

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO - UFPE
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO (PPGCOM)

BESTIÁRIO DE APOLO

A dimensão trágica e inquietante da beleza

Marcelo Monteiro Costa

Recife, janeiro de 2017

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO - UFPE
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO (PPGCOM)

BESTIÁRIO DE APOLO

A dimensão trágica e inquietante da beleza

Marcelo Monteiro Costa

Tese apresentada como conclusão
do doutorado no Programa de
Pós-Graduação em Comunicação
da Universidade Federal de
Pernambuco, sob a orientação do
Prof. Dr. Eduardo Duarte Gomes
da Silva.

Recife, janeiro de 2017

Catálogo na fonte
Bibliotecário Jonas Lucas Vieira, CRB4-1204

- C837b Costa, Marcelo Monteiro
Bestiário do Apolo: a dimensão trágica e inquietante da beleza /
Marcelo Monteiro Costa. – Recife, 2017.
211 f.: il.
- Orientador: Eduardo Duarte Gomes da Silva.
Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Pernambuco, Centro de
Artes e Comunicação. Comunicação, 2017.
- Inclui referências.
1. Bestiário. 2. Belo. 3. Inquietante. 4. Estranho-familiar. 5. Trágico. 6.
Apolo. 7. Artes visuais. 8. Imaginário. 9. Aleksandr Sokurov. I. Silva,
Eduardo Duarte Gomes da (Orientador). II. Título.

302.23 CDD (22.ed.)

UFPE (CAC 2017-42)

FOLHA DE APROVAÇÃO

Autor do Trabalho: Marcelo Monteiro Costa

Título: Bestiário de Apolo - A dimensão trágica e inquietante da beleza

Defesa de tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco como conclusão do Doutorado, sob a orientação do Prof. Dr. Eduardo Duarte Gomes da Silva.

Banca Examinadora:

Eduardo Duarte Gomes da Silva

Cristina Teixeira Vieira de Melo

Paulo Carneiro da Cunha Filho

Fabio Cavalcante de Andrade

Maria do Carmo de Siqueira Nino

10/02/2017

Data da aprovação do exame da tese

Para Cora

Agradecimentos

Aos meus pais, Roberto e Anna Elizabeth, e irmãos, Bruno e Felipe, pelo afeto envolvido e pelo suporte necessário para a realização desse trabalho. Assim como à minha tia, Erlanda, minha quase irmã Juliana e demais familiares. Também agradeço aos amigos Sérgio Durão, Luís Henrique Leal e Caio Zatti, que estiveram sempre presentes durante esse processo.

Agradeço ao Prof. Dr. Eduardo Duarte pela orientação, por desempenhar sua honrosa função de guiar a minha conduta neste trabalho, pela dedicação empregada e por me apresentar entradas visuais e novos regimes de sensibilidade.

À professora Angela Prysthon e ao professor Marcelo Coutinho pelas sugestões e contribuições valiosas durante a qualificação.

Ao professor Paulo Cunha pelo conhecimento adquirido durante suas disciplinas e pela disponibilidade em contribuir com a banca de avaliação. À professora Maria do Carmo Nino e ao professor Fabio de Andrade, por também gentilmente terem aceitado o convite.

À professora Cristina Teixeira pela forma generosa e cuidadosa com que sempre tratou as atividades decorrentes de minha atuação acadêmica e profissional.

Aos alunos, ou colegas professores nesses últimos anos, sem os quais não teria concluído o trabalho. Aos coordenadores do PPGCOM durante o período da sua realização, Jeder Janotti e Rogério Covaleski, e aos seus funcionários: José Carlos, Roberta e Cláudia, por serem sempre solícitos às minhas solicitações.

À Bruna Rafaella pelo companheirismo, pela troca e dedicação dispensadas durante três belos anos de aprendizado da elaboração desse trabalho. À Juliana Lapa pelas belíssimas ilustrações desenvolvidas para o Bestiário.

À Luísa van der Linden pela generosa colaboração com a tradução, e à Aline van der Linden cujo apoio e acolhimento foram decisivos para colocar ordem no caos.

À Márcia Vanderlei por partilhar a experiência mais bela e inquietante que vivenciei até aqui.

Agradeço à CAPES que tornou possível a realização desta pesquisa, e a todos os que com ela contribuíram, direta e indiretamente, tornando possível de alguma forma a sua execução.

BESTIÁRIO DE APOLO

A dimensão trágica e inquietante da beleza

Resumo: O presente trabalho é uma investigação sobre a dimensão trágica da beleza, ou a relação entre o belo e o inquietante (*unheimlich*), que permeia o fascínio da experiência estética ou da ordem do sensível. Como o próprio título sugere, a pesquisa parte da composição dos impulsos artísticos *apolíneo* e *dionisíaco*, para então reivindicar a face inquietante e trágica da beleza, ou o lado obscuro e perturbador na aparência resplandecente de Apolo. Ao retomar o conceito do belo através de uma harmonia dos contrários ou de uma poética do encontro entre o bestial e o rigor da forma, entre a graça e a crueldade humana, entre a razão e a vontade, a intenção é restabelecer e ressignificar as concepções estéticas que viam no belo e no inquietante não campos de atuação opostos que se excluem, mas componentes de uma beleza insondável que inquieta e perturba em seu caráter inapreensível. Uma beleza capaz de trazer à tona aquilo que era pra ser mantido oculto ou em segredo.

Num segundo momento, a concepção do *unheimlich* como algo da ordem do estranho-familiar é retomada a partir das narrativas de retorno à casa, especialmente *A parábola do filho pródigo*. A casa enquanto abrigo é aqui tomada como refúgio e lugar do repouso contra a ameaça da noite que inquieta e perturba. A casa em sua dimensão estética, no confronto entre o que é *heimlich* e doméstico, e o *unheimlich* ou estranho. A construção do lar enquanto elemento reconfortante sofre aqui a ameaça da dimensão trágica. É dentro dessa prerrogativa da fruição estética como uma experiência da ordem do estranho-familiar que o trabalho consolida sua tese. Uma forma retórica de reafirmar que mesmo dentro de estruturas estabilizadoras, como o conceito *apolíneo* de beleza na estética, ou a volta ao "lar doce lar", há sempre uma dimensão trágica e perturbadora a se manifestar e provocar fascínio.

Palavras-chave: Bestiário. Belo. Inquietante. Estranho-familiar. Trágico. Apolo. Artes visuais. Imaginário. Aleksandr Sokurov.

BESTIÁRIO DE APOLO

A dimensão trágica e inquietante da beleza

Abstract: The present study is an investigation about the tragic dimension of beauty, or the relationship between the beauty and the uncanny (*unheimlich*), which permeates the fascination of aesthetic experience or of a sensitive percept. As the title suggests, the research stems from the composition of *Apollonian* and *Dionysian* artistic impetus, in order to reclaim the disturbing and tragic face of beauty, or the obscure and disruptive side of the bright appearance of Apollo. By resuming the concept of beauty throughout a harmony of opposites or a poetic of the encounter of the bestial and the logical form, of human grace and cruelty, of rationality and will, the intention is to recover and reframe the aesthetic notion that used to perceive the beauty and the uncanny not as opposite scopes of work that exclude each other, but as components of an inconceivable beauty which disquiets and disturbs within its unreachable nature. A beauty that is capable of eliciting what should be kept occult or in secret.

In a second moment, the notion of *unheimlich* as something in the strange-familiar category is took up from narratives of returning home, specially the parable of the prodigal son. The house as a shelter is here taken as a refuge and resting place against the threat of the night that troubles and terrifying. The house in its aesthetic dimension, in the confrontation between what is *heimlich* and domestic, and the *unheimlich* or stranger. The framing of home as a warming element is here threatened by the tragic dimension. Within this prerogative of aesthetic fruition as an experience in the strange-familiar category, the work consolidates its theory. A rhetorical way of reassuring that even within the stabiliser structures, as the Apollonian concept of beauty in aesthetics, or the returning to “home sweet home”, there is always a tragic and disturbing dimension to arise and cause fascination.

Keywords: Bestiary. Beauty. Unsettling. Strange-familiar. Tragic. Apollo. Visual arts. Imaginary. Aleksandr Sokurov.

