

# Originalidade Medieval: sobre Artesanato e Harmonia Social

Gabriela Soares<sup>1</sup>, Martha Telles<sup>2</sup>, Reginaldo Leite<sup>3</sup>

**Resumo:** Esse artigo busca analisar o papel que conceitos como “criatividade” e “originalidade” tinham durante o período medieval, explorando também como gerações futuras (em especial, os românticos do Século XIX e os ideólogos do fascismo no começo do século XX) interpretavam o legado filosófico da idade média, por ambos tido como injustamente esquecido pelo mundo moderno.

**Palavras-chave:** Idade média, originalidade, fascismo, romantismo

## Medieval Originality: on Artisanship and Social Harmony

**Abstract:** This article seeks to analyze the role that concepts such as “creativity” and “originality” had during the medieval period, also exploring how future generations (in particular, the romantics of the 19th century and the ideologues of fascism at the beginning of the 20th century) interpreted said period, considered to be forgotten by the modern world.

**Keywords:** *Middle Ages, originality, fascism, romanticism*

---

1 Graduanda em História da Arte pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Membro do grupo de pesquisa Estádio do Espelho (UERJ). Rua São Francisco Xavier, 524, Maracanã, Rio de Janeiro – RJ – 20550-900. E-Mail: syderas@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5880-017X>. Lattes ID: <https://lattes.cnpq.br/0217731344966346>. Rio de Janeiro, Brasil.

2 Martha Telles é mestra e doutora em História da Arte, no Departamento de História Social da Cultura, PUC-RJ, realizou o estágio de doutoramento com a bolsa CAPES, na CUNY (City University of New York). Tem experiência de pesquisa e ensino em História da Arte nos temas de arte brasileira, História da Arte contemporânea e de sistema de arte. É professora adjunta e pesquisadora no Departamento de Teoria e História da Arte no Instituto de Artes, na UERJ (Universidade Estadual do Rio de Janeiro), publicando artigos, ensaios e realizando curadorias de arte. É coautora do livro “O Papel da Crítica na formação de um pensamento contemporâneo de arte no Brasil dos anos 1970”, editora Nau/Faperj. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2427315705620000>. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6449-3244>.

3 Reginaldo da Rocha Leite é professor de Teoria e História da Arte e docente permanente do Programa de Pós-Graduação em História da Arte, ambos no Instituto de Artes da UERJ. É membro do Comitê Brasileiro de História da Arte (CBHA) e do grupo de pesquisas NUCLEAR (Núcleo de Livres Estudos em Arte e Cultura) no PPGHA/UERJ. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6592524248393031>. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6900-6548>.

Eis portanto o que devemos saber: assim como a arte encontra-se em três níveis, isto é, no espírito do artista, no instrumento e na matéria enformada pela arte, também podemos contemplar a natureza em três graus diferentes. Pois a natureza existe na mente do Motor Primário, Deus, e também no céu, seu instrumento através do qual vossa mediação a similitude da bondade eterna se desdobra na matéria fluida.<sup>1</sup>

Estudar a teoria da arte medieval não é uma tarefa simples, e parte dessa dificuldade se dá ao fato de que o que hoje em dia consideraríamos uma teoria estética está restrita a breves fragmentos em tratados de outros assuntos, como a teologia. A maneira mais direta e imediata na qual artistas aprendiam o seu ofício (geralmente de maneira hereditária, e muito raramente desconectada dos interesses práticos e econômicos imediatos) era radicalmente diferente da ideia de um artista que “estudava” ativamente seu campo de atividade. Os tratados sobre artes plásticas que artistas como Albrecht Dürer, Leonardo da Vinci e Lorenzo Ghiberti escreveram nos séculos XV e XVI são praticamente inexistentes ao longo da idade média.<sup>2</sup> Sendo assim, é elucidativo observar como essas outras áreas teóricas e literárias descreviam, mesmo que de soslaio, o dever artístico.

Vindo da tradição aristotélica, Tomás de Aquino, próximo ao fim da era medieval, separa a Ação (completa em si mesma) do trabalho (transitório entre uma potencialidade e uma atualidade), e caracteriza o trabalho que envolve o corpo como algo maculado por suas limitações, hierarquicamente inferior às suas faculdades mentais. Ele diz que

O intelecto especulativo e teórico é propriamente distinguido do intelecto prático e operativo pelo fato de que seu intelecto especulativo tem por fim a verdade que contempla, enquanto o prático direciona a verdade a um fim.<sup>3</sup>

1 ALIGHIERI, 1313

2 CIPINIUK, 1997, p. 22-23

3 AQUINO, 1216

Em contraste com a palavra (que empregava mais diretamente o que hoje em dia chamamos de “criatividade”, já que deveria empregar descrições abstratas de objetos reais), as artes sempre aparentavam manter alguma distância do trabalho mental. A poesia deveria, a partir de um tecido abstrato, criar no leitor a visualização mental do que estava sendo descrito, diferente das artes plásticas, que partiam de um tecido em comum, o da visualidade. Isso rendia à pintura algo como um caráter didático, que era um de seus principais interesses.

