



UNIVERSIDADE ESTADUAL DO MARANHÃO – UEMA
DEPARTAMENTO DE LETRAS
CURSO DE LETRAS LICENCIATURA EM LÍNGUA PORTUGUESA, LÍNGUA
INGLESA E LITERATURAS

EMANUELLY AGUIAR PASSOS

CONFLITO DE DOIS MUNDOS: Uma análise comparativa entre a pintura *A Queda dos Anjos Rebeldes*, de Pieter Bruegel (1562) com a obra *Demian*, de Hermann Hesse (1919)

CAXIAS - MA

2024

EMANUELLY AGUIAR PASSOS

CONFLITO DE DOIS MUNDOS: Uma análise comparativa entre a pintura *A Queda dos anjos rebeldes*, de Pieter Bruegel (1562) com a obra *Demian*, de Hermann Hesse (1919)

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao curso de Letras Português, Letras Inglês e Literaturas, da Universidade Estadual do Maranhão – UEMA, Campus Caxias.

Orientadora: Profa. Ma. Vilma Rodrigues Mascarenhas.

CAXIAS – MA

2024

P289c Passos, Emanuely Aguiar

Conflitos de dois mundos: uma análise comparativa entre a pintura A Queda dos Anjos Rebeldes, de Pieter Bruegel (1562) com a obra Demian, de Hermann Hesse / Emanuely Aguiar Passos. __Caxias: Campus Caxias, 2024.

73f.

Monografia (Graduação) – Universidade Estadual do Maranhão – Campus Caxias, Curso de Licenciatura em Letras Língua Portuguesa, Língua Inglesa e Literaturas.

Orientador: Prof^a. Ma. Vilma Rodrigues Mascarenhas.

1. Literatura. 2. Pintura. 3. Comparação. I. Título.

CDU 82.091

EMANUELLY AGUIAR PASSOS

CONFLITO DE DOIS MUNDOS: Uma análise comparativa entre a pintura *A Queda dos anjos rebeldes*, de Pieter Bruegel (1562) com a obra *Demian*, de Hermann Hesse (1919)

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao curso de Letras Português, Letras Inglês e Literaturas, da Universidade Estadual do Maranhão – UEMA, Campus Caxias.

Orientadora: Profa. Ma. Vilma Rodrigues Mascarenhas.

Aprovado em: 19/08/24.

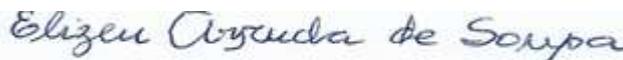
BANCA EXAMINADORA



Profa. Ma. Vilma Rodrigues Mascarenhas (CESC/UEMA)
Mestra em Literatura, Memória e Cultura (UESPI)
(Orientadora)



Profa. Dra. Solange Santana Guimarães Morais (CESC/UEMA)
Doutora em Ciência da Literatura (UFRJ)
(Primeira Examinadora)



Prof. Dr. Elizeu Arruda de Sousa. (CESC/UEMA)
Doutor em História pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos
(Segundo Examinador)

Dedico esse trabalho aos meus pais, que me dão todo o suporte e apoio e me fazem voar em direção aos meus sonhos.

AGRADECIMENTOS

A minha mãe, que me ensinou as minhas primeiras palavras, que sempre me guiou no caminho do conhecimento, que me ofereceu o melhor de tudo, e me ensinou o meu valor nesse mundo.

Ao meu pai, que me ensinou a ser amada e a ser amável, sempre me apoiou e sempre ofereceu o melhor de tudo para me ver feliz. Você é e sempre será o melhor pai do mundo.

Ao meu padrasto, que acompanha a minha trajetória acadêmica e não pestaneja em me oferecer todo o suporte necessário nessa caminhada. Obrigada por tudo.

Aos meus amigos, pelo carinho, pelas risadas, pelo companheirismo. Agradeço por serem luz nessa jornada.

A minha orientadora, por me guiar nesse período e por toda a paciência. O processo foi bem mais tranquilo com a sua orientação. Você é uma inspiração.

Aos meus professores, que enriqueceram a minha jornada de conhecimento. Vocês me permitiram evoluir como profissional, e hoje posso dizer que me sinto professora, como muito orgulho.

E por fim, agradeço a Manu de anos atrás por não ter desistido. Hoje ela pode alcançar lugares antes inimagináveis.

“These wings, although they came out of pain, are wings towards the light. Even if it’s tiring and hurting, if I can fly away, I’ll fly”

(A Supplementary Story: You Never Walk Alone, BTS

RESUMO

A literatura e a pintura podem ser consideradas duas formas de expressão, que podem dialogar entre si. Mesmo cada uma possuindo suas particularidades, elas podem manter uma relação que permite a investigação de temáticas, de simbologias, que acabam por se coincidir. Este presente trabalho analisa o conflito entre o sagrado e o profano nas obras *A Queda dos Anjos Rebeldes* (1562), de Pieter Bruegel e *Demian* (1919), de Hermann Hesse. Nesse caso, a análise comparativa dessas obras revela como o conflito entre o sagrado e o profano, que é representado de maneira que os dois mundos podem oferecer uma compreensão das questões espirituais e existenciais que permeiam a condição humana. O objetivo do trabalho é analisar as coincidências encontradas entre a expressão visual de Bruegel e o romance de formação de Hesse, com o intuito de comparar a relação entre o sagrado e o profano nas obras. Para analisar os pontos de contato, o estudo teve como aporte teórico Wilma Maas (2000), Mircea Eliade (1992), Gombrich (1995), Carvalhal (2006), Nitrini (2000), Soethe (2009), Wellek (1997), Koerner (2016), Muhlberger (1993), como também outros autores com contribuições nas áreas de estudo desta pesquisa. Dessa forma, a comparação entre literatura e pintura, como demonstrado pelos estudos dos autores, revela a profundidade das interações entre essas duas formas de arte.

Palavras-chave: Literatura. Pintura. Comparação.

ABSTRACT

Literature and painting can be considered two forms of expression that can engage in dialogue with each other. Although each has its own particularities, they can maintain a relationship that allows for the investigation of themes and symbols that often coincide. This work analyzes the conflict between the sacred and the profane in the works *The Fall of the Rebel Angels* (1562) by Pieter Bruegel and *Demian* (1919) by Hermann Hesse. In this case, the comparative analysis of these works reveals how the conflict between the sacred and the profane is represented in a way that the two depicted worlds offer an understanding of the spiritual and existential issues that permeate the human condition. The objective of the study is to analyze the coincidences found between Bruegel's visual expression and Hesse's coming-of-age novel, aiming to compare the relationship between the sacred and the profane in the works. To analyze these points of contact, the study draws on theoretical contributions from Wilma Maas (2000), Mircea Eliade (1992), Gombrich (1995), Carvalhal (2006), Nitrini (2000), Soethe (2009), Wellek (1997), Koerner (2016), Muhlberger (1993), as well as other authors with contributions in the areas relevant to this research. Thus, the comparison between literature and painting, as demonstrated by the studies of these authors, reveals the depth of the interactions between these two forms of art.

Keywords: Literature. Painting. Comparison.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Pieter Bruegel the Elder, Peasant Wedding, Pieter Bruegel: The Elder, c. 1568	45
Figura 2: The Fall of the Rebel Angels, Pieter Bruegel: The Elder, 1562	48
Figura 3: Recorte da pintura em que mostra o São Miguel Arcanjo	50
Figura 4: Recorte da pintura mostrando anjos em batalha.....	51
Figura 5: Recorte de um instrumento musical que ostenta garras de lagosta.....	52
Figura 6: Recorte de uma criatura em forma de alcachofra	52
Figura 7: Recorte de uma furiosa víbora no centro inferior da pintura	53

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS.....	11
1 CONTEXTO HISTÓRICO DO ROMANCE DE FORMAÇÃO.....	14
1.1 Algumas definições de Bildungsroman	14
2 DIÁLOGOS ENTRE LITERATURA E PINTURA.....	23
2.1 O percurso dos estudos comparados.....	23
2.2 Arte, Literatura e Intertextualidade	29
3 UM ESTUDO COMPARADO DO SAGRADO E PROFANO EM <i>DEMIAN</i> (1919) E A PINTURA <i>A QUEDA DOS ANJOS REBELDES</i> (1562).....	35
3.1 A obra de Hesse (1919)	35
3.2 A obra de Bruegel (1562)	43
3.3 Análise do Sagrado e do Profano personificados nas interartes	54
CONSIDERAÇÕES FINAIS	62
REFERÊNCIAS.....	66
ANEXOS	69

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A benéfica possibilidade de compararmos literatura com outras artes, em especial a pintura, pode surgir de indagações do próprio leitor, que, ao ler, imagina cenários, personagens e diversas imagens em sua mente. Assim como quem vê uma pintura a sente ou a percebe de acordo com a sua vivência, há também a compreensão dos críticos de arte que as interpretam para o público.

Nesse sentido, Cortez (2009) afirma que o leitor fica cada vez mais apto ao ato da recepção quando se utiliza da abordagem visual do texto, pois passa a decodificar os signos presentes naquele texto, adquirindo uma atitude de “ver” além do texto e “olhar” além das palavras. Sobre as comparações entre as artes plásticas e a literatura, é válido ressaltar que:

Um olhar crítico em constante movimento, capaz de ver, observar, refletir, sentir e criar é atitude do leitor de sempre, uma vez que o poeta não tem o recurso da luz, das cores, do desenho é do signo global imediato, mas, em seus versos, usa as metáforas, a adjetivação expressiva, os contrastes e as alegorias, estabelecendo um ritmo poético que o poderá igualar àqueles que com pincéis, traços e cores construíram paisagens e retratos (Cortez, 2009, p. 367).

Sob essa perspectiva, entende-se que ocorre uma relação interessante entre os diferentes tipos de arte e explorar suas vastas possibilidades de comparação. Sendo assim, o presente trabalho, do ponto de vista da literatura comparada, pretende analisar os diálogos existentes na pintura *A Queda dos Anjos Rebeldes* (1562), de Pieter Bruegel com a obra *Demian* (1919), de Hermann Hesse no intuito de comparar o conflito entre dois mundos distintos (o sagrado e o profano) nas interartes.

Para tanto, percebe-se na pintura *A Queda dos Anjos Rebeldes* (1562) traços de similaridade com a narrativa do romance de formação *Demian*. Para melhor contextualização, esclarecemos que Pieter Bruegel (1525-1659) começou a pintar em uma era dominada por pragas, guerras, e fanatismo religioso e foi altamente influenciado pela pintura de Hieronymus Bosch (1450-1516).

Bruegel, *o Velho*, foi um pintor holandês do Renascimento que conseguiu abordar em suas obras temas que representavam tanto a vida camponesa como também o lado escuro e até mesmo a “insensatez” do ser humano. Semelhantemente, *Demian* (1919) também questiona os mesmos valores, em um

contexto diferente, e temáticas que envolvem o sagrado e o profano, e assim, relacionamos com a tela *A Queda dos Anjos Rebeldes* (1562).

Com base no conflito interno do personagem Emil Sinclair que, ao tentar viver entre a dualidade de um “mundo luminoso” (sagrado) e outro “mundo sombrio” (profano), analisaremos o entrelaçamento desses mundos personificados na obra de Hermann Hesse e na pintura de Bruegel.

Por essa razão, a escolha do *corpus* desta pesquisa deve-se à possibilidade de aplicar um estudo comparado entre as obras. Visto que a relação entre as duas obras ainda é pouco explorada. Nesse sentido, isso faz com que esta pesquisa venha a contribuir para os estudos comparados na compreensão da expressão da arte ligada à literatura.

O objetivo geral do trabalho é analisar as coincidências entre a expressão visual de Pieter Bruegel e o romance de formação de Hermann Hesse com o intuito de comparar a relação entre o sagrado e o profano nas obras. Desse modo, inicialmente, objetiva-se entender o contexto histórico do romance de formação. Em seguida, discutiremos o percurso da literatura comparada e a relação da literatura com a pintura e a análise do sagrado e do profano nas interartes. Além da análise entre o sagrado e o profano nas obras e como esses fatores ajudaram na compreensão desse conflito de dois mundos com base nas seguintes questões norteadoras: em que contexto histórico Hermann Hesse e Pieter Bruegel criaram as suas obras? Quais semelhanças e diferenças são identificadas em ambas as obras? Como é possível analisar a simbologia dos dois mundos (sagrado e o profano), presente nas obras, tendo em vista a abordagem visual e literária?

Diante dos questionamentos acima, a pesquisa propõe investigar tanto a convergência quanto a dualidade foram manifestadas nos elementos simbólicos das obras. Conseqüentemente, a questão moral também surge como um dilema abordado com base no contexto da moral cristã na representação do “outro” e do “ímpio” nos mundos delineados por Bruegel e Hesse. Assim, a problematização da pesquisa envolve a análise e o confronto de como as duas obras lidam com a complexidade moral e espiritual na interação de dois mundos distintos e conflituosos.

Esta pesquisa é de caráter bibliográfico e está dividida em três capítulos: no primeiro, situamos o leitor no *Contexto Histórico do romance de formação*. No segundo capítulo serão discutidos os *Diálogos entre literatura e pintura*. No terceiro

e último capítulo: *Um estudo comparado do sagrado e profano em Conflito de Dois Mundos e a pintura A Queda Dos Anjos Rebeldes* (1562), aplicamos o estudo comparado.

Para o desenvolvimento dos capítulos, de modo a evidenciar os pontos aqui destacados, a pesquisa conta com um aporte teórico de Wilma Maas (2000), Mircea Eliade (1992), Gombrich (1995), Carvalhal (2006), Nitrini (2000), Soethe (2009), Wellek (1997), Koerner (2016), Muhlberger (1993), Kristeva (2005), Samoyault (2008), dentre outros que se fizeram necessários ao longo da pesquisa, delineando, dessa forma, a conexão intertextual entre literatura e pintura. Uma vez que comparar textos literários e obras plásticas, revela-se como um importante via de acesso, na busca de novas formas de conhecimento.

1 CONTEXTO HISTÓRICO DO ROMANCE DE FORMAÇÃO

Esse capítulo aborda o percurso histórico e algumas definições acerca do *Bildungsroman*. Essa introdução sobre o contexto histórico do romance de formação auxilia na compreensão da obra de Hermann Hesse. O *Bildungsroman*, traduzido como romance de formação, desenvolvimento, aprendizagem ou educação, representa uma das mais importantes contribuições da literatura alemã para o cenário literário global. O *Bildungsroman* aborda o processo de autodescoberta, o que permite ao protagonista atingir um nível de aprimoramento pessoal.

Diversos estudiosos abordaram o conceito de *Bildungsroman* sob diferentes perspectivas. Autores como Wilma Maas (2000) e Cristina Ferreira Pinto (2000), por exemplo, trabalham os conceitos e a evolução do gênero, explicando seu desenvolvimento desde as primeiras manifestações no século XVIII com Johann Wolfgang von Goethe, até as adaptações e novas interpretações no século XX. Através desses autores, compreende-se como o *Bildungsroman* continua a influenciar a literatura, refletindo as mudanças sociais e culturais ao longo do tempo.

1.1 Algumas definições de Bildungsroman

O *Bildungsroman* é traduzido como romance de formação, de desenvolvimento, aprendizagem, ou educação e é considerado uma das contribuições da literatura alemã para a literatura global. Em relação à morfologia do termo, Maas (2000, p. 13) afirma que, “por um processo de justaposição, unem-se dois radicais (*Bildung* - formação e *Roman* - romance) que correspondem a dois conceitos fundadores do patrimônio das instituições burguesas”.

De acordo com Rolf Selbmann (1994 *apud* Quintale Neto, 2005) em sua obra *Der Deutsche Bildungsroman* (O romance de formação alemão) disserta que o conceito de *Bildung* é considerado intraduzível em outras línguas, por ter uma significação de caráter excepcionalmente alemão, porém, mesmo intraduzível, no português, por convenção, deu-se uma definição plausível ao termo, chamando-o assim de Romance de Formação, e mesmo não tão próximo ao original, segundo o autor, possui semelhança de sentido. Conforme o autor, a respeito da origem do conceito de *Bildung*, relata que

Bildung (alto-alemão arcaico. *Bildunga*, alto-alemão médio. *Bildunge*) circunscrevia primeiramente uma aura de valor, significava a Foto, o Retrato, a Imagem (imago), mas também Imitação (imitatio), Forma (forma) und Formação (formatio). Ainda o modelo da imagem da divindade, cujo centro é ocupado pelo homem. Posteriormente, entre os místicos do final da Idade Média, a *Bildung* tornou-se o conceito chave da teoria Imago-Dei do círculo de Mestre Eckhart. Quando seu significado se altera para 'transformatio', aponta para o conceito de reconquista do paraíso perdido, significando também a remodelação do pecado original do homem culpado como 'superimagem', novo portador da imagem divina' (Selbmann, 1994 *apud* Quintale Neto, p. 186, 2005).¹

Assim sendo, o autor descreve a imagem do homem como algo divino ou diretamente ligado a uma noção divina, também associa a uma imagem correlata à noção de reconquista, ou seja, de aproximação de si mesmo, ou como o próprio autor cita "de remodelação do pecado original".