Bestiário de Apolo (Ilustrações Juliana Lapa)

Bucéfalo	15
Duína	62
Moreja	76
Murtula	130
Endomus	143

BESTIÁRIO DE APOLO

A dimensão trágica e inquietante da beleza

SUMÁRIO

Introdução	10
 1ª Parte: Bestiário de Apolo	
1. Bestiário de Apolo	16
1.1. À sombra de Apolo	16
1.2. A comoção de Laocoonte	27
1.3. O belo inquietante	63
1.4. O duplo caminho	65
1.5. A terceira via do inquietante no cinema	74
2. O cinema e a medusa	88
2.1. A imagem cinematográfica	88
2.2. O imaginário Sokurov	100
2.3. O devir enquanto forma	120
2.4. A imagem que petrifica	131
 2ª Parte: Narrativas de retorno à casa	
3. A dimensão estética da casa	144
3.1. A casa e o repouso	144
3.2. O estranho familiar e o retorno trágico	158
3.3. Elegia à <i>datcha</i>	175
4. Puro Leite	192
4.1. Proposição de um roteiro cinematográfico	192
4.2. Puro Leite	194
5. Sabedoria trágica e experiência interior	208
5.1. À guisa de conclusão	208
 Referências bibliográficas	212

INTRODUÇÃO

1ª Parte: Bestiário de Apolo

1. Bestiário de Apolo

Um casamento incestuoso de palavras que remete a uma harmonia de contrários ou ao intenso conflito de impulsos artísticos no campo da estética. Fortemente amparada na dicotomia entre os impulsos *apolíneo* e *dionisíaco* apresentada por Nietzsche em *O Nascimento da Tragédia*, a pesquisa parte do questionamento dessa separação tão seccional. Sobretudo se considerarmos como arte *apolínea* as artes visuais, figurativas e contemplativas; em oposição à música como impulso *dionisíaco*, arrebatador, embriagante, apaixonante e capaz de dominar o corpo. É justamente por também acreditar no potencial destabilizador e fulgurante das imagens, que o Bestiário de Apolo parte da premissa de encontrar o que há de bestial, animalesco, perturbador e impulsivo dentro do reduto de Apolo, e portanto, nas artes visuais. Como forma de (re)afirmar a dimensão trágica, ou inquietante¹, não enquanto oposição, mas como condição para a experiência da beleza enquanto fenômeno estético.

Para tanto, a tese se vale das figuras dos bestiários medievais, um tipo particular de texto alegórico-descritivo do mundo animal, mais precisamente das bestas: criaturas reais ou fantásticas cujos hábitos alimentares e de vida ilustravam os catálogos manuscritos de caráter moralizante e fantasioso. Como tal, não se amparavam em um conhecimento científico ou experimental, ou na observação precisa da natureza das criaturas descritas, deixando uma ampla margem para a imaginação. É precisamente essa capacidade imaginativa e fabular, normalmente atribuída à ilusão *apolínea*, que aparece aqui pela primeira vez, e será retomada dentro de outro paradigma, em que a dimensão inquietante e trágica das imagens, do devaneio poético e do imaginário serão evocados mais à frente.

É a partir desse dispositivo que a pesquisa cataloga diferentes campos da expressão artística em que a ideia de estranhamento e inquietação parecem relevantes para se entender o fascínio provocado por uma experiência sensível. Nesse sentido, a compreensão do conceito de inquietante ou estranho-familiar analisado por Freud no célebre artigo *Unheimlich*, de 1919, também revela-se uma base importante para a

reflexão que se segue. Sobretudo se considerarmos que o *Bestiário de Apolo* também se sustenta sob uma espécie de devolução: se a estética forneceu as bases para a compreensão da sensação do inquietante por Freud; aqui percorre-se o caminho inverso, ao buscar o que há de inquietante no cerne da experiência estética.

A partir da concepção do inquietante, a ideia é identificar e redimensionar aquilo que foi mantido oculto ou em segredo dentro do próprio conceito de beleza: fundador e regente da estética enquanto disciplina. Não para refundá-la ou extingui-la, mas apenas como forma de ressignificá-la, principalmente se a deslocamos da disciplina capaz de pensar a arte, para tomá-la como uma forma de pensamento de uma época; e portanto, sujeita a revisões e transformações ao longo dos tempos. É nesse sentido, por exemplo, que a leitura da escultura do Laocoonte, que encarnava a perfeição da arte grega, pela serenidade e dignidade com que representava a dor, é aqui revista sob nova perspectiva, em que a comoção não é vedada, como algo que deve ser mantido oculto. Ou seja, uma concepção do belo em que o elemento inquietante não só não é inadequado, como é parte constituinte do fascínio provocado.

Daí a constatação do belo inquietante, de uma beleza que não se ampara na serenidade e plenitude de uma satisfação estética, mas está mais relacionada a um efeito de perturbação e intensificação emocional. Mesmo naqueles momentos e movimentos onde certo classicismo sereno reconheceu os pilares da disciplina estética, como a estatuária grega e a pintura renascentista, aqui se observa o que de inquietante foi negligenciado nesse processo. O reconhecimento desse elemento desestabilizador nas artes visuais, com ênfase na pintura, na fotografia e no cinema, como imagens com potencial de reafirmar e potencializar esse belo inquietante, que os tratados de estética em certo sentido negligenciaram, também é uma forma de redimensionar e atualizar alguns conceitos caros à tradição estética.

A partir do pressuposto de que o cinema, desde suas origens, pode ser entendido a partir de dois caminhos, e da concepção do "duplo" na fotografia, o presente trabalho reconstitui as duas vias possíveis de pensar o inquietante (*unheimlich*) no cinema, para em seguida propor uma terceira via de investigação através do que aqui se propôs chamar Realismo bestial. Para tanto, propõe-se uma análise do filme *Mal dos Trópicos*, de Apichatpong Weerasethakul.

2. O cinema e a medusa

Ao enveredar pela discussão do inquietante na fotografia e no cinema, a pesquisa evoca uma concepção estética recorrente na modernidade, e aqui evocada sob o conceito de imagem cinematográfica ou artística, descrito por Andrei Tarkovski em *Esculpir o tempo*. Uma imagem capaz de evocar o divino e o demoníaco, a graça e o infortúnio, a serenidade e a incerteza, e que portanto encarna imagisticamente a beleza inquietante. Isso nos leva à uma incursão na dimensão do imaginário a partir do cinema de Aleksandr Sokurov, um autor de filmografia peculiar e incomum, de difícil ancoragem e catalogação, justamente por tornar movediço o normalmente sólido e consistente terreno da representação. Ao propor uma quebra do simbólico, o cinema de Sokurov nos lança num planeta que gravita com leis próprias, imprevisíveis e desconhecidas, ainda que se valha de referenciais clássicos e modernos (no sentido das artes plásticas, sobretudo a pintura) na sua composição visual.

Esse apelo e gosto visual pela imagem, inclusive, coloca o cinema de sokúrov num campo de oposição à ideia de um cinema filosófico construído sob a renúncia das imagens. O objetivo aqui é restabelecer e repensar, portanto, a relação do cinema com as imagens, dentro de uma fenomenologia que redimensiona o papel do imaginário e do devaneio poético como devir psíquico, expansão da consciência e energia criadora. Refutando assim uma tendência iconoclasta que vê as imagens como fonte do erro e do ilusório, do que não é verdadeiro. Ou ainda como a manifestação de um arquiteto calculista e ilusionista, tal o Apolo de Nietzsche, que despotencializa a experiência sensível. Ao lançar mão do devaneio poético como fonte inspiradora de imagens visuais e sonoras, também admitimos a potência num processo em que a participação consciente se faz necessária; desfazendo assim uma visão excludente em que ao inconsciente destinava-se a primazia da intensificação da experiência.

Outro traço marcante na filmografia de Sokurov é a capacidade em construir atmosferas, presenças, sensações e afetos de difícil classificação. É nesse sentido, que vislumbramos semelhanças com a obra de Kafka, um escritor que (e)videncia e escreve imagens inspiradoras de beleza e horror, numa literatura menor em que a palavra se abre sobre intensidades interiores inauditas. Imagens capazes de nos lançar em atmosferas aterradoras, também com leis gravitacionais próprias; reforçando assim a ideia do devaneio, ou mais apropriadamente do devir enquanto forma. Um método através do qual uma potência imaginativa, ou uma imagem poética, destemida e

irascível, impõe-se à participação consciente e *apolínea* na busca por uma forma, no caso de Kafka de uma linguagem capaz de preservar sua potência. É nesse sentido que a ideia de uma beleza gorgônea, identificada por Günther Anders em sua análise sobre Kafka, parece cara ao bestiário de Apolo; uma beleza que provoca fascínio, mas quando encarada nos olhos, petrifica.