Valafrido Estrabão (808 - 849) e Guillaume Durandus (1230 - 1296), com cerca de 400 anos de distância, mantêm posições similares de que “A pintura é a literatura do iletrado”<sup>4</sup> e que “A pintura ornamental na igreja leciona a Escritura ao leigo”<sup>5</sup>, ou seja; de que a arte é um recurso mnemônico para outras coisas de importância, e não algo importante por si só. Ao contrário de um conceito de criatividade puramente humana, para um autor como Agostinho, a beleza que vemos é apenas uma “débil parábola” da grandeza magnífica de Deus<sup>6</sup>. Se, séculos depois, o conteúdo de uma obra reside em um antes do quadro, na mente do artista que o cria (pensemos aqui no “coeficiente artístico” do qual fala Duchamp<sup>7</sup>) ou depois do quadro (como na concepção Barthesiana da “Morte do Autor”<sup>8</sup>), nesse momento, o objeto artístico ativaria essa “beleza invisível” que reside na alma de todo ser humano, servindo mais como um mediador entre o cristão e deus.

Uma das formas em que esse caráter mnemônico da arte era utilizado era nas diversas bíblias desenhadas e vernaculares que existiram ao longo da idade média. A “língua franca” da igreja era o Latim, e a maior parte dos textos produzidos por monastérios e utilizados em rituais da igreja católica eram escritos nessa língua. A língua latina se torna padrão após o rompimento da Igreja Católica Romana (no oeste, onde o Latim era predominante) e da Igreja Católica Ortodoxa (no leste da Europa, onde o grego era mais comum), e se torna parte da estrutura da conversão dos “povos

4 STRABO, Sec. XI

5 DURAND, 1216

6 AGOSTINHO in PANOFKY, 2013, p. 36

7 DUCHAMP in BATTCKOCK, 2008, p. 71-74

8 BARTHES, 2004

bárbaros” ao cristianismo - povos anteriormente iletrados agora aprendem a ler e escrever em latim (especialmente depois que Carlos Magno ordena que todos os documentos e textos do Sacro Império Romano sejam escritos em latim)<sup>9</sup>.

Com o latim sendo essa língua, então “imposta” ao povo de certa maneira, e ainda por cima, a língua dos clássicos e da elite (a partir do momento em que o latim se regionaliza em suas diversas línguas românicas), se fazem necessárias outras versões que não as monásticas e “oficiais” em latim. Aqui entram textos como a Bíblia Historiale (1291 - 1294), a Bíblia Pauperum (1462) ou o Speculum Humanae Salvationis (1309 - 1324), todos livros que não só continham traduções de livros da bíblia, mas continham também iluminuras desenhadas para ilustrar as passagens sagradas.<sup>10</sup> Jeannette Patterson, em seu estudo sobre a Bíblia Historiale, aponta que a Igreja variava muito com relação às traduções da Bíblia, mas por via de regra, entre 1100 e 1500, as traduções da bíblia eram uma ferramenta interessante para a manutenção do próprio poder da igreja - restrições só eram impostas com Bíblias traduzidas por grupos suspeitos de desrespeito ou fraccionismo com relação a Igreja Católica Romana<sup>11</sup>.

Temos o caso do Arcebispo Thomas Arundel na Inglaterra que, em 1408, escreve na Constituição Contra os Lolardos em Oxford que nenhuma tradução deve ser lida em público ou privadamente “Até que essa tradução seja aprovada pela diocese do lugar, ou se a ocasião for precisa, por um conselho provincial”<sup>12</sup>. Essas traduções, em si, eram uma ferramenta política útil, sendo utilizadas para a educação formal da nobreza e uma maneira de aproximar a fé das classes mais baixas, além de servir de entretenimento (o que a pesquisadora Rita Copeland vai chamar de “traduções secundárias” na forma dos romances bíblicos ou das peças de milagre<sup>13</sup>) e manuais sobre diversos assuntos como ética, luto e guerra.<sup>14</sup>