Ainda acerca das definições de *Bildungsroman*, este é considerado um gênero literário que evidencia o crescimento e desenvolvimento moral, social e psicológico de um personagem principal durante a passagem da sua infância à vida adulta. Geralmente explora as experiências, influências externas e os desafios durante o amadurecimento e autodescoberta desse personagem. Dessa forma, de acordo com o posfácio escrito pelo tradutor Ivo Barroso (2020) no livro *Demian* de Hermann Hesse, pode-se observar uma definição de *Demian* que o comprovam como um romance de formação:

E ainda mais que uma história ou romance de educação é o relato de um processo de deseducação, ou preferindo-se, de reeducação, de laborioso apagar das pegadas que o puritanismo educacional deixa impressas na alma adolescente: a timidez, a humildade, o alheamento - armas obsoletas com a hostilidade do mundo real - e que conduzem, mais tarde, inapelavelmente à solidão e à inadaptabilidade, à surda revolta e ao amargo constrangimento (Barroso, 2020, p. 190).

Nesse mesmo sentido, no livro *O Cânone Mínimo: o Bildungsroman na história da literatura* a autora Wilma Maas (2000) discorre acerca das

¹ "Bildung (ahd.bildunga, mhd.bildunge) umschrieb ursprünglich eine Wertaura, die Bild, Abbild und Ebenbild (imago) bedeutete, aber auch Nachbildung (imitatio), Gestalt (forma) und Gestaltung (formatio). Immer stand eine vorbildhaft gemeinte Gottesbildlichkeit, nach der der Mensch ausgeprägt werden sollte, im Zentrum. Im Rahmen der spätmittelalterlichen Mystik wurde Bildung zum Schlüsselbegriff einer Imago-Dei-Theorie im Umkreis Meister Eckharts. In seiner leicht abgewandelten Bedeutung als transformatio zielte der Begriff auf die Wiedergewinnung des verlorenen paradiesischen Unschuldzustands, meinte also sowohl Umgestaltung des mit der Erbsünde belasteten Menschen als auch Überbildung, Neueinprägung des göttlichen Bildes." (Selbmann, 1994 *apud* Quintale Neto, p. 187, 2005).

manifestações iniciais do termo *Bildungsroman*. Segundo a autora, o termo foi possivelmente utilizado pela primeira vez, em 1810, pelo professor Karl Morgenstern, que empregou o termo em uma conferência na Universidade de Dorpat. De acordo com Maas (2000), Morgenstern definiu inicialmente o romance de formação como aquele que representa a jornada de crescimento de um personagem desde o início da sua jornada até atingir um certo nível de amadurecimento ou aprimoramento.

Mais tarde, o conceito de *Bildungsroman* torna-se ainda mais significativo com o filósofo Wilhelm Dilthey, através dos seus estudos, aprimora a definição de Morgenstern devido a uma concepção idealizada já existente de uma *Bildung* burguesa, que perdurou por quase duzentos anos. Na Alemanha, lugar onde se originou o romance aqui estudado, buscavam criar uma literatura nacional que divulgasse o “espírito alemão” tão ambicionado, através de uma concepção idealizada da burguesia, ou seja, de um personagem burguês e jovem que busca seu crescimento e superação (Maas, 2000, p. 20).

Segundo Wilma Maas, essa representação idealista da *Bildung* permitirá a caracterização de “um ‘espírito nacional alemão’, e de uma singularidade intelectual e nacional que se deseja ver refletida na produção literária” (Maas, 2000, p. 20). Destaca-se ainda, segundo Maas (2000), a função didática na produção literária que auxilia no desenvolvimento e formação do leitor de uma maneira bem mais abrangente que qualquer outro tipo de romance.

Essa função atribuída ao romance de formação, de auxiliar no desenvolvimento moral e educacional do leitor, é proveniente da necessidade de legitimação do romance alemão; por essa razão, o surgimento desse termo coincide com um momento em que o romance em si, começava a ser reconhecido como forma literária digna. Contextualizando, o romance de formação era um gênero que, para a época (dos séculos XVII ao XX), ainda era visto como inferior comparado à epopeia, que para Maas (2000) era considerada “a grande forma narrativa (...) com sua grandiosidade temática e metro clássico” (Maas, 2000, p. 22).

Em relação à trajetória do romance e o seu reconhecimento como gênero literário digno, a autora explica que:

A palavra *Bildungsroman* conjuga, portanto, dois termos de alta

historicidade no contexto alemão e mesmo europeu. Por um lado, a incipiente classe média alemã movimenta-se em direção à sua emancipação política, processo que se reflete na busca pelo autoaperfeiçoamento e pela educação universal. A par disso, cristaliza-se o reconhecimento público de um gênero literário voltado para a representação do próprio ideário burguês, gênero esse que o século XIX irá conhecer como a grande forma do romance realista (Maas, 2000, p. 22 - 23).

Nesse sentido, Santos e Maas (2018), em seu artigo, afirmam que o professor Morgenstern descrevia a epopeia antiga, em comparação ao romance de formação, como aquela com características muito voltadas a um protagonista que atuava para provocar mudanças significativas no mundo, enquanto o romance de formação se enquadra em um aspecto muito mais voltado à evolução do protagonista e ao desenvolvimento de sua formação interior. Em suma, via-se na epopeia um herói que atuava para com os homens e o mundo; em contrapartida, o romance era voltado para a atuação interior do homem para consigo mesmo.

Por conseguinte, é relevante destacar que o termo também atribui importância ao romance do escritor alemão Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) intitulado *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* (1795), considerado um clássico do *Bildungsroman*. O romance de Goethe tem o papel de explorar as possibilidades de formação que restavam ao burguês em comparação ao nobre da época. Segundo Maas, sobre a representação da obra de Goethe no universo dos romances de formação, ela profere que:

Morgenstern atribui à *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* a qualidade de representar, como nenhum outro romance, em tão alto grau e em tão vasta dimensão 'o aperfeiçoamento universal harmônico daquilo que é autenticamente humano e de ter aspirado ao 'mais belo ideal da formação da humanidade neo-européia e da época' (Maas, 2000, p. 47).

Do ponto de vista de Georg Lukács (2000), o personagem Wilhelm Meister, encontra-se entre “dois tipos de configuração: seu tema é a reconciliação do indivíduo problemático, guiado pelo ideal vivenciado, com a realidade social concreta” (Lukács, 2000, p.138). Nesse sentido, reafirma-se a obra *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* como romance de formação, que se concentra em explorar a rota de um personagem ao seu próprio encontro.

Segundo Cristina Ferreira Pinto (2000), em seu livro *O Bildungsroman feminino: quatro exemplos brasileiros*, mesmo Goethe não sendo o pioneiro na utilização do termo usou *Bildungsroman*, mas é a ele que o termo é atribuído, pois

usava a palavra *Bildung* com frequência e outras também derivadas sempre se referindo ao seu Wilhelm Meister, obra que, segundo a autora, é considerada o protótipo ou modelo arquetípico do gênero.

A obra de Wilhelm Meister, depois da atribuição de Morgenstern, tornou-se um exemplo de *Bildungsroman*, tanto que outros romances sempre eram comparados com a estética da obra *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. De acordo com Santos e Maas (2018), na Alemanha e também em outros países, as obras literárias só seriam consideradas *Bildungsroman* se tivessem uma proximidade estética à obra de Goethe.

Assim sendo, algumas características essenciais da obra goethiana foram necessárias para considerá-la como o “percurso exemplar”, ou seja, como um exemplo da trajetória seguida pela classe emergente alemã (burguesia) em busca de seu reconhecimento dentro de sua estrutura nacional. Maas (2000) discorre a respeito da obra de Goethe:

A história de vida do jovem Wilhelm Meister, sua trajetória desde o lar burguês em direção à busca por uma formação universal e pelo aperfeiçoamento de suas qualidades inatas, sua relação com as várias esferas da sociedade da época até sua inserção na aristocracia, por meio de um casamento interclasses (*mésalliance*), foram vistos com Morgenstern como o percurso exemplar, como a trajetória arquetípica a ser cumprida pelos filhos da incipiente burguesia alemã em busca de legitimação e reconhecimento político (Maas, 2000, p. 20).

Por essa razão, Maas (2000) afirma que Morgenstern associa a obra *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister (1795)* a um determinado a um certo “espírito de época”, um sentimento que, segundo a autora, será retomado e desenvolvido posteriormente por Dilthey, Melitta Gerhard e Ernst Ludwig Stahl. Nesse contexto, o processo de tradução e produção de sentido do termo passou por vários aperfeiçoamentos. Segundo Maas (2000), um dos sentidos próximos de *Bildungsroman* era justamente sobre a “noção de processo”, ou seja, relacionado às etapas de vivência ou ao aperfeiçoamento do indivíduo conforme conhece a si e ao mundo.

Outro termo introduzido por Gerhard, segundo Maas (2000), foi o *Entwicklungsroman* ou “romance de desenvolvimento”, que seria considerada uma categoria proveniente do *Bildungsroman*. O conceito proposto por Gerhard possui uma manifestação que ultrapassa características nacionais e históricas. Na

Alemanha, esse gênero considerado de desenvolvimento se sobressai em uma esfera muito particular do “espírito alemão”, ou seja, em uma época onde se via uma preocupação maior com a vida interior e com o indivíduo confrontando-se com um mundo exterior. Assim, segundo Gerhard (1926 *apud* Maas 2000), a obra *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* diferencia-se das obras anteriores a ela, justamente o estímulo para formação do indivíduo que faz com que o herói possa seguir seu caminho adiante. Acerca da diferenciação entre os termos *Bildungsroman* e o *Entwicklungsroman*, Maas discorre que:

Essa tentativa, que tem origem no trabalho de Melitta Gerhard, mostra-se, porém, improdutivo, na medida em que as tentativas de definição de um e de outro termo não são concludentes, não oferecem instrumentos ou um corpus que permita encaixar as obras isoladas sob um ou outro tipo; ao contrário, a cada verbete consultado, variam consideravelmente as obras classificadas como Bildungs- ou Entwicklungsromane. Além disso, os autores não hesitam em afirmar que os termos são frequentemente usados como sinônimos, o que invalida qualquer distinção tipológica a partir dessa nomenclatura (Maas, 2000, p. 60).

Nessas várias definições aqui propostas surgem palavras que dialogam com o sentido da formação e educação como, por exemplo, o termo alemão para Formação (*Bildung*) conversa com o termo Educação (*Erziehung*). Em suma, torna-se relevante explorar os conceitos de *Bildungsroman* tendo em vista a noção do conceito de educação e como esse conceito era tido no período de sua concepção.

De acordo com Maas (2000), na Alemanha, anos finais do século XVIII, Educação (*Erziehung*) referia-se ao “processo de desenvolvimento do patrimônio intelectual inerente ao homem, patrimônio esse que deveria ser otimizado e cultivado por meio de mecanismos de estímulo do aparelho perceptivo e do raciocínio lógico” (Maas, 2000, p. 27). Ao passo que, já no século XIX, esse termo também se voltava para o ideal da literatura cristã que era objeto de leitura na esfera doméstica, que tinha o objetivo de ensinar às crianças ensinamentos morais e cristãos. Em suma, com relação à atribuição dos termos no dicionário e no uso linguístico moderno, a autora argumenta que:

De maneira geral, a tendência dos dicionários e do uso linguístico moderno é atribuir ao termo ‘educação’ (*Erziehung*) o sentido de uma ação dirigida, com objetivos propedêuticos bastante definidos, ao passo que ‘formação’ (*Bildung*) seria entendida mais como o resultado um processo que não pode ser atingido apenas pela atividade metódica da educação; a *Bildung* ‘pressupõe a atividade espontânea do indivíduo’, ocorrendo ao longo do

processo de autoaperfeiçoamento (Maas, 2000, p. 27-28).

Outra definição bastante relevante para a pesquisa, apresentada por Maas (2000) em seu livro, foi proposta por Jürgen Jacobs em sua obra sobre o *Bildungsroman* lançada em 1989, em que fala a respeito do *Bildungsroman*. Como descrito por Maas (2000), Jacobs sugere uma definição que pode englobar ou suprir todas as definições, embora diversas que o romance de formação possui, pois, como visto, esse gênero possui uma flexibilidade de definições bastante extensas. Esse mesmo autor levanta algumas características relativas ao romance de formação que são pertinentes ao conceito do *Bildungsroman*. Maas (2000) destaca o que Jacobs pondera como características essenciais do termo:

O protagonista deve ter uma consciência *mais ou menos* explícita de que ele próprio percorre não uma seqüência mais ou menos aleatória de aventuras, mas sim um processo de autodescobrimento e de orientação no mundo; A imagem que o protagonista tem do objetivo de sua trajetória de vida é, em regra, determinada por enganos e avaliações equivocadas, devendo ser corrigidas apenas no transcorrer de seu desenvolvimento; Além disso, o protagonista tem como experiências típicas a separação em relação à casa paterna, a atuação de mentores e de instituições educacionais, o encontro com a esfera da arte, experiências intelectuais eróticas [sic], experiência em um campo profissional e eventualmente também contato com a vida pública, política (Maas, 2000, p. 62).

Tendo em vista esses aspectos descritos por Jacobs, observa-se uma trajetória seguida pelo personagem principal dentro de um romance de formação, e suas experiências como, por exemplo, a saída da casa dos pais, as influências das instituições educacionais na vida do protagonista, a vida profissional, a esfera artística, entre outros. Esse apanhado de concepções demonstra, portanto, semelhanças entre si. Segundo Maas (2000), a partir dos anos 80 do século XX, o conceito de *Bildungsroman*, a partir de uma análise mais observadora e crítica ao termo, torna-se mais flexível e também problematizado na literatura contemporânea, tendo em vista suas concepções iniciais de origem.

Como já mencionado, a obra de Goethe era reputada como um exemplo de comparação para o que se considerava *Bildungsroman*, tanto dentro de seu país de origem como no exterior. Porém, segundo Santos e Maas (2018), é a partir do século XX que a noção teleológica, que até então determinava uma ideia de formação individual, não é mais considerada viável. A razão disso é proveniente dos traumas ocasionados por momentos históricos como as guerras mundiais

ocorridas nessa época. Portanto, os autores complementam que:

(...) surge, com isso, uma noção de sujeito fragmentado que não condiz mais com o projeto de identidade una e harmônica defendido pelo romance burguês. Os romancistas do século XX empregavam, portanto, modos de narrar que pudessem dar conta dessa nova maneira de enxergar a individualidade. Técnicas narrativas experimentais como o fluxo de consciência e o modelo não-linear de narrar contrapunham-se ao paradigma goethiano contribuindo, assim, para o que seria o inevitável fim da era *Bildungsroman* (Santos; Maas, 2018, p. 250).

A busca de perfeição e de harmonia, ou o ideal de formação e desenvolvimento do indivíduo sofre uma interrupção, e, nesse caso, renuncia-se a ideia de ser único que antes era tão atrelado ao pensamento burguês. Passa-se a entender que o indivíduo é um ser fragmentado e que seu desenvolvimento segue nessa mesma direção. Ademais, no século XX, diante de um cenário social que não correspondia mais aos modelos dos séculos anteriores, que se moldavam pelos ideais positivistas e progressistas, surge uma suposta “crise no romance”, em que os romancistas buscavam uma abordagem nova que representasse a realidade social que estavam atrelados no século XX. Portanto, como citado anteriormente, tanto para os críticos quanto para os romancistas dessa época, o romance burguês estava fadado ao seu desaparecimento.

Por conseguinte, *Bildungsroman*, devido a uma inevitável evolução do gênero, sofre adaptações com o tempo, e prova que se estende além da herança goethiana. Maas (2000) aborda teóricos Georg Lukács e Walter Benjamin que trazem duas perspectivas quanto à continuidade do *Bildungsroman* no século XX. A autora ressalta:

Assim, também Georg Lukács, um dos teóricos de maior influência para a história do romance no século XX, reconhece a continuidade do modelo tradicional do *Bildungsroman* como uma impossibilidade histórica; o *Meister* de Goethe teria sido assim o momento máximo da concretização dos ideais de conciliação entre indivíduo e sociedade. (...) Seguindo em princípio uma linha de raciocínio semelhante à de Lukács, que vê na recuperação da narrativa de caráter épico a contrapartida para o excesso de individualismo burguês peculiar ao romance, Benjamin reconhece a possibilidade de subsistência do ‘velho romance de formação do período burguês’ em uma forma mais ‘extrema, mais vertiginosa, mais definitiva, mais avançada’, configurada no romance de Döblin, *Berlin Alexanderplatz* (Maas, 2000, p. 212-214).

Portanto, segundo Maas (2000), nota-se que Benjamin atesta que é possível a continuidade do *Bildungsroman*. Assim, confere uma nova gama de

possibilidades ao romance de formação de maneira que supera os preceitos do romance burguês, e que se adequa de acordo com o contexto histórico e social a qual estão inseridos.

Por último, Maas (2000) destaca *Confissões do impostor Felix Krull* (1954), de Thomas Mann, e *O tambor* (1959), de Günter Grass Maas (2000), como exemplos de romances que dão seguimento à tradição do romance de formação. Nas duas obras, o conceito de formação, que foi bastante fundido à obra de Goethe, torna-se menos intenso, até mais adaptado, em consonância com as tendências e acontecimentos da história europeia recente no século XX.

Com relação ao que foi explanado neste capítulo, compreendemos como a perspectiva do livro *Demian* (1919) foi desenvolvido por Hermann Hesse, e entendemos quais as características que enquadram o livro e o personagem Emil Sinclair ao processo de formação e desenvolvimento próprios de um *Bildungsroman*. No capítulo seguinte, destinado ao diálogo entre literatura e pintura, fez-se pertinente entender o percurso inicial dos estudos comparados e entender como surgiu a intertextualidade, para assim entender os diálogos possíveis das obras em estudo.

2 DIÁLOGOS ENTRE LITERATURA E PINTURA

Quando surge uma necessidade de compreender a interação entre artes tão distintas, mas tão próximas ao mesmo tempo, no caso do diálogo entre literatura e as artes plásticas, busca-se identificar qual abordagem melhor se aplica para entender esse diálogo; nesse caso, a abordagem comparatista é a que melhor se adequa nessa pesquisa.