2ª Parte: Narrativas de retorno à casa

3. A dimensão estética da casa

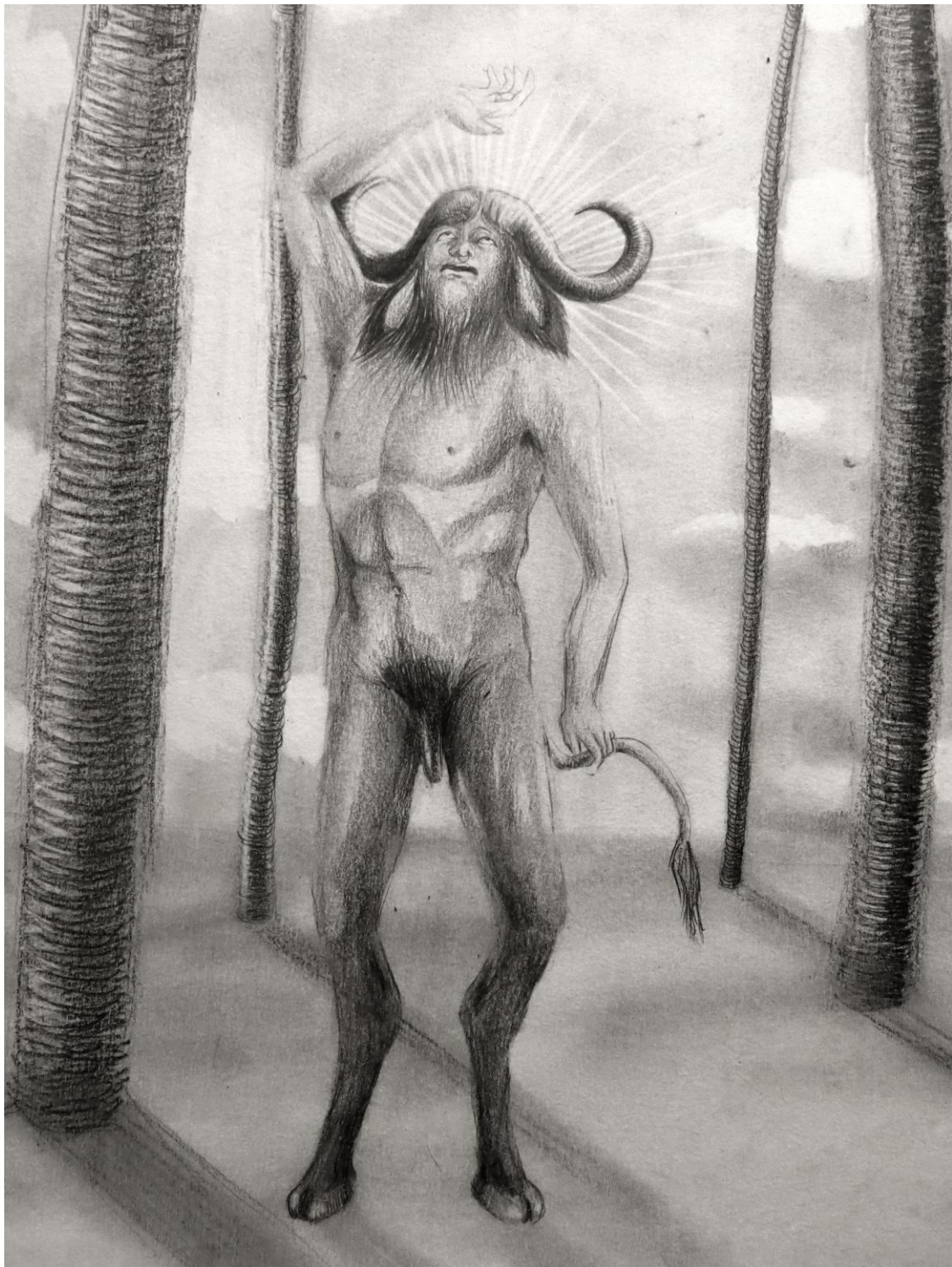
A partir da *Parábola do filho pródigo*, a casa é tomada como refúgio ou abrigo para o devaneio do repouso. A casa em sua dimensão estética, numa zona de transição e passagem entre o que é *heimlich* e doméstico e *unheimlich* ou estranho e inquietante. Ou valendo-se ainda de um dos múltiplos significados atribuídos à expressão "*unheimlich*", ou "inquietante" analisada por Freud: aquilo que é há muito conhecido, mas é capaz de provocar horror, algo "estranho-familiar". É a partir da dimensão estética da casa, aqui tomada como ponto de partida do processo criativo e moduladora

É dentro dessa prerrogativa da experiência estética como uma experiência da ordem do estranho-familiar que o trabalho consolida sua tese. Uma forma retórica de reafirmar que mesmo dentro de estruturas estabilizadoras, como o conceito de beleza na estética, ou a volta ao "lar doce lar", há sempre uma dimensão trágica e perturbadora a se manifestar e provocar fascínio. Nesse sentido, narrativas de retorno à casa são abordadas no que elas podem oferecer de reconfortante, mas, também no que a volta à casa pode conter de efeito desestabilizador. A casa como mediadora entre aquilo que conforta e aquilo que amedronta é abordada a partir do mito da bruxa, numa relação de intimidade entre mulher e natureza, abordada a partir do filme *A Bruxa*, de Robert Eggers. Numa clara alusão à série de pinturas negras de Goya.

É dentro dessa perspectiva que a própria concepção da arte como estranhamento também será revisitada e ressignificada; não no sentido do enaltecimento da fábula ou da ficção, mas no sentido da potência e da forma de *pathos*, na maneira em que somos acometidos por afetos de difícil catalogação. Daí, o estranhamento, o deslocamento de território para algo ainda não explorado, mas de alguma forma reconhecível; como o reencontro ou o retorno de um filho há muito distante e perdido, com a sua natureza trágica. A casa entre o território (*heimlich*) e o desterritório (*unheimlich*).

4. Puro Leite

Desenvolvimento de um roteiro cinematográfico em cuja proposta estão problematizadas as questões aqui suscitadas: o *pathos* que eclode da aparência serena e forte, num gesto de comoção, a beleza em sua natureza inquietante, o devaneio do repouso ou do refúgio e o retorno à casa como elemento trágico.

BESTIÁRIO DE APOLO**Bucéfalo**

CAP.I

BESTIÁRIO DE APOLO

1.1. À sombra de Apolo

A simples designação do presente trabalho traz em si uma essência contraditória, um casamento incestuoso de palavras, ou ainda, "uma harmonia dos contrários" que parece ser muito cara à proposta aqui engendrada (HUGO, 2012, p.7-12). Segundo a literatura do medievo, o bestiário refere-se a um tipo particular de texto alegórico-descritivo do mundo animal; as bestas: criaturas reais ou fantásticas cujos hábitos alimentares e de vida ilustravam os catálogos manuscritos de caráter moralizante e fantasioso. Como tal, não se amparavam em um conhecimento científico ou experimental, ou na observação precisa à natureza das criaturas descritas, deixando uma ampla margem para a imaginação. Dito de outro modo, o Bestiário é essencialmente um livro de pequenas narrativas ou anedotas de animais, geralmente escrito em latim e cujas figuras eram em ouro e coloridas, ou apenas um esboço, com linhas gerais ou contorno. Suas histórias cursavam duas vertentes: a primeira delas buscava extrair lições valiosas, muitas vezes de cunho moral e religioso, dos hábitos das criaturas; a segunda, por sua vez, tinha um caráter meramente descritivo (James, 1931).

Sob alguma licença poética, a idéia do bestiário assume aqui a conotação de um criadouro ou curral de bestas, daquilo que tomamos como animalesco, impulsivo; em certos casos arrebatador, incontrolável, o que extrapola qualquer cercado ou fronteira imposta pela razão ou pela consciência - ainda que esta, em algum momento, *a posteriori*, possa reconhecer esse impulso e dar-lhe forma sem necessariamente domá-lo ou domesticá-lo. Eis a razão para a aparição neste presente trabalho de dimensões recorrentemente sonegadas nos tratados de estética: tais como o imaginário, o devaneio poético e a animalidade em sua abertura e tragicidade. Aparições que complexificam a experiência da ordem do sensível sem, no entanto, atentar contra a disciplina estética, sobretudo "quando a estética não é limitada à teoria do belo, mas definida como teoria das qualidades de nosso sentir" (FREUD, 2010, p.329).

