


# O nocaute do solipsismo: a alteridade carnal em *Here Comes Mr. Jordan*

*The knockout of solipsism: carnal alterity in Here Comes Mr. Jordan*

Claudinei Aparecido de Freitas da Silva <sup>[a]</sup> 

Toledo, PR, Brasil

<sup>[a]</sup> Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE)

**Como citar:** SILVA, Claudinei Aparecido de Freitas da. O nocaute do solipsismo: a alteridade carnal em *Here Comes Mr. Jordan*. *Revista de Filosofia Aurora*, Curitiba: Editora PUCPRESS, v. 37, e202532473, 2025. DOI: <https://doi.org/10.1590/2965-1557.037.e202532473>

## Resumo

O artigo revisita, como pano de fundo, um dos grandes clássicos do cinema: a comédia *Here Comes Mr. Jordan* (1941), dirigida por Alexander Hall. A (re)encarnação é o fio condutor do enredo, no qual o protagonista (Joe Pendleton, um famoso lutador de boxe) perde a vida em um acidente aéreo às vésperas de disputar mais um título. No entanto, sua morte ocorre prematuramente, resultado de um erro de julgamento de um anjo que o “desencarna” antes da hora. Ao chegar aos céus, Joe insiste em retornar à Terra para reivindicar seu lugar como um aclamado campeão dos pesos pesados. Contudo, uma nova adversidade se impõe: seu corpo foi cremado, tornando impossível reencarnar nele. A partir daí, desenrola-se uma trama imprevisível, na qual Joe precisa encontrar outro corpo e, assim, confrontar o verdadeiro mistério de um Eu que se reconhece como Outro – o enigma, ou paradoxo, da alteridade carnal. Dessa forma, o que se constela na tela não é apenas uma crítica cinematográfica, mas uma reflexão metafísica ao levar a nocaute o argumento solipsista, conforme delineado por Merleau-Ponty em seu primeiro itinerário filosófico, no âmbito de uma fenomenologia da percepção.

**Palavras-chave:** Merleau-Ponty. Cinema. Solipsismo. Encarnação. Alteridade.

[a] Pós-doutor em Filosofia pela Université Paris I/Panthéon-SORBONNE, e-mail: [cafsilva@uol.com.br](mailto:cafsilva@uol.com.br)

## Abstract

*The article revisits, as a background, one of the great classics of cinema, the comedy Here Comes Mr. Jordan (1941), by director Alexander Hall. The (re) incarnation is the conducting wire of the plot in which the protagonist (Joe Pendleton, a famous boxer) loses his life in a plane crash on the eve of one more title. He still had to live if he was not precipitately “disembodied” by a angel. Upon reaching the heavens, Joe, at any cost, wants to return to earth in order to secure his place as a acclaimed heavy weights champion. Another affliction, however, the waiting: his body was cremated so that you can no longer naturally reincarnated in him. Since then, a whole unpredictable plot unfolds in the film, because he will have to look for another body and, in this way, envisage the true mystery of an I that recognizes itself as an Other, that is, the enigma or paradox of carnal alterity. Thus, what appears to be on screen is a work that enlivens not only a mere cinematographic critique, but a metaphysical reflection by knocking out every solipsist argument, circumscribed by Merleau-Ponty within the scope of a phenomenology of perception, his first philosophical itinerary.*

**Keywords:** Merleau-Ponty. Cinema. Solipsism. Incarnation. Alterity.

---

*Tu és eu mesmo! Percebo; já não me engana minha imagem*<sup>1</sup>.

Ovídio

## Introdução

Se o traço marcante de uma obra é a capacidade de tornar-se sensível e aberta a múltiplos olhares, o cinema não foge à regra. Há, nesse gênero, algo de incomparável: a reunião de diferentes elementos que compõem um único campo perceptivo. E isso não apenas do ponto de vista técnico, mas, sobretudo, estético, na medida em que o cinema é capaz de suscitar questões ou reavivar enigmas. Nesse sentido, como toda criação artística, o cinema convoca uma crítica contínua – especialmente em um tempo em que o fazer artístico parece sucumbir a uma indústria cultural cada vez mais ávida por resultados publicitários. Esse olhar exigente torna-se ainda mais relevante quando se trata, particularmente, de produções cômicas.

Tal se mostra ser o típico caso de *Here Comes Mr. Jordan*<sup>2</sup>, longa-metragem dirigido por Alexander Hall e lançado em 1941, que logo atraiu a atenção do público em geral e, conforme veremos, em particular, a de Merleau-Ponty (1996a). Inspirado na peça *Heaven Can Wait*, de Harry Segall, o filme conduz o espectador pelos labirintos recônditos da alma humana, explorando aquilo que ela comporta de mais ambíguo: o mistério da alteridade. A complexidade do tema põe em xeque uma crença tida como invicta e, em regra, piamente consagrada, em nossa cultura do Ocidente: a centralidade absoluta do Eu. Trata-se do solipsismo como princípio explicativo. O que ocorreria se habitássemos o corpo de outrem com nossa própria alma? Até que ponto o outrem, que habita e se reflete em mim, pode ser apreensível com base em meu interior? Pois bem: é no ringue dessas questões que o argumento solipsista, de fundação cartesiana, parece abater-se já no primeiro *round*, revelando-se como uma noção-limite ante um destino inalienável: por mais que a consciência se presuma transparente, ela se inscreve opacamente, via uma relação carnal com outrem.

Ora, é o real estatuto dessa “relação” que a obra de Hall traz à tela, colocando em primeiro plano – e de maneira paradoxalmente visível – um fundo invisível da condição humana. Essa abordagem se inscreve no horizonte da teoria do corpo e da percepção que marca profundamente a obra fenomenológica inicial de Merleau-Ponty. Transportemo-nos, então, para essa atmosfera cênica, a fim de acompanhar mais de perto o ritmo e o movimento que atravessam a película – obra que rendeu ao seu diretor dois prêmios Oscar.