9 MOHRMANN, 1951, P. 277-288

10 HOWLETT, 1913

11 PATTERSON, 2022, p. 25

12 ARUNDEL, 1408

13 RITA, 1991, p. 93-96

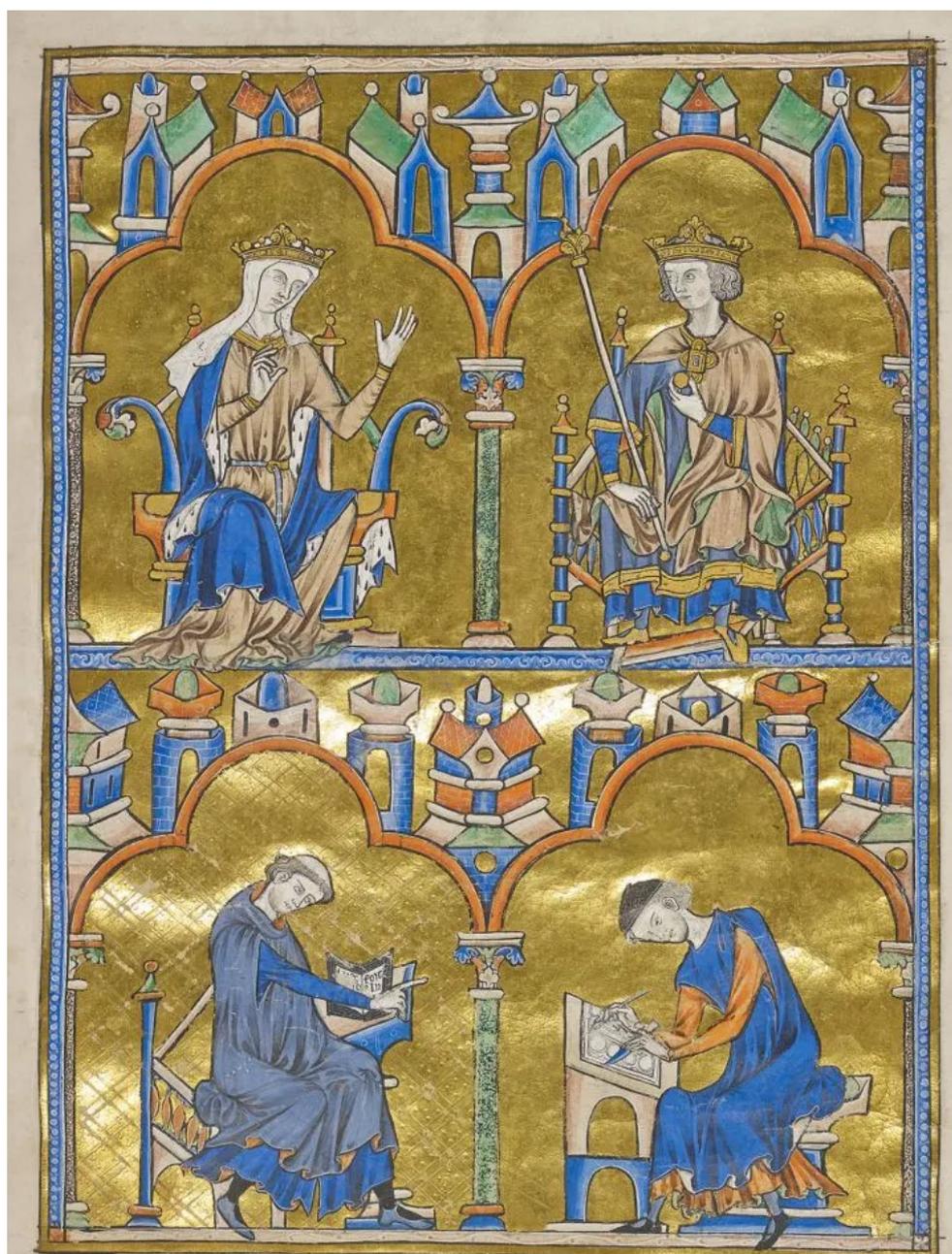
14 PATTERSON, 2022, p. 39

Parte dos desenhos de uma dessas bíblias desenhadas, a Bible Moralisée, inclui também um desenho demonstrando o esforço em grupo necessário para se construir um desses livros - incluindo figuras vestidas como a realeza (discutindo entre si, representando os patronos da produção do livro) e duas figuras, uma escrevendo e outra desenhando, montando o texto. Aden Kumler, em seu texto *The Patron-Function*, descreve:

A organização quadripartita da pintura, definida por uma estrutura arquitetural que nos evoca a paisagem complexa da Paris Capetiana, nos mostra a feitura desse trabalho monumental de exegese e iluminação como parte de uma economia profundamente relacional, social, intelectual e estética<sup>15</sup>

15 KUMLER, 2013, p. 297

**Figura 1**  
S.D, Feitura de uma Bible Moralisée. Manuscrito iluminado. Paris, França, entre 1227-1234. Disponível em <https://www.themorgan.org/manuscript/77422>



A força da imagem era justamente no fato de que ela seria essa coisa imediatamente compreensível e, assim, absorvível. Utilizando do arcabouço teórico do desconstrucionismo, Jacques Derrida afirma que, durante a idade média, se criou uma diferença entre a palavra escrita nas bíblias e a palavra como a verdade divina, ironicamente tornando a bíblia em um objeto meramente mediador entre a verdade e o fiel. De maneira quase platônica, então, a imagem na bíblia, ao servir aos analfabetos, era a tradução de uma tradução, uma imagem que leva a palavra que leva a verdade. Derrida cita o Rabino Eliezer (que viveu entre os séculos I e II), dizendo

Se todos os mares fossem de tinta e todos os lagos plantados com juncos, se o céu e a terra fossem pergaminhos e se todos os seres humanos praticassem a arte de escrever - eles não esgotariam a Torá que aprendi, assim como a própria Torá' não seria diminuída mais do que o mar pela água removido por um pincel embebido nele.<sup>16</sup>

Outro elemento da produção medieval que nos leva a esse caráter a-linguístico das artes visuais é a simples escala no qual essas obras eram empreendidas. É aquilo que o Diácono Frollo, no romance *Notre Dame De Paris* de Victor Hugo se refere como as “letras de mármore do alfabeto, as páginas de granito do livro”. Em uma polêmica pela restauração da catedral de Notre Dame, Victor Hugo diz que os primeiros monumentos humanos eram grandes pedras, os primeiros alfabetos humanos. A última forma, teria sido o livro, sob o qual todas as tradições iriam desaparecer, e, dentre elas, os grandes monumentos em pedra, que outrora representavam a grandeza da vontade humana de se comunicar (seja entre si, seja com o divino). Ou, de novo, parafraseando Frollo, “isso irá matar aquilo. O livro irá matar o edifício”.