Os estudos de literatura comparada constituem um campo acadêmico que não se limita à simples comparação entre textos, mas envolve uma análise profunda das semelhanças e diferenças que emergem quando obras de diferentes origens são confrontadas. Diante disso, autores como Tânia Carvalhal (2006), Sandra Nitrini (2000), Paulo Astor Soethe (2009), René Wellek (1997), entre outros, contribuem com suas pesquisas para que possamos estabelecer um percurso histórico da literatura comparada; com isso, pode-se entender como as origens e evolução dessa área permitiram que as investigações entre diferentes formas de arte fossem possíveis.

Dentro desse contexto, a intertextualidade também é um campo de estudo que explora as interações entre textos literários e outras formas de expressão artística, como a pintura. Os estudos de Julia Kristeva (2005) e Samoyault (2008) sobre dialogismo e intertextualidade oferecem um aporte teórico para entender como os textos se comunicam e se transformam através do tempo. Portanto, neste capítulo abordaremos esses campos de estudo tendo em vista como essas áreas ajudam no confronto das obras estudadas nesta pesquisa.

2.1 O percurso dos estudos comparados

A literatura comparada representa um campo de estudos vasto, e não se define como um campo estável. Tânia Carvalhal (2006, p. 6) a descreve como “uma forma de investigação literária que confronta duas ou mais literaturas”. Segundo a autora, os estudos comparados possuem um campo de atuação amplo, justamente por possuir investigações diversas com metodologias distintas entre si. A autora ainda complementa sobre a diversidade desse campo e destaca que:

E o sentido da expressão ‘literatura comparada’ complica-se ainda mais ao constatarmos que não existe apenas uma orientação a ser seguida, que,

por vezes, é adotado um certo ecletismo metodológico. Em estudos mais recentes, vemos que o método (ou métodos) não antecede à análise, como algo previamente fabricado, mas dela decorre. Aos poucos torna-se mais claro que literatura comparada não pode ser entendida apenas como sinônimo de 'comparação' (Carvalho, 2006, p. 6).

Quando a autora destaca que a literatura comparada não pode ser entendida apenas como um sinônimo de comparação, pensa-se que o ato de comparar vai além. Ou seja, o objetivo não está centrado apenas em chegar a uma conclusão definitiva sobre algo ou em entender a natureza ou características dos objetos em comparação, mas em determinar ou adquirir um conhecimento mais aprofundado acerca das semelhanças e diferenciações que o confronto de obras pode revelar. A autora ainda acrescenta que, “em síntese, a comparação, mesmo nos estudos comparados, é um meio, não um fim” (Carvalho, 2006, p. 7), pois é uma área que está em constante movimento e evolução.

Como campo tanto estável quanto mutável, Sandra Nitrini (1997) destaca que traçar o campo dessa disciplina não é uma tarefa fácil, pois ela muda constantemente em concordância com o espaço e o tempo. Por essa razão, segundo a própria autora, “qualquer tentativa de se buscar sua compreensão deve contemplar, necessariamente, pelo menos, alguns meandros de sua história” (Nitrini, 1997, p. 19).

Com relação à história de formação, ou seja, ao contexto de surgimento da literatura comparada como área acadêmica, Paulo Astor Soethe, no capítulo *A literatura entre as nações (e para além)* em seu livro *Literatura Comparada*, destaca que:

(...) é preciso ter claro que, como área acadêmica, a literatura comparada nasce de uma concepção de literatura fortemente marcada pelo **cultivo das culturas nacionais nas universidades e meios culturais de países** que se consolidam (e também concorrem entre si) ao longo dos séculos XIX e XX (Soethe, 2009, p. 29, grifo nosso).

Dessa forma, segundo Soethe (2009), entende-se que, como área acadêmica e sob um contexto histórico ligado aos avanços do romantismo, a literatura comparada já se percebia como uma disciplina que pensava além de conceitos apenas nacionalistas. Porém, a princípio, no auge do romantismo, a individualidade era marcante e percebia-se que a singularidade nacional era algo determinante para distinção das obras, períodos e estilos.

Nesse contexto histórico, em que a ideia de identidade nacional era muito estimada, os estudiosos valorizavam mais a reunião de obras que pertencessem a uma mesma categoria, ou seja, as obras originadas em um mesmo país eram reverenciadas como “manifestação de um caráter e de um destino nacional” (Soethe, 2009, p. 30). Por essa razão, eram impostas às obras uma certa originalidade, pois elas eram um reflexo do caráter nacional de seu país de origem. No entanto, a literatura comparada, como disciplina, iria além do nacionalismo imposto na época.

Dentro do âmbito da literatura comparada, o conceito de influência se originou de maneira organizada por meio das raízes do positivismo no século XIX e direcionou a disciplina de estudo principalmente para o diálogo entre autores de diferentes países e idiomas. Portanto, a literatura comparada, desde o início, se concentrava em relações como a seguinte: um escritor de uma certa literatura nacional pode influenciar uma literatura ou do escritor esperado de outra nacionalidade. Portanto, foi imediatamente um campo de conhecimento de investigação de influências, que foi interno e externo devido ao que mostrou nas influências entre nações. Com o tempo, a área de interesse cresceu para incluir as relações internacionais, isto é, de nações independentes, tanto para dentro do país quanto fora.

Nesse mesmo viés, Carvalho (2000) também discorre sobre a história da literatura comparada em seus primórdios como disciplina acadêmica. Nas primeiras décadas do século XIX, a literatura comparada já consegue conquistar esse reconhecimento enquanto disciplina nas universidades europeias e norte-americanas. Os estudos comparados, em seus primórdios clássicos, compreendiam-se entre duas orientações. Sobre as linhas conceituais dessas duas orientações, Carvalho pondera que:

A primeira era a de que a validade das comparações literárias dependia da existência de um contato real e comprovado entre autores e obras ou entre autores e países. A identificação de tais contatos abria caminho para os estudos de fontes e de influências; com isso, as investigações que se ocupavam em estabelecer filiações e em determinar imitações ou empréstimos recebiam grande impulso (...) A segunda orientação determinava a definitiva vinculação dos estudos literários comparados com a perspectiva histórica. Nesse contexto, a literatura comparada passa a ser vista como um ramo da história literária (Carvalho, 2006, p. 6).

Percebe-se, nessa etapa inicial da literatura comparada, um interesse em

apreender como diferentes literaturas confrontavam ou se influenciavam entre si, e isso fortaleceu um diálogo intercultural que favoreceu ainda uma noção da literatura comparada com algo que acontecia a algo além das fronteiras de um só país.

No que se refere ao nacionalismo e a globalização dos estudos comparados, podemos citar a obra *La Littérature Comparée* (1931) escrita por Paul van Tieghem, um dos representantes da escola francesa, que foi apontada como um símbolo e referência para os estudos da escola francesa da área, bem ligada ao caráter nacionalista discutido anteriormente. Foi Paul Van Tieghem que propôs uma diferenciação entre “literatura geral” e “literatura comparada”. Para Carvalho, essa distinção tornou-se motivo de discussão frequente. A autora complementa que alguns autores consideram a literatura geral como um campo mais amplo, que abarca o dos estudos comparados. Outros, como René Wellek e o francês Etiemble, não estabelecem diferenças entre elas (Carvalho, 2006, p. 12).

Paulo Soethe (2009) propôs exemplos que auxiliam nessa diferenciação das áreas, pois Tieghem defendia que essa diferenciação aconteceria de uma forma bem esclarecedora. O autor explica que:

a literatura comparada estudaria, por exemplo, a influência específica do escritor escocês Walter Scott na França; a literatura geral refletiria sobre o desenvolvimento do romance histórico de maneira ‘geral’, sem restringir-se a um exemplo específico de contato entre dois polos (como no primeiro exemplo do item), procurando chegar, portanto, a considerações abrangentes sobre essa forma literária, que potencialmente seriam válidas para qualquer ocorrência dessa forma (Soethe, 2009, p. 31).

Ademais, Tieghem possuía uma forte crença na abordagem científica e positivista, que é uma característica da época e que coincide com os primórdios da literatura comparada. A partir desse contexto científico da época, também se compreende como se deu a literatura comparada, e ainda o porquê de alguns modelos ainda persistirem. Essa diferenciação proposta por Tieghem foi considerada um primeiro passo para estabelecer pontos de contato entre a literatura comparada e estudos de caráter formalista da época.

Ainda, segundo Soethe, a “literatura geral” era considerada por muitos autores como “campo mais amplo, que abarca o dos estudos comparados” (Soethe, 2009, p. 31). De acordo com Carvalho (2006, p. 12) “a denominação ‘literatura geral’ também é associada à de ‘literatura mundial’, mais conhecida pelo termo *Weltliteratur*, criado por Goethe em 1827”.

No capítulo *A crise da literatura comparada*, artigo publicado por René Wellek no segundo Congresso de Literatura Internacional de Literatura Comparada, Wellek faz considerações do que foi o campo de estudos da literatura comparada à sua formação no final do séc. XIX, a partir de uma teoria e epistemologia própria desse período, ou seja, uma mentalidade mais científica. Segundo Carvalhal (2006, p. 37), a proposta de Wellek conclui-se “pelo abandono dos estudos de fontes e influências em favor de uma análise centrada no texto e não em dados exteriores”.

René Wellek foi um dos autores que criticou firmemente essa distinção, entre literatura geral e literatura comparada, segundo ele a repartição dos estudos dos casos gerais dos particulares seria algo incoerente. Nesse artigo, o autor ainda pondera que “(...) as tentativas de se estabelecer fronteiras especiais entre a literatura comparada e a literatura geral devem desaparecer, porque a história literária e as pesquisas literárias têm um único objeto de estudo: a literatura” (Wellek, 1994, p. 109).

Porém, o próprio Wellek, segundo Soethe (2009), não obteve resultados satisfatórios ao questionar esse problema, pois ele reduzia os estudos literários a um ponto de vista unicamente formal dos textos, ou seja, negligenciando o fato de que os estudos em literatura envolvem uma gama de fatores que contribuem para o enriquecimento das obras, que ultrapassam aspectos meramente formais do texto. Por esse motivo, é preciso que a história e as situações sociais sejam valorizadas, pois elas fazem parte desses fatores que ajudam a reconhecer a obra como “texto literário” e que contribuem para a inclusão da obra em discursos sociais presentes no cotidiano de leitores ao redor do mundo.

Soethe ainda acrescenta que reduzir a literatura e afirmar que só existe “a” literatura e ponto final” (Soethe, 2009, p. 32) a limitaria, sendo a literatura algo tão vasto e abrangente para se reduzir a algo tão singular. Em seguida, Soethe pondera que: “Assim, não é absurda a distinção entre o estudo de casos particulares (casos de contato entre obras, autores e tradições) e o estudo de possíveis características gerais dos fenômenos literários. Na verdade, esse movimento de formular a relação entre o caso específico e uma conclusão mais geral supõe, isso sim, um esforço de teorização muito grande (Soethe, 2009, p. 32).

Deste modo, essa interpretação sugere que esses movimentos exigem um grande esforço de teorização que, na concepção do autor, teria um efeito positivo diferentemente do que Wellek propôs. Como já mencionado, Paul Tieghem

pertencia e era adepto das concepções do comparativismo francês que dominou o comparativismo literário por muitos anos. Segundo Carvalho (2006, p. 15): “A maioria dos manuais adota a denominação ‘escola francesa’ para designar um grupo representativo de estudos onde predominam as relações ‘causais’ entre obras ou entre autores, mantendo uma estreita vinculação com a historiografia literária”.

Nesse sentido, a escola francesa caracterizava-se por ser restritiva em aceitar somente a comparação de obras que pertencessem estritamente ao cunho literário, em outras palavras, escola francesa de comparação limitava os intercâmbios literários da literatura com outras manifestações artísticas.

Segundo Nitrini (1997, p. 27), uma definição para a literatura comparada que seja clara e sucinta, e que propõe esse intercâmbio entre literatura e outras expressões, é a definição formulada por Henry H.H Remak, no seu artigo *Comparative Literature, Its definition and function*. Nesse artigo, Remak procurou definir o que ele chamava de “escola” americana. O autor argumenta que:

Literatura comparada é o estudo da literatura, além das fronteiras de um país particular, e o estudo das relações entre literatura, de um lado, e outras áreas de conhecimento, e da crença, tais como as artes (ex.: pintura, escultura, arquitetura, música, filosofia, história, ciências sociais, religião etc. Em suma, é a comparação de uma literatura com uma outra ou outras, e a comparação da literatura com outras esferas da expressão humana (Remak *apud* Nitrini, 1997, p. 28).

Nesse caso, a literatura comparada foi inclinada para os estudos norte-americanos, considerada uma alternativa à “escola” francesa, e que possibilitou uma maior abertura para essa área de estudo. Em contrapartida, René Wellek (*apud* Nitrini, 1997, p. 29) o pai do *New Criticism*, e adepto da escola francesa crítica veementemente a definição de Remak, afirmando que ela é “muito ambiciosa e não sobrevive a um exame ambicioso”. Sobre Wellek, Carvalho (2006, p.14) afirma que ele “se opôs ao historicismo dominante nos estudos comparados dos mestres franceses, sugerindo uma cisão entre a suposta “escola” francesa e outra, norte-americana”.

Ainda de acordo com Carvalho (2006), essas reflexões de Wellek tomaram um caráter polêmico e foram responsáveis por uma ruptura entre as duas orientações básicas, fortalecendo assim maiores divergências entre elas. Nesse sentido, o campo da literatura comparada, que surgiu a partir do século XIX,

evidencia-se a partir da tendência dos estudos clássicos franceses que consideravam a literatura comparada apenas como comparação entre literaturas.

Por outro lado, adentrando pela permissível “escola” norte-americana, percebe-se uma evolução e ampliação dessa teoria comparatista em termos de permitir a expansão desse campo de estudo a uma maior interação com outras produções artísticas. Essa possibilidade de comparação entre obras viabilizou o estudo entre literatura e pintura, presentes nesta pesquisa. Soethe ainda salienta que: “Os comparatistas norte-americanos acrescentaram ao modelo da disciplina – até então muito fixado nas literaturas (consequência da segmentação positivista-cientificista do saber) e nas literaturas nacionais (herança tácita do idealismo nacionalista romântico) – algo novo: a abertura para o diálogo com outras áreas do saber e com outras artes” (Soethe, 2009, p. 34).

Portanto, observa-se que a literatura comparada pode alcançar variadas dimensões de estudos, explorando os diálogos que podem surgir em contrastar obras de diferentes abordagens, e ao pensar-se nessas relações entre diferentes espaços literários percebemos a inclusão da intertextualidade nesses estudos da área. A intertextualidade, mesmo considerando as distâncias dos textos tendo em vista o espaço e tempo, possibilita que os textos e outras artes sejam confrontados de forma crítica.

Essa evolução no campo do comparativismo abre portas para a análise que, visto que essas novas percepções trazem novas possibilidades, permite esse trânsito entre artes, sem se limitar a apenas uma análise de semelhanças, mas sim em preocupar-se com a busca de contrastes, explorando também a diversidade das obras estudadas. Portanto, em concordância com o aporte teórico acerca da literatura comparada, compreende-se que a pesquisa sobre essa interação entre texto e imagem possui sua singularidade e importância no campo da pesquisa acadêmica.

2.2 Arte, Literatura e Intertextualidade

Esta pesquisa, antes de iniciar alguns pressupostos iniciais acerca da intertextualidade, pretende confrontar a obra *Demian* (1919) com a pintura *A Queda dos anjos rebeldes* (1562). E para entender os diálogos encontrados nas obras precisa-se entender os conceitos iniciais relativos à intertextualidade.

Nesse contexto, entende-se sobre intertextualidade como algo proveniente do diálogo que acontece entre textos, ou seja, um determinado texto que retoma o que outro texto já disse formando uma conexão entre eles. Ainda mais, essa conexão pode ser determinada entre textos que possuem variadas linguagens e que podem ser simbolizados em variadas artes como: literatura, cinema, pintura, entre outros.

Isso acontece pela percepção de aspectos presentes nos textos que causam um certo encontro de detalhes, repetições ou interesses. Para Soethe (2009, p.67) “trata-se da ideia de que qualquer texto é sempre perpassado por outros textos; de que todo texto sempre se constitui a partir do diálogo entre diversas vozes”.

Analisando a palavra “diálogo”, precisa-se resgatar os estudos de dialogismo criados por Mikhail Bakhtin, pensador russo que há muito já discutia sobre o assunto e foi o primeiro a sistematizar os estudos acerca da intertextualidade, mesmo não tendo cunhado o termo. De acordo com Sandra Nitrini (1997), acerca das contribuições de Bakhtin aos estudos da intertextualidade:

Bakhtin foi um dos primeiros formalistas russos que procuraram substituir a segmentação estática dos textos por um modelo segundo o qual a estrutura literária se elabora a partir de uma relação com outra. Isso só tornou possível graças à sua concepção de ‘palavra literária’, entendendo-se por ‘palavra’ a ideia de enunciado, no âmbito de uma ciência da linguagem, por ele chamada de translingüística. Esse conceito, ao lado de dois outros, ‘diálogo’ e ‘ambivalência’, abriu caminho para se erigir a teoria da intertextualidade (Nitrini, 1997, p. 158).