## *Here Comes Mr. Jordan*

O pugilismo é a matéria-prima da comédia ao retratar Joe Pendleton (Robert Montgomery), um famoso lutador de boxe “boa praça” que está prestes a disputar mais um título decisivo de sua carreira. Determinado a vencer, ele se prepara para enfrentar, sem tréguas, o honesto rival Murdock. Ao seu lado, o treinador Max Corkle (James Gleason) anda um tanto com a “pulga atrás da orelha”, pois seu pupilo cultiva dois *hobbies* nada convencionais. Um deles é tocar, de maneira sofrível, o clássico *Last Rose of Summer* em seu inseparável saxofone – errando, quase sempre, a mesma nota. O outro é pilotar seu jato particular, o que lhe

<sup>1</sup> “Iste ego sum! sensi; nec me mea fallit imago” (OVIDIO. *Metamorfosi*, III, 463, p. 139).

<sup>2</sup> Lançada no Brasil sob o título *Que espere o céu*.

rendeu a alcunha de “boxeador voador”. Ignorando o conselho de Corkle, que o orienta a voltar de trem para casa, em New York, Joe decide decolar, com seu sax a tiracolo. O voo seguia bem até que, inesperadamente, um cabo de controle é rompido. Joe ainda tenta realizar uma manobra, mas algo muda tragicamente seu destino: ele cai fatalmente numa zona de mata em New Jersey.

É a partir desse ponto que a trama ganha especial relevo: na verdade, Joe não deveria ter morrido tão precipitadamente – não fosse a intervenção do oficial 7013 (Edward Everett Horton), um anjo inexperiente e indiscreto que, de modo impulsivo, arrebatou o promissor lutador para o além celeste. Joe logo percebe o enorme equívoco em que foi envolvido, uma vez que sua hora ainda não havia chegado. Determinado a resistir a esse infortúnio celestial, ele exige uma solução. A decisão, nesse momento, recai sobre seu superior, Mr. Jordan (Claude Rains), que prontamente lhe concede uma nova chance: Joe poderá retornar ao local do acidente e reencarnar em seu próprio corpo. A medida é justificada pela expectativa de mais 50 anos de vida que ainda lhe restariam na Terra. Fato é que, ao descer ao local, Joe se depara com um novo e trágico revés: o desaparecimento de seu corpo. A descoberta de que ele fora removido e cremado sob os cuidados de Corkle provoca uma reviravolta na narrativa. Joe se vê, literalmente, “sem lenço e sem documento”. Afinal, se seu corpo foi transformado em pó, naturalmente não é mais possível reencarnar-se no próprio corpo; justo este que, durante anos, fora moldado com disciplina e esforço, até alcançar a excelência exigida de um lutador consagrado como ele. Em função disso, a possibilidade de disputar, ao menos, o último torneio parece cada vez mais remota. Impõe-se, então, um dilema inevitável, capaz de desafiar até mesmo os poderes dos céus: é cedo demais para Joe fixar morada definitiva supra terrena, já que sua morte não foi fruto do acaso, mas de um erro celestialmente negligente. Resta-lhe apenas uma alternativa: encontrar um novo corpo e, com isso, assegurar-lhe uma segunda chance de lutar pelo título. Mr. Jordan, com serenidade, explica-lhe que um corpo é apenas algo a ser “usado”, assim como um “casaco novo”, pois, espiritualmente, Joe continuará sendo ele mesmo.

Colocados em uma verdadeira “saia justa”, Mr. Jordan e o oficial 7013 têm pela frente outra tarefa e, desta vez, duplamente implacável: Joe precisará não apenas se readaptar fisicamente a um novo corpo que encontrar disponível (isto é, à beira da morte), mas também se readaptar às conveniências sociais e políticas que esse processo inevitavelmente envolve. É assim que o novo corpo acaba trazendo mais problemas do que se imaginava: trata-se de Bruce Farnsworth, um milionário corrupto que está sendo assassinado por sua esposa, Julia (Rita Johnson), e pelo seu secretário e amante Tony Abbott (John Emery) em flagrante conspiração. Afogado na banheira enquanto dormia, o corpo do magnata é imediatamente preparado para receber a alma de Joe. Relutante, Joe hesita em assumir essa nova condição de vida. Claro que, a princípio, ele não quer qualquer corpo – ainda mais este! Afinal, por anos, treinou duramente a fio disposto a conquistar uma invejável *performance* física. Não parece uma boa troca abrir mão de um corpo “malhado” e “sarado” por outro que pertenceu a um *playboy* que levava quase a vida inteira regada a excessos (leia-se bebidas e mulheres). Num primeiro instante, Joe resiste à reencarnação e questiona Mr. Jordan, que passa já a dirigir-se a ele como “Sr. Farnsworth”. “Como isso é possível?” – indaga Joe – em tom perplexo. Ora, “se não houvesse mistério a ser explorado, a vida se tornaria monótona” (Hall, 1941), argumenta Mr. Jordan.

Na verdade, Mr. Jordan é mais que um guia espiritual ou um emissário celestial. Ele, de algum modo, apresenta-se como um confidente íntimo, um amigo, isto é, alguém próximo que, a todo tempo, suscita questões, explora possibilidades, despertando, à flor da pele de Joe, o quanto este tem de prosseguir,

caso deseje, de fato, alcançar sua meta. É assim que, a partir de então, todos passam a ver Joe como “Farnsworth”, e ele se vê, para usar a expressão consagrada por Ricoeur (1990), como um “si mesmo como um outro”. Mais confiante em sua nova condição, Joe volta a alimentar o sonho de disputar o título, retomando, aos poucos, a antiga disciplina de treinos. Tornar-se campeão era, para ele, um processo natural – tanto que Corkle já antevia seu destino selado como treinador de um legítimo campeão dos pesos pesados. Nesse momento, já sob a forma de “Farnsworth”, Joe convida Corkle para uma visita. Ora, fica logo perceptível que o fantasma de Joe começa a governar o ambiente da casa e dos negócios, o que causa espanto tanto naqueles que conspiraram a morte de Bruce, quanto entre os sócios e investidores do empresário. O fato é que “Farnsworth” ainda vive e tudo parece também “ir por água abaixo” quando ele recebe a visita de Bety Logan (Evelyn Keyes), uma jovem idealista, filha de um empresário lesado por Farnsworth, que tenta desesperadamente libertar o pai da prisão, por conta das tramoias praticadas por Farnsworth. Ao ver Julia e Tony repreenderem Logan, Joe – agora no corpo de Farnsworth – sai imediatamente em sua defesa. A fim de tentar ajudá-la, ele precisa se disfarçar diante de todos que o cercam, o que provoca surpresa geral ao alterar repentinamente o comportamento do outrora maquiavélico financista. De um momento para outro, passa a ser visto como um magnata altruísta. Mais do que isso: embora desconfie da súbita transformação do “novo empresário”, Bety começa a se apaixonar por ele, dando a Joe uma nova razão para continuar vivendo além do boxe.