A ideia geradora, a palavra, não estava apenas na base de todos estes edifícios, mas também na forma. O templo de Salomão, por exemplo, não foi o único local de encadernação do livro sagrado; era o próprio livro sagrado. Em cada uma das suas paredes concêntricas, os sacerdotes podiam ler a palavra traduzida e manifestada aos olhos, e assim acompanhavam as suas transformações de santuário em santuário, até apoderarem-se dela no seu último tabernáculo, sob a sua forma mais concreta, que ainda pertencia à arquitetura: o arco. Assim, a palavra estava encerrada num edifício, mas a sua imagem estava no seu envoltório, como a forma humana no caixão de uma múmia.(...) Assim, durante os primeiros seis mil anos do mundo, desde o pagode mais

16 in DERRIDA, 1976, p. 16

imemorial do Hindustão até à catedral de Colónia, a arquitetura foi a grande caligrafia da raça humana. E isto é tão verdade que não só todo símbolo religioso, mas todo pensamento humano tem a sua página e o seu monumento nesse imenso livro.<sup>17</sup>

Obviamente, a interpretação de Victor Hugo é colorida por acontecimentos de sua época (durante a produção do livro, a Catedral de Notre Dame estava em desreparo, e o livro foi uma maneira que o autor encontrou de comunicar a importância da restauração desse prédio e, de forma geral, da importância dos grandes edifícios, num contexto de nacionalismo francês, atrelado ao romantismo, fruto da Revolução Francesa), mas é caro a nós entender como gerações futuras interpretavam o mundo antigo. O livro, afinal de contas, se passa no ano de 1482 - não é um exercício fútil de utilizar desse caráter monumental como uma ferramenta para entender a maneira que esses trabalhadores conceitualizam a construção dessas grandes obras públicas no período medieval.

Nesse contexto, logo, um “pintor” era menos alguém que trabalhava em um quadro na maior parte da idade média, e sim alguém que trabalhava em conjunto com diversos outros produtores (arquitetos, escultores, tecelões e etc) em projetos públicos e de larga escala (contratados pela aristocracia local em sua maior parte).

Raramente, existiam guildas separadas para artes individuais: pintores muitas vezes pertenciam a guildas farmacêuticas (já que eles fabricavam os próprios pigmentos), escultores a guilda de ferreiros, e arquitetos a guildas de pedreiros, apesar de termos evidências de alguns arquitetos de status mais distintos..<sup>18</sup>

Sendo obras que não só eram feitas em uma escala grandiosa, mas também ao longo de um tempo estendido (a Catedral de Notre Dame demorou cerca de 200 anos para ser completada)<sup>19</sup>, artistas se organizaram em Guildas e Lodges de trabalhadores que tinham que submeter sua vontade criativa a um projeto maior. Justamente, esse caráter da larga escala parece explicar o “status distinto” da arquitetura (para além de seu contato

17 HUGO, 1883

18 SHINER, 2001, p. 30

19 Em <https://notredamecathedralparis.com/history/>

com a geometria e a matemática, consideradas artes liberais). E, sendo uma organização que trabalha por comissão, está sujeita aos desígnios e vontades de quem a contratava, seja a igreja, a corte ou uma família aristocrática, cada um com seu gosto e função social específica.

A construção de uma catedral gótica foi um processo muito mais longo e complicado do que o havia sido a construção de uma igreja românica. Requeria uma maior variedade de operários e muito mais tempo para a sua execução, tanto pela natureza da obra, como, muitas vezes, devido às circunstâncias financeiras já mencionadas. Esta situação pedia uma regulamentação estrita do trabalho e uma renovação dos métodos tradicionais. Encontrou-se a solução na lodge, com as suas regras precisas de empreitada, pagamento e treino de operários, com a hierarquia do seu arquiteto, mestres especializados e operários jornaleiros, as suas restrições especiais sobre os direitos dos seus membros à propriedade intelectual do seu próprio trabalho e a subordinação incondicional do indivíduo às necessidades artísticas de uma tarefa comum. O objetivo era conseguir uma divisão e integração do trabalho produtivo, sem atritos, com a maior especialização possível e a mais completa harmonia no trabalho dos diferentes indivíduos.<sup>20</sup>

Um conceito que irá ser fundamental para a arte em gerações futuras é, então, largamente excluída da concepção medieval - aquilo que os ingleses irão chamar de “wit”, ou, de maneira mais coloquial, o que nós brasileiros chamamos de “sacada”. Entre românticos o “wit” é uma categoria incontornável na produção de obras de arte genuinamente boas, e, em contraste com a produção medieval, ela é indissociável do sentimento de sua individualidade perante a escala monumental da história e da tradição. Friedrich Schlegel descreve o “wit” como a “explosão de um espírito confinado” ou um “gênio fragmentado”, tornando claro que grandes obras surgem do conflito entre o espírito disruptor e a tradição, moribunda e paralizante. Igualmente, Schlegel diz que “não se deve apelar ao espírito dos antigos como uma autoridade” e que “nenhum texto clássico deve ser totalmente compreensível” - em contraste direto com o espírito de obras cujo papel deveria ser sua legibilidade e sua forma de continuação de uma determinada tradição.<sup>21</sup> A ideia de romper com paradigmas, de propositadamente criar obras herméticas ao seu consumidor ou comprador, no período medieval, seria acima de tudo uma péssima decisão de negócios e, por isso, não é um

20 HAUSER, 1972, p. 332

21 SCHLEGEL, 1991, p. 2-11

sentimento que necessariamente era cultivado (de novo, utilizando o termo que Schlegel usa para descrever o processo de apreender a genialidade das grandes obras) em seu artista ou em sua audiência.