Com relação a isso, Bakhtin nomeia esses dois conceitos citados por Nitrini, como diálogo e ambivalência. O diálogo, para ele, “não só é linguagem assumida pelo sujeito: é também uma escritura na qual se lê o outro” (Nitrini, 1997, p. 160). O termo dialogismo vincula-se muito a questões de comunicação e subjetividade que se conectam, posteriormente, à intertextualidade denominada por Kristeva. Já, o termo ambivalência sugere a inclusão da história e sociedade no corpus do texto e vice e versa. Bakhtin, portanto, “considera a escritura, leitura do corpus literário anterior, o texto, absorção e réplica a um outro texto” (Ibidem, p.160).

Para Bakhtin, a estrutura literária é abrangente, e não fixa em apenas um lugar, ela transita e constitui-se da intersecção de discursos/textos, como frisa Nitrini (1997, p. 159) “não se congela num ponto, num sentido fixo; ao contrário, constitui um cruzamento de superfícies textuais, um diálogo entre diversas

escrituras: a do escritor, do destinatário (ou do personagem), do contexto atual ou anterior.”

Para Bakhtin, portanto, a teoria do dialogismo se refere a uma atitude filosófica que é mutável, segundo Nitrini (1997, p. 159) “o centro regulador do dialogismo é móvel (constituído pelos entrecruzamentos do sujeito enunciador com a palavra poética)”. Dessa forma, a forma de pensar de Bakhtin incentivou a reflexão sobre o texto, e como ele é produzido, ou seja, propôs novos jeitos de se ler o texto literário.

E é a partir dos estudos de Bakhtin que Julia Kristeva, na França, introduz a noção de intertextualidade. Kristeva (2005) em *Introdução à Semanálise* disserta a respeito da construção das interações entre textos, desassociando-se do texto inicial como única fonte, destacando que este é resultado de vários outros textos que vieram antes a ele. Para Kristeva, em relação à designação de intertextualidade, profere que:

O termo intertextualidade designa esta transposição de um (ou de vários) sistema(s) de signos em um outro, mas já que esse termo tem sido frequentemente entendido no sentido banal de «crítica das fontes» de um texto, preferimos a ele o de transposição, que tem a vantagem de precisar que a passagem de um sistema signifiante a um outro exige uma nova articulação do tético — posicionamento enunciativo e denotativo (Kristeva, 1974, *apud*. Samoyault, 2008, p.17).

Samoyault (2008) destaca como Kristeva pretendia desprender a intertextualidade do estudo das fontes, porém, segundo Carvalhal (2006) contribui para que esses estudos fossem renovados, pois esses estudos das fontes afetam a uma concepção já existente de influência, a tanto discutida no meio dos estudos literários em comparação, e segundo a autora “desloca o sentido de dívida antes tão enfatizado, obrigando a um tratamento diferente do problema” (Carvalhal, 2006, p.51). Nessa perspectiva, a essa relação de dependência entre texto, era percebida como uma relação passiva, onde um texto adquire uma “dívida” com o texto anterior e assim sucessivamente, e segundo Carvalhal (2006, p. 51) “passa a ser compreendido como um procedimento natural e contínuo de reescrita dos textos”.

Portanto, segundo Samoyault (2008), as definições de Bakhtin a Kristeva acerca do dialogismo e intertextualidade, podem ser descritas igualmente. Porém, observa-se que as definições acerca dialogismo são mais metodológicas que as referidas à intertextualidade, e que irá ser motivo de consequentes reinterpretações,

logo “sua falta de sustentação implica, ao ser retomado, sua modificação, adaptada a outras proposições teóricas, menos transformacionais que relacionais, a outras problemáticas (a da leitura, por exemplo): logo, a intertextualidade não se contentará mais em ser uma simples designação, mas se esforçará por constituir um conceito operatório” (Samoyault, 2008, p. 22).

Nesse sentido, concluindo os pressupostos iniciais quanto aos estudos sobre intertextualidade, observa-se a contribuição da mesma aos estudos comparados, ou seja, “fazendo com que não estacione na simples identificação de relações, mas que as análises em profundidade, chegando às interpretações dos motivos que geraram essas relações” (Carvalho, 2006, p.51-52). Essa profundidade, citada por Carvalho, demonstra que o comparatista não se preocupa em explorar o texto de forma passiva, apenas retomando um texto ao seu anterior, pelo contrário, o comparatista analisa de forma mais profunda essas formas, demonstrando de maneira mais intensa as etapas que o fez chegar a essa conclusão.

Assim sendo, quando se depara com o conflito dessas formas, conforme cita Carvalho (2006, p.52), algumas perguntas fazem-se necessárias como: “Quais as razões que levaram o autor do texto mais recente a reler textos anteriores? Se o autor decidiu reescrevê-los, copiá-los, enfim, relançá-los no seu tempo, que novo sentido lhes atribui com esse deslocamento?”. Segundo a autora, diante desses questionamentos um novo campo de interesses surge, o que antes limitava-se unicamente ao confronto de apenas dois elementos.

Assim, fica claro que, para Carvalho (2006), o diálogo entre textos não é considerado um caminho tranquilo e muito menos fácil, ela os considera “um local de conflito”, pois os textos, segundo a autora, são um “espaço onde se inserem dialeticamente estruturas textuais e extratextuais” (Ibidem, p. 53), necessitando de uma compreensão intertextual mais sistemática. Portanto, a partir dessas constatações e tendo em vista os processos de interação originados pela intertextualidade, podemos observar o potencial diálogo que podemos estabelecer entre o texto e outras áreas do conhecimento, ou seja, possíveis relações que podemos estabelecer entre a literatura e a pintura, por exemplo.

Nesse sentido, a relação de intertextualidade e a prática de comparar literatura à arte plástica mostra-se como um objeto de estudo bastante valioso principalmente no que diz respeito à ampliação do conhecimento acerca de áreas distintas. De acordo com Cortez (2009, p. 358), “ escritor dos séculos XV e XVI,

assim como o pintor, foi antes de tudo um criador”, ou seja, na época onde essas relações iniciaram-se, o poeta também interessava-se por representar seus elementos textuais a partir da pintura, por essa razão também desenvolveu sua capacidade artística, produzindo assim, segundo Cortez, imagens que representassem seus textos escritos, e o texto “deveria agradar à vista e ao entendimento e a palavra deveria ser uma realidade visual nesse apelo à plasticidade”.

Nesse contexto, referindo-se à intertextualidade presente entre texto e arte visual, quando analisamos um texto criamos imagens mentais que nos fazem sentir aspectos dos textos, como entender quais sensações o autor queria transmitir seguindo sua visão de mundo. Da mesma forma que podemos visualizar nossa compreensão textual por meio de imagens mentais, também podemos encontrar exemplos já existentes, como uma pintura, filme, fotografia, que choca sua narrativa visual com a interpretação que temos de algum texto. Schollhammer (2007) diz que:

Não é mais possível ler contos ou romances sem considerar a interferência que têm sobre a leitura dos textos as adaptações das suas histórias para os meios audiovisuais. Às vezes a influência é positiva - um bom filme pode estimular a leitura do livro adaptado -, outras vezes as imagens levam vantagem sobre a leitura, embora quase sempre a leitura se faça acompanhar de algum diálogo com as imagens. A própria literatura contemporânea é fascinada pela imagem, refere-se insistentemente ao universo visual, fala de fotografia, de cinema, de televisão e cria sua própria visualidade em contato e disputa com a realidade visível (Schollhammer, 2007, p. 7).

Nesse trecho, percebemos que o diálogo entre texto e imagem se torna vantajoso e que andam lado a lado, pois muitas vezes esperamos encontrar o apoio visual ao que lemos, por exemplo, quando lemos um livro imaginando como seria sua adaptação visual como série ou filme. Assim também analisamos possíveis congruências e disparidades que servem como forma de comparação.

Para motivos de exemplificação se analisarmos um trecho do livro *Demian* (1919), de Hesse, percebemos elementos visuais que encaixam na narrativa visual *A queda dos anjos rebeldes* (1562), de Bruegel, principalmente no que se refere a elementos relacionados ao sagrado e ao profano, o que comprova a veracidade do que foi exposto em termos de não precisar existir, necessariamente, algo exatamente igual à citação do artista para que, ao olhar, encontre-se similaridade e aproximações em suas temáticas com formas artísticas.

A profundidade textual de Hesse nos permite poder visualizar uma obra de arte, independentemente se na história não haja a menção a qualquer arte plástica. Os detalhes da obra também contribuem para que possamos entender a relação comparativa entre a obra literária e a pintura. No próximo capítulo, depois do estudo introdutório do aporte teórico da pesquisa, aprofundaremos a análise das obras, contextualizando as obras a fim de que possamos detalhar como o sagrado e o profano interagem na relação de sentido das obras.

3 UM ESTUDO COMPARADO DO SAGRADO E PROFANO EM *DEMIAN* (1919) E A PINTURA *A QUEDA DOS ANJOS REBELDES* (1562)

Neste capítulo, serão explorados alguns detalhes do processo de criação das obras e algumas informações sobre contexto histórico e sobre a vida e influências dos autores, demonstrando como as obras trabalham a noção de dualidade. Primeiramente, iremos abordar detalhes sobre a obra de Hesse e um breve resumo sobre o livro; nessa parte, serão introduzidas as noções de dualidade que o protagonista apresenta durante sua jornada de formação.

Autores como o tradutor do livro, Ivo Barroso (2020), que no processo de tradução explorou o contexto de criação e a vida de Hesse. Também foram apresentadas informações sobre a obra de Bruegel, sendo demonstradas as influências e inspirações do artista, visto que seu estilo de criação era bastante único. Autores como Koerner (2016) e Muhlberger (1993) trazem informações necessárias para a compreensão da pintura. Em seguida, será apresentado o percurso do sagrado e o profano; nesse caso, Mircea Eliade (1997), por exemplo, introduz os conceitos de sagrado e do profano a fim de que possamos compreender como esses dois conceitos se incorporam nas obras em estudo. Dessa maneira, entende-se como acontece o conflito de dois mundos sob a perspectiva desses dois conceitos que são usados tanto no mundo de Bruegel quanto no de Hesse.

3.1 A obra de Hesse (1919)

Demian é uma das grandes obras de Hermann Hesse, foi publicado em 1919 em um contexto social e histórico marcado pelas cicatrizes da Primeira Guerra Mundial (1914-1918), que se encerrou um ano antes da publicação do livro. Diante desse cenário pós-guerra, percebe-se que alguns temas se chocam também com a escrita de Hesse, como nas palavras de Enne (2005):

As guerras e a instauração de um modo de vida burguês calcado em um amplo sistema de valores massificado vão ser tema constante de reflexão de Hermann Hesse, criando situações onde os atributos do Romantismo do século XIX colocam-se em intensa relação e negociação com os traços dos novos tempos (Enne, 2005, p. 95).

Considerado um romance de “formação” (*Bildungsroman*) ou de “educação” (*Erziehungsroman*) é um livro que se desenvolve através de uma constante busca

interior, ou segundo o próprio autor a um “caminho em direção a si mesmo”, ou seja, por esse motivo o livro volta-se para as confusões e descobertas internas aliadas a conflitos externos da vida de Emil Sinclair, que já na infância começa a se deparar com a separação entre um mundo sagrado e um outro profano, ou melhor, segundo as palavras do tradutor do livro com um “conflito entre a dualidade ‘mundo luminoso’ (ideal) e ‘mundo sombrio’ (real)” (Barroso, 2020, p. 190). Essa relação interior de autodescoberta seria um dos temas mais relevantes nas obras de Hesse.

Antes de compreender a riqueza literária de *Demian* (1919), é necessário ter uma base bibliográfica da vida do autor, para adquirir um conhecimento acerca da história e influências que fizeram o escritor criar suas renomadas obras. Hesse cresceu em um lar em que a religiosidade era um caminho inevitável a ser seguido, mas sempre, ao contrário do que lhe era proposto, estava obstinado pela carreira que tanto sentia apreço: ser poeta e “aos treze anos tinha por divisa: “serei poeta ou nada” (Barroso, 2020, p.191).

Em *Demian* podemos observar essa insubmissão, pois, por mais que o livro aborda temáticas religiosas, ele não se centra apenas nisso. Segundo Barroso (2020), no posfácio do livro, os primeiros contatos de Hesse com o mundo literário “proporciona-lhe a oportunidade de publicar, em 1899, seus *Romatische Lieder* (Cantos românticos) e, cinco anos mais tarde, sua primeira novela, *Peter Kamenzind* (...) permitindo ao poeta libertar-se da ocupação burguesa para entregar-se exclusivamente à literatura” (Barroso, 2020, p.192).

Nesse âmbito, o que se observa a respeito de sua carreira literária é a paixão por escrever, até mesmo colocar suas próprias vivências em suas obras, tanto que ao ler a obra podemos perceber traços autobiográficos, ou seja, muitas experiências do autor se misturam às narrativas de seus personagens dando esse caráter mais intimista à obra. Barroso (2020) confirma isso ao afirmar que

(...) fácil nos é perceber quanto às figuras de Sinclair, Demian e Pistórius encerram do próprio Hesse, não passando de sínteses ou projeções de suas vivências. Sinclair mais do que todos, é o êmulo real do autor: a mesma infância, o mesmo ambiente parental, a mesma inadaptabilidade ao mundo cotidiano. Demian será talvez o Hesse ideal, o que gostaria de ter sido, decisivo, homem do destino, marcado pelo sinal de Caim. Também Pistórius, é um heterônimo de Hesse, organista na vida real, filho de teólogo, guia de outrem, mas incapaz de encontrar o próprio caminho. Tudo indica, ainda, ter servido para o vigoroso retrato de Eva a significativa figura da própria mãe do poeta (Barroso, 2020, p.193).

Nesse sentido, ao fundir elementos da sua vida em suas obras, o próprio autor faz essa interação entre sua vida e elementos filosóficos e da psicanálise. Segundo Barroso (2020), *Demian* também reflete muito das doutrinas de Freud, da qual Hesse era estudioso e admirador. Dessa forma, precisa-se ter em mente as influências exercidas pela psicanálise durante a história de vida do autor, que também inspirou suas criações e sua própria jornada rumo a si mesmo. Como também percorre por alguns conceitos junguianos. De acordo com Enne (2005, p.106) a respeito da proximidade de Hesse com a psicanálise:

Hesse sempre manifestou admiração pela psicanálise então emergente no início do século. (...) Esses contatos serão fundamentais no sentido de permitir não só uma conversão pessoal de Hesse rumo à interiorização, mas para sua concepção de como o indivíduo pode ser uma unidade e ao mesmo tempo comportar a humanidade como um todo. Estas percepções irão se refletir diretamente em seus romances, que apresentarão claramente as diversas maneiras de pensar que o autor atravessará a respeito da formação do indivíduo, do seu encontro com seu 'eu' e com a fragmentação de sua identidade.

Baseado nisso, percebe-se que seus romances contrastes refletem os seus estudos em psicanálise por demonstrar esse contraste, principalmente em *Demian*, entre a luz de um mundo ideal e vontades obscuras, esses contrastes seriam mostrados no decorrer da narrativa como um caminho rumo à autodescoberta; além disso, é possível observar algumas referências que também foram importantes nas narrativas de Hesse, como “os escritores românticos Jean-Paul e Novalis, juntamente com o pensador alemão F. Nietzsche” (Enne, 2005, p.109).

Ademais, o autor também se aventura pela pintura, principalmente de aquarelas, o que até acrescentaria para futuros trabalhos de comparação, pois algumas de suas pinturas se entrelaçam às suas narrativas, inclusive em *Demian*. Barroso acrescenta que “o trato com as cores vai impressionar vivamente sua obra, transparecendo inclusive nas páginas deste livro” (Barroso, 2020, p.192).

Diante do exposto, tornam-se nítidas as influências externas que influenciaram a narrativa de *Demian*; então, parte-se para a exposição do enredo do livro, que contribui para a compreensão da análise e para o entendimento de como Hermann Hesse utilizava o encontro de conceitos opostos tão característicos de suas obras.

Demian é uma obra considerada propriamente como um *Bildung*, e como já exemplificado nos capítulos anteriores o *Bildung* é traduzido como um romance de

“formação” ou de “educação”. Jivago Gonçalves, em seu artigo intitulado *Entre a modernidade e algo por vir: Hermann Hesse leitor de Friedrich Nietzsche*, afirma que o sentido proveniente do termo *Bildung* surge basicamente de um “aprimoramento da existência como resultado de aprendizados em relação à vida em sociedade e à dinâmica entre o sujeito e os valores que nela se encontram inseridos” (Gonçalves, 2019, p.63). Dessa forma, percebe-se que a obra, por conter traços bem marcados da herança literária alemã, apresenta esse dinamismo entre uma personagem principal e os valores da respectiva sociedade da qual participa.

Posto isso, Hermann Hesse nos conta a história de um menino, Emil Sinclair, e sua trajetória até a vida adulta. Ao longo da narrativa, ele sente-se a todo tempo rodeado de questões moralizantes e situações que o fazem questionar seus próprios valores apreendidos em seu lar familiar. Observa-se a evolução de Sinclair de reflexões, de sonhos pessoais e encontros com outros personagens, que, de alguma forma, marcaram a transição de algumas fases de sua vida. Sinclair, desde cedo, descobriu que a realidade que o cercava era dividida em dois mundos bem conflitantes: um mundo era o do altruísmo, da claridade, representado pela sua casa e pela sua família; e um outro mundo, para ele, era o da escuridão, o mundo das amizades maldosas, da perversidade.