Como o destino costuma ser cruel, uma nova provação está reservada para Joe: ele não poderá mais permanecer no corpo de Farnsworth, já que outro conluio fatal está prestes a se consumar. Resta-lhe apenas tempo suficiente para, antes de ser baleado por Julia, avisar Bety Logan de que, caso algo grave aconteça, ela deve procurá-lo em outro corpo – possivelmente o de um boxeador. Morto mais uma vez, o corpo de “Bruce” é ocultado no porão da mansão. Joe retorna à sua existência fantasmagórica, o que obriga Mr. Jordan a preparar, novamente, outro “casaco” – um novo corpo – para que ele possa não apenas disputar o tão esperado título, mas completar o tempo de vida que ainda lhe resta. Espiritualmente, Joe consegue cutucar Corkle a sintonizar o rádio na tão aguardada luta. O treinador ouve que Murdock acaba de entrar em colapso sem sequer ter sido tocado. A trapaça desse sinistro incidente é revelada por Mr. Jordan: Murdock foi deslealmente baleado por apostadores, justamente por se recusar a travar o duelo. Nesse instante, Joe assume o corpo de Murdock. No centro do ringue, levanta-se e nocauteia o oponente. Enquanto isso, Corkle, de volta à mansão dos Farnsworth em meio à investigação policial, acompanha pelo rádio o término da luta – e ouve, surpreso, a notícia de que um saxofone soprano foi encontrado próximo ao local do combate. De novo estarecido, Corkle não tem dúvidas: Joe assumiu o corpo de Murdock. Eufórico, ele se dirige até o local na esperança de reconhecer seu inseparável pupilo.

Nesse momento decisivo, Mr. Jordan reaparece a Joe: “Você e Murdock são um só. Vocês se pertencem. Esse é seu destino, Joe. Está de volta ao seu próprio caminho” retrata Hall (1941). Em todo caso, há um risco que se tem que correr, pouco importando em que corpo se esteja. O problema é que Joe parece não se dar por satisfeito: ainda deseja encontrar “o cara certo”. Mr. Jordan, então, o confronta com uma pergunta definitiva: “Alguma vez terá certeza de ser o cara certo, Joe?” (Hall, 1941). Na saída do vestiário, já reencarnado em Murdock e sem qualquer lembrança de sua vida anterior como Pendleton, o vitorioso boxeador reencontra, casualmente, Bety Logan, que procurava o treinador. “Murdock” a impressiona encantadoramente. A emoção é incontida. Ele se vê reconhecido, uma vez que Bety retinha, em sua pálida memória, aquela senha deixada por “Farnsworth”. “Murdock” nota: “estava olhando para mim, agora;

parecia que olhava através dos meus olhos” (Hall, 1941). Ambos se abraçam; fundem-se numa só alma. De mãos dadas, seguem juntos o próprio destino.

Ora, que percepção, entre tantas, um cenário como este pode repercutir em seu espectador?

## O nocaute do solipsismo

O longa suscita uma questão imediata: por que Joe decide retornar, aterrissar à condição mundana de antes? Afinal, o paraíso celestial não é o “melhor dos mundos possíveis”? Por que, mesmo abruptamente arrebatado para lá, prefere a finitude à eternidade, o carnal ao espiritual, o paradoxo à certeza, a luta terrena à paz eterna? Por que, ainda, o “céu pode esperar”?

O retorno à Terra sugere algo de essencial: o regresso à condição carnal, pois a personagem reluta, a todo tempo, à condição de viver nas nuvens, em pleno sobrevoo, sem peso, sem gravidade, sem aderência. Joe está decidido a fazer o caminho inverso: descer rente ao chão da experiência e ali continuar a luta pela vida em todos os aspectos. É o elogio ao telúrico que o move tão obsessivamente; algo, aliás, já entrevisto por Merleau-Ponty: não se trata de negar “nem a racionalidade ou o absoluto, mas, apenas, de buscar fazê-los descer à terra” (1996b, p. 43). Trata-se, enfim, como vislumbrou Hegel, de compreender a “terra não como o centro físico do mundo, mas como seu centro metafísico” (Merleau-Ponty, 1996b, p. 92). Joe quer provar mais do sal da terra. Deseja ver desabrochar, mesmo que em desafino, a última rosa de verão. Quer sentir, mais uma vez, a extensão do próprio corpo, mesmo que na pele de outrem. Pouco importa: ele prefere o devir à inércia; a ambiguidade à clarividência. Como ser encarnado, não pode manter-se impermeável ao mundo, às coisas, aos outros. É preciso assumir toda sorte de risco, custe o que custar, mesmo que, para isso, tenha de se reinventar a si próprio e pleitear uma nova chance. Em suma, ele é o regente de seu próprio destino. Ele é essa destinação carnal, visceral, trágica, intersubjetiva.