Tornemos nosso microscópio, então, para essa audiência momentaneamente. A audiência da arte medieval era, quando não somente a aristocracia que a financiava, o espaço público como um todo. E, da mesma forma que o espaço público atual é repleto de imagens feitas para serem consumidas o mais rápido possível de maneira pulverizada e imediata, o espaço público do feudo não teria como ser construído de forma diferente. Com a estratificação social medieval os estratos de cultura não tinham como se misturar da maneira que pensamos, a não ser em contextos muito específicos de troca cultural (como o retorno da poesia heroica no formato da poesia de cavalaria no Século XIII, depois de séculos restrita quase exclusivamente a histórias populares<sup>22</sup>). O público medieval não era, logo, um público conflituoso ou crítico, da maneira que pensamos atualmente - em que a audiência de uma obra de arte é, de certa forma, confrontada por ela. O espaço público durante o período era concebido, efetivamente, como um espaço estático e homogêneo, que refletia os ideais de harmonia social que existiam em uma sociedade que era vista como reflexo da vontade divina e, principalmente, definida pela hereditariedade.

Tomando por exemplo a Catedral de São Vito em Praga, o projeto foi liderado por Peter Parler a partir de 1356 e continuado por seu filho Johann após sua morte em 1399<sup>23</sup>. O mesmo vale para a Notre Dame de Paris, com os arquitetos Jean de Chelles e seu filho (ou sobrinho) Pierre de Chelles<sup>24</sup>. A arte sendo vista, essencialmente, como um trabalho manual empreendido socialmente, geração após geração em uma família, pouco espaço sobra para o que eventualmente seria descrito como uma “inspiração” ou um “impulso”, criativo e disruptivo que atrai alguém para o mundo da arte.

22 HAUSER, 1972, p. 278

23 Em <https://www.hrad.cz/en/prague-castle-for-visitors/objects-for-visitors/st.-vitus-cathedral-10330>

24 Em <https://www.friendsofnotredamedeparis.org/notre-dame-cathedral/architecture/the-architects/>

Apesar da mobilidade não ser completamente impossível (a vida monástica era encarada como uma maneira de ascensão de status para pessoas sem sangue nobre ou famílias ricas<sup>25</sup>), a filosofia social da Idade Média era uma de se contentar com as condições que a vida te proporciona. O Papa Bonifácio VIII diz que “De acordo com a lei do universo, a ordem das coisas não é redutível a igualdade de maneira imediata, e sim do mais baixo ao intermediário ao superior”<sup>26</sup>, afirmando que as verdades espirituais (que existem de maneira terrena através da igreja e do estado real) existem para além do temporal (ou seja, uma visão de mundo que não inclui o trabalho ou as possibilidades de mudança para além da presente estabilidade social).

Uma obra que representa essa harmonia de maneira interessante são as Alegorias da Boa e Má Governança, Afrescos pintados no Palazzo Pubblico (cuja construção começa em 1297) de Siena por Ambrogio Lorenzetti (entre os anos de 1338 e 1339). Comissionado pelo conselho da cidade (o “Conselho dos Nove”), as quatro paredes representam a boa e a má governança e seus efeitos na cidade. Se, de um lado, temos o “Reinado da Paz”, em que Justiça e Concórdia reinam de maneira justa e plena, os “Efeitos da Boa Governança” são o comércio fluindo e o povo dançando. Caso o “Reinado da Tirania” tome conta da cidade (com figuras como a Avarizia e a Vanaglória reinando), o resultado é uma cidade delapidada, desértica e infértil. As quatro paredes do palácio, então, botam sob pressão os governantes da cidade, o tempo todo lembrando-os de seu papel na grande engrenagem social. Aqui, temos uma visão conflituosa do absolutismo monárquico puro e simples, onde uma entidade governa com liberdade irrestrita, e sim uma forma (rudimentar e claramente desigual) de pensar na sociedade em que o “superior” não tem apenas poder mas responsabilidade pelo “inferior”<sup>27</sup>.

Algo que fica claro conforme avançamos nas pesquisas é que o grande problema da originalidade é, de certa maneira, um problema do conflito com a tradição. O que a originalidade e a criatividade representam é a habilidade humana de ignorar ou criticar aquilo que enxerga como contin-

25 HERLIHY, 1973, 623-647

26 BONIFÀCIO VIII, 1302

27 SKINNER, 1999, p. 1-28

gente histórico ou clichê social e ir em direção a algo considerado maior - o desenvolvimento de uma poética específica, individual e contemporânea. Friedrich Nietzsche, ao descrever Lessing como um homem que “lhe importava mais a busca da verdade do que a verdade mesma: com o que ficou descoberto o segredo fundamental da ciência, para espanto, sim, para desgosto dos cientistas”, fala dessa vontade moderna de tratar a arte como um ponto de interrogação, eternamente deferido através da “petulância” do genio artístico, e não como um princípio de apaziguação (coisa que o Nietzsche, em sua veia mais romântica, provavelmente acharia horrível - tomar a legibilidade do mais fraco através da verdade como o foco, acima do desenvolvimento pessoal do aristocrático super-homem artista).<sup>28</sup> Se minha vontade é a de complexificar termos como “criatividade”, “originalidade” e afins, o faço através de tentar capturar a histórica como um campo de disputa sobre a memória da qual Walter Benjamin fala<sup>29</sup>. Se vemos a primazia desses termos como autoevidentes, como naturais do intelecto humano, devemos também perceber o quanto essa autoevidência é condicional de certos acontecimentos históricos - é preciso fazer uma genealogia do cânone do pensamento anti-canônico.