Para Sinclair, como já colocado, a família representa um exemplo máximo de seguridade, mas, no decorrer da história, ele moldará os seus entendimentos acerca de várias questões: “o garoto desenvolverá uma percepção e se desvencilhará, abrindo-se para a expressão da necessidade de uma formação continuada que não mais lhe permita ser anulado em relação ao meio, mas o prepare para o porvir de suas próprias experiências” (Gonçalves, 2019, p.63). Dentro de Sinclair, ele já tinha conhecimento que existia algo para além da sua confortável casa, algo desconfortável, porém necessário para sua evolução; assim, esse romance de formação se volta para o encontro de Sinclair consigo mesmo, caminho este que não se mostra fácil e nem mesmo satisfatório, pois, segundo Barroso (2020, p. 190): “‘Quem quiser nascer tem de destruir um mundo’ — eis a mensagem — destruir no sentido de romper com o passado e as tradições já mortas, de desvincular-se do meio excessivamente cômodo e seguro da infância para a conseqüente dolorosa busca da própria razão de existir: ser é ousar ser”.

É nesse sentido que a mensagem do livro se centra, “Quem quiser nascer tem que destruir um mundo”, um mundo de convenções e tradições que já não

fazem sentido quando se evolui, e é nessas constantes rupturas de “mundos” que o personagem alcança mais níveis de maturidade com o tempo.

O início de todo o conflito em que Sinclair encontrou as incertezas e fragilidades na sua segurança familiar, no seu “mundo luminoso e claro”, acontece no encontro de Franz Kromer, um garoto mais velho que o abusa psicologicamente, o chantageando, depois de uma mentira inventada por Sinclair. Kromer é o primeiro contato de Sinclair com a dualidade de seus mundos e com a responsabilidade moral. A partir disso, Sinclair percebe a primeira ruptura no que considerava seguro até então, e ocorre, segundo Sousa e Chagas (2019) em seu ensaio *O método narrativo de Hermann Hesse e o tratamento das ideias de Nietzsche*, “a fusão de dois mundos, o mundo “iluminado” e “paradisiaco”, de Emil Sinclair e o mundo “sombrio” e “perverso” de Franz Kromer” (Sousa; Chagas, 2019, p.255).

Após esse conflito inicial, surge na vida de Sinclair um colega de classe que se torna uma espécie de guia na trajetória de autodescoberta de Sinclair. Esse colega, chamado Max Demian, descobre o problema e passa resolvê-lo de alguma forma desconhecida; assim, ele acaba se tornando a figura central na formação de caráter de Sinclair ao longo da narrativa, pois Demian aparentava ter uma maturidade que não condizia com sua idade. A visão de mundo dele o tornava sábio, apresentando a Sinclair novas perspectivas, especialmente sobre autoconhecimento e religião. Segundo Sousa e Chagas (2019), Demian seria a fusão dos dois mundos, o de Sinclair e o de Kromer, já previamente explicados, que acaba resultando em um terceiro mundo, que direciona o homem a si mesmo. No livro, nota-se a descrição feita por Sinclair sobre Demian que o faz parecer mais centrado e maduro:

Esse jovem estranho parecia muito mais velho do que era na realidade; a ninguém dava a impressão de ser um garoto. Entre nós, crianças ainda, movia-se isolado e seguro como um homem, ou mesmo como um senhor. Não se fazia popular, não tomava parte em nossas brincadeiras e muito menos em nossas disputas. A única coisa que o tornava simpático aos olhos de todos era a maneira decidida com que respondia aos professores (Hesse, 2020, p. 35).

Nesse trecho, é apresentada a presença forte e enigmática de Demian, principalmente no que diz respeito ao seu próprio autoconhecimento. Enquanto Sinclair percebia o mundo através de dois polos completamente opostos, Demian percebia o entrelaçamento dos mesmos, percebendo o mundo de acordo com suas

variadas nuances; na sua visão, cada ser humano carrega em si as suas complexidades que vão além apenas do bem e do mal.

Demian também influencia Sinclair a compreender em si mesmo seus medos e desejos e entender como funciona a sua individualidade no mundo, para conseguir se desvencilhar das suas crenças limitantes. Alguns pensamentos de Demian fazem Sinclair repensar e redirecionar-se a uma outra fase em que preferiria validar suas próprias experiências e valores do que prender-se a uma aceitação da sociedade. Demian conseguia perceber algo em Sinclair que ele não enxergava:

- Vejo que pensas mais do que podes exprimir. Mas vejo também que nunca viveste completamente aquilo que pensas, e isso não é bom. Somente as ideias que vivemos é que têm valor. Percebeste que o “mundo permitido” era apenas a metade do mundo, e trataste de ocultar a outra metade, como fazem os religiosos e os professores. Jamais o conseguirás! Ninguém o consegue, a partir do momento em que começa a pensar. - Estas palavras penetraram-me fundamente (Hesse, 2020, p. 75).

Demian, além desses ensinamentos profundos que penetravam na alma de Sinclair, também introduz na vida de Sinclair elementos e referências bíblicas que o fazem refletir sobre sua evolução pessoal, como a história de Caim e Abel; além disso, traz o significado do deus Abraxas, esse deus que “abraça a ambiguidade do mundo e tende ao abandono da moral cristã, visto que esta já não consegue suprir as necessidades existenciais do sujeito no momento de crise” (Gonçalves, 2019, p. 66). Torna-se perceptível, no decorrer da narrativa, a presença dessas referências bíblicas e outras referências históricas que necessitam do leitor uma pesquisa mais aprofundada desses elementos.

Como a pesquisa aborda um conflito entre dualidades: sagrado e profano, o Abraxas traz esse conceito por ser conhecido pela dualidade e por incorporar, tanto sagrado e profano, quanto luz e trevas. A partir dessa introdução, Sinclair compreende a verdadeira aceitação que provém da união de todos esses aspectos, que antes eram contrastivos para ele. Essa noção expande o seu entendimento espiritual e acerca do que a religião representa no seu crescimento pessoal. O livro aborda esse conceito da seguinte forma

‘Reunir o divino e o demoníaco’. Estas palavras ressoavam ainda em mim. A elas ajuntei então as minhas reflexões. Já eram familiares desde os meus diálogos com Demian nos últimos tempos de nossa amizade.

Demian afirmara por aquela época que o Deus a que rendíamos culto representava apenas a metade do mundo, arbitrariamente dissociada (o mundo oficial e permitido, o mundo 'luminoso'), e assim, para podermos adorar o mundo em sua totalidade, como era necessário, forçoso era buscar um deus que fosse ao mesmo tempo demônio, ou estabelecemos, junto ao culto divino, também um culto demoníaco. E agora surgia Abraxas como a divindade síntese de deus e de demônio (Hesse, 2020, p.108).

Esses conceitos desafiavam a visão tradicional da religião e incentivavam Sinclair a reavaliar suas próprias crenças pessoais, levando-o a compreender que o verdadeiro autoconhecimento e crescimento espiritual não se limitam à aceitação do bem e do divino, mas também exigem a integração e a aceitação dos aspectos sombrios e demoníacos de sua própria existência, demonstrando ainda mais a coexistência dos elementos conflitantes que compõem a totalidade da vida. De acordo com Sousa e Chaga (2019), essa coexistência de mundos serve para: “narrar a história de como dois mundos antagônicos se confundem originando um terceiro mundo, ao passo que Sinclair torna-se o que realmente é, esse mundo diferente significa ainda algo mais, não é um simples mundo criado pelo Sinclair da juventude, é o próprio Sinclair já homem feito e maduro, e o que há dentro dele não são sentimentos aprendidos, e sim experimentados” (Sousa; Chaga, 2019, p. 256).

Além de Demian, Sinclair também encontra durante sua vida outros personagens marcantes como Pistórius, organista e filho de teólogo, que entra na vida de Sinclair e também traz à tona pensamentos que agregam na essência de Sinclair. No decorrer da história, Sinclair perde-se em vícios e influências que o tiram do seu eixo previamente apreendido quando tinha a influência de Demian em sua vida. Pistórius traz novas formas de compreensão do mundo real para Sinclair, demonstrando a necessidade de se conservar a individualidade e a força interior. Afirmando o que foi descrito, no livro, Pistórius aconselha Sinclair da seguinte forma:

— Você afirmou certa vez — disse-me um dia — que a música lhe agradava por ser totalmente destituída de moralidade. Está certo. Mas o que importa é que você também não seja moralista. Não há por que comparar-se com os demais, e se a natureza o criou para morcego, não queira ser avestruz. Às vezes você se considera demasiado esquisito e se reprova por seguir caminhos diversos dos da maioria. Deixe disso. Contemple o fogo, as nuvens e quando surgirem presságios e as vozes soarem em sua alma abandone-se a elas sem perguntar se isso convém ou é do gosto do senhor seu pai ou do professor ou de algum bom deus qualquer (Hesse, 2020, p.126).

Esse percurso de amadurecimento foi necessário para direcionar Sinclair a uma vida mais liberta; nos capítulos finais do livro, percebe-se como todos os encontros e desencontros acabam por levar Sinclair de volta a Demian e conseqüentemente também a Eva (mãe de Demian). Eva é vista com uma figura materna, plena e de sabedoria mais elevada; assim como o filho, suas contribuições na transformação de Sinclair são bem significativas visto que, na passagem para a vida adulta, Sinclair acaba por enfrentar os resquícios da solidão. Sua sabedoria acaba por influenciar de maneira positiva a vida do personagem, ela discorre no livro que:

— Sempre é difícil nascer. A ave tem de sofrer para sair do ovo, isso você já sabe. Mas volte o olhar para trás e pergunte a si mesmo se foi de fato tão penoso o caminho. Difícil apenas? Não terá sido belo também? Podia imaginar outro tão belo e tão fácil? (...)

— Sim, temos que encontrar nosso sonho, e então o caminho se torna fácil. Mas não há nenhum sonho perdurável. Uns substituem os outros e não devemos esforçar-nos por nos prender a nenhum (Hesse, 2020, p.160-161).

Essas palavras marcaram Sinclair, que já não via os conselhos de Eva como uma advertência ou repulsa, mas como uma forma de o guiar pelo caminho da sabedoria. Portanto, um mundo fora dos padrões ideais é apresentado para Sinclair no decorrer de sua jornada de formação, tornando nítido para ele as nuances do entrelaçamento das dualidades que antes, na infância e adolescência, eram tão bem demarcadas pelo personagem. Nota-se também as reflexões trazidas pelo livro, no que se trata de perceber a necessidade de desapego a uma proteção idealizada e a necessidade de se aprender a viver em uma sociedade que não vai de encontro a essas idealizações. Sinclair, no sexto capítulo influenciado pelos pensamentos de Pistórius, afirma que:

Tudo o mais era ficar a meio caminho, era retroceder para refugiar-se no ideal da coletividade, era adaptação e medo da própria individualidade interior. Essa nova imagem ergueu-se claramente diante de mim, terrível e sagrada, mil vezes vislumbrada, talvez já expressa alguma vez, mas somente agora vivida. Eu era um impulso da natureza, um impulso em direção ao incerto, talvez do novo, talvez do nada, e minha função era apenas deixar que esse impulso atuasse, nascido das profundezas primordiais, sentir em mim sua vontade e fazê-lo meu por completo. Isto e mais nada! (Hesse, 2020, p.145).

Dessa forma, tendo vista o enredo e como os conceitos sobre dualidade são

tratados na obra de Hesse, parte-se para o próximo subtópico que aborda a obra de Bruegel analisando aspectos de surgimento e desenvolvimento, além de fatores que conversam com a obra analisada neste subtópico, levando em conta a possível ligação entre as interartes.

3.2 A obra de Bruegel (1562)

Agora, voltando alguns séculos, muito anterior à obra de Hesse, nasceu outra obra em estudo intitulada *A queda dos Anjos Rebeldes* (1562), feita por Pieter Bruegel, o Velho (1526/27–1569). Portanto, antes de entender as etapas de criação da obra, também é necessário compreender algumas breves informações sobre o autor e seu estilo artístico de criação e suas influências. Antes de iniciar, de acordo com Koerner (2016, tradução nossa), não se sabe com precisão o lugar de nascimento e nem o ano exato de nascimento do artista, segundo Karel van Mander, primeira autora a escrever sua biografia.²

Bruegel foi um pintor e gravurista no século XVI que ficou conhecido por suas pinturas com enfoque em paisagens camponesas, mesmo que não se tenha muito conhecimento sobre sua vida, sabe-se que ele teve um papel significativo na pintura renascentista holandesa e flamenga. Segundo Macedo (2014), em sua dissertação intitulada *A cultura popular nas obras de Bruegel: um retrato das pequenas aldeias rurais do século XVI*, afirma que, mesmo com o pouco de informações sobre a vida do pintor, “sabe-se que começou estudar com Pieter Coecker, pintor e desenhista de tapeçarias, de quem posteriormente tornou-se genro e discípulo” (Macedo, 2014, p. 47). Além de citar os nomes influentes na obra de Bruegel, também discorre sobre o contexto histórico de criação das obras marcadas pelo período renascentista flamengo, em que a pintura de gênero se propagava. A autora, sobre as mudanças da arte com os avanços da época, afirma que

O final do medievo com suas crises e desarranjos representou o surgimento de novos tempos, a Modernidade. O pensamento de um novo mundo baseou-se nas doutrinas greco-latinas, na redescoberta da arte e da literatura com retomadas de valores os quais culminaram no

² We know neither the place of Bruegel’s birth nor the year. The artist’s first biographer, Karel van Mander, is hazy on these facts (Koerner, 2016, p.13).

Renascimento. A arte evidenciava tal mudança: desde os retratos, com minuciosos detalhes, de Jan van Eyck, a emoção evidente nas gravuras de Durer, até os corpos contorcidos e a pintura de Bruegel, a arte foi uma maneira de explorar todas as formas de vida conhecida na terra (Macedo, 2014, p. 47)

Entende-se, portanto, que as transformações de pensamento a partir do processo de evolução inevitável, que podem se aplicar nas obras de Bruegel, são frutos de um aprimoramento da arte em razão das mudanças ocorridas no mundo, onde a arte reflete não apenas a técnica aprimorada, mas também uma nova forma de compreender e representar a realidade. As obras de Bruegel capturam a complexidade social, cultural e política de sua época, demonstrando como a arte evolui juntamente com o pensamento humano, adaptando-se às novas percepções e desafios do contexto histórico em que está inserida.

Segundo Gombrich (1995), em seu livro *História da Arte*, acredita-se que, através de suas passagens pela Itália e estadia em Antuérpia e Bruxelas, o pintor conseguiu produzir a maioria de suas pinturas por volta da década de 1560. Durante a sua vida, dedicou-se a retratar a vida camponesa, e foi pioneiro nesse estilo de pintura; “pintou aldeões divertindo-se, em festejos, no trabalho, e por isso as pessoas acabam pensando que ele era um dos camponeses flamengos” (Gombrich, 1995, p. 271).

Gombrich afirma que, mesmo Bruegel pintando esses cenários, ele era um homem da cidade que acabara por se inspirar nesses ambientes, tendo em vista que “era costume dessa época considerar o campônio uma figura burlesca” (Ibidem. p. 271), pois, segundo o autor, alguns artistas e dramaturgos dessa época, quando pretendiam expor alguns atos de tolice do homem, acabam por escolher temas como a vida humilde. Portanto, Gombrich (1995) ainda discorre que “na arte do passado, os camponeses eram geralmente vistos como labregos cômicos, conforme Bruegel os pintara” (Ibidem, p. 366). Para realmente saber se Bruegel estava desmoralizando ou celebrando os camponeses em suas pinturas, Koerner (2016) disserta que é uma questão do tom que foi usado, e para ele “o tom (ou o modo) da representação feita por Bruegel, de pessoas rústicas, também muda ao longo de sua carreira — não necessariamente porque suas atitudes mudam (embora este possa ser o caso), mas porque a arte em si muda” (Koerner, 2016,

p.272, tradução nossa)³.

Complementando sobre o estilo de criação de Bruegel, é notório, ainda, que



o artista usava de muitos detalhes em suas obras, que, ao observá-las, se tornam bem pequenos, sendo necessário examiná-los com redobrada atenção. Para compreensão desses elementos nas pinturas de Bruegel, uma de suas famosas pinturas chamada de *Um Casamento Camponês* (também traduzida como *Boda Camponesa*), criada por volta de 1565-1568, pode exemplificar a sua habilidade de representação da vida camponesa (Figura 1).

Figura 1. *Peasant Wedding* (1568) - Pieter Bruegel, the Elder.

Óleo sobre tela, 114 x 164 cm

Fonte: *Wikiart*⁴

Nela, observa-se o uso de cores alegres em um contexto de celebração de um casamento de dois camponeses, ao que se percebe é uma festa localizada em um celeiro. Gombrich (1995) descreve alguns detalhes, que, diante do elaborado uso de componentes na pintura, podem dificultar a interpretação à primeira vista, elaborando o que cada elemento pode retratar. De acordo com sua interpretação, afirma que:

³ The tone of Bruegel's portrayal of rustic people also changes in the course of his career— not necessarily because his attitudes change (though this may also be the case) but because the works of art have. (Koerner, 2016, p.272).

⁴ Disponível em: <<https://www.wikiart.org/en/pieter-bruegel-the-elder/peasant-wedding-1568>> Acesso em: 07 jul. 2024

A noiva está sentada diante de uma colcha de pano azul, com uma espécie de coroa suspensa sobre sua cabeça. (...) O velho no caldeirão e a mulher ao lado da noiva são provavelmente seus pais, enquanto o homem um pouco mais longe, que está tão atarefado engolindo sua comida às colheradas, pode ser o noivo. (...). No canto esquerdo um homem serve cerveja (...) enquanto dois homens de avental estão transportando mais dez pratos cheios de torta ou caldo grosso numa bandeja improvisada. Um dos convivas passa os pratos para a mesa. Mas estão acontecendo muito mais coisas. Há um bocado de gente ao fundo tentando entrar; há os músicos, um deles com uma expressão patética, desconsolada faminta no olhar; há dois estranhos no canto da mesa, o frade e o magistrado, absortos em sua própria conversa; e há a criança no primeiro plano, que se apoderou de um prato e de um boné emplumado grande demais para a sua pequena cabeça, e está completamente absorvida em lamber a deliciosa comida — uma imagem de inocente avidez (Gombrich, 1995, p. 271-274).