É justamente sob essa concepção que Freud se lança na investigação do *Unheimlich*, ou "O Inquietante", em seu célebre artigo de 1919, enquanto categoria da ordem da estética. A própria complexidade etimológica da expressão *unheimlich*, uma

negação (*un*) ou oposto do que é "*heimlich, heimisch, vertraut* [*doméstico, autóctone, familiar*]", nos leva a concluir "que algo é assustador justamente por não ser conhecido e familiar." Mas isso por si só não avalizaria a sensação ou experiência do *unheimlich*, visto que "algo tem de ser acrescentado ao novo e não familiar, a fim de torná-lo inquietante." Nada disso nos pareceria contraditório se momentos antes o inquietante não nos tivesse sido definido como "aquela espécie de coisa assustadora que remonta ao que é há muito conhecido, ao bastante familiar." (Ibid., p.331-2). Portanto, a compreensão daquilo que se toma por *unheimlich* cavalga sob um pêndulo oscilante entre cercanias aparentemente opostas: de um lado o desconhecido, o novo, aquilo que ameaça a estabilidade do lar; do outro, aquilo que há muito se conhece, intimamente, ainda que seja necessário confrontá-lo para (re)ativar esse reconhecimento. Algo estranho-familiar.

Uma experiência da ordem do recalque, portanto; um medo de infância que julgava-se superado e que retorna com alguma violência psíquica, uma força perturbadora capaz de desestabilizar emocionalmente o indivíduo e ameaçar o seu patrimônio racional, como dragões que sobrevoam as muralhas de um castelo fortemente protegido. Eis a matriz psíquica que leva à abordagem psicanalítica da experiência do inquietante no texto de Freud, experiência identificada a partir da literatura, sobretudo de E.T.A Hoffman, o que parece reforçar a ideia de "um inconsciente estético", que em certo sentido precede e inscreve a análise clínica do inconsciente. Uma modalidade inconsciente do pensamento em que "o terreno das obras de arte e da literatura se define como o âmbito de efetivação privilegiada desse inconsciente." É precisamente esse o questionamento lançado por Ranciére sobre "a ancoragem da teoria Freudiana" a essa modalidade de inconsciente, baseado na relação "do pensamento e do não-pensamento que se formou e desenvolveu de modo predominante no terreno do que se chama estética." (RANCIÉRE, 2009, p.11)

Curiosamente, a proposta que aqui se esboça parece devolver ou restituir um caminho de volta, ou a inversão da rota inscrita por Freud - na qual a estética municia as reflexões sobre o inconsciente - para, numa via de mão dupla, investigar de que forma o inquietante, em suas ambiguidades, imprecisões e contradições, pode nos ajudar a entender uma experiência estética ou da ordem do sensível. Sobretudo se relacionarmos o inquietante "ao que é terrível, ao que desperta angústia e horror", seja de forma mais genérica, ou num esforço que "permita distinguir um 'inquietante' no interior do que é angustiante." (FREUD, *op.cit.*, p.329-30). Boa parte dessa distinção,

entretanto, atenta para as condições, situações e características da sensação do inquietante dentro de um viés psicanalítico, e elucidativo, do retorno do recaiado, que sob a perspectiva aqui engendrada pouco tem a contribuir. Afinal, não estamos em busca de uma ancoragem; a ideia é, ao contrário, navegar sem um porto ou cais. É na verdade o que o conceito tem de contraditório e confuso, de imprecisão e abertura para uma experiência vacilante entre o encanto e o horror, o sossego e o perturbador, o previsível e o imponderável, que se mostra relevante para esta discussão. Como se a experiência sensível fosse susceptível a uma espécie de fascínio em que essas dimensões não só dividem o mesmo corpo, como o coabitam de forma indiscernível - já não se pode demarcar onde uma começa e a outra termina.

A simples etimologia da palavra *unheimlich* já impõe uma abertura ou um caráter polissêmico e muitas vezes contraditórios à interpretação². Visto que uma hermenêutica da expressão à qual se oporia revela "que o termo *heimlich* não é unívoco, mas pertence a dois grupos de ideias que, não sendo opostos, são alheios um ao outro: o do que é familiar, aconchegado, e do que é escondido, mantido oculto." (FREUD, 2010, p.138) É isso o que revela o *Dicionário da língua alemã*, de Daniel Sanders (1860), citado por Freud em seu estudo:

1. *Heimlich*: também *Heimlich*, *heimelig*, pertencente à casa, não estranho, familiar, caro e íntimo, aconchegado etc. (a) (ant.) pertencente à casa, à família, ou, tido como pertencente, cf. latim *familiaris*, familiar.[...]

Heimlicher - (b) de animais, domesticado, que se aproxima confiantemente às pessoas. Antôn. selvagem, p. ex., animais que não são selvagens nem *heimlich* etc. (...) Animais selvagens [...] de modo que são criados *h.* e habituados aos seres humanos. 92. Quando esses animaizinhos são criados desde a infância junto aos homens, tornam-se inteiramente *h.* e amigáveis etc.

(c) confiável, que lembra intimamente o lar; o bem estar de uma tranquila satisfação etc., de confortável sossego e segura proteção, como o que se tem no interior da própria casa (cf. *Geheuer* [seguro]): ainda *h.* é *h.* em seu país, onde os estrangeiros derrubam os seus bosques? Alexis H.I,289. (...) Destruir a *Heimlichkeit* da terra natal. Gervinus Lit. 5, 375. Foi difícil encontrar um lugarzinho tão íntimo e *h.* G. 14, 14. (...) Em tranquila *H-keit*, rodeado de cercas próximas. Haller;

2. oculto, mantido às escondidas, de modo que outros nada saibam a respeito, dissimulado, cf. *Geheim* [segredo] (Sanders apud FREUD, *op. cit.*, p.333-5)

² O que talvez justifique a dificuldade de encontrar em português uma expressão que dê conta dessa complexidade de significação. Isso resultou em diferentes tentativas de tradução: o estranho, o insólito, o estranho-familiar, a inquietante estranheza, e por fim, o inquietante, tradução que optamos por achar se tratar da expressão que melhor problematiza o fenômeno descrito.

Entretanto, os desdobramentos, as apropriações e re-significações da expressão *heimlich* levam ao curioso caso em que à mesma palavra podem estar atrelados significados quase antagônicos: de doméstico, confiável, e confortável sossego do lar àquilo que devemos esconder e manter em segredo - e que portanto teria um potencial perturbador, ameaçador ou desestabilizador. Essa significação torna-se ainda mais intrigante se considerarmos os significados atribuídos ao seu oposto *unheimlich*, "normalmente usado como antônimo do primeiro significado, não do segundo" (FREUD, *op.cit.*, p.338):

Unheimlich: incômodo, que desperta angustiado receio [...]

Unh. chama-se a tudo o que deveria permanecer em segredo, oculto, mas apareceu. Schelling. (Sanders apud FREUD, *op. cit.*, p.337)

Basta comparar a definição de Schelling para o inquietante (*unheimlich*) para logo entender uma confluência entre contrários, cara a esta proposta; expressões cuja incerteza e dubiedade as tornam capazes de repelir sinonímias e aproximar antinomias, num jogo de cartas em que verso e anverso podem tornar-se indiscerníveis e de igual valor quando postas à mesa. "Portanto, *heimlich* é uma palavra que desenvolve o seu significado na direção da ambiguidade, até afinal coincidir com o seu oposto. *Unheimlich* é, de algum modo, uma espécie de *heimlich*." (FREUD, *op. cit.*, p.340). Essa aproximação fica ainda mais evidente, quando Freud recorre ao dicionário alemão de Jacob e Wilhelm Grimm, no qual "o sentido de oculto, perigoso, (...) desenvolve-se ainda mais, de modo que *heimlich* recebe o significado que normalmente tem *unheimlich*" (Grimm apud FREUD, *op. cit.*, p.339). Ou tomando um exemplo do teatro, de Klinger: "Sinto-me às vezes como um homem que vagueia na noite e acredita em fantasmas, cada canto para ele, é *heimlich* e horripilante." (Ibidem).