Nesse cenário, o espectador é transportado para o núcleo da narrativa: o sentido radical da experiência corporal. Chama atenção o quanto o corpo de Joe resiste a ser reduzido a uma máquina ou a um manequim – isto é, a uma simples soma de alavancas, molas e rodas. A personagem vai além do modelo cartesiano corpo-objeto, transfigurando-se em um mistério inesgotável visando “quebrar”, como nota Mr. Jordan, “a monotonia da vida”. Hall projeta, em sua película, uma verdadeira fenomenologia do corpo como enigma fulgurante. É nesse ponto que as notáveis descrições de autores como Gabriel Marcel<sup>3</sup> ou Merleau-Ponty corroboram tal perspectiva. Trata-se, como afirma Merleau-Ponty (1945, p. 403-404), de um “fenômeno primordial do corpo-para-nós, do corpo da experiência humana ou do corpo percebido”, uma vez que “eu não estou diante de meu corpo, estou em meu corpo, ou antes, sou meu corpo” (Merleau-Ponty, 1945, p. 175). A encarnação é o pano de fundo por meio do qual se perfaz o “mistério de nossa corporeidade” (*Idem*, 1969, p. 111) – mistério em torno do qual “toda aparição (*Erscheinung*) é uma encarnação” (*Idem*, 1945, p. 335-336). Em suma: “o homem não é um espírito e um corpo, mas um espírito *com* um corpo, que só alcança a verdade das coisas porque seu corpo está como que cravado nelas” (*Idem*, 2002, p. 23). Ora, não esqueçamos que Joe resiste à condição de vagar como um fantasma – sem carne, sem osso, sem espelho<sup>4</sup>. A

<sup>3</sup> Aos olhos de Gabriel Marcel (1959, p. 185), “meu corpo não é algo que eu tenho, *eu sou meu corpo*. [...] isto é o que eu tenho em vista quando falo de um mistério da encarnação num sentido que não tem absolutamente nada de teológico”.

<sup>4</sup> Escreve Descartes: “Não é o olho que se vê a si mesmo, nem o espelho, mas antes o espírito, o qual somente conhece não só o espelho como o olho e a si mesmo” (1979, p. 189). É sob essa ótica, que infere Merleau-Ponty (1985, p. 39): “Um cartesiano não *se* vê no espelho: vê um manequim, um ‘exterior’ do qual tudo faz supor que os outros o vejam do mesmo modo, mas que, para ele próprio como para os outros, não



prova disso está em seu amor carnal por Logan, um sentimento que já não se limita ao plano do “amor platônico”. Esse amor se faz gesto, encarna-se concretamente, mesmo que a vida, como lembra a poesia de Vinicius de Moraes, seja uma arte de encontros em meio a tantos desencontros.

Na conferência *Le Cinéma et la Nouvelle Psychologie*, em *Sens et Non-Sens*, obra que marca o período inicial de sua produção, Merleau-Ponty retoma uma resenha crítica de Astruc<sup>5</sup>, a propósito de *Here Comes Mr. Jordan*. O filme é comentado pelo reportado crítico em termos sartrianos:

O morto que sobrevive ao seu corpo e é obrigado a habitar um outro, permanece o mesmo *para-si*, mas ele é outro *para-outrem* e não saberia viver tranquilo até que o amor de uma jovem o reconheça através do seu novo invólucro e seja restabelecida a concordância entre o *para-si* e o *para-outrem* (Merleau-Ponty, 1996a, p. 75).

A personagem é alguém que cumpre seu destino de várias formas, ou seja, em distintos corpos, até assumir sua condição carnal definitiva. É assim que, em cada transfiguração, ele questiona a própria identidade, isto é, seu “eu” mais íntimo, autêntico, profundo. Tudo se passa como se ele estivesse se confrontando com o incontornável enigma posto por Husserl (2012, p. 65): “o paradoxo do *ego* como o maior de todos os enigmas”<sup>6</sup>, metaforizado na árdua questão: “como sair da ilha da minha consciência?” (2013, p. 122; grifo nosso). Isso explica por que, no cenário construído por Hall, outro tema também ganha realce: a implacável alteridade.

Se, como descreve Merleau-Ponty, “a subjetividade não é a identidade imóvel consigo, uma vez que, [...] como o tempo, ela abre-se a Outrem e sai de si” (1945, p. 487), é porque transfigura, sob esse prisma, uma experiência irrecusável em torno da qual não é mais possível, fenomenologicamente, se esquivar. A transfiguração do rosto de Joe no rosto de “outros” faz com que a personagem abandone seu refúgio interior, até então pretensamente esquivo, assumindo sua mais mutante e radical carnalidade. O Eu já não se encontra absolutamente só, mas em companhia. Ele se move em um fluxo atravessado pelo tempo, pois a relação intercorporal não é impermeável à finitude, à abertura de mundo – enfim, à condição humana que se faz e se refaz continuamente. Eu só reconheço outrem via esse movimento de *ekstase* fundamental: a experiência do tempo vivido. É pela finitude que a percepção de outrem se abre como um campo inalienável. A morte do outro convoca a minha própria, firmando, assim, a concordância entre o *para-si* e o *para-outrem*. É por essa razão que o solipsismo se desconstrói como posição fechada, absoluta e resoluta: *outrem* é justamente aquilo que desinstala o *ego* de si mesmo, num movimento temporalmente circunscrito.

Afinal, até que ponto o outro que me habita, isto é, aquele que se reflete em mim, pode ser apreendido no interior do ego como um olhar refugo, direto, frontal? A questão é que outrem é inapreensível na imanência de um olhar constituinte. Ele está ao meu lado como um irmão gêmeo – próximo, mas irredutivelmente outro. Esse caráter desconcertante se revela, por exemplo, na experiência amorosa como

---

é uma carne. Sua ‘imagem’ no espelho é um efeito da mecânica das coisas; se nela se reconhece, se a considera ‘semelhante’, é seu pensamento que tece essa ligação, a imagem especular nada tem *dele*”.

<sup>5</sup> Literato e cineasta francês, Alexandre Astruc se notabiliza por propor outro gênero de cinema, na qual um *diretor* deve trabalhar a sua *câmera* assim como um *escritor* usa a *caneta*. É daí que deriva o corolário conceito – “*câmera-stylo*” – em que o cineasta é inteiramente responsável pelo roteiro e pela direção de seu longa. O resultado é um cinema mais intimista, pessoal e autoral. Vide ainda o belo texto de Retameiro (2023) que explora, p. ex., a obra de Godard com a de Merleau-Ponty.