Diante da descrição do autor, percebe-se que o pintor ilustrou em suas pinturas aspectos bem detalhados da vida desses camponeses; como o pintor era um intelectual da época, ele também usou de simbolismo e aspectos que trouxessem um significado moral para suas pinturas. Por essa razão, surgem várias especulações sobre qual a verdadeira história por trás dessa pintura. Observa-se também que alguns detalhes só são entendidos através de uma observação bem minuciosa, entende-se que esse era o objetivo de Bruegel, mas “o que é ainda mais admirável do que toda essa riqueza anedótica, chiste e observação arguta, é o modo como Bruegel organizou o seu quadro de modo a não parecer congestionado nem confuso” (Gombrich, 1995, p. 274).

Ademais, Joseph Leo Koerner (2016), em seu *livro Bosch and Bruegel: From Enemy Painting to Everyday Life*, disserta acerca dos paralelos entre Bosch e Bruegel, além da história e influência de Bosch na obra de Bruegel, que moldaram a criação de *A Queda dos Anjos Rebeldes*. Conforme mencionado por Koerner (2016): “A Queda dos Anjos Rebeldes, adquirida pelo Royal Museums of fine Arts (Museu Real de Belas Artes), em Bruxelas, em 1846, foi atribuída a Bosch até pouco depois de 1900, quando a assinatura de Bruegel veio à tona, escondida sob a moldura” (Koerner, 2016, p.84).⁵

Aqui, constata-se que a criação de fato foi de Bruegel, porém a obra foi conferida a Bosch até pouco depois de 1900. Mesmo diante disso, é inquestionável o impacto que a arte de Bosch teve em Bruegel assim como em outros artistas, e

⁵ The Fall of the Rebel Angels, acquired by the Royal Museums of fine Arts, in Brussels, in 1846, was attributed to Bosch until just after 1900, when Bruegel’s signature came to light, hidden under the frame (fig. 70).²³ In this work— his most self- consciously Boschian painting (Koerner, 2016, p. 268).

que a *Queda dos Anjos Rebeldes* (1562) confere uma adoração ao pintor. Ainda, de acordo com Koerner (2016), “o artista (Bruegel) lançou sua carreira criando imagens extravagantes no estilo de Hieronymus Bosch” (Koerner, 2016, p. 268, tradução nossa).

Dito isso, para contextualizar, Hieronymus Bosch, também foi um pintor flamengo do século XV-XVI, que ficou conhecido por suas criações que continham muito simbolismo e constantemente exploravam temas religiosos. Também se tem poucas informações sobre a vida deste pintor, mas sabe-se que ficou conhecido por suas representações que incorporavam criaturas monstruosas, a luta bem x mal, temas religiosos e ficou famoso por seus trípticos, com o *Jardim da Delícias Terrenas* (1503-1515), (Gombrich, 2014). Portanto, alguns dos artistas que se influenciaram pelas obras de Bosch foi justamente Bruegel, em que frequentemente incorporava citações da obra de Bosch. Koerner (2016, p. 86) também menciona que: “(...) há poucos temas na obra de Bruegel que não têm precedente em Bosch. Não apenas os demônios que povoam o mundo de Bosch, mas também seus tolos e patifes — glutões, preguiçosos, bêbados, ingênuos, ladrões, valentões, charlatães e impostores — formam o elenco de personagens de Bruegel” (tradução nossa).⁶

Outrossim, mesmo Bruegel dedicando-se a expressar as manifestações culturais da vida camponesa em suas pinturas, também nos deparamos com outros que se assemelham às produções de Bosch, como “a avareza, a luta do bem contra o mal, destacando figuras de monstros, morte e fartura, dentre outros (...)” (Macedo, 2014, p.56-57). Essas temáticas também se encontram presentes em outras obras como em *O Triunfo da Morte* (1562- 63) ou em *Dulle Griet* (1563), por exemplo.

Agora partindo para a descrição da obra em estudo, *A Queda dos Anjos Rebeldes* (1562), é necessário entender os elementos presentes na obra para compreender a dualidade que a compõe, pois visualmente é perceptível as diferenças de lados opostos que se conflitavam assim como na narrativa de Hesse. Primeiramente, a obra revela ainda mais as influências das obras de Bosch, principalmente no quesito de que essa é uma das obras de Bruegel que foge um pouco dos aspectos mais comumente utilizados nas suas obras: a vida camponesa.

Em *A Queda dos Anjos Rebeldes* (Figura 2) percebemos uma presença

⁶ (...) there are few themes in Bruegel’s oeuvre that have no precedent in Bosch. Not only the demons who people Bosch’s world but also his fools and knaves— gluttons, lazybones, drunkards, dupes, thieves, bullies, charlatans, and quacks— form Bruegel’s cast of characters (Koerner, 2016, p.86).

maior de figuras grotescas, mostradas como meio humanas ou meio animais, mais assemelhadas a monstros. Koerner (2016) pondera que “nesta obra — sua pintura mais conscientemente Boschiana — Bruegel amplia a passagem minúscula e arejada presente no Juízo Final (tríptico) em Viena onde, sobre o Éden, Bosch representou o Arcanjo Miguel lançando os lacaios de Lúcifer do paraíso” (Koerner, 2016, p. 84, tradução nossa)⁷.



Figura 2. *The Fall of the Rebel Angels* (1562) - Pieter Bruegel, the Elder.

Óleo sobre tela, 117 x 162 cm

Fonte: *Wikiart*⁸

O que se observa, em primeira instância, é uma batalha, mas também se nota a mescla de criaturas e anjos em um conflito entre bem e mal, ou entre o imoral e a virtude, ou entre um lado sagrado e um outro profano, temas esses também abordados por Bruegel em outras de suas criações.

Na época em que a obra foi criada, utilizavam-se imagens de anjos como algo que trazia conforto, e a visão sobre eles era dividida entre os anjos bons e os

⁷ In this work— his most self- consciously Boschian painting— Bruegel magnifies the tiny, airy passage in the Vienna Last Judgment where, over Eden, Bosch depicted the archangel Michael casting Lucifer’s minions from heaven (Koerner, 2016, p. 84).

⁸ Disponível em: <<https://www.wikiart.org/en/pieter-bruegel-the-elder/the-fall-of-the-rebel-angels-1562>> . Acesso em: 07 jul. 2024.

anjos maus. Nesse sentido, Richard Muhlberger (1993), em seu livro *What makes a Bruegel a Bruegel?* descreve essa distinção, que era amplamente disseminada na Idade Média. De acordo com Muhlberger (1993):

A vida era curta para a maioria das pessoas no século XVI. Poucos adultos sobreviveram à pobreza, à fome e às doenças tempo o suficiente para testemunhar a infância de seus netos. Mas até mesmo a pessoa mais miserável podia encontrar conforto nos anjos. Todos aqueles que acreditavam profundamente em Deus também acreditavam neles. A Bíblia distinguia os anjos bons e fiéis dos anjos caídos, ou demônios (Muhlberger, 1993, p. 19, tradução nossa).⁹

Muhlberger (1993) descreveu, portanto, o tema principal da obra de Bruegel e além de representar figuras bem detalhadas e carregadas de simbolismo, o pintor também atribuía às suas pinturas valor moralizante. Ainda segundo o autor, *A Queda dos Anjos Rebeldes* (1562) integrava um tema bastante tradicional na arte da época, pois advertia as pessoas contra o abuso do orgulho, por exemplo. Por essa razão, as pinturas que mostravam os contrastes entre criaturas belas, semelhantes a anjos e elementos estranhos, monstruosos, ou anjos rebeldes, tornavam-se um recurso com efeito moralizante, e os espectadores poderiam se render a humildade e a não prática de vícios (Muhlberger, 1993, tradução nossa). Muhlberger (1993) descreve esses componentes da seguinte forma:

O líder, São Miguel Arcanjo, está no centro, mostrando-se incrivelmente alto e esbelto em sua armadura brilhante e manto comprido. Em vez de usar suas asas, ele simplesmente atravessa a pilha de malfeitores sob ele, cortando metódica e vigorosamente essas criaturas incríveis. Flutuando à esquerda de São Miguel está um anjo glorioso com cabelos dourados e uma vestimenta esvoaçante, demônios (Muhlberger, 1993, p. 19, tradução nossa).¹⁰

Na composição em estudo, observa-se, portanto, entre tantas figuras pequenas, o Arcanjo Miguel (Figura 3). O arcanjo está centralizado e atua em expulsar esses anjos rebeldes (lacaio), em conjunto os anjos vestidos em branco, lutam ao seu lado para combater esses anjos caídos. É importante descartar o

⁹ Life was short for most people in the sixteenth century. Few adults outlived poverty, famine, and disease long enough to witness the infancy of their grandchildren. But even the most miserable person could take comfort in the angels. All those who believed deeply in God also believed in them. The Bible distinguished the good and faithful angels from the fallen angels, or demons (Muhlberger, 1993, p. 19).

¹⁰ The leader, Saint Michael the Archangel, is in the middle, appearing amazingly tall and slender in his shiny armor and full-length cloak. Instead of using his wings, he simply climbs across the pile of scoundrels beneath him, methodically slashing away at these incredible creatures. Floating to the left of Saint Michael is a glorious angel with golden hair and a billowing garment (Muhlberger, 1993, p. 19).

trecho em que o autor fala que “em vez de usar suas asas, ele simplesmente



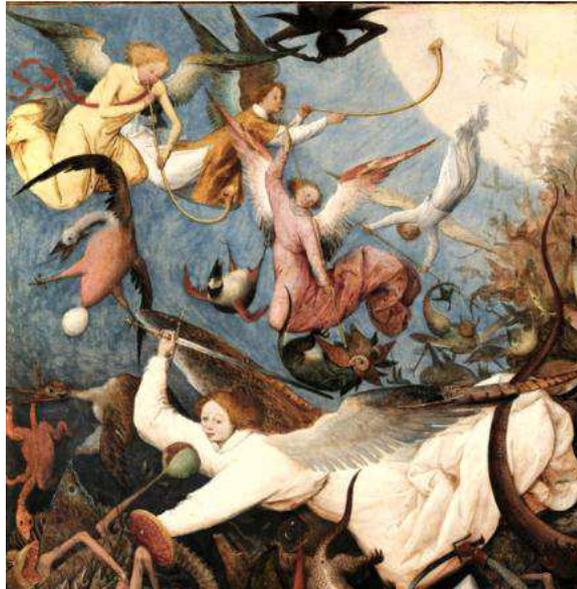
atravessa a pilha de malfeitores sob ele” (Ibidem, p.19), uma possível interpretação pode ser a demonstração de um ato de coragem por parte do arcanjo que ele, em vez de usar de um método prático e que o tiraria da situação, apenas enfrenta os anjos “maus” sem pestanejar.

Figura 3. São Miguel Arcanjo
Recorte da pintura *The Fall of the Rebel Angels* (1562).
Fonte: *Wikiart*¹¹

A imagem acima mostra o Arcanjo Miguel na pintura, com o intuito de identificá-lo, visto que está vestindo armadura e um escudo. Observa-se também seus anjos (Figura 4) vestindo batas brancas, eles são representações de um lado sagrado. Segundo Muhlberger (1993) os anjos estão “caindo de uma grande esfera de luz que representa o céu, os anjos bons estão confinados ao topo da imagem.

¹¹Disponível em: <<https://www.wikiart.org/en/pieter-bruegel-the-elder/the-fall-of-the-rebel-angels-1562>>. Acesso em: 07 jul. 2024.

Alguns tocam suas longas trombetas curvas, enquanto outros brandam espadas e



cutucam monstros com bastões. Cada uma dessas armas prateadas tem uma cruz na ponta (Muhlberger, 1993, p. 19).¹²

Figura 4. Os anjos em batalha
Recorte da pintura *The Fall of the Rebel Angels* (1562).
Fonte: Wikiart¹³

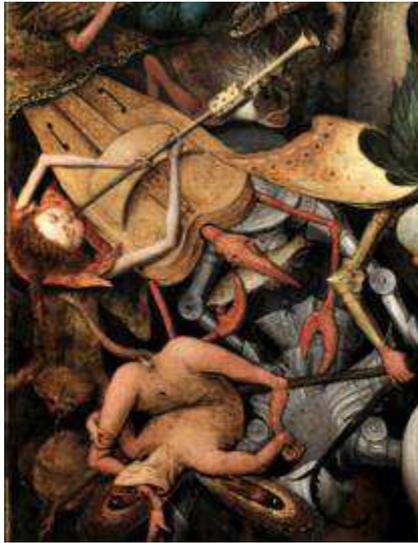
Outras criaturas mais horrendas estão representadas abaixo e são expostas com formas estranhas e em boa parte são apresentadas em corpos nus; estão empilhadas e possuem formas familiares, porém combinadas a formas bizarras (Muhlberger, 1993, tradução nossa). Muhlberger (1993) representa algum dos elementos presentes neste lado mais “sombrio” da obra, segundo o autor: “Um deles é um instrumento musical que ostenta garras de lagosta (Figura 5). Outro aparece como uma alcachofra brotando asas de borboleta, braços de guerreiro e

¹² Tumbling from a great globe of light that represents heaven, the good angels are confined to the top of the picture. Some sound their long, curved trumpets while others brandish swords and poke monsters with staffs. Each of these silver weapons has a cross at the top (Muhlberger, 1993, p. 19).

¹³ Disponível em: <<https://www.wikiart.org/en/pieter-bruegel-the-elder/the-fall-of-the-rebel-angels-1562>>. Acesso em: 07 jul. de 2024.

uma cauda de vermelho brilhante (Figura 6). Alguns, vestidos com pedaços de armadura, respondem ao chamado da trombeta dos anjos fiéis” (Muhlberger, 1993, p.19, tradução nossa).¹⁴

Para o ele, enquanto existem esses anjos belos representados pelo lado bom, mas também existe, por exemplo uma (figura 7) “furiosa víbora no centro inferior da pintura é a personificação do orgulho caído”¹⁵ (Muhlberger, 1993, p.19).



Em suma, confirma-se que no tempo de Bruegel, mesmo alguns achando essas criaturas cósmicas, elas foram criadas para amedrontar ou advertir os pecadores a não fazerem atitudes condizentes com o lado profano da vida, como também feita para inspirar os piedosos a permanecerem juntamente aos anjos (Muhlberger, 1993, tradução nossa).

Figura 5. Um instrumento musical que ostenta garras de lagosta
Recorte da pintura *The Fall of the Rebel Angels* (1562).
Fonte: *Wikiart*¹⁶

Figura 6. Uma criatura em forma de alcachofra
brotando asas de borboleta, braços de guerreiro
e uma cauda de vermelho brilhante.

¹⁴ “One is a musical instrument sporting lobster's claws. Another appears as an artichoke sprouting butterfly's wings, warrior's arms, and a tail of bright red. Some, garbed in pieces of armor, answer the trumpet call of the faithful angels (Muhlberger, 1993, p.19).

¹⁵ (...) the agitated shrew at the bottom center of the painting is the embodiment of fallen pride (Muhlberger, 1993, p.19).

¹⁶Disponível em: <<https://www.wikiart.org/en/pieter-bruegel-the-elder/the-fall-of-the-rebel-angels-1562>> . Acesso em: 07 jul. 2024.

Recorte da pintura *The Fall of the Rebel Angels* (1562).
 Fonte: Wikiart¹⁷



Figura 7. Uma furiosa víbora no centro inferior da pintura
 Recorte da pintura *The Fall of the Rebel Angels* (1562).
 Fonte: Wikiart¹⁸

Portanto, observa-se mais uma vez o enriquecimento de detalhes que Bruegel coloca em suas criações, detalhes esses que passam despercebidos, exigindo como já mencionado uma busca minuciosa, fazendo com que o observador sempre encontre mais informações. Relacionando-se com a obra de Hesse, tem-se que as duas obras possuem uma relação com a dualidade, mesmo



¹⁷Disponível em: <<https://www.wikiart.org/en/pieter-bruegel-the-elder/the-fall-of-the-rebel-angels-1562>>. Acesso em: 07 jul. 2024.

¹⁸Disponível em: <<https://www.wikiart.org/en/pieter-bruegel-the-elder/the-fall-of-the-rebel-angels-1562>>. Acesso em: 07 jul. 2024.

que as obras possuam um tempo-espaço de criação bastante distintos ambas mostram um conflito de lados, em que se pode estabelecer uma conexão entre elas.

Essas conexões podem ser estabelecidas a partir do encontro de temáticas em comum, como nesse trecho de *Demian*, em que o personagem principal sente seus primeiros contatos com um mundo antes estranho para ele, e ao perceber essa dualidade de mundos (sagrado e profano) se confrontarem em seu interior, ele descreve que:

Desses dois mundos, um se reduzia à casa paterna (...) Esse mundo era-me perfeitamente conhecido em sua maior parte; suas principais palavras eram papai e mamãe, amor e severidade, exemplo e educação. Seus atributos eram a luz, a claridade, a limpeza. (...) Nesse mundo devia-se permanecer para que a vida fosse clara e limpa, bela e ordenada. O outro mundo começava — curioso — em meio à nossa própria casa, mas era completamente diferente (...). Nesse segundo universo (...); havia uma onda multiforme de coisas monstruosas, atraentes, terríveis e enigmáticas, coisas como o matadouro e a prisão, homens embriagados e mulheres escandalosas, vacas que pariam e cavalos que tombavam ao solo; histórias de roubos, assassinatos e suicídios. (...) O mais curioso é que ambos os universos se confinavam em estreita intimidade (Hesse, 2020, p. 13-14).