Em seu estudo da “Bíblia Historiale” Francesa, Patterson aponta que, justamente, há duas principais tentativas de disputa na história social da Idade Média: uma história positiva de harmonia e propósito (caracterizada por poetas românticos, nacionalistas do século XIX e supremacistas brancos contemporâneos) e uma de obscurantismo e miséria (caracterizada pela história do iluminismo e grupos protestantes).<sup>30</sup>

O termo “corporativista” (criado pelo jurista e político fascista Alfredo Rocco) se refere a uma visão da sociedade que a enxerga como um corpo (em quase uma perversão da ideia Vitruviana da arquitetura como sendo baseada nas proporções do ser humano), em que cada órgão precisa executar bem sua função para que o todo funcione de maneira harmoniosa, e nasce a partir de escritores no século XIX (em reação ao crescente individualismo na sociedade) retornando as organizações sociais da idade mé-

28 NIETZSCHE, 1992, P. 92-93

29 BENJAMIN, 1940

30 PATTERSON, 2022, p. 20

dia (“sistemas parciais de autonomia limitada e auto-regulação sob uma estrutura maior de autoridade cívica e representação limitada”<sup>31</sup>).

Durante a Alta Idade Média, organizações sociais e políticas de maior escala começaram a reaparecer. Essas incluíam as ordens religiosas associadas com a Igreja Católica romana, especialmente na forma de ordens religiosas, mosteiros e irmandades (...) e, acima de tudo, guildas de artesãos com seus sistemas hierárquicos de aprendizes, amadores e mestres de obras. As guildas liçenceavam seus próprios membros, ajudavam a regular vendas e preços, e eram essencialmente associações profissionais auto-governadas que promoviam tanto a paz social quanto o progresso. É esse sistema de guildas que muitos escritores corporativistas em muito buscavam um modelo de administração econômica eficiente e colaborações entre classes.<sup>32</sup>

Podemos pensar em como o músico Romântico Richard Wagner vai ao período medieval para encontrar a origem de suas óperas mais nacionalistas em seu último período, como *Der Ring des Nibelungen*, baseado na *Nibelungenlied* do século XII (composta por um autor anônimo, por muitos séculos perdida e recuperada no ano 1755). O “Épico Nacional” (a história de um anel mágico que concederia poderes inimagináveis a seu usuário) aparece depois da frustrada revolução de Maio de 1849 em Dresden, da qual Wagner participa (e, eventualmente, escapa com a ajuda do compositor Franz Liszt). Sua visão de um povo germanico unificado seria extremamente influente para Adolf Hitler, que dizia que somente reconhece Wagner como seu antecessor<sup>33</sup> (sua filha, Winifred Wagner se tornaria amiga próxima de Hitler, mesmo negando apoio ao partido nazista<sup>34</sup>). Esse resgate da canção anônima, popular e vulgar do período medieval era, certamente, um ponto comum em diversas expressões do Romantismo.

Algo que fica nítido com o estudo dos retornos românticos e fascistas da idade média, contudo, é a incerteza de largar o osso, por assim dizer, que é o pensamento do sujeito moderno. Quando autores como Nietzsche, Heidegger ou outros falam sobre as mazelas do mundo moderno, é imediatamente perceptível o tom psicologizante que esses autores tomam.

31 PAYNE, 1995, p. 38

32 WIARDA, 1996, p. 31

33 JACOBS, 1941, p. 81-83

34 Em [https://www.youtube.com/watch?v=R\\_zqMxv0Jg](https://www.youtube.com/watch?v=R_zqMxv0Jg)

Isso é aquilo que Theodor Adorno irá chamar em determinados contextos de “Jargão da Autenticidade”, uma vez descrito como os “suplementos irracionais” que auxiliam a “forma racional da dominação burguesa”<sup>35</sup>. De certa forma, é o que também a assombrologia denuncia - a taciturna harmonia incerta da pós-modernidade demanda que seus habitantes exerçam ao máximo seu único direito, o de ser “original”. Trabalhando a partir de Jameson Fisher descreve a sensação de “esvaimento da história” como uma maldição que fada a humanidade a repetir o passado eternamente como um pastiche, pois se acredita, em certo nível, que a maneira de se expressar essa originalidade tão desejada é algo que ficou com o passado: “O passado continua voltando pois o presente não pode ser lembrado”<sup>36</sup>. Falando de músicos como Burial, Philip Jeck e The Caretaker, a presença dos sons de fita e vinil parecem dar a essas peças uma presença fantasmagórica, pois nos lembram do material físico da reprodução dessas músicas. A promessa dessa originalidade funciona como um eterno e fútil substituto para a possibilidade de uma verdadeira liberdade, um placebo neoliberal para o que seria a verdadeira mudança a nível de subjetividade e sociabilidade humana.