<sup>6</sup> Trata-se de um enigma que se arrasta como uma “sombra”, a “sombra do filósofo” conforme metaforiza Merleau-Ponty (Cf. SILVA, 2019).

amostra viva dessa alteridade. O amor potencializa o desejo de renascer sempre no corpo próprio por meio da carne de outrem – outrem como carne de minha carne. É um devir sinestésico. O amor se transfigura em uma das expressões mais vívidas de que “mantemos relações carnavais” para dizer com Merleau-Ponty (2002, p. 33). O corpo torna-se afeto; é desejo pulsional, mesmo em meio às intempéries e às mudanças de estação. É como na execução de *Last Rose of Summer* – um clássico, sem dúvida, a ser revivido:

*Esta é a última rosa do verão/Deixada florescer sozinha  
Todas as adoráveis companheiras/Desbotaram e se foram,  
Não há mais flores de sua espécie/Nenhum botão de rosa por perto  
Para refletir seu vermelho/Ou suspirar e suspirar por ela!*

*Eu não vou deixá-la, solitária!/Com um espinho em sua haste  
Já que as adoráveis estão dormindo/Vá, tu dormir com elas  
Assim eu gentilmente espalharei/Tuas folhas pela cama  
Onde as companheiras do jardim/Jazem como mentiras sem aroma e mortas*

*Tão logo eu possa te seguir/Quando as amizades deteriorarem  
E do círculo luminoso do amor/As pedras caírem  
Quando os corações puros estiverem murchos/E os apaixonados flutuando  
Oh! Quem habitaria/Este mundo sombrio sozinho? (Moore, 1836, p. 334).*

O que há de tão sugestivo nesse memorável poema irlandês soprado em *Here Comes Mr. Jordan*? Por que Joe o executa de maneira “desafinada”? Certamente, não se trata de uma escolha aleatória ou meramente estética do diretor. A trilha sonora compõe, junto à narrativa, a orquestra fílmica. O poema simboliza que o amor ainda permanece fiel – mesmo quando o manto do inverno silencia a terra e tudo ao redor parece morto e frio, como poetiza Moore, essa rosa recorda que houve um tempo em que tudo era quente e vívido. Embora repouse sob o manto do inverno, a mãe natureza despertará algum dia e, com o desabrochar do primeiro botão, retornará. A rosa renascerá, refletindo seu vermelho tonal. O espinho é apenas um intervalo entre a vida e a morte – ou melhor, é congênito à rosa e, talvez, mais do que isso: seu escudo; sua luva protetora. O jardim é o “ringue” onde ela – a última rosa – resiste bravamente, desabrochando na próxima primavera. Entre folhas, galhos, hastes e caules, a rosa encontra, finalmente, o húmus de que necessita. É junto a esse manto que ela reconhece, ao fim e ao cabo, sua mais radical alteridade – entre as flores que adormecem. Os outros são como essas flores, pois, como observa Merleau-Ponty, “não vivemos a princípio na consciência de nós mesmos – nem mesmo, aliás, na consciência das coisas – mas na experiência de outrem; só sentimos que existimos depois de já ter entrado em contato com os outros” (2002, p. 48). É essa relação originária que adia a condição de Joe tornar-se apenas mais um anjo na corte celestial. Como a rosa, ele quer veranejar. Prefere estar entre os seus, jamais renunciando à coexistência – por mais ambígua ou fatídica que seja. Chega, enfim, o momento de descer à Terra, de retomar sua “encarnação numa natureza” (Merleau-Ponty, 1945, p. vii), pois existir é coexistir, florescer *entre*, malgrado a mudança de estação.

Ao tocar *Last Rose of Summer*, Joe toma consciência de que existir é também orquestrar. Seu saxofone sopra uma rosa fora de sua estação primeva; ainda assim, ela sobrevive – noutra estação, noutro corpo, noutro “casaco de pele”. Em sua existência contraditória, o saxofonista tenta encontrar a melhor nota, o tom preciso, a harmonia ideal. Viver implica construir arranjos – mesmo que a tentativa seja falha, dissonante,



desconcertante. A existência nem sempre é afinada. Muitas vezes, ela desafina, mostrando que nem tudo é harmonia. O mundo não tem a coerência que se presume, já que a vida raramente segue em linha reta. Por isso, Joe assume uma condição errática, mas essencial, sem a qual a vida fatalmente cairia no marasmo, tornando-se insípida, monótona. Contra a monotonia, não há outro recurso senão confrontar o próprio enigma. É chegada a hora de Joe encarar a si mesmo, olhar-se no espelho e ver-se refletido como um outro – ele mesmo. Quem vai para o nocaute? A realza de uma consciência angélica? O recolhimento de um ego em sua mais pura e absoluta solidão. Em uma palavra: o solipsismo, que agoniza em seu último suspiro. Afinal, era contra esse alvo que o poema de Moore visava, com um só golpe certo: “Oh! Quem habitaria este mundo sombrio sozinho?”

No ringue não é diferente, pois os “dados estão lançados”. Joe, como vimos, não se deixa abater no primeiro *round*. Ele é uma consciência enraizada no presente, uma vez que não teme o futuro, apesar de incerto. No espaço da luta, ele experiencia o mistério de sua (re)encarnação como uma chance preciosa, que não pode ser desperdiçada. Como a flor no campo, ele desabrocha, a cada assalto, na estação seguinte. Em seu “eterno retorno”, Joe revive o enigma nietzschiano da condição humana, demasiadamente humana. Ele deve lutar “com unhas e dentes”, preparar-se para o confronto inadiável. Sabe que é preciso ter humor para viver em meio aos infortúnios. Sua incansável busca por um novo corpo é a reafirmação desse destino irrecusável. Verdade é que Joe quer “combater o bom combate”. Daí emerge certo propósito maquiavélico em cena: a luta pelo último título justifica a tomada de um novo corpo – pouco importando os meios ou a que preço pagar. Há uma batalha da qual não se pode fugir: o enfrentamento de si mesmo como um outro. Nem mesmo o acidente súbito, nem a bala disparada são capazes de imobilizá-lo. O “tiro sai pela culatra” haja vista que nem mesmo o combate mortal no primeiro assalto serve de pretexto para que não ele não se levante, para que não siga adiante. Trágico, épico e cômico, o destino prega, em tríplice ritmo, essa peça em Joe. Ele é esse existente sartriano, na linha crítica de Astruc: vive ambiguamente como um ser jogado, lançado em absoluta liberdade. Agora, ele prefigura um eu mutante, que se desconstrói a cada *round*, mas sem deixar de florescer no tórrido verão, em que a luta transpira o suor do rosto desfigurado a cada investida, a cada gesto, a cada olhar.