Esse trecho retirado de *Demian*, facilmente se confundiria com a descrição de um quadro, pois a dimensão poética atingida por Hesse faz com que imaginemos um conflito de mundo, bem como representado por Pieter Bruegel em *A queda dos anjos rebeldes (1562)*. Portanto, trataremos de analisar como o sagrado e o profano se entrelaçam e se manifestam tanto na obra literária quanto na pintura, explorando a dualidade inerente à condição humana. Ao desvendarmos as personificações desses elementos nas obras em estudo, podemos compreender melhor o motivo da comparação entre Hesse e Bruegel, revelando uma profunda conexão entre literatura e arte visual, onde o conflito entre forças antagônicas não só reflete a luta interna do ser humano, mas também a representação simbólica do caos e da ordem no universo.

3.3 Análise do Sagrado e do Profano personificados nas interartes

Na análise das obras, é destacada a presença do sagrado e do profano e como esses dois mundos opostos conflituam. Nas obras, então, procura-se também aprofundar noções referentes aos conceitos de sagrado e de profano, no sentido de

especificar a análise. Nessa pesquisa, torna-se válido analisar as obras sob o ponto de vista de dois teóricos e suas respectivas obras que abordam esses conceitos, como o livro *O Sagrado e o Profano: a Essência das Religiões* de Mircea Eliade (1992) e o livro *As Formas Elementares da Vida Religiosa: o Sistema Totêmico na Austrália* de Émile Durkheim (1996).

Apresentando uma perspectiva oposta à de Eliade, tem-se o pensamento de Émile Durkheim (1916). Ele sustenta que é praticamente impossível que algo pertença, concomitantemente, aos domínios sagrado e profano, mesmo afirmando a possibilidade de um objeto que antes fazia parte do sacro mudar para o profano e vice-versa. Ainda acrescenta que essa transferência só acontece quando o objeto muda totalmente. Em suas palavras:

O sagrado e o profano foram sempre e por toda parte concebidos pelo espírito humano como gêneros separados, como dois mundos entre os quais nada há em comum [...] uma vez que a noção de sagrado é no pensamento dos homens, sempre e por toda a parte separada da noção do profano [...] mas o aspecto característico do fenômeno religioso é o fato de que ele pressupõe uma divisão e bipartida do universo conhecido e conhecível em dois gêneros que compreendem tudo o que existe, mas que se excluem radicalmente. As coisas sagradas são aquelas que os interditos protegem e isolam; as coisas profanas, aquelas às quais esses interditos se aplicam e que devem permanecer à distância das primeiras (Durkheim *apud* Bitun; Souza Neto, 2012, p. 69).

O que marca a síntese do autor é simplesmente essa divergência entre conceitos em que o sagrado e o profano não se entrelaçam. O sagrado, para Durkheim, prevalece sobre todas as coisas que fazem parte do reino do transcendental e do ideal, ao passo que o profano desempenha no mundo um papel integralmente material. A análise das obras em estudo se aproxima mais aos pressupostos de Mircea Eliade, portanto usaremos o autor como aporte teórico.

Em contrapartida, Mircea Eliade (1992), historiador das religiões, discorre principalmente a respeito da percepção das duas vertentes, o sagrado e o profano, ao afirmar que “o leitor não tardará a dar-se conta de que o sagrado e o profano constituem duas modalidades de ser no mundo, duas situações existenciais assumidas pelo homem ao longo da sua história” (Eliade, 1992, p. 14). Além disso, abrange temas como mitologia, simbolismos e estruturas religiosas.

Em seu livro, ele discorre acerca do sagrado e do profano, comparando-os e investigando como esses conceitos são manifestados tanto pelo homem religioso quanto pelo homem não religioso. A princípio, o autor foca em demonstrar como

essas estruturas estão presentes nos diferentes tipos de religião, fazendo isso por meio de representações simbólicas e mitológicas. Assim, no decorrer de sua obra, o filósofo apresenta uma noção do sagrado fundamentada na noção do profano, sendo preciso que um esteja ligado ao outro e não podendo ser compreendidos de maneira separada. Para finalizar a pesquisa será trabalhado alguns conceitos de Mircea Eliade que vão ao encontro com as narrativas das obras em estudo.

Primeiramente, o autor introduz o conceito de hierofania, proposto por ele mesmo. Esse termo nada mais é que as manifestações do sagrado que podem se revelar em objetos, por exemplo, mostrando-se distante de qualquer contato com o profano. Para Eliade (1992, p.13), “este termo é cômodo, pois não implica nenhuma precisão suplementar: exprime apenas o que está implicado no seu conteúdo etimológico, a saber, que algo de sagrado se nos revela”.

Nesse sentido, percebe-se que existem várias manifestações de hierofanias espalhadas pelo mundo, e que estas se revelam, por exemplo, em objetos, em que se deposita uma significação sagrada, como uma manifestação de algo de uma diferente ordem. Eliade (1992) exemplifica que “encontramo-nos diante do mesmo ato misterioso: a manifestação de algo “de ordem diferente” – de uma realidade que não pertence ao nosso mundo – em objetos que fazem parte integrante do nosso mundo “natural”, “profano” (Eliade, 1992, p.13).

A hierofania, portanto, possui essa significação relacionada à revelação do sagrado em objetos comuns. O autor disserta que o homem, desde as sociedades mais arcaicas, tem o costume de viver o mais perto possível desses objetos sagrados, pois os fazem estar próximos do divino. E para ele, esse costume é entendível, pois o sagrado sempre teve essa correspondência a uma força de poder e superioridade. O autor ainda afirma que, “para os ‘primitivos’, como para o homem de todas as sociedades pré-modernas, o sagrado equivale ao poder e, em última análise, à realidade por excelência” (Eliade, 1992, p. 14).

Eliade (1992) também traz os conceitos de (o homem religioso) e o homem a-religioso (homem não religioso). Para o autor, o homem religioso fará o que for preciso para se estabelecer no mundo sacro. Já o homem a-religioso, considerado o homem pertencente à sociedade moderna, terá o encargo de profanar o conceito de mundo, que herdou do homem arcaico (religioso) na busca de uma experiência não sacralizada. Eliade (1992) aponta que:

Para o homem religioso, o espaço não é homogêneo: o espaço apresenta roturas, quebras; há porções de espaço qualitativamente diferentes das outras. (...) Há, portanto, um espaço sagrado, e por consequência 'forte', significativo, e há outros espaços não sagrados, e por consequência sem estrutura nem consistência, em suma, amorfos. Mais ainda: para o homem religioso essa não-homogeneidade espacial traduz-se pela experiência de uma oposição entre o espaço sagrado – o único que é real, que existe realmente – e todo o resto, a extensão informe, que o cerca (Eliade, 1992, p. 17).

Dessa forma, para Eliade, o espaço profano é homogêneo, portanto, sem um centro qualitativo. Em contrapartida, no espaço sagrado (religioso), a hierofania cria um ponto fixo que torna possível a orientação verdadeira, e esse ponto fixo torna-se um eixo central para toda a orientação futura. O espaço homogêneo se torna orientado a partir da manifestação do sagrado.

Eliade (1992, p.17) afirma que “o homem religioso sempre se esforçou por estabelecer-se no “Centro do Mundo”, portanto esquivando-se de qualquer “caos da homogeneidade e da relatividade do espaço profano”. O sagrado, dessa maneira, concentra-se em romper a homogeneidade muito presente no profano, pois o sagrado tem essa tendência de ser e poder, fugindo do caos e da dessacralização do mundo. O modo de ser do homem religioso, marcado pelo sagrado, tem um certo horror ao mundo caótico, pois pertencem a uma espécie de cosmos no qual tudo é dotado de propósito e sentido.

Em oposição ao sagrado, o homem não religioso (profano) ou a-religioso consegue se reconhecer dentro de um mundo liberto das superstições do passado, dessacralizando-se do mundo. Porém, Eliade (1992) afirma que o homem puramente racional não existe, torna-se uma construção abstrata: “É preciso acrescentar que uma tal existência profana jamais se encontra no estado puro. Seja qual for o grau de dessacralização do mundo a que tenha chegado, o homem que optou por uma vida profana não consegue abolir completamente o comportamento religioso” (Eliade, 1992, p. 18).

Dessa forma, o autor constata que essa existência profana pura é praticamente nula, porque, ao tentar abolir todo comportamento religioso, você acaba abolindo o próprio homem. O autor avalia esse comportamento como problemático justamente porque o homem a-religioso tem uma herança religiosa bastante marcada em si mesmo nas menores camadas de consciência, ainda que vivenciem, de certa forma, situações profanas. Eliade (1992) assim esclarece sobre o espaço profano e sagrado:

(...) a revelação de um espaço sagrado permite que se obtenha um 'ponto fixo', possibilitando, portanto, a orientação na homogeneidade caótica, a 'fundação do mundo', o viver real. A experiência profana, ao contrário, mantém a homogeneidade e, portanto, a relatividade do espaço. Já não é possível nenhuma verdadeira orientação, porque o 'ponto fixo' já não goza de um estatuto ontológico único; aparece e desaparece segundo as necessidades diárias. A bem dizer, já não há 'Mundo', há apenas fragmentos de um universo fragmentado, massa amorfa de uma infinidade de 'lugares' mais ou menos neutros onde o homem se move, forçado pelas obrigações de toda existência integrada numa sociedade industrial (Eliade, 1992, p.18).

No entanto, Eliade (1992) mostra que um homem a-religioso puro, utilizando apenas de sua razão e desprovido das influências qualitativas, carregaria traços de religiosidade em si, pois: "Todo espaço sagrado implica uma hierofania, uma irrupção do sagrado que tem como resultado destacar um território do meio cósmico que o envolve e o torna qualitativamente diferente" (Eliade, 1992, p. 20). Se fosse puramente racional todo o espaço em volta seria unicamente homogêneo.

Na obra de Hesse, percebemos Sinclair reconhecendo esse novo lado profano à medida que vai se libertando de algumas amarras, ou crenças passadas. Interpretando a obra de Eliade, e relacionando com *Demian*, percebe-se que Sinclair vive nesse contato de mundos em que não deixa de ter as hierofanias, que são parte de qualquer ser humano, mas também molda o seu olhar para um mundo mais dessacralizado a partir do encontro com Demian. Primeiramente, Sinclair, enquanto "homem religioso", tinha, enquanto criança e adolescente, de permanecer unicamente num espaço sagrado. Eliade (1992) coloca da seguinte forma: "(...) o sagrado é o real por excelência, ao mesmo tempo poder, eficiência, fonte de vida e fecundidade. (...) Esse comportamento verifica-se em todos os planos da sua existência, mas é evidente no desejo do homem religioso de se mover unicamente num mundo santificado, quer dizer, num espaço sagrado" (Eliade, 1992, p. 21).

Sinclair tinha uma hierofania com a sua casa, por exemplo, que para ele era um símbolo sagrado de segurança e proteção. Para ele sua casa ou mundo luminoso significava papai e mamãe, amor e severidade, exemplo e educação. Seus atributos eram a luz, a claridade e a limpeza. As palavras carinhosas, as mãos lavadas, as roupas limpas e os bons costumes nele tinham centro" (Hesse, 2020, p. 13). Eliade afirma que os laços afetivos que criamos de objetos e espaços são elementos qualitativos de experiências previamente estabelecidas e religiosas. Com relação ao espaço sagrado e profano, Eliade (1992) disserta que:

E, contudo, nessa experiência do espaço profano ainda intervêm valores que, de algum modo, lembram a não homogeneidade específica da experiência religiosa do espaço. Existem, por exemplo, locais privilegiados, qualitativamente diferentes dos outros: a paisagem natal ou os sítios dos primeiros amores, ou certos lugares na primeira cidade estrangeira visitada na juventude. **Todos esses locais guardam, mesmo para o homem mais francamente não religioso, uma qualidade excepcional, 'única': são os 'lugares sagrados' do seu universo privado**, como se neles um ser não religioso tivesse tido a revelação de uma outra realidade, diferente daquela de que participa em sua existência cotidiana (Eliade, 1992, p. 18-19, grifo nosso).

Nesse caso, para Sinclair, sua casa possuía esse valor de “qualidade excepcional”, considerando-a um lugar sagrado. Para Eliade (1992, p. 21), “é evidente no desejo do homem religioso de se mover unicamente num mundo santificado, quer dizer, num espaço sagrado”. Portanto, observa-se que o espaço religioso se constitui da hierofania, ou seja, na manifestação do sagrado nesse espaço homogêneo, pois se tudo fosse puramente homogêneo, não haveria motivos de comparação, pois é preciso ter uma orientação para não chegar à completa escuridão. A hierofania justamente tem a função de trazer uma iluminação da experiência religiosa através de uma orientação verdadeira, esta vai se apresentar a partir de um ponto fixo (eixo central), que se move a partir das necessidades diárias.

Eliade (1992) também afirma que uma porta, portal ou limiar tem a função de consagrar um lugar, quando se coloca esse simbolismo, justamente por tornar esse lugar algo que comunica diretamente com os céus, com o divino. Segundo ele, “o limiar, a porta, mostra de uma maneira imediata e concreta a solução de continuidade do espaço; daí a sua grande importância religiosa, porque se trata de um símbolo e, ao mesmo tempo, de um veículo de passagem” (Eliade, 1992, p. 20).

O primeiro rompimento com o sagrado para Sinclair, foi seu contato com Kromer, a partir disso símbolos que eram sacros e seguros para Sinclair acabaram por se tornar elementos homogêneos, como nesse trecho: “(...) A gente do “outro” não pensava como nós a respeito dessas coisas (...) O portal de minha casa havia perdido aquela fragrância de paz e tranquilidade anterior. O mundo veio abaixo para mim” (Hesse, 2020, p. 21). Comparando com o trecho de Eliade, percebe-se o contraste entre o sagrado e o encontro com o profano à medida que Sinclair vai se moldando de acordo com as situações que enfrenta e com o encontro de seu mentor, Demian.

Ademais, Eliade (1992) também introduz os conceitos de Caos e Cosmos. Basicamente este último compreende o mundo habitável, consagrado e conhecido, sendo fruto da manifestação da hierofania, e conceituado pelo autor, como “nosso mundo”. Já o Caos é a desordem, o desconhecido e indeterminado, marcando, portanto, a distinção de lados bem opostos. Nas palavras de Eliade (1992): “primeiro é o ‘mundo’, mais precisamente, ‘o nosso mundo’, o Cosmos; o restante já não é um Cosmos, mas uma espécie de ‘outro mundo’, um espaço estrangeiro, caótico, povoado de espectros, demônios, ‘estranhos’ (equiparados, aliás, aos demônios e às almas dos mortos)” (Eliade, 1992, p. 21).

O que se entende disso é que existe uma oposição de espaços, em que um deles é o habitável e organizado, enquanto o outro é um espaço obscuro, caótico. Isso demonstra que a ordem, o Cosmos, é justamente aquilo que vai ao encontro da luz, enquanto o caos aquilo que vai ao encontro da escuridão. Conceitos esses que podem ser observados na obra de Bruegel como na obra de Hesse.

Em relação à obra de Bruegel (figura 2), recapitulando a narrativa usada, pode-se, talvez, relacionar a uma certa transição entre o Cosmos e o caos de Eliade. Na parte superior da pintura, um espaço considerado consagrado representando a ordem é perturbado pela rebelião dos anjos rebeldes, introduzindo assim o caos. A mistura de criaturas horrendas e formas estranhas ilustra a desordem caótica resultante da queda. De acordo com Eliade (1992):

Visto que ‘nosso mundo’ é um Cosmos, qualquer ataque exterior ameaça transformá-lo em ‘Caos’. E dado que ‘nosso mundo’ foi fundado pela imitação da obra exemplar dos deuses, a cosmogonia, os adversários que o atacam são equiparados aos inimigos dos deuses, aos demônios, e sobretudo ao arquidemônio, o Dragão primordial vencido pelos deuses nos primórdios dos tempos (Eliade, 1992, p. 28).

Para o autor, o dragão citado é o símbolo do caos. O dragão, nas palavras de Eliade, “teve de ser vencido e esquartejado por Deus para que o Cosmos pudesse vir à luz” (Eliade, 1992, p. 29). O ataque ao “nosso mundo” corresponde a um afronte do Dragão mítico (ao “Caos”), que se opõe contra a obra dos deuses (“Cosmos”). Também é possível mencionar que os seres angelicais dominam a parte superior da tela, considerada mais iluminada, onde há um círculo de luz em torno, já os seres característicos da desordem ocupam a parte inferior, um lugar obscuro, lutando para não serem expulsos para escuridão.

Notemos que nos nossos dias ainda são utilizadas as mesmas imagens quando se trata de formular os perigos que ameaçam certo tipo de civilização: fala-se do 'caos', de 'desordem', das 'trevas' onde 'nosso mundo' se afundará. Todas essas expressões significam a abolição de uma ordem, de um Cosmos, de uma estrutura orgânica, e a re-imersão num estado fluido, amorfo, enfim, caótico (Eliade, 1992, p. 29).

Nesse sentido e levando em conta o objetivo moralizante da obra de Bruegel, em que a obra tinha como preceito ser uma alerta para a não prática da desordem, como já mencionado, as pessoas que estivessem em meio a influências profanas, segundo o contexto histórico da época, muitas vezes viviam por uma vida em meio ao caos.

