁰ “O antropólogo dos meios e filósofo da cultura Thomas Macho desenvolveu uma crítica bastante fundamentada sobre os equívocos da psicanálise em sua conceituação fundamental da relação pré-natal mãe-filho. Segundo as fases clássicas da psicanálise, o desenvolvimento infantil ocorre em três fases: a oral, ligada à boca e ao peito, a anal, com base no ânus e nas funções excremenciais, e a genital, relacionada ao pênis e ao amor direcionado à mãe, pautado na triangulação edipiana. Mas essa estrutura se torna comprometida se pensarmos em outros termos os modos relacionais por meio das quais a criança se relaciona com a mãe. Justamente porque não se pode aplicar à relação mãe-filho categorias subjetivo-objetivas. Mas apenas se pode pensar em um tecido bipolar de mediações sutis psicossomáticas. Além disso, haveria ademais da fase propriamente oral, três fases pré-orais, ligadas a regimes de mediações radicais. A primeira diz respeito à experiência em corpos líquidos e à substância placentária e à membrana amniótica” (PETRONIO, 2013, p. 174).

fecundado no útero como etapas primogênicas da evolução da vida (PETRONIO, 2013, p. 178).

É a partir dessa estrutura musical, que consiste em um padrão ou organização de elementos a harmonia, que atravessa e se espalha pela natureza. Essa estrutura musical é encontrada nos animais, no ambiente, como o som do vento e o ritmo das ondas do mar. A relação da mãe e filho são conduzidos por essas ressonâncias sonoras que são adaptadas para dar ao ser gestado as primeiras notas relacionais. O canto da saudação maternal, funciona como uma canção integradora, unindo e conectando o novo hóspede que acaba de chegar. A primeira audição fetal é um prelúdio para a sustentação auditiva, marcando uma escuta primária que abre o caminho para o mundo. O ato de ouvir, em geral, tornou-se superficial e desprovido de compreensão e encantamento.

Podemos partir de uma estrutura musical intrínseca à formação e desenvolvimento de cada indivíduo. Ao discutirmos o ser humano individualmente, devemos considerar que esse ser está sempre ligado a uma simbiose dual. Tal proposição abre uma perspectiva para pensar o 'ouvir' como um toque emergente de um discurso sobre uma escuta analítica do som.

A escuta na filosofia Sloterdijkiana aborda a criação da ressonância vocal no mundo já constituído por outras ressonâncias vocais, expressa de ações e proferida em voz alta, para ser ouvida. “Somos caixas de ressonâncias e câmaras de ecos cuja reverberação é a realidade tangível. A própria matéria é som, cordas e intensidades, fios e ondas que se distendem em velocidades” (PETRONIO, 2013, p. 105). A voz materna constrói arquiteturas e inventários; antes como voz-presença no momento gestacional, e depois, como voz que ergue mundos para o bebê. Os inventários gestacionais, ou seja, o conjunto de influências e experiências durante a gestação, dependem se o bebê, desde a fase pré-natal, foi bem sintonizado com as frequências psicoacústicas emocionais que ressoam no corpo da mãe. A voz existe e se transforma em afeto. A voz materna materializa suas frequências sonoras e ruídos em afeto. As sereias são essas vozes que direcionam a chegada de Ulisses e o seduzem com suas vozes ancestrais. A voz ancestral cria ressonâncias dedicadas a uma forma emancipada de narrar, trazendo em sua estrutura uma necessidade de imunizar a existência.

O canto das sereias pode ser pensado à luz da filosofia sloterdijkiana, como um concerto de vozes estridentes que têm como presença a voz da “fascinação de proximidade” (PETRONIO, 2013, p.149). A música que é cantada por esses seres aquáticos pode ser colocada como um canto de definição ao sujeito. O pré-sujeito antes de desaguar para o seu leito do afeto, precisou passar por esses monstros femininos cheios de ruídos estridentes, para constituir assim uma pluralidade ao imaginário do sujeito.

A fascinação de proximidade é um dos motivos primeiros da formação de microesferas efetivas de intimidade. Nesse ponto, um dos critérios para a compreensão das zonas de trocas subjetivas é pensarmos a partir de contágios afetivos (PETRONIO, 2013, p. 149).