É nesse sentido de imprecisão e confusão entre contrários, e sobretudo, pela obscuridade e potência de seus significados que a categoria do inquietante (*unheimlich*) revela-se fundamental para a compreensão da crítica da estética aqui pretendida. Especialmente se compreendermos a estética não enquanto "a ciência ou a disciplina que se ocupa da arte", mas "como um modo de pensamento que se desenvolve sobre as coisas da arte e que procura dizer em que elas consistem enquanto coisas do pensamento." A estética como um novo regime do pensamento da arte; regime este que problematiza a "relação do pensamento com o não-pensamento, de certa presença do

pensamento na materialidade sensível, do involuntário no pensamento consciente e do sentido no insignificante" (RANCIÈRE, *op. cit.*, 10-12). É com essa consciência proporcionada pelo regime estético que algumas reflexões sobre o campo da arte, em especial as artes visuais e figurativas, serão revisitadas à luz de novas questões, cujo alvorecer parece coincidir com as próprias transformações operadas no seio da arte, e para além dela, em seus sucessivos regimes de pensamento.

É como se o anacronismo das teorias vigentes no passado - pensadas dentro de um outro contexto, e regime, que já não podemos acessar a não ser sob um olhar do presente, e portanto anacrônico - e o próprio redimensionamento operado pelo regime estético propiciasse as condições necessárias para re-significar e problematizar de outra forma os regimes que o antecederam³. Não no intuito de restabelecê-los ou legitimá-los, mas até numa forma de lançar-lhes um novo olhar crítico, reconhecendo-lhes negligências e distorções sem no entanto desconsiderá-los de todo. É exatamente esse percurso que começaremos a trilhar, lançando mão de reflexões, categorias e considerações extemporâneas⁴ (posteriores) ao momento em que o regime e o pensamento sobre a arte, e a experiência estética a ele atrelado, se constituíam. Sem, contudo, ambicionar refundar uma nova disciplina estética ou reescrevê-la a partir de categorias até então esquecidas nos seus principais tratados.

Pelo contrário, ao invés de ampliar o escopo de categorias maledicentes ou aderir ao coro de uma outra estética - maldita, esquecida e negligenciada, que tramitaria pelos esgotos, por caminhos obscuros, e já não tão desérticos assim - a ideia é operar dentro de uma outra negligência. Uma negligência mais endógena do que exógena, que se volta para dentro, ou que ao menos se coloca de dentro para fora, ao identificar ou re-significar elementos ou componentes esquecidos dentro do próprio seio da disciplina estética, e em suas categorias fundadoras. Se tomarmos, por exemplo, a partir de uma licença simplificadora ou de um reducionismo para fins introdutórios, a própria concepção da beleza como algo capaz de despertar nosso fascínio em meio a uma experiência estética ou da ordem do sensível, podemos então antever que a ideia aqui engendrada não é apontar outro sítio de operação sensível ou mesmo pôr abaixo uma hermenêutica da estética, mas sobretudo entender outras dimensões menos referendadas, e mesmo intencionalmente excluídas, da cercania

³ Rancière identifica basicamente 3 grandes regimes no campo das artes: 1. O regime mimético; 2. O regime poético e 3. O regime estético.

⁴ Menção proposital à obra de Nietzsche

desse fascínio - composto de elementos encantadores e assustadores a um só tempo e um só lugar. Ou se tomarmos em conta outras expressões, um fascínio permeado por "influências inibidoras e desinibidoras, (...) tendências domesticadores e bestializadoras" (SLOTERDIJK, 2000, p.17), ou apenas um (des)equilíbrio entre elementos estabilizadores e desestabilizadores.

Afinal, pressupor um pensamento sobre a arte amparado apenas no que ela pode oferecer de beleza, encantamento, equilíbrio e estabilização, seria favorecer e enaltecer o seu efeito domesticador em detrimento da potência, da força desestabilizadora ou mesmo da violência que ela é capaz de suscitar. Não por acaso, Giorgio Agamben publica um dos seus primeiros textos sobre estética sob o sugestivo título "A coisa mais inquietante" (Agamben, 2012), para desconstruir a concepção da estética enquanto disciplina amparada na noção kantiana do belo: de algo que agrada ou apraz "independente de todo interesse", fruto de um "juízo de gosto puro, independente de atrativo e comoção" (KANT, 2008, p.55 e p.69). Esse desinteresse, entretanto, pode ser tomado como uma tentativa - possivelmente a mais bem sucedida - de pensar a dimensão estabilizadora e racionalista da arte como fundamento para sua existência. É justamente contra essa concepção que Agamben se insurge, juntando-se a um potente coro de vozes, de Nietzsche a Artaud, a ponto de defender "uma *destruição* da estética" que, apesar do risco de "perda de todo horizonte possível para a compreensão da obra de arte", revela-se necessário, "se quisermos que a obra de arte recupere a sua estatura original" (AGAMBEN, *op. cit.*, p.25).

Mas a que estatura original ele se refere? Justamente um momento em que à arte, mais do que um estatuto contemplativo e de fruição estética, era atribuído um poder capaz de pôr cidades e homens em ruínas. A arte como "aquilo que há de mais inquietante", que "pode conduzir tanto à felicidade quanto à ruína", e a um só tempo se constitui em fascínio e ameaça, uma vez que:

a arte - para aquele que a cria - torna-se uma experiência cada vez mais inquietante, [...] porque aquilo que está em jogo não parece ser de modo algum a produção de uma obra bela, mas a vida ou a morte do autor, ou ao menos, a sua saúde espiritual (Ibid., p.21 e 23).

Uma arte entendida a partir de um deslocamento de perspectiva: jamais vista sob o olhar inerte e desinteressado do espectador, mas pensada dentro do paradigma do artista interessado. Onde "[...] a dimensão da esteticidade - a apreensão sensível do objeto belo pelo espectador - cede o lugar à experiência criativa do artista" (Ibid.,

p.18). Ou como invoca o próprio Nietzsche, a voz mais insurrecta e intempestiva na defesa por uma arte e uma filosofia pensada pela ótica do artista: "Ah, se vós pudésseis entender de verdade por que precisamente nós temos necessidade da arte..." mas "uma outra arte... uma arte para artistas, somente para artistas" (Nietzsche apud AGAMBEN, *op. cit.*, p.26). E assim como Nietzsche, que buscou na tragédia grega, a pujança e a violência necessárias para uma arte movida por paixões e pela vontade de potência, Agamben também vai se valer do exemplo grego, mais especificamente do temor da arte expressado por Platão:

Platão, e o mundo grego clássico em geral, tinham da arte uma experiência muito diferente, que tem muito pouco a ver com o desinteresse e com a fruição estética. O poder da arte sobre o espírito lhe parecia tão grande que ele pensava que ela poderia, sozinha, destruir o próprio fundamento da sua cidade; e todavia, se ele era constrangido a bani-la, o fazia, mas apenas a contragosto, 'porque temos consciência do fascínio que ela exerce sobre nós.' A expressão que ele usa quando quer definir os efeitos da imaginação inspirada é "terror divino", uma expressão que nos parece indubitavelmente pouco adequada para definir a nossa reação de espectador benevolente [...]. (AGAMBEN, *op. cit.*, p.23)

Só uma experiência da ordem do "terror divino" poderia encarnar uma ameaça capaz de pôr em risco a integridade, o equilíbrio e a política de boa vizinhança que deviam reger a ordem social. Agamben, assim como Nietzsche, comenta o trecho de *A República*, em que Platão sugere o banimento do poeta da cidade.