Eliade (1992) ainda pondera que o homem religioso, que vai de encontro ao sagrado, mantém um certo comprometimento com o "nosso mundo" (Cosmos), e frequentemente recupera esse contato para rememorar a sua função no mundo. O *homo religiosus*, portanto, tende a suprir sempre a sua necessidade de encontrar o sagrado. A tendência de ser exclusivamente racional pode caracterizar uma "queda", mas mesmo que o consciente esteja absorto apenas ao seu consciente, no mais profundo do seu inconsciente encontrará vestígios do sagrado e do religioso, conservados desde os primórdios. Ao seguir o caminho da "queda", o homem vai de encontro ao lado profano, como observamos nas obras analisadas.

Em suma, identificamos assim como o conflito de dois mundos distintos acontece na visão de Bruegel e de Hesse, através do viés comparatista e dos conceitos de sagrado e profano. Bruegel, ao dividir a tela em dois planos distintos, proporciona visualmente uma complexa e detalhada batalha entre o divino e o demoníaco; também Hesse demonstra um conflito de dois mundos nas lutas internas de Emil ao longo da sua jornada de formação. Dessa forma, ambas as obras convergem entre si, mostrando as facetas do sagrado e do profano.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante das evidências aqui apresentadas, foi possível estabelecer uma relação entre o sagrado e o profano nas obras *Demian* (1919) de Hermann Hesse e *A Queda dos Anjos Rebeldes* (1562) de Pieter Bruegel, O Velho. A partir da perspectiva da literatura comparada, explorou-se as semelhanças como também possíveis disparidades entre as duas obras, estabelecendo, dessa forma, um diálogo entre as interartes. As obras descritas pertencem a contextos históricos diferentes, tornando-se necessário revisar o percurso das obras.

Dessa forma, o objetivo da pesquisa foi analisar os pontos de contato entre as obras, apontando algumas marcas do sagrado e do profano nas obras. Assim, foram evidenciados os pontos de contato, ou seja, as semelhanças que a narrativa de Hesse conseguiu estabelecer com a narrativa da pintura de Bruegel. Observa-se, assim, que mesmo um romance de formação e uma pintura separados por séculos de criação podem possuir suas similaridades, abrindo espaço para um estudo comparativo, pois através da análise foram verificadas as particularidades existentes que abrem espaço para as obras serem vinculadas. Abre-se também mais espaço para outras comparações, visto que algumas influências, como Bosch, por exemplo, podem ter suas obras como motivo de comparação em outros estudos. Além disso, *Demian* carrega um simbolismo bastante evidente que pode ser motivo de comparação com outras obras de narrativas semelhantes.

Acerca dos objetivos da pesquisa, primeiramente procurou-se estabelecer um contato inicial com a teoria, para assim a análise ser compreensível. Dessa forma, visto que feita uma identificação do que seria pesquisado, tornou-se necessário entender o que seria um Bildungsroman (romance de formação), pois precisava-se dessa noção para se ter um embasamento sobre a obra de Hesse, por se tratar de um romance que trabalha o desenvolvimento, aprendizagem, ou educação de um personagem principal, e sendo considerado uma das contribuições da literatura alemã para a literatura global.

Posteriormente também foi necessário escolher um viés de estudo que possibilitasse a comparação, que nesse caso foi o da literatura comparada, uma vez que ambas as obras possuem diferentes formas de interpretação em que se pode encontrar pontos de convergência, justamente por ser uma maneira de se investigar duas ou mais artes, literaturas, permitindo que obras sejam confrontadas.

Em seguida, também se pesquisou acerca da intertextualidade e as contribuições de alguns autores dessa área. Portanto, partiu-se de um estudo amplo das teorias para uma análise mais detalhada das obras, assim conseguiu-se estabelecer um comparativo, principalmente com relação ao sagrado e ao profano, temática principal analisada no comparativo das obras.

A partir da análise final, pode-se entender um breve percurso histórico dos estudos sobre o sagrado e o profano, percebendo os elementos dentro das obras que mostram as manifestações desses dois conceitos. Dito isso, dentre os principais resultados dessa pesquisa destacam-se, portanto, que foi possível mostrar as semelhanças entre as obras, pois os personagens de Hesse, principalmente Emil Sinclair, que luta internamente na busca de significação para o seu conflito de dois mundos diferentes, podem ser combinados com os traços detalhistas de Bruegel e na sua representação visual da batalha de dois mundos também distintos.

Também é importante mencionar os autores que auxiliaram no embasamento da pesquisa, como a autora Wilma Maas (2000) que aborda o percurso do romance de formação em sua obra, Mircea Eliade (1992) estudioso das religiões, seus estudos sobre o sagrado e o profano permitiu um detalhamento mais profundo da análise. Carvalhal (2006), Nitrini (2000), Soethe (2012), Wellek (1997) também contribuíram com seus estudos sobre literatura comparada dissertando acerca de como esta desenvolveu-se. Os estudos de Julia Kristeva (2005) e Samoyault (2008) sobre intertextualidade auxiliam como uma teoria que explica como os textos se comunicam, enriquecendo assim o objeto de estudo desta pesquisa.

A respeito do estudo da arte de Bruegel e de sua vida, Gombrich (1995), Koerner (2016), descreveram o contexto histórico de criação das obras de Bruegel e as influências de Bosch em suas pinturas; Muhlberger (1993) produziu uma descrição perspicaz da obra em estudo nesta pesquisa. Além de outros nomes que também foram essenciais no decorrer das leituras.

Por conseguinte, embora esse estudo tenha buscado estabelecer uma comparação entre obras a partir da temática apresentada, novas pesquisas de comparação podem aprofundar os aspectos estudados, sendo possível comparar, por exemplo, a obra de Hesse com pinturas mais recentes.

Concluindo, por fim, essa pesquisa pode contribuir nos estudos da área de

Letras, por ser significativa e estabelecer futuras opções de pesquisa, considerando que a literatura comparada é um vasto campo, como já apresentado, e por essa razão pode estabelecer diversos motivos de comparação. Explorando o universo de Hesse e Bruegel, tão distante e tão próximo ao mesmo tempo, permitiu que fosse aqui incentivada uma abordagem que incentiva novas pesquisas, novas compreensões do texto literário, que vai além das páginas e que pode alcançar as artes visuais. Este tipo de análise promove, também, o desenvolvimento cultural, artístico, que se torna essencial para uma formação mais crítica e reflexiva dos estudantes da área acadêmica de Letras.

REFERÊNCIAS

- BARROSO, Ivo. Posfácio. In: HESSE, Hermann. **Demian**. Edição inteiramente revista comemorativa do cinquentenário de lançamento da obra no Brasil. 56. ed. - Rio de Janeiro: Record, 2020.
- CARVALHAL, Tânia Franco. **Literatura comparada**. 45. ed. São Paulo: Ática, 2006.
- CORTEZ, Clarice Zamonaro. Literatura e Pintura. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (org.). **Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. Maringá: Eduem, 2009.
- DURKHEIM, Émile (1991). As Formas elementares de vida religiosa: o sistema totêmico na Austrália. In: BITUN, R., & SOUZA NETO, J. C. (2012). **Estudos de Religião**, v. 26, n. 42 Edição Especial, 2012.
- DURKHEIM, Émile (1996). **As Formas elementares de vida religiosa: o sistema totêmico na Austrália**. São Paulo: Martins Fontes.
- ENNE, A. L. S. **O Defensor do indivíduo: Hermann Hesse e o processo de massificação nas primeiras décadas do século XX**. Alceu (PUCRJ), Rio de Janeiro, v. 5, n.10, p. 94-115, 2005.
- ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano**. Tradução Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- GERHARD, M. Der deutsche Entwicklungsroman bis zu Goethes "Wilhelm Meister". Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. HALLE/SALE: Max Niemaeyer, 1926. (Buchreihe 9) In: MAAS, Wilma Patricia. **O cânone mínimo: o Bildungsroman na história da literatura**. São Paulo: Editora UNESP, 2000.
- GOMBRICH, E. H. **A história da arte**. Rio de Janeiro: LTC Livros Técnicos e Científicos, 1995.
- GONÇALVES, J. A. H. R. **Entre a modernidade e algo por vir: Hermann Hesse leitor de Friedrich Nietzsche. A palo seco: escritos de filosofia e literatura**, v. 12, p. 61-75, 2019.
- HESSE, Hermann. **Demian**; tradução e posfácio de Ivo Barroso. - Edição inteiramente revista comemorativa do cinquentenário de lançamento da obra no Brasil. 56. ed. Rio de Janeiro: Record, 2020.
- JACOBS, J., KRAUSE, M. Der deutsche Bildungsroman - Gattungsgeschichte von 18. bis zum 18. Jahrhundert. München: C. H. Beck, 1989. In: MAAS, Wilma Patricia. **O cânone mínimo: o Bildungsroman na história da literatura**. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

KOERNER, Joseph Leo. **Bosch and Bruegel: From Enemy Painting to Everyday Life**. Andrew W. Mellon Lectures. Princeton University Press, 2016. Revised reprint 2023.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. 2. ed. Tradução de Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 2005.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**. São Paulo, Editora 34, 2000.

MAAS, Wilma Patrícia. **O cânone mínimo – O ‘Bildungsroman’ na história da literatura**. São Paulo, 2000.

MACEDO, Marivania Gomes Diniz. **A cultura popular nas obras de Bruegel: um retrato das pequenas aldeias rurais do século XVI**. 2014. 131f. (Dissertação de Mestrado), Programa de Pós-graduação em História, Centro de Humanidades, Universidade Federal de Campina Grande – Campina Grande - Paraíba - Brasil, 2014. Disponível em: <http://dspace.sti.ufcg.edu.br:8080/jspui/handle/riufcg/28347>. Acesso em: 17 jul. 2024.

MUHLBERGER, Richard. **What makes a Bruegel a Bruegel?**. The Metropolitan Museum of Art, New York, First published in 1993

NITRINI, Sandra. **Literatura Comparada: história, teoria e crítica**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997.

PINTO, Cristina Ferreira. **O Bildungsroman feminino: quatro exemplos brasileiros**. São Paulo, 1990.

REMAK, Henry. **Literatura comparada: definição e função**. In: NITRINI, Sandra. **Literatura Comparada: história, teoria e crítica**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997.

SANTOS, J. L. Z. dos; MAAS, W. P. **Aspectos diluídos do Bildungsroman em Extinção – Uma derrocada, de Thomas Bernhard**. *Literatura e Sociedade*, [S. l.], v. 23, n. 28, p. 246-262, 2018. DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i28p252-268>. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/lis/article/view/152446>. Acesso em: 05 maio 2024.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. **Além do visível: o olhar da literatura**. Rio de Janeiro: 7 letras, 2007.

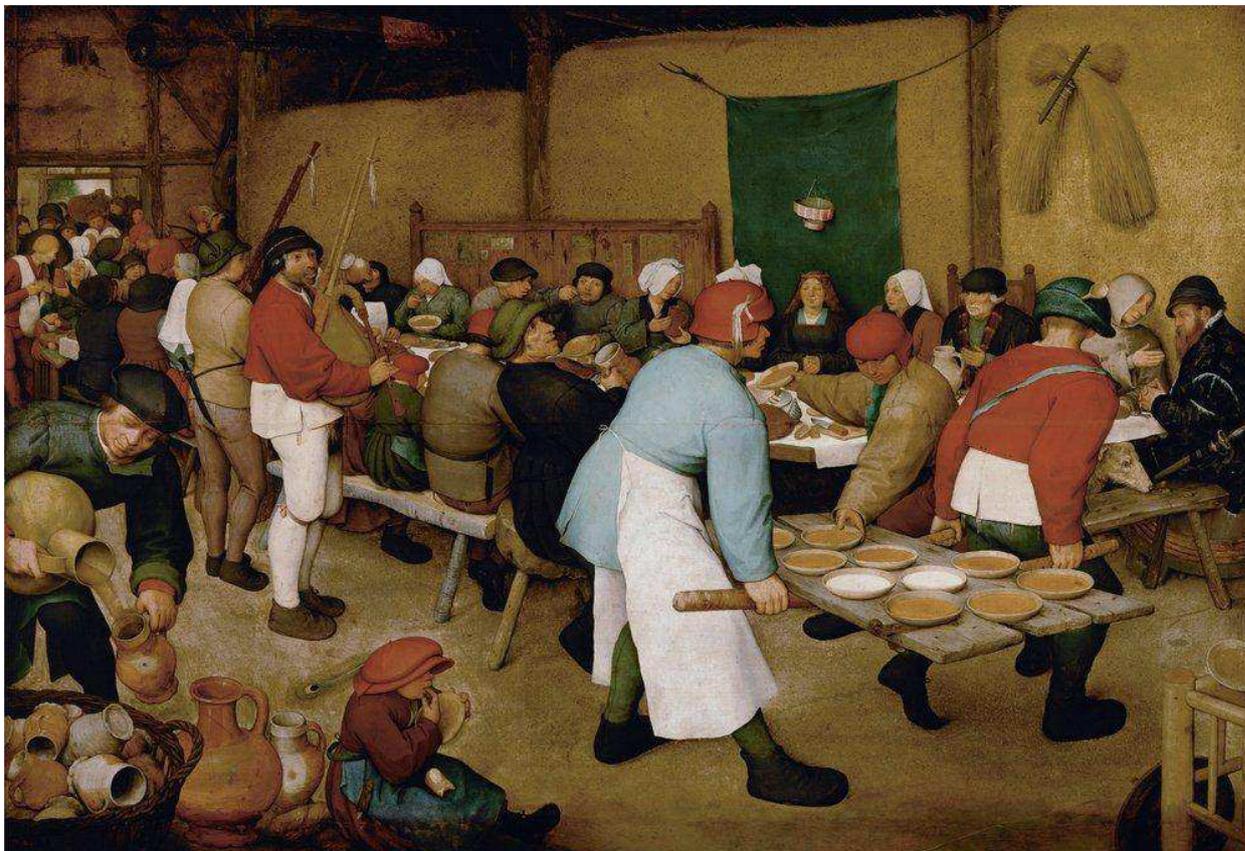
SELBMANN, Rolf. *Der Deutsche Bildungsroman*. 2. ed. Stuttgart, J.B. Metzler 1994. In: QUINTALE NETO, Flavio. **Para uma interpretação do conceito de Bildungsroman**. *Pandaemonium Germanicum (Impresso)*, v. 9, p. 185-205, 2005. DOI: <https://doi.org/10.11606/1982-8837.pg.2005.73703>. Acesso em: 05 de maio. 2024.

SOETHE, Paulo Astor. *Literatura Comparada*. Curitiba: IESDE Brasil S.A, 2009.
SOUSA, Raylane Marques; CHAGAS, Eduardo Ferreira. O método narrativo de Hermann Hesse e o tratamento das ideias de Nietzsche. **Revista Dialectus** , v. 1,

p. 246-261, 2019.

WELLEK, René. **"A Crise da Literatura Comparada"**. In: NITRINI, Sandra. *Literatura Comparada: história, teoria e crítica*. São Paulo: Editora da Universidade. (1997).

ANEXOS



ANEXO 1. *Peasant Wedding*, (1568), Pieter Bruegel the Elder.

Óleo sobre tela, 114 x 164 cm

Fonte: *Wikiart*¹⁹

¹⁹ Disponível em: <<https://www.wikiart.org/en/pieter-bruegel-the-elder/peasant-wedding-1568>>
Acesso em: 07 jul. 2024

ANEXO 2. *The Fall of the Rebel Angels* (1562) - Pieter Bruegel the Elder.



Óleo sobre tela, 117 x 162 cm
Fonte: *Wikiart*²⁰

²⁰Disponível em: <<https://www.wikiart.org/en/pieter-bruegel-the-elder/the-fall-of-the-rebel-angels-1562>>. Acesso em: 07 jul. 2024.

ANEXO 3. São Miguel Arcanjo
Recorte da pintura *The Fall of the Rebel Angels* (1562).



Fonte: Wikiart²¹

²¹Disponível em: <<https://www.wikiart.org/en/pieter-bruegel-the-elder/the-fall-of-the-rebel-angels-1562>>. Acesso em: 07 jul. 2024.

ANEXO 4. Os Anjos em batalha
Recorte da pintura *The Fall of the Rebel Angels* (1562).



Fonte: Wikiart²²

²²Disponível em: <<https://www.wikiart.org/en/pieter-bruegel-the-elder/the-fall-of-the-rebel-angels-1562>>. Acesso em: 07 jul. 2024.

ANEXO 5. Um instrumento musical que ostenta garras de lagosta
Recorte da pintura *The Fall of the Rebel Angels* (1562).



Fonte: Wikiart²³

²³Disponível em: <<https://www.wikiart.org/en/pieter-bruegel-the-elder/the-fall-of-the-rebel-angels-1562>>. Acesso em: 07 jul. 2024.

ANEXO 6. Uma criatura em forma de alcachofra brotando asas de borboleta, braços de guerreiro e uma cauda de vermelho brilhante. Recorte da pintura *The Fall of the Rebel Angels* (1562).



Fonte: Wikiart²⁴

²⁴Disponível em: <<https://www.wikiart.org/en/pieter-bruegel-the-elder/the-fall-of-the-rebel-angels-1562>> . Acesso em: 07 jul. 2024.

ANEXO 7. Uma furiosa víbora no centro inferior da pintura
Recorte da pintura *The Fall of the Rebel Angels* (1562).



Fonte: *Wikiart*²⁵

²⁵ Disponível em: <<https://www.wikiart.org/en/pieter-bruegel-the-elder/the-fall-of-the-rebel-angels-1562>>. Acesso em: 07 jul. 2024.