As vozes e sua escuta desvelam uma intensidade sedutora pelo prazer do poder, vida, morte, comunicação e entre outras formas de relações simbióticas. Conforme Pessanha (2016) ressalta que para compreender essa zona de troca das vozes e sons entre os aliados sonoros requer pensarmos que a teoria medial do ser sugere que os humanos participem de relações de intimidade e convivência. “É parido, recebido no mundo e transita de um espaço a outro. No início, sai do calor sonoro da piscina amniótica e da sustentação do íntimo placentário para encontrar o colo e o berço.” (PESSANHA, 2018, p. 44). Mergulhamos extaticamente numa imersão convivial, visitando constantemente o outro e sendo visitado.

Falar sobre essas visitas extáticas requer um repertório de medialidade. Quando pensamos em termos mediais, não apenas experimentamos uma mudança de paradigma conceitual, mas também uma transformação na experiência do espaço psíquico. Com base nesta teoria, podemos compreender que aqueles que foram bem visitados por esse pré-convívio sonoro, afinados em sintonias maternas, estão melhor adaptados a esse impacto sonoro ao chegar no mundo. Essa posição intermediária refere-se àqueles que foram bem visitados e aos que não foram visitados com boas ressonâncias. Aqueles que foram bem acolhidos durante a gestação serão fortalecidos graças à forma de acolhimento mantida pelos seus aliados. Por outro lado, aqueles bebês que, durante a gestação, não foram bem acolhidos por esses invólucros de sensibilidade afetiva e não sintonizaram com as frequências emocionais da mãe, terão menor chance de se ajustar e harmonizar com o ambiente e as relações afetivas após o nascimento. O cuidado, o canto, a saudação, o mimo, o gugu dadá,

são representações fiéis que permanecem como avanço preparatório para que o ser constitua a sua continuidade para a subjetivação. Esse ritmo comum da atenção envolve uma troca de sopros que anima o corpo rítmico, acentuado por uma boa afinação.

A tonalidade⁷¹ e as dissonâncias⁷² são ainda fatores que projetam a nossa estrutura social. Temos um grande excesso de harmonias que foram saturadas e organizadas, isso porque a atuação das harmonias está contextualizada em uma investigação que abrange sempre o reinventado e historicamente organizado. Essa vivida experiência musical, nos traz a percepção matemática sobre a continuidade expressiva da música no século XXI. Essas experiências estéticas enquanto continuidade de uma duração relacional, nos fornece a condição de perceber que o sujeito já constituído no mundo, será afetado por não reconhecer mais as dissonâncias que invadem o ouvido, o visitado se torna um produto finalizado por esses “*synthesizer* antológicos⁷³” (SLOTTERDIJK, 1996, p. 90), que ajustam suas frequências de acordo com o espaço desejado.

Estamos agora em condições de caracterizar mais precisamente a trama central dessa interioridade constitutiva, a cooperação para produzir um fenômeno sonoro criador de intimidade: trata-se da comunidade auditiva constitutiva que integra os humanos em um anel não objetivo de mútua acessibilidade. A intimidade e a publicidade têm, na audição, o órgão que as interliga. Tudo o que pode se apresentar como vida social só se forma, inicialmente, na extensão específica de uma redoma acústica que cobre todo o grupo - uma redoma cujas presenças sonoras, particularmente nas culturas europeias, são capazes de receber uma escrita. Só na sonosfera social a música de câmara pode se tornar política coral; só aqui, no fluxo falado, o espaço mãe-criança se articula às cenas dos micos adultos e à arena do debate político sobre o que é justo. Em um domínio de sinergia feito de impregnações de história natural e de história dos símbolos, os ouvidos humanos alçaram-se à posição de agentes condutores das associações étnicas (SLOTTERDIJK, 2016, p. 470).

⁷¹Tonalidades referem-se aos sistemas de organização musical baseados em uma nota principal (tônica) e suas relações com outras notas.

⁷² As dissonâncias referem-se a elementos que estão em desacordo ou contraste, especialmente em contextos musicais ou figurativos onde há falta de harmonia ou consonância.