A nós, é permitido a liberdade de nos rebelamos internamente contra tudo que pensemos que é nocivo a nossa “autenticidade” como seres humanos - desde que nunca se tenha ilusões quanto a imutabilidade do contexto em que estamos. O símbolo perfeito dessa luta pelo cultivo individual é Winston Smith, o protagonista do livro 1984 - um pacato trabalhador que, em sua “revolução silenciosa” contra o totalitarismo ao seu redor, escreve suas frustrações em um diário, feito para não ser lido por ninguém além dele próprio. Não é a toa que a imagética do livro é a principal referência do icônico anúncio da Apple do Super Bowl de 1984 (dirigido por Ridley Scott), em que um mundo semi-sovietico dominado pela IBM é esmagado pela força colorida de uma única mulher (representando a Apple). Esse comercial foi tema de uma das últimas palestras de Mark Fisher, descrevendo o anúncio como não só premonitório, mais “hipersticional” - através de sua própria existência, ele causou o futuro que previu, verificável pelo simples fato de vivermos em um mundo em que a Apple agora representa esse monolito tecnológico

35 ADORNO, 1973, p. 47

36 FISHER, 2022, p. 145

vendendo produtos de luxo na base de uma “expressão pessoal”, única e original. Outro comercial do mesmo ano, dessa vez da marca de jeans Levi’s, age da mesma maneira - em que um homem, vivendo em um mundo tedioso em preto e branco na Rússia soviética, conseguiu contrabandear uma calça jeans. Nas palavras de Fisher, sua vida é literalmente “redimida” por sua habilidade de contrabandear essas calças, atrelando essa vontade individual de expressão (que sempre retorna a uma categoria de consumo - lembremo-nos, ambos os vídeos são comerciais) a uma verdadeira filosofia de vida, um ethos final de, como diz o túmulo de Soren Kierkegaard, morrer como “aquele indivíduo”<sup>37</sup>.

E é por isso que é necessário excluir e reduzir o pensamento de uma era como a idade média a uma mera paródia de si mesma, pois ela representa algo que, socialmente, abominamos: a ideia de um mundo em que cada pessoa não tinha esse impulso eterno pela expressão própria, pela formação individual do intelecto, pela formação de um ser social “original” e discente - pois, de certa maneira, essa originalidade é tudo que nos resta no mundo moderno. Por outro lado, quando fascistas e tradicionalistas de outros modelos tentam recuperar esse pensamento, é importante apontar como eles sempre se enxergam como os aristocratas, como os dominadores, em suma, aqueles que poderão continuar com seus desejos modernos pelo cultivo cultural estético. O filósofo fascista Julius Evola cria o conceito da *apoliteia*, uma forma de manter o pensamento fascista vivo na cultura através de um endurecimento de seus seguidores, de se transformarem em verdadeiros “aristocratas da alma” (em uma lógica não muito diferente da visão Nietzscheana). Ao se afastar da corrompida sociabilidade moderna, eles poderiam treinar sua superioridade cultural.<sup>38</sup> Classificam-se como aristocratas pois, em uma contradição dos tempos, eles buscam manter o mesmo foco modernista na criatividade humana como um objetivo estético incontestável. É nessa medida que o pensamento honesto ao medievalismo deve ser evitado, seja por seus defensores ou por seus detratores.

37 FISHER, 2020, p. 43-45

38 SHEKHOSTOV, 2009, 431-457

Hauser, por exemplo, caracteriza leituras contemporâneas do funcionamento das Lodges e Guildas medievais de duas maneiras, “opostas mas igualmente românticas”. Uma veria na comunhão medieval a condição indispensável para construções artísticas; a outra, vê a descontinuidade das tarefas em um contexto comunal como um empecilho para a liberdade individual do artista (Hauser os compara com os críticos negativos ao Cinema, que diminuem o formato pelo seu caráter de produção coletiva). Em ambos, Hauser vê uma similaridade no que se diz a concepção da criação artística.

Ambas encaram a obra de arte como produto de um ato de criação unitário, não diferenciado, indivisível, quase divino. Os românticos do século XIX personificaram o espírito coletivo da lodge como uma espécie de alma popular, ou alma de grupo, atribuindo individualidade àquilo que não tem individualidade e creditando o trabalho de um grupo a esta suposta unidade e alma coletiva pessoal. Os críticos dos filmes, por outro lado, não negam o caráter coletivo, isto é, a organização compósita da produção de filmes. Na verdade, acentuam a sua impersonalidade ou, como dizem, seu caráter mecânico, mas negam todas as qualidades artísticas da obra, justamente porque a criação de um processo impessoal e fragmentado.<sup>39</sup>

## Referências

ADORNO, Theodor, *The Jargon of Authenticity*. Evanston, Northwestern University Press (1973).

AGOSTINHO, in Erwin Panofsky, *Evolução do Conceito de Belo*. São Paulo, WMF Martins Fontes (2013).