Ao dar vida à personagem, o cineasta não cria uma cortina de fumaça para encobrir a duplicidade do “mesmo”. Hall constrói seu ressurrecto protagonista com base em sua abismal contradição: alguém que é ninguém sem outrem. Joe necessita de outrem em sua obstinada busca pela melhor forma de existir, já que, sem essa alteridade, a existência se torna causa perdida. Em função disso, ele não sucumbe a mais uma recaída. O jogo da existência, como o ringue, tem as próprias regras. Joe se levanta, suspira, toma novo alento e revida contra seu mais duro adversário: ele mesmo. Aparentemente imbatível diante de qualquer *alter ego*, o pugilista da vida se vê diante do nocaute definitivo: o reconhecimento de si mesmo como outrem.

O que se perspectiva aí é outra forma de reflexividade – não da alma, mas do corpo. Trata-se de fenomenalizar o que há de mais paradoxal na experiência da personagem: a coesão íntima entre o *para-si* e o *para-outrem*, transcendendo toda posição unilateral. É nesse ponto que a poesia de Drummond parece, sob certo aspecto, fazer coro à película de Hall. Alguns versos de *As contradições do corpo*, por exemplo, atestam isso inequivocamente:

Meu corpo não é meu corpo,  
é ilusão de outro ser.

Sabe a arte de esconder-me  
e é de tal modo sagaz  
que a mim de mim ele oculta.

Meu corpo, não meu agente,  
meu envelope selado,  
meu revólver de assustar,  
tornou-se meu carcereiro,  
me sabe mais que me sei.

Meu corpo apaga a lembrança  
que eu tinha de minha mente.  
Inocula-me seu patos,  
me ataca, fere e condena  
por crimes não cometidos.

O seu ardil mais diabólico  
está em fazer-se doente.  
Joga-me o peso dos males  
que ele tece a cada instante  
e me passa em revulsão.  
(Drummond, 2002, p. 1.231).

A poesia drummondiana assenta como uma luva no cenário construído por Hall. Sob a pena do poeta mineiro, assiste-se aí uma espécie de alegoria poética da *Metafísica do corpo*, aquela na qual “se revela o ser, na transparência do invólucro perfeito” (Drummond, 2002, p. 1.233), cuja “verdade essencial é o desconhecido que me habita e a cada amanhecer me dá um soco” (*Idem*, 2002, p. 1.237). Há um corpo em contradição: ele pode, como em Joe, me desfazer por inteiro. Ele anuncia um *páthos* essencial: desestabiliza a crença na transparência, na unicidade, na autossuficiência. Ilude o sujeito que se julgava pleno, substituindo-o por um ser em constante desdobramento. Eis o ardil do corpo – sagaz, “diabólico”, como diria o poeta – que revela, em sua opacidade, a verdade mais íntima da existência.

Assim, a contradição reveste – diz-nos Merleau-Ponty – o corpo “fenomenal, o corpo tal qual experienciamos ou vivemos” (2016, p. 426); trata-se do corpo vivo como *Leib*. Joe não quer perder o “enraizamento do corpo no mundo” (*Idem*, 2011, p. 58), pois se torna “impossível separar mesmo idealmente o espírito e suas raízes [...] o espírito não é intemporal” (2020, p. 132). As raízes, insiste Merleau-Ponty, apenas rememoram que “minha relação em meu corpo passa por outrem [...] é em mim que outrem se completa e nele que eu me completo” (2013, p. 102). Razão pela qual “não há fronteira entre o eu e o não-eu” (2020, p. 102). São tais raízes que sustentam “o peso da existência” (2013, p. 185); peso que “não torna o homem só no mundo” (2016, p. 318), mas o investe sob o signo da alteridade como expressão do “pertencimento a um mesmo mundo” (2020, p. 189). É mediante esse pertencimento, ressignifica Merleau-Ponty, que “o si não está ausente, mas copresente” (2013, p. 73), no fenômeno da obscuridade que “atinge todo o mundo percebido” (1945, p. 232) e que não escapa à obra de Hall.

Ao desferir-me um golpe, outrem retira-me de meu invólucro; ele fura minha bolha impermeável, desfazendo a ilusão de um fantasma que vaga como último refúgio inviolável. O que Hall oferece, em sua fruição cênica, é todo um realismo fundamental. O que está em jogo é o “caráter sinestésico da percepção”,

no dizer de Carbone (2011, p. 86). Se o solipsismo é levado a nocaute, é porque, na cena do crime – no derradeiro *round* –, opera-se uma dialética do reconhecimento: uma coexistência carnal que entrelaça o corpo de um ao corpo de outrem, refazendo a tessitura entre o tangível e o intangível, o visível e o invisível. Um fio de Ariadne se costura nessa teia: a extensibilidade do eu em outrem. A essa altura do campeonato, o ideal de um sujeito translúcido é despido de suas vestes imperiais. A consciência encarnada é a figuração de um *eu* que se revela, implacavelmente, como *duplo*. Há um narcisismo essencial nessa metamorfose que Ovídio traduziu admiravelmente em verso e que tomamos como epígrafe deste ensaio: o “eu” transfigura outro si-mesmo como sua imagem mais verossímil. Sob esse ângulo, outrem que até então se apresentava como oponente, desloca-me como centro de referência. Ele é a imagem especular em que se reflete minha própria ipseidade. Quando Joe se olha no espelho, ao sair da banheira como “Farnsworth”, já não se percebe mais como um fantasma: sua imagem deixa de ser um simples reflexo e torna-se a expressão carnal de um paradoxo – a misteriosa relação entre o *eu* e o *tu*, conforme estampa Buber (2012) em sua obra homônima.