⁷³Trata-se de um processo de sofisticação estética que remetem as oscilações sintéticas dos “compositores mais audaciosos no *synthesizer* ontológico encontram-se por essa razão entre os amadores; convocados em momentos de falta de concepção de mundo apresenta-se no palco, ao mesmo tempo mais despreocupados e mais autenticamente preocupados porque estão mais preocupados com os “verdadeiros problemas” do que o último profissionalismo em sua “representação” (SLOTTERDIJK, 1996, p. 90).

Os ruídos sirênicos que invadem os ouvidos de Ulisses estão prontamente erguendo um ato contra uma expressiva tonalidade dissonante que segue um ritmo lógico e de ordens historicamente construídas, para isso, o esforço para uma escuta autêntica, requer perceber que a música é apenas uma espécie de organização do som. O controle dialético neste jogo de linguagem, que oscila entre valores e imposições dogmáticas, simboliza acentuações que ecoam como harmonias musicais completas.

No livro *Mobilização copernicana e desarmamento ptolomaico* do próprio filósofo Peter Sloterdijk, há um capítulo intitulado: *Tonalidades Como Nova Síntese*, que é inspirado pelo musicólogo Joaquin-Ernst Berendt⁷⁴ com o seu livro *Nada*⁷⁵ *Brahma*. O conceito central do livro de Berendt é: “o mundo é som”. Uma fórmula teórica que se revela particularmente sedutora quando refletimos sobre as complexidades e nuances do som do mundo, Sloterdijk (1996) simplifica que o mundo é aquilo que você escuta, evidenciando as estruturas musicais, como um caminho sedativo em busca de uma harmonia e de um regresso a repetição tonal.

O que chama atenção em *Nada Brahma* de Berendt, permitindo a classificação do livro como tipo de pensamento neo-sintético, é o tom afirmativo, poderíamos dizer, neo-sintético. Lemos e vemos que se trata de um livro de respostas. O autor, na verdade, indica uma série de questões em aberto, mas marca afirmativa básica do conjunto é indiscutível. [...] o enunciado “o mundo é som” revela, portanto, matrizes de natureza epistemológicas e metafísicas; afirma que existe pelo menos uma afirmação verdade sobre o mundo em sua essência; que existe pelo menos uma resposta válida à pergunta sobre a substância do mundo (SLOTERDIJK, 1996, p. 88).

A ambição de Berendt, segundo Sloterdijk, “corresponde à fundamentação do parentesco etimológico das palavras ouvir e obedecer” (SLOTERDIJK, 1996, p. 91).

⁷⁴ “A estreia em 1983 da peça radiofônica, ‘Nada Brahma: die Welt ist Klang’, veiculada pela emissora alemã, Südwestfunk, determina, aparentemente, uma transição temática na obra do radialista, musicólogo, crítico e produtor musical, Joachim-Ernst Berendt, que parece bastante interessante para a área da comunicação, sobretudo naquilo que concerne às formas da percepção humana, pois o conceito de som tal como expressa Berendt em ‘Nada Brahma’, vincula-se à escuta. Por ter sido a voz mais importante no sentido de legitimar o jazz no seu país e personalidade fundamental para o estabelecimento de um jazz tipicamente europeu” (AMARAL, 2015, p. 1).

⁷⁵ “Além disso, nadá também significa “touro”, touro que berra. Partindo-se do “berro”, do “grito”, ampliou-se a aceção que, de “som”, passou a significar “touro”. Antes disso, houve uma outra mudança de sentido, por semelhança com o vocábulo nádi, que significa “correnteza, rio”, mas também “murmurante, ressonante, sonoro”. Do murmúrio do rio para o murmúrio do som. Foi assim que do “rio” surgiu o “som”. Nádi também é usado com o significado de “correnteza da consciência” no Rigveda, o mais antigo livro sagrado dos Vedas indianos, que data de mais de quatro mil anos”. (BERENDT, 1993, p. 27, apud AMARAL, 2015, p. 3).