ALIGHIERI, Dante,, *De Monarchia* (1313). Disponível em <https://oll.libertyfund.org/titles/reinhardt-de-monarchia>

AQUINO, Tomas de, *Expositio super librum Boethii De Trinitate* (1216). Disponível em <https://www.corpusthomicum.org/cbt.html>

39 HAUSER, 1972, p. 333

ARUNDEL, Thomas, Constitutions against the Lollards (1408). Disponível em <https://www.bible-researcher.com/arundel.html>

BARTHES, Roland, A Morte do Autor in O Rumor Da Língua. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BENJAMIN, Walter, Sobre o Conceito de História (1940). Disponível em <https://www.marxists.org/portugues/benjamin/1940/mes/90.htm>.

CIPINIUK, Alberto. Do Conceito de Estilo a Subordinação ao Estilo Clássico. Em CONCININTAS v. 1 n. 1 (1997). Rio de Janeiro, Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

COPELAND, Rita, Rhetoric, hermeneutics, and translation in the Middle Ages. Cambridge Studies in Medieval Literature 11. Cambridge: Cambridge University Press (1991).

DERRIDA, Jacques, Of Grammatology. Baltimore, John Hopkins University Press (1976)

DUCHAMP, Marcel, O Ato Criativo in BATTCKOCK, Gregory (ed) A Nova Arte. São Paulo, Editora Perspectiva.

DURAND, Guillaume, Rationale divinatorum officiorum (1296). Disponível em [https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4331233/mod\\_resource/content/1/Aula%2011%2C%20DURAND%2C%20Guillaume.%20Representa%C3%A7%C3%B5es%20da%20imagem%20de%20Cristo%20e%20das%20figuras%20b%C3%ADblicas.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4331233/mod_resource/content/1/Aula%2011%2C%20DURAND%2C%20Guillaume.%20Representa%C3%A7%C3%B5es%20da%20imagem%20de%20Cristo%20e%20das%20figuras%20b%C3%ADblicas.pdf)

FISHER, Mark, Post-Capitalist Desire: The Final Lectures. Londres, Repeater Books (2020).

FISHER, Mark. Fantasmas da Minha Vida: Escritos Sobre Depressão, Assombrologia e Futuros Perdidos. São Paulo, Autonomia Literária (2022)

HAUSER, Arnold. História Social da Arte e da Literatura, Vol. 1. São Paulo, Editora Mestre Jou (1972).

HERLIHY, David, Three Patterns of Social Mobility in Medieval History. The Journal of Interdisciplinary History Vol. 3, No. 4 (Spring, 1973).

HOWLETT, James Aiden, *Picture Bibles in Catholic Encyclopedia* vol. 2. Nova York: The Encyclopedia Press, 1913. Disponível em [https://en.wikisource.org/wiki/Catholic\\_Encyclopedia\\_\(1913\)/Volume\\_2](https://en.wikisource.org/wiki/Catholic_Encyclopedia_(1913)/Volume_2)

HUGO, Victor. *The Hunchback of Notre Dame*. (1883) Disponível em [http://www.online-literature.com/victor\\_hugo/hunchback\\_notre\\_dame/](http://www.online-literature.com/victor_hugo/hunchback_notre_dame/).

JACOBS, Robert L., *Wagner's Influence on Hitler*. Oxford, Oxford University Press, *Music & Letters*, Vol. 22, No. 1 (Jan., 1941).

KUMLER, Aden *The Patron-Function in Patronage, Power and Agency in Medieval Art*. Princeton, Princeton University (2013).

MOHRMANN, Christine, *How Latin Came to Be the Language of Early Christendom in Studies*. *Irish Quarterly Review*, Vol. 40, No. 159 (Sep., 1951).

NIETZSCHE, Friedrich, *O Nascimento da Tragédia*. São Paulo, Editora Schwarcz (1992).

BONIFACIO VIII, Papa, *Unam Sanctam* (1302). Disponível em <https://www.papalencyclicals.net/Bon08/B8unam.htm>.

PATTERSON, Jeanette, *Making The Bible French*. Toronto, University of Toronto Press. (2022).

PAYNE, Stanley G, *A History of Fascism, 1914–1945*. Londres, Routledge (1995).

SCHLEGEL, Friedrich. *Philosophical Fragments*. Minnesota, University of Minnesota Press (1991).

SHEKHOSTOV, Anton. *Apoliteic music: Neo-Folk, Martial Industrial and "metapolitical fascism."* *Patterns of Prejudice*, 43(5) (2009).

SHINER, Larry, *The Invention of Art: A Cultural History*. Chicago, Chicago University Press(2001).

SKINNER, Quentin, *Ambrogio Lorenzetti's Buon Governo Frescoes: Two Old Questions, Two New Answers* Chicago, University of Chicago Press, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* Vol. 62 (1999).

STRABO, Wallafridus, De rebus ecclesiasticis (Sec. XI). Disponível em [https://la.wikisource.org/wiki/De\\_rebus\\_ecclesiasticis\\_\(Walafridus\\_Strabo\)](https://la.wikisource.org/wiki/De_rebus_ecclesiasticis_(Walafridus_Strabo))

WIARDA, Howard J., Corporatism and Comparative Politics: The Other Great “Ism”. Nova York, M. E. Sharpe, Inc (1996).

Recebido em 30 de setembro de 2023 e aceito em 1º de janeiro de 2024

Este é um artigo publicado em acesso aberto sob uma licença Creative Commons.