O que *Here Comes Mr. Jordan* põe em cena é uma experiência gestáltica, tornando manifesta a estrutura fundamental figura/fundo em que a personagem aparece. Como as duas faces de Janus, Joe transfigura essa estrutura íntima, fenomenalmente ambígua. Na dor, no ardor e no humor, é que a personagem tanto se reconhece quanto é reconhecida. Se a “cólera, a vergonha, o ódio ou o amor não são fatos psíquicos ocultos no mais profundo da consciência de outrem; são tipos de comportamento ou estilos de conduta, visíveis de fora, é porque estão *neste* rosto ou *nestes* gestos e nunca ocultos por detrás deles” nota Merleau-Ponty (1996a, p. 67). Visto sob essa ótica, “o corpo e a ‘alma’ de um homem não são mais do que dois aspectos de sua maneira de ser no mundo [...] já que o corpo é a encarnação de um comportamento” (1996a, p. 68).

## Considerações finais

Para concluir, um balanço mínimo se impõe no cenário aberto por Merleau-Ponty em uma de suas sete palestras em 1948. O filósofo adverte: “quando nossa experiência do cinema for maior, poderemos elaborar uma espécie de *lógica do cinema*, [...] e, nessa perspectiva, a experiência cinematográfica será percepção” (2002, p. 58, grifo nosso). Ao contextualizar isso, Merleau-Ponty, é claro, retrospectiva a projeção do cinema em curso de sua época, avaliando o sentido e o alcance estético de uma obra cinematográfica. Sua beleza transcende, é verdade, o estilo próprio do diretor – que imprime ritmo global e peculiar à película. No entanto, esse aspecto palpável da criação não é o único. Quanto mais longa e profunda for a experiência com o cinema, mais somos capazes de reaprender a ver um filme em sua estrutura de conjunto, apreendendo sua *Gestalt* essencial. Essa *lógica do cinema* é, para Merleau-Ponty, a própria percepção imersa na totalidade tangível da obra – percepção que se revela como “iniciação ao mundo [...] comunicação ou comunhão com este” (1945, p. 297; 370). É por isso que, “pela percepção, podemos compreender a significação do cinema: *um filme não é pensado, mas, sim, percebido*” (1996a, p. 74, grifo nosso).

O que, em tela, verdadeiramente, se experiencia na sétima arte é uma forma *sui generis* de linguagem – não em seu valor sintático, mas em sua dimensão semântica e pragmática. Há, no filme, uma hermenêutica própria que reaviva nossa frequência do mundo por meio de um corpo que anuncia outro corpo, formando uma só intercorporeidade. O filme só pode ser efetivamente percebido à medida que, heurística e sensivelmente, encontramos em cada cena, em cada personagem, uma estrutura dinâmica – e não uma

ideia abstrata. Trata-se de um pano de fundo por meio do qual toda figura sensível emerge. Nessa investida, outrem me desloca, me descentra. Assim, se me vejo através de outrem é porque o filme se faz gesto, anunciando uma estrutura do comportamento humano e inter-humano, corporal e intercorporal, espiritual e carnal. O mistério da intersubjetividade se perfaz, então, como o paradoxo de um “entre dois” que traça um só movimento, uma só estrutura ou *Gestalt*. É por isso que *Here Comes Mr. Jordan* se torna, enfim, um ensaio experimental sob as mãos de Hall. Ele cinematografa ao espectador uma visão de conjunto; ensaiamos uma lógica perceptiva, que, conforme Silva, revela-se “como a própria presença viva de nossa especular carnalidade; o fato fundamental de que a imagem é carne” (2009, p. 135). No fundo, é essa experiência que o cineasta busca exprimir, selando entre ator e espectador uma aliança até então insuspeita. Nela, personagem e público coexistem sinergicamente, a ponto de reconhecer, como retrata Paulhan, que “nesse instante, ao menos, fui você” (1942, p. 138). A percepção mimetiza, desde então, a sintaxe profunda pela qual o filme realiza o vaivém entre o que se vê e o que não se vê. Resta, então, a pergunta: como entrever essa dialética do visível e do invisível?

“O sentido é *invisível*, mas o invisível não é o contraditório do visível: o visível possui, ele próprio, uma estrutura de invisível, e o invisível é a contrapartida secreta do visível, não aparecendo senão nele”, descreve Merleau-Ponty (1964, p. 269). Afinal, “é preciso que aquele que olha não seja, ele próprio, estranho ao mundo que olha” (*Idem*, p. 177). Se o interior invisível se revela no exterior visível, é porque o cinema tem o poder singular de tornar visível o interior do corpo vivido por meio do exterior do corpo visto – o corpo do ator. Ou, como recita Merleau-Ponty (1996a, p. 75), a propósito de Goethe: “o que está dentro, também está fora”. É essa condição que o cinema opera, admiravelmente. Ele se torna apto “em tornar manifesta a união do espírito com o corpo, do espírito com o mundo e a expressão de um no outro; o que não é surpreendente que o crítico possa, a propósito de um filme, evocar a filosofia” (*Idem*, 1996a, p. 74).

Em suma, é possível que *Here Comes Mr. Jordan* encene um mundo à beira da Segunda Grande Guerra, explorando o sentimento místico ou a crença em um além por parte daqueles que perderam entes queridos. Pode ser. Pode-se também deflagar, na película, uma narrativa caricatural e indissimulavelmente cartesiana, na qual uma alma cumpre seu destino terreno ao reabilitar um corpo – reforçando, assim, a ideia de uma subjetividade que recorre ao corpo apenas como invólucro, como veículo transitório. Ora, mesmo que tudo isso seja verdade, vale lembrar o que escreve Merleau-Ponty: “a união da alma e do corpo não é selada por um decreto arbitrário entre dois termos exteriores, um objeto, outro sujeito, mas se completa, a cada instante, no movimento da existência” (1945, p. 105). Esse primeiro passo em sua obra, ainda que insuficiente, prepara o terreno para um agenciamento decisivo rumo à superação do dualismo – como atesta a autocrítica presente em sua reflexão tardia, com o conceito de carne, expressão de uma *nouvelle ontologie* em curso.