O caminho para a compreensão do ouvir e obedecer pode se tornar catastrófico. Isso sugere que o processo de entender e seguir as instruções pode levar a consequências desastrosas, revelando as complexidades e os perigos inerentes a essa busca. Assim, a tentativa de compreender esses conceitos pode nos levar a *insights* profundos, mas também a riscos consideráveis, evidenciando a complexidade das crenças e influências culturais e religiosas em nossa sociedade. Criamos para nós mesmos uma espécie de invólucros protetivos que medem o impacto sonoro, onde escolhemos os sons e as interações que queremos ter. Isso significa que vivemos em um ambiente de ruído patenteados pelos grandes sistemas de sintetizadores ontológicos. Estamos rodeados de isolamentos acústicos, nos permitindo decidir qual os hits devemos ouvir. Escolher o som, significa, personalizar uma extrema experiência *quotidiana*. Essa é a instrução sonora, dizer que vamos invadir o mundo do *sound-absurdo*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A impressão que tenho é que todos os projetos filosóficos de Sloterdijk parecem estar sempre prestes a explodir, mas não no sentido literal. Essa explosão se refere ao excesso de imaginação e extravagância que suas teorias podem provocar. O que Sloterdijk nos apresenta é uma história muito original sobre a abertura da globalização. Sloterdijk sugere que a globalização não é um fenômeno totalmente novo, mas que, na verdade, foi um projeto do mundo antigo grego, voltados para o controle da transcendência. Essa perspectiva é semelhante ao mito, que, ao ser sequenciado enquanto forma e entendimento, nos preparou para nos tornarmos agentes e condutores de formas sociais. Os métodos, apresentados como formas de visitação para corpos desprotegidos e invadidos por outras esferas, designam uma forma específica de inibição. A grande globalização, portanto, surgiu no contexto teológico, que envolve características especulativas que ajudam a regular e conter os ânimos da realidade efetiva. Assim, as esferas são vistas como espaços que regulam o progresso do mundo, criando fragilidades emocionais que servem para acalmar os impulsos considerados inadequados pelos criadores dessas bolhas.

O coração, o rosto e a música de sereias são apresentados como previsões irracionais que expõem as relações humanas como formas de encantamento. Além de tornar o ser humano habitável, essas características revelam como os homens, como seres irracionais, ficam expostos ao transe e às possessões como formas de fascínio. Para Sloterdijk (2016), o desencanto é sempre uma exceção, pois, como já observado, somos seres que acolhemos uns aos outros.

O avanço desta pesquisa revelou que as marcas deixadas pelas práticas conduzidas por esses acompanhantes diádicos, especialmente em suas formas originais, continuam a se manifestar no tecido social como resquícios das experiências de opressão e violência associadas a esse projeto humanista. As inovações e respostas que surgem em reação a essas rupturas e resistências têm um impacto duradouro, modificando assim a narrativa histórica e o tempo. Para Peter Sloterdijk, o projeto *Esferas* é uma crítica profunda à metafísica clássica e uma resposta à necessidade de compreender a modernidade como um campo complexo e unitário. Em sua visão, a metafísica tradicional frequentemente busca unificar e simplificar a

realidade, o que pode levar à exclusão de perspectivas diversas e à imposição de uma visão homogênea do mundo. Em vez de criar uma única plataforma ou narrativa universal que todos devem seguir, ele defende uma abordagem mais inclusiva e dialogal, que valorize o intercâmbio contínuo de ideias e o respeito pelas diferenças. Assim, em vez de tentar unificar todas as perspectivas sob um único conjunto de princípios ou crenças, Sloterdijk sugere que devemos buscar uma convivência harmônica onde a multiplicidade de vozes e experiências possa coexistir e enriquecer a nossa visão comum.

Podemos observar que as práticas contemporâneas de viver em sociedade nos tornaram cada vez mais individualistas, disfarçando um processo de auto-aniquilamento em nome da auto-suficiência. Na sociedade atual, o ser humano pode sentir a necessidade de formar um casal consigo mesmo, refletindo um aumento no grau de distanciamento e na desvalorização do outro que chega. A busca por uma auto-suficiência extrema tem levado a um isolamento que, paradoxalmente, acentua a solidão e a necessidade de conexão interpessoal. Nesse contexto, podemos recorrer à teoria de Sloterdijk sobre a transferência, que considera o mundo como um processo de animação. Segundo Sloterdijk, o mundo é animado pelos níveis de intimidade que se manifestam em práticas psicológicas, criando uma estrutura interna que molda nossa percepção e interação com o ambiente.

No contexto do moralismo contemporâneo, surgiu um movimento que exaltou excessivamente galerias de arte com representações de nossos alegados antecessores. Essas representações, imbuídas de sentimentos emocionais e imagens heroicas, continuam a alimentar a luta contra a má consciência. Como resultado, elas provocam uma divisão na herança cultural, gerando categorias que são difíceis de definir e entender. A expressão "má consciência" aqui é usada de forma irônica para indicar que, embora não possamos ainda romper completamente com os vínculos das condições moralistas de séculos passados, podemos articular um novo processo de percepção da nossa interação com o meio. Apesar das mudanças, continuamos sendo seres que cuidam uns dos outros.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. **Teoria Estética**. Lisboa. Edição 70, 1970.

ADORNO, Theodor W, HORKHEIMER, Max. **Dialética do Esclarecimento: Fragmentos Filosóficos**. Reimp. 2006. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

ARGAN, Giulio Carlos. **História da arte Italiana, de Giotto a Leonardo**. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2013.

AMARAL, Luíza. **Entre o silêncio que devora o som e o som que devora o silêncio**. V Congresso Internacional de Comunicação e Cultura - São Paulo – 2015 (ARTIGO)

ANZIEU, D. O envelope sonoro. Trad. Zackie Rizkallah In: ANZIEU, D. O eu-pele. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2000, p.199-224.

AYMAND, André. **Roma e seu império: as civilizações da unidade romana**. Tradução; Pedro Moarcir Campos. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1994.

BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. Trad. do russo Paulo Bezerra. 5.ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

BAKUNIN, Mikhail. **Federalismo, socialismo, antiteologismo**. São Paulo: Cortez, 1988.

BARROSO, Adriane. **Sobre a concepção de sujeito em Freud e Lacan**. Revista Argumento, Ano 12, Número 19, 2011.

BAUDELAIRE, Charles. **Poesia e prosa: obras escolhidas**. 2a ed. São Paulo: Ediouro, 2000.

BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo**. 2. ed. Trad. José Carlos Martins Barbosa; Hemerson Alves Baptista. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas, 3).

_____. **A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica**, Apresentação, Tradução e Notas: Francisco De Ambrosis Pinheiro Machado, 1ª Reimpressão, Porto Alegre, RS: Zouk, 2012.

BISCARO, Barbara. **Vozes nômades: escutas e escritas da voz em performance** – 2015. Tese (Doutorado) - Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Programa de Pós-Graduação em Teatro, Florianópolis, 2015.

BLANCHOT, Maurice. O livro por vir. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BULFINCH, Thomas. **O livro de ouro da mitologia: (a idade da fábula): histórias de deuses e heróis**. Tradução: David Jardim Júnior. 19 ed. Rio de Janeiro, 2001.

JDAVIDM. John Cage about silence. Youtube, 2007 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pcHnL7aS64Y&t=188s>

CANETTI, Elias. **Massa e poder**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

CARLETTI, R. S. **Tonalidades íntimas: do rosto à comunidade**. Tese apresentada ao Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutor em Psicologia Clínica.

CRARY, Jonathan. **A visão que se desprende: Manet e o observador atento no fim do século XIX**. In: L. Charney & V. Schwartz (orgs.), **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac & Naif, 2004.

CHOMSKY, Noam. **Ambições imperiais: O mundo pós-11/9 / Noam Chomsky; em entrevistas a David Barsamian**; tradução C. E. de Andrade. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

CORBISIER, Roland. **Introdução à filosofia**. São Paulo: Civilização Brasileira, 1984. 446 p.

CORSI, Gíancaría. ESPOSITO, Elena. BARALDI, Cláudio; **Glosario sobre la leorfa social de Niklas Luhmann**, traducción de Miguel Romero Perez, Carlos VÍJJaJohos; bajo Ja dirección de Javier Torres Nafarrate. Universidad Iberoamericana. A.C., 2006.

DELUMEAU, Jean. **História do medo no ocidente 1300-1800: Uma cidade sitiada**. Tradução: Maria Lucia Machado; tradução de notas Heloísa Jahn. – São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

DELEUZE, Gilles. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2**, vol. 3 / Gilles Deleuze, Félix Guattari; tradução de Aurelio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. São Paulo: editora 34, 2012.

DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. Tradução: Maria Beatriz Marques Nizza da Silva; Revisão: Mary Amazonas Leite de Barros. Editora perspectiva, 1995.

DETENNE, Marcel. **Os mestres da verdade na Grécia Arcaica**. Tradução de Andréa Daher. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

ESPOSITO, Roberto. **As pessoas e as coisas**. 1 ed. Tradução de Andrea Santurbano e Patricia Peterle. Editora: Rafael Copetti, São Paulo, 2016.

FOUCAULT, Michel. **Em defesa da sociedade**: curso no Collège de France (1975-1976). São Paulo: Martins Fontes, 1999.

GRAHAN-DIXON, Andrew. **O guia visual definitivo da arte: da pré-história ao século XXI**. Trad. Eliana Rocha. São Paulo: Publifolha, 2011.

HELLER, A. A. **John Cage e a poética do silêncio**. Tese (Doutorado em Literatura). Florianópolis, 2008. 173 f. Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão.

HEIDEGGER, Martin. **Ser e tempo I**. Tradução de Marcia Sá Cavalcante Schuback. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2005.

_____. **Sobre o “humanismo”: Carta a Jean Beufret, Paris**. Coleção “Os pensadores”. Abril S.A. Cultural e Indústria, São Paulo, 1979.

HOMERO. **Odisséia**. 3. ed. Trad. Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Melhoramentos, 1960.

KAMPER, Dietmar. **Mudança de horizonte: O sol novo a cada dia, nada de novo sob o sol, mas...** Tradução Danielle Naves. São Paulo: Paulus.

KAZANTZÁKIS, Nikos. **O Cristo Recrucificado**. Tradução: Guilhermina Sette. São Paulo: Círculo do livro S.A.

LACAN, Jacques. **O Seminário, livro 3: as psicoses (1955-1956)**. Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller. 2. Ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

_____. **O Seminário, livro 17: o avesso da psicanálise, 1969-1970**. Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda., 1992.

LATOURE, Bruno. **Um Prometeu cauteloso?: Alguns passos rumo a uma filosofia do design (com especial atenção a Peter Sloterdijk)**. Agitprop: revista brasileira de design, São Paulo, v.6, n. 58, 2014.

Massacre da serra elétrica. Direção: Tobe Hooper. Produção de Tobe Hooper e Kim Henkel. Produção independente. Estados Unidos. 1979.

MC'S, Racionais. **Jesus Chorou**. 2002. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ryP3ZvRPJhY>

MEIRELES, Cecília. **Poesia Completa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira 2001.

MBEMBE, Achille. **Crítica da razão negra**. Tradução: Sebastião Nascimento. N-1 edições, 2021.

MOURA, Ana. **A experiência musical: Contribuições para um estudo com Kant e Peter Sloterdijk**. In: Viso: Cadernos de estética aplicada, v. VII, n. 14 (jul-dez/2013)

NIETZSCHE, Friedrich. **Obras incompletas**. Tradução: Rodrigues Torres Filho. Editora; Abril S.A cultural e industrial, São Paulo, 1974.

_____. **Genealogia da Moral**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

OLIVEIRA, Terezinha. **Origem e memória das universidades medievais: a preservação de uma instituição educacional**. *Varia História*: Belo Horizonte, vol. 23, nº 37: p. 113-129, Jan/Jun, 2007.

PANTEL, Pauline S. **Uma história pessoal. Os mitos Gregos**. Tradução Nuno Simões Rodrigues. Coimbra, 2019

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. Tradução: Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg; Revisão Mary Amazonas Leite de Barros. Editora perspectiva, 1955.

PLATÃO. **A República**. São Paulo: Martin Claret, 2000

_____. **Fedro**. Tradução: José Cavalcante de Souza. Editora Edipro, 2017.

PLATH, Sylvia. **A redoma de vidro**. Trad. Chico Mattoso. São Paulo: Biblioteca Azul, 2014.

PESSANHA, Juliano Garcia. **Peter Sloterdijk: virada imunológica e analítica do lugar**; orientador Ricardo Nascimento Fabbrini Fabbrini. São Paulo, 2016.

PETRONIO, Rodrigo. **Uma antropologia para além do homem: religiões e hominização nas obras Esferas de Peter Sloterdijk**. Orientador Luiz Felipe de Cerqueira e Silva Pondé. São Paulo, 2013.

_____. Desbravar o futuro: a antropotecnologia e os horizontes da hominização a partir do pensamento de Peter Sloterdijk. *Cadernos IHU ideias / Universidade do Vale do Rio dos Sinos*, Instituto Humanitas Unisinos, 2021.

QUENTAL, Luiza. **Paranoid Android: metáfora computacional e as ansiedades tecnológicas contemporâneas**. Revista: Lugar comum, Rio de Janeiro, 2019

REALE, Giovanni. **História da filosofia: Antiguidade e idade Média**. São Paulo: Paullus, 1990.

REIS, Maria Firmina dos. **Úrsula**. 2 ed. Prólogo de Horácio de Almeida. Rio de Janeiro: Gráfica Olímpica Editora LTDA, 1975.

RUSSELL, Bertrand. **História da Filosofia Ocidental**. Companhia Editorial Nacional. 1957

SENA, Santa Catarina de. **Cartas Completas**. São Paulo: Paulus, 2005.

SCHAFER, R. Murray. **A afinação do mundo: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora**. Tradução: Maria Trench Fonterrada – São Paulo:

Editora UNESP, 2001.

SOARES, Bernardo. **Livro do Desassossego**. Ed: Companhia das Letras Ano de publicação: 1998 Edição: 1ª edição brasileira

SLOTERDIJK, Peter. **Crítica da razão cínica**. Tradução de Marco Casanova, Paulo Soethe, Mauricio Mendonça Cardozo, Pedro Costa Rego e Ricardo Hiendlmayer. São Paulo: Estação Liberdade, 2012 / 1

_____. **Desprezo das massas**: ensaio sobre lutas culturais na sociedade moderna. Tradução de Claudia Cavalcanti. São Paulo, 2002.

_____. **Esferas I: bolhas**. Tradução de José Oscar de Almeida Marques. São Paulo: Estação Liberdade, 2016.

_____. **Ira e Tempo: ensaio político-psicológico**. Tradução de Marcos Casanova. São Paulo: Estação Liberdade, 2012 / 2

_____. **Regras para o parque humano: uma resposta à carta de Heidegger sobre o humanismo**. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

_____. **O Estranhamento do Mundo**. Relógio D'água Editores, 2008.

_____. **O sol e a morte**: investigação dialógicas. Tradução de Carlos Correia Monteiro de Oliveira: Relógio D'Água Editores, 2007.

_____. **Mobilização copernicana e desarmamento ptolomaico**. Tradução de Heidrun Krieger Olinto: Biblioteca tempo universitário, 1996.

_____. **No mesmo barco: ensaio sobre a hiperpolítica**. Tradução de Claudia Cavalcanti. - São Paulo: Estação Liberdade, 1999.

_____. **El imperativo estético**. Akal, 2020

SINGER, Ben. Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular". In: L. Charney & V. Schwartz (orgs.), **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac & Naif, 2001.

UEXKÜLL, Jacob Von – **Dos animais e dos homens**. Tradução: Alberto Candeias e Aníbal Garcia Pereira. S/Data.

VERNANT, Jean-Pierre. **Mito e pensamento entre os gregos**: Estudos de Psicologia Histórica; tradução de Haiganuch Sarian. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

VASQUES, Marcia Severina. **Crenças Funerárias e identidade cultural no Egito romano: máscaras de múmia**. Orientadora Maria Isabel D'Agostino Fleming. São Paulo 2005.

ZIZEK, Slavoj. **Peter Sloterdijk: um comunista de coração**. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). Tradução: Giovane Martins Vaz dos Santos, 2019.

PANTEL, Pauline S. **Uma história pessoal. Os mitos Gregos.** Tradução Nuno Simões Rodrigues. Coimbra, 2019