"Se um tal homem", ele escreve, "aparecer na nossa cidade para se apresentar em público e recitar as suas poesias, nós nos prosternaremos diante dele como diante de um ser sagrado, maravilhoso e encantador; mas lhe diremos que, na nossa cidade, não há lugar para homens como ele e, depois de ter-lhe coberto a cabeça com perfumes e tê-lo coroado com grinaldas, o mandaremos para uma outra cidade", porque, "em termos de poesia", Platão acrescenta com uma expressão que faz estremecer a nossa sensibilidade estética, "só se deve admitir na cidade os hinos aos deuses e o elogio dos homens de bem". (Platão apud AGAMBEN, *op. cit.*, p.20-1)

Mas aí cabe uma distinção fundamental, que parece clarificar ainda mais os campos de forças postos em ação na proposta aqui esboçada. "Platão diz, mais precisamente: 'Se um homem capaz de assumir todas as formas e de imitar todas as coisas...'", discerne Agamben, para então concluir que "Na *República* o alvo de Platão é, de fato, a poesia imitativa (isto é, aquela que, através da imitação das paixões, busca suscitar as mesmas paixões no espírito dos ouvintes) e não a poesia simplesmente narrativa" (Ibid., p.21). Portanto, essa distinção é reveladora na medida em que reconhece enquanto ameaça apenas a arte capaz de promover e provocar paixões, uma

poesia em que a intempestividade do poeta reverberasse nos seus ouvintes ou leitores numa comunhão em que todos partilham da sensação criadora, e em que não há espaço para o espectador desinteressado. Uma arte que se manifesta e contagia em sua bestialidade poética.

Uma variação dessa dicotomia também é evocada por Nietzsche; contudo, sob uma inversão de valores, em *O Nascimento da Tragédia*. Ao opor Homero, "o encanecido sonhador imerso em si mesmo, o tipo do artista *naïf*, apolíneo", e Arquíloco, que "sempre diz 'eu' e trauteia diante de nós toda a escala cromática de suas paixões e seus desejos", e nos assusta por sua "ébria explosão de apetites", Nietzsche contrapõe as dimensões do apolíneo e do dionisíaco, a partir da poética épica e lírica, respectivamente (NIETZSCHE, 1992, p.43). Na verdade, ao investigar os germes ou as origens que levariam ao estado da arte em que o gênio apolíneo-dionisíaco se expressaria espontaneamente, o filósofo encontra na poesia lírica um *estado de ânimo musical*, uma disposição dionisíaca, que precede e sobredetermina a ideia ou a imagem poética, e portanto a aparência apolínea. É a união do lírico com o músico, "o mais importante fenômeno de toda a lírica antiga", observa Nietzsche, que propicia o desenvolvimento de uma arte de inspiração dionisíaca cingida pela aparência apolínea. Ou como ele define: "o encantamento dionisíaco-musical (...) lança agora à sua volta como que centelhas de imagens, poemas líricos, que em seu mais elevado desdobramento se chamam tragédias e ditirambos dramáticos" (ibid., p.44). Eis a origem da tragédia grega, que em todo o seu vigor encarna a (bela) aparência apolínea regida pelo êxtase das paixões dionisíacas.

Nesse sentido, essa distinção entre o épico e o lírico pode ter um efeito exemplar na própria compreensão das dimensões do apolíneo e do dionisíaco, e da própria proposição e desdobramentos deste corrente trabalho. Ao comparar o poeta épico ao artista plástico, e equiparar o lírico ao músico dionisíaco, essa analogia traz à luz diferentes aspectos que parecem sustentar o muro que cinde essas duas entidades em lados opostos, e por vezes, comunicantes e fraternos, como no caso da tragédia grega. "O artista plástico, e simultaneamente o épico, seu parente, está mergulhado na pura contemplação das imagens", escreve Nietzsche, para então diferir. Já "o músico dionisíaco, inteiramente isento de toda imagem, é ele próprio dor primordial e eco primordial desta" (ibid., p.45). Há de se observar dois aspectos relevantes nessa afirmação. Primeiro, a primazia da imagem, e da visualidade, como definidora de um traço apolíneo; e por dedução, sua ausência como indicador de uma instância

dionisiaca. Há portanto uma cisão declarada entre as artes de caráter contemplativo, as artes plásticas e visuais - ainda sob regência das artes figurativas, ou das belas artes - o sonho, a fantasia como dimensões (imagéticas) de Apolo; e a música e a embriaguez como estados dionisiacos, e livres de toda imagem. Condição esta, inclusive, que (re)conectaria o poeta lírico ao Uno ou à dor primordial; eis o segundo ponto que nos leva a compreensão da dimensão trágica aqui entendida:

Da essência da arte, tal como ela é concebida comumente, segundo a exclusiva categoria da aparência e da beleza, não é possível derivar de maneira alguma, honestamente, o trágico; somente a partir do espírito da música é que compreendemos a alegria pelo aniquilamento do indivíduo. (Ibid., p.101)

Esse aniquilamento do indivíduo, ou a libertação da sua consciência sobre si, revela-se portanto uma questão central para Nietzsche, sob a luz de Schopenhauer, definir as dimensões do mito de Apolo e Dionísio. Apolo, "o resplandecente", a divindade da luz", define Nietzsche, "poder-se-ia caracterizar com a esplêndida imagem divina do *principium individuationis*, a partir de cujos gestos e olhares nos falam todo o prazer e toda a sabedoria da 'aparência', juntamente com a sua beleza". Enquanto a Dionísio cabe "o imenso *terror* que se apodera do ser humano quando, de repente, (...) o princípio da razão, em algumas de suas configurações, parece sofrer uma exceção" (ibid., p.29-30). Percebe-se claramente o quanto essa definição se aproxima e se identifica com a experiência do inquietante, descrita por Freud. Na medida em que, em ambas, a consciência e a razão não são capazes de dar conta, ou mesmo se ausentam, diante da potência do fenômeno vivido.

Entretanto, assim como o inquietante decorria de um acréscimo àquilo que é novo e desconhecido; para que Dionísio dance livremente e manifeste-se em plenitude é necessário acrescentar a esse terror "o delicioso êxtase que, à ruptura do *principium individuationis*, ascende do fundo mais íntimo do homem, sim, da natureza" (ibid., p.31). Eis o prazer encarnado numa situação aterrorizante. É, portanto, necessário que o indivíduo perca a consciência de si - enquanto o impulso apolíneo tentará a todo custo revolvê-la e protegê-la - e entregue-se ao Uno primordial. E aí então, escreve Nietzsche numa das passagens mais bonitas do seu texto, "a natureza alheada, inamistosa ou subjugada volta a celebrar a festa de reconciliação com seu filho perdido, o homem" (Ibidem).

A dimensão trágica tem, por conseguinte, como condição uma reconciliação do homem com a natureza, no que ela tem de selvagem e de dor primordial. E essa reconciliação só é possível a partir do aniquilamento do indivíduo, imerso no uno coletivo, e isento da sua consciência: traços definidores do impulso dionisíaco. É esse aniquilamento inclusive que eximiria a subjetividade do poeta lírico, se entendida nos moldes do pensamento vigente à época, uma vez que essa "eudade" não dizia respeito à individualidade do poeta, mas a uma dor primordial à qual ele estaria (re)conectado e da qual ele seria apenas o porta-voz ou emissário. É também essa condição de uma elisão do sujeito enquanto indivíduo que nos leva aqui a buscar uma face inquietante e, não precisamente dionisíaca, para o belo; uma vez que essa condição fundamentadora nem sempre será reivindicada, e por vezes até mesmo esquecida.

Mas são esses dois impulsos artísticos, ou campos de força, do apolíneo e do dionisíaco, que de certo modo inspiram o Bestiário de Apolo. Como já exposto, uma construção que traz em si o germe do contraditório, ao designar uma dimensão dionisíaca, ou mais apropriadamente inquietante, dentro do reino de Apolo. Dito de outro modo, o bestiário aponta para a questão da animalidade e das paixões: a besta que reside em nós, ou ao menos nos rodeia, e que a todo custo tentamos mantê-la adormecida. Mas diferentemente dos catálogos de cunho religioso da idade Média, o Bestiário de Apolo ilumina o que há de obscuro, indesejado, grotesco, pulsional, "inquietante" e "estranhamente familiar", aquilo que "deveria ter permanecido secreto e oculto mas veio à luz" no seio de Apolo (Freud apud ECO, 2007, p.331-2)⁵, mito que personifica o ideal da forma, da razão e da aparência (do belo) no campo da estética. Como se houvesse um eclipse sobre Apolo, através do qual só pudéssemos evidenciar e ressaltar o seu lado solar, resplandecente, sem nos apercebermos de tudo que estaria oculto e encoberto em seu regime noturno.

Há, portanto, nessa proposição uma investida declarada em oposição a uma visão demasiado categórica e estratificada da arte. Essa é uma das razões pela qual optou-se por representar essa junção entre o belo, o estranho e o inquietante, em diferentes formas, como uma investigação no interior do belo, no Bestiário de Apolo: um quintal de bestas que se esconde ao fundo ou no calabouço de um palácio. Ou

⁵ Na verdade, Freud cita a definição de Schelling para *unheimlich* que aparece no Dicionário da língua alemã de Daniel Sanders, de 1860. Aqui optei pela tradução utilizada na tradução do artigo O Estranho (*Unheimlich*), de 1919, que também reaparece em A História da Beleza, de Umberto Eco. Nas demais citações ao texto referido, optei pela edição e tradução do texto O Inquietante, recentemente lançado no Brasil em meio às obras completas de Freud pela Cia das Letras.

numa imagem que parece mais significativa: um lastro, que submerso mantém o navio flutuante e navegante. Ou ainda, a sua obscura caldeira, que permite à portentosa e luminosa nau mover-se, levando paixões, alegrias e dores de cais em cais. Como se os tripulantes dos grandes salões, cassinos, do deque e das cabines da embarcação, ignorassem o que se passa logo ali, abaixo dos seus corpos esguios ou vultosos, mas no íntimo soubessem que, se há movimento, é porque a caldeira queima. Talvez tenha sido imbuído dessa imagem, que Fellini, em sua verve criativa, concebeu a cena em que os tripulantes de seu navio⁶ descem à caldeira e protagonizam um duelo de tenores, que se intensifica à medida que a lenha alimenta o fogo, e é por ele consumida. Ainda que haja aqui, uma vez mais, a presença da música.

É justamente essa ligação quase exclusiva e restrita entre o dionisíaco - o mundo das paixões, do inconsciente e da dimensão trágica - e a música, que a ideia do Bestiário de Apolo visa a questionar. Não, de modo algum, sob a intenção de desmerecer a potência e o êxtase que a música é capaz de produzir em um corpo. Ou de desconstruir uma "fisiologia da arte", capaz de "exercer um poder de sugestão sobre os músculos e os sentidos" e comunicar "movimentos em vez de pensamentos" (Nietzsche apud CRARY, 2013, p.183). Porém, a ideia é ampliá-la e estendê-la para o campo das artes plásticas e visuais, reivindicando uma outra concepção de visualidade, que contemple essa vontade de potência na experiência estética. Um vontade centrada, como observa Crary, na "relação de forças", ou na "reunião de múltiplos impulsos conflitantes, sendo a qualidade dessa experiência determinada pelo diferencial entre as quantidades de duas forças" (CRARY, 2013, p.185). Esse aspecto nos parece mais relevante, sobretudo no que se refere à multiplicidade de impulsos conflitantes, sem que necessariamente eles devam estar encarnados em dois campos de força distintos e opostos.

Uma perspectiva que, portanto, pressupõe uma superação da dicotomia radical entre arte apolínea e arte dionisíaca, respectivamente representadas pelas "artes da imagem" ou artes visuais e pelas "artes da festa", ou a música. Pois ao admitir e ressaltar o lado bestial de Apolo, atenta-se sobretudo para o que há de inquietante e perturbador também, e sobretudo, nas imagens e nas artes visuais, já pensada dentro de um regime estético em que a fotografia e o cinema assumem um papel importante, inclusive de re-significação da pintura. Regime esse, inclusive, influenciado de

⁶ Menção à sequência de *E La nave va* (1983), Dir. Federico Fellini.

maneira contundente pelas reflexões do próprio Nietzsche e marcado pela experiência das vanguardas, em sua tentativa de indagar arte e vida. Imagens cuja potência e intensidade são reveladoras de algo muito além de um mero efeito contemplativo ou de uma fruição ou deleite para os olhos. Ou para se valer de uma expressão a que recorreremos mais à frente: imagens que queimam diante de nós e em nós.

Para esse empreendimento, como já esboçamos, a ideia não é destruir ou renegar a estética, seja como disciplina para se pensar a arte, ou sobretudo como um regime de pensamento estabelecido a partir de formas de se pensar a experiência sensível e que, como tal, está sempre em movimento, atravessando tempos e se reconfigurando. Ao invés disso, ao tentar revelar a parte eclipsada de Apolo, devemos atentar para a negligência operada pelos tratados de estética, que em geral preferiam "preocupar-se com o que é belo, atraente e sublime - isto é, com sentimentos de natureza positiva -, [...] mais do que com os sentimentos opostos, de repulsa e aflição" (FREUD, 1919). Mas, sobretudo, operar uma redimensionamento da ideia nietzscheana "de que o contínuo desenvolvimento da arte está ligado à duplicidade do *apolíneo* e do *dionisíaco*, (...) em que a luta é incessante e onde intervêm periódicas reconciliações" (NIETZSCHE, 1992, p.27).

Afora a contribuição inestimável desse dispositivo para fazer ver o caráter impulsivo e conflitante da arte, uma fratura muito nítida, que divide o apolíneo - princípio da razão, formas bem definidas de arte, o belo - e o dionisíaco - o caótico, envolvido pela embriaguez da criação - como campos de força opostos, também pode trazer em si a falsa noção de que a reconciliação dar-se-ia apenas em raras situações de imposição por um (des)equilíbrio de forças; como em momentos pontuais da poesia e arte barroca, do romantismo, ou da pintura moderna, em oposição aos ideais formais e racionalistas do classicismo. O Bestiário de Apolo, contrariamente, está em busca das bestas que rodeiam e se esgueiram pelas sombras do resplandecente palácio.

1.2. A comoção de Laocoonte

Para uma compreensão honesta do mito de Apolo enquanto impulso artístico, duas linhagens de pensamento, ao menos, parecem ter exercido grande influência sobre o pensamento de Nietzsche. A primeira delas - os escritos sobre arte (antiga) produzidos pela filosofia alemã no séc. XVIII - uma corrente poderosa contra a qual se contrapor num esforço dispendioso. A segunda, a publicação de *O mundo como*

vontade e representação, de Schopenhauer, como a luz de uma locomotiva iluminando os caminhos pelos quais um poderoso e entusiasmado comboio viria a atravessar. Dois mananciais distintos, que exerceriam seu magnetismo por princípios inversos: repulsão e atração, respectivamente. Primeiramente empreendidas por Winckelmann, e ressoadas por Lessing, as reflexões sobre arte antiga produzidas no período tornaram-se uma espécie de pedra fundamental de um pensamento hegemônico que culminaria no próprio desabrochar da estética, enquanto disciplina que se propõe a pensar a arte a partir de um juízo de gosto.

Curiosamente, eles também recorrem à civilização grega como referência - modelo a ser estudado e copiado - para se pensar o estado da beleza na arte. Entretanto, ao primeiro contato fica evidente a diferença de perspectiva aqui empregada: "O bom gosto, que mais e mais se expande no mundo, começou a se formar, em primeiro lugar, sob o céu grego", afirma Winckelmann numa das primeiras linhas do célebre texto *Reflexões sobre a Imitação das obras gregas na pintura e na escultura*, de 175--, no qual defende que "o único meio de nos tornarmos grandes e, se possível, inimitáveis, é imitar os antigos [...]" (WINCKELMANN, 1975, p.39-40). Como há de se notar, a própria concepção de um "bom gosto", ou de um juízo de gosto elevado e refinado, para espíritos mais sensíveis e iluminados, em nada se parece com a experiência de aniquilamento do indivíduo e elisão da consciência, sob a violência do impulso dionisíaco, descrita por Nietzsche. A simples escolha dos campos artísticos tomados como referência parece denotar o antagonismo: onde Winckelmann encontra, nas artes visuais figurativas - em especial a pintura e a escultura gregas, e raros episódios da poesia épica e heróica -, exemplos de uma beleza a ser replicada; Nietzsche vai encontrar uma ingenuidade, uma *serenojovialidade* e uma visualidade *apolíneas* que pouco têm a fazer, a não ser temer, quando diante da potência e do êxtase da tragédia grega - com seu coro, sua música e sua entrega à natureza, ou à dor primordial.

A própria participação da natureza enquanto força criadora desempenha um papel distintivo importante entre os impulsos artísticos aqui abordados. Para Winckelmann, à natureza era reservado um papel de inspiração contemplativa e visual de beleza; uma beleza, portanto, a ser observada e admirada: eis uma das vantagens dos gregos, que podiam cotidianamente contemplar e "observar o belo na natureza, o que não se oferece a nós todos os dias e raramente se apresenta como o artista deseja" (WINCKELMANN, *op. cit.*, p.47). Algo que com a ascensão burguesa caíra em

declínio. Contudo, não era a contemplação ou a reprodução dessa beleza da natureza que garantiria o êxito do artista na realização de sua obra. Uma vez que:

Os conhecedores e imitadores das obras gregas encontram em suas obras-primas não somente a mais bela natureza, mas mais ainda que a natureza; certas belezas ideais dessas que, como nos ensina um antigo exegeta de Platão⁷, são produzidas por imagens que somente a inteligência desenha. (Ibid., p.40)

As incontáveis possibilidades de observação do belo na natureza conferiram aos gregos, ainda segundo o autor, uma espécie de lei suprema: "representar uma natureza mais bela e mais perfeita"; regra também observada para representar pessoas, o que tornou célebre Polignoto⁸, como pintor e seu fiel seguidor. Logo, essa noção de transcendência revelaria "certas noções gerais que deviam se elevar acima da própria natureza; uma natureza espiritual concebida somente pela inteligência constituiu seu modelo ideal" (Ibid., p.44-5). Eis, portanto, uma espécie de corolário para a compreensão do ideal grego em suas pinturas e esculturas: a busca incondicionada por uma beleza ideal, para além da natureza, só seria possível através da inteligência, e por conseguinte, de uma razão capaz de aproximar os homens dos deuses. Ou segundo Winckelmann: "a beleza sensível deu ao artista a bela natureza; a beleza ideal, deu-lhe os traços sublimes: da primeira tomou o caráter humano, da outra o caráter divino" (Ibid., p.46). Um corolário que, assim como uma serpente desdobra-se em duas cabeças, parece bifurcar-se em duas perspectivas igualmente importantes e ameaçadoras para a compreensão da discussão aqui pretendida. Primeiramente, a questão da primazia da inteligência e da razão na afiguração do idealismo da beleza. E, em seguida, ou concomitante e relacionado a isso, a identificação de duas formas ou fontes de inspiração para se atingir essa beleza ideal.

O protagonismo conferido à inteligência e à razão pelos filósofos gregos do *logos*, da palavra, e pelos artistas das imagens na busca pelo belo ideal, é um dos pontos cruciais para a compreensão do empreendimento estético e filosófico de Nietzsche, a partir do impulsos *apolíneo* e *dionisíaco* da tragédia grega, e em sua renúncia às artes visuais e figurativas. Diferentemente de Platão, que ironizava a

⁷ Proclus, a propósito do *Timeu* de Platão. Nota do autor.

⁸ "Polignoto pintou os seus personagens melhores, Pausão piores, Dionísio iguais [...]" Aristóteles em *A Poética*. Nota do Tradutor. (Seligmann-Silva in LESSING, 2011, p.95)

faculdade criadora do poeta, na medida em que ela não é discernimento consciente, comparando o poeta irracional com o adivinho ou o intérprete de sonhos (não se conhecia o inconsciente e a psicanálise); Nietzsche lança uma crítica contundente ao que ele vai nomear "socratismo estético". "Eurípedes se encarregou, como também Platão o fizera", escreve Nietzsche, "de mostrar a contraparte do poeta 'irracional'; o seu princípio estético, 'tudo deve ser consciente para ser belo', é como já disse, o lema paralelo ao princípio socrático: 'tudo deve ser consciente para ser bom'." (NIETZSCHE, 1992, p.83). Assim, Nietzsche reconhece em Eurípedes um representante do socratismo estético que em certo sentido suplantou e arrefeceu a tragédia "irracional" e selvagem de Ésquilo e Sófocles, para, como poeta, ressoar "o eco de seus conhecimentos conscientes" (Ibid., p.82). Algo que de algum modo se relaciona com o segundo ponto de relevância, que nos contrapõe a beleza da natureza aos ideais clássicos da arte grega como píncaros onde se respirar.

A distinção operada entre a beleza encontrada na natureza e a beleza da arte - que através da inteligência, e da razão, a transcende - é tão essencial para Winckelmann, a ponto dele demarcar, como um muro que separa dois países em conflito, dois grupos de artistas: os que se baseiam na natureza e reproduzem-na e os que se inspiram e imitam a beleza ideal da pintura e, sobretudo, da escultura grega. Diante do exposto, nem é preciso um aguçado poder de especulação para inferir a qual dos grupos o autor vai dedicar maior atenção e admiração. Dois casos parecem alusivos à argumentação por ele desenvolvida; não por acaso, Rafael Sanzio, representante do estilo mais clássico do renascimento, na virada do séc.XV para o séc. XVI; e Gian Lorenzo Bernini, um dos expoentes do estilo barroco do séc. XVII. Duas concepções forjadas por traços distintos, seja na pintura ou na escultura, e que parecem reveladores para a compreensão dos impulsos artísticos aqui evocados e do inquietante enquanto experiência sensível. De um lado, Rafael, verdadeiro seguidor dos ideais gregos, cuja beleza se dá "pelos nobres contornos"⁹ e pela alma sublime, que os gregos lhe haviam ensinado a representar". Do outro, Bernini como um daqueles que negavam "aos gregos tanto a superioridade de uma natureza mais bela, como a beleza ideal de suas figuras" (WINCKELMANN, *op. cit.*, p.49 e 47), e exortava a busca da beleza na natureza como objetivo da arte. Uma natureza capaz de fornecê-la irrestritamente e sob múltiplas formas e sensações; e cabia à sensibilidade do artista encontrá-la. Sob o olhar

⁹ Para Winckelmann, o contorno é um dos traços mais distintivos e característicos da beleza inspiradora da arte grega.

da beleza ideal, Bernini é um artista competente, sem dúvida, mas sem a "magnífica grandeza que um Rafael alcançou pela imitação dos antigos" (Ibid., p.55). Mas mesmo Bernini cederia aos encantos da arte antiga, diz Winckelmann, ao reconhecer na natureza, *a posteriori*, a beleza e os encantos que descobrira ao contemplar a *Vênus de Médici*. Isso é o suficiente para o autor questionar: "Não resulta disso que se deve descobrir a beleza das estátuas gregas antes do que a da natureza?" E chegar à retórica conclusão de que "o estudo da natureza para o conhecimento do belo perfeito deve ser, no mínimo, um caminho mais longo e mais penoso do que o estudo das obras da Antiguidade" (Ibid., p.47). Portanto, a beleza ideal decorre da inteligência e da razão do gênio artístico (grego) capaz de transfigurar e superar a beleza da natureza.

Afora o tom dualista e o efeito retórico evocados por Winckelmann, a simples contraposição das imagens e figuras concebidas por esses célebres artistas de suas épocas depõe a respeito de lugares distintos de se pensar o estado da arte e a matéria de sua comoção. Ou dito de outro modo, formas diferentes de representação, de apresentação do *pathos* ou mesmo da própria concepção da beleza. De um lado a serenidade, a leveza dos contornos, as formas sublimes e a delicadeza dos contrastes visuais e emocionais de Rafael, numa composição em que o ideal de beleza da antiguidade grega remeteria ao sacro; e portanto, a uma experiência do belo enquanto transcendência, para além da natureza visível. Eis o motivo e a graciosidade das suas madonas, o poder da transcendência celeste de sua *Transfiguração*, e o seu *Átila*, cuja "calma e serenidade" dos semblantes, "que a muitos parecem desprovidos de vida", se afiguram como traços do sublime ou da beleza ideal dos antigos. Uma beleza reafirmada como signo da sacralidade: "Vede a Virgem, com o rosto a expressar toda a inocência e ao mesmo tempo uma grandeza mais do que feminina, numa atitude que revela uma calma feliz," escreve Winckelmann sobre a *Virgem de San Sisto*; para então enaltecer "aquela tranquilidade que os antigos faziam predominar nas imagens das suas divindades" e exaltar "Como é grande e nobre todo o seu contorno!" (Ibid., p.55-6).

Do outro lado, a sacralidade¹⁰ se terrifica, numa expressão de terror e pavor, mas aqui também tomada como neologismo para expressar o terreno, na medida em que a beleza não se desprende da natureza, no que ela tem de mais belo, fascinante e assustador a um só tempo. Não por acaso, as imagens de Bernini remetem ao êxtase, *O Êxtase de Santa Teresa*, ao confronto - sua representação do *Davi* em batalha, com

¹⁰ Bernini também é considerado um artista sacro.