Seja como for, o trabalho de Hall – a favor ou contra sua intenção – permite vislumbrar outras paragens. Talvez a principal delas é a consciência secular de que o homem deixou de ser uma razão imperialmente angélica. Joe protagoniza, nesse cenário, o advento de uma nova condição humana: não mais ancorada em certezas celestiais, mas movida pelo risco e pela tão cara liberdade terrena. É o que José Régio, poeta português de início de século XX, figura emblematicamente: “não sei por onde vou, não sei para onde vou, – sei que não vou por aí” (1985, p. 51). Esse homem que mal sabe o caminho é como o *homo viator* de Gabriel Marcel (1998), ou seja, o homem itinerante, errante, que assume o destino inalienável de sua encarnação. Ele revive o mistério de que não *tem* corpo, mas *é* corpo. Ora, é justo isso que Mr. Jordan revela

a Joe já em sua primeira vivência em outro corpo, assegurando-lhe que Bety Logan será capaz de ver, em essência, a alma de Joe Pendleton – pouco importando o “casaco” corporal que ele vista. Agora, há uma alma no corpo de Murdock. Esse espírito é Joe ou, se preferirmos, ele mesmo, em pessoa (*leibhaft*), “em carne e osso”, revivendo, ali, o inesgotável mistério da alteridade carnal.

Assim, *Here Comes Mr. Jordan* cumpre seu papel como clássico em dose dupla: não apenas como uma obra que marcou a produção hollywoodiana – aclamada pela crítica como uma das 20 maiores comédias cinematográficas de todos os tempos –, mas também, como bem avalia Merleau-Ponty, como debate filosófico. Um filme que se oferece como desconstrução metafísica do *eu*, do *corpo* e de *outrem*, todos emaranhados no fluxo da finitude.

### **Declaração de disponibilidade de dados**

O presente artigo tem como foco principal contribuições de natureza teórica e/ou metodológica, sem a utilização de conjuntos de dados empíricos. Dessa forma, conforme as diretrizes editoriais da revista, o artigo está isento de depósito no SciELO Data.

## Referências

- ANDRADE, C. D. de. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.
- BUBER, M. *Je et tu*. Paris: Aubier, 2012.
- CARBONE, M. *La chair des images: Merleau-Ponty entre peinture et cinéma*. Paris: Vrin, 2011.
- DESCARTES, R. *Meditações metafísicas*. Tradução de Bento Prado Júnior. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1979.
- HALL, A. (dir.). *Here Comes Mr. Jordan*. Califórnia: Columbia Pictures Corporation, 1941.
- HUSSERL, E. *A crise das ciências europeias e a fenomenologia transcendental: uma introdução à filosofia fenomenológica*. Tradução de Diogo Falcão Ferrer. Rio de Janeiro: Forense, 2012.
- HUSSERL, E. *Meditações cartesianas e conferências de Paris*. Tradução de Pedro Manuel Santos Alves. Rio de Janeiro: Forense, 2013.
- MARCEL, G. *Présence et immortalité: journal métaphysique (1938-1943) et autres textes*. Paris: Flammarion, 1959.
- MARCEL, G. *Homo viator*. Paris: Association Présence de Gabriel Marcel, 1998.
- MERLEAU-PONTY, M. *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard, 1945.
- MERLEAU-PONTY, M. *Le visible et l'invisible*. Paris: Gallimard, 1964.
- MERLEAU-PONTY, M. *La prose du monde*. Paris: Gallimard, 1969.
- MERLEAU-PONTY, M. *L'œil et l'esprit*. Paris: Gallimard, 1985.
- MERLEAU-PONTY, M. *Sens et non-sens*. Paris: Gallimard, 1996a.
- MERLEAU-PONTY, M. *Le primat de la perception et ses conséquences philosophiques*. Paris: Verdier, 1996b.
- MERLEAU-PONTY, M. *Causeries (1948)*. Paris: Seuil, 2002.
- MERLEAU-PONTY, M. *Le monde sensible et le monde de l'expression: cours au Collège de France: notes, 1953*. Genève: MétisPresses, 2011.
- MERLEAU-PONTY, M. *Recherches sur l'usage littéraire du langage: cours au Collège de France: notes, 1953*. Genève: MétisPresses, 2013.
- MERLEAU-PONTY, M. *Entretiens avec Georges Charbonnier et autres dialogues, 1946-1959*. Paris: Verdier, 2016.



MERLEAU-PONTY, M. *Le problème de la parole: cours au Collège de France, notes, 1953-1954*. Genève: Métis-Presses, 2020.

MOORE, T. *The political works*. Philadelphia: J. Crissy and Desilver, 1836.

OVIDIO, P. N. *Metamorfosi*. (ed. bilíngue). A cura de Nino Scivoletto. Novara: UTET, 2013.

PAULHAN, J. *Les fleurs de tarbes*. Paris: Gallimard, 1942.

RÉGIO, J. Poemas de Deus e do Diabo. In: *Antologia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

RETAMEIRO, B. B. Merleau-Ponty e Godard: o cinema como expressão e linguagem criadora. *Alamedas*, [s. l.], v. 11, n. 3, p. 348-364, 2023. Disponível em: <https://e-revista.unioeste.br/index.php/alamedas/article/view/32616>. Acesso em: 26 jun. 2025.

RICCEUR, P. *Soi-même comme un autre*. Paris: Seuil, 1990.

SILVA, C. A. F. Percepção e cinema em Merleau-Ponty. In: GENTIL, H. S.; PIVA, J. (orgs.). *Ensaio sobre a filosofia francesa contemporânea*. São Paulo: Alameda, 2009. p. 123-141.

SILVA, C. A. F. A sombra do eu puro: Merleau-Ponty e o 'último' Husserl. *Revista de Filosofia: Aurora*, Curitiba, v. 31, n. 53, p. 405-419, 2019. Disponível em: <https://periodicos.pucpr.br/aurora/article/view/25106>. Acesso em: 26 jun. 2025.

---

**Editores responsáveis:** Léo Peruzzo Júnior e Jelson Oliveira.

RECEBIDO: 29/04/2024

APROVADO: 03/06/2025

PUBLICADO: 08/07/2025

RECEIVED: 04/29/2024

APPROVED: 06/03/2025

PUBLISHED: 07/08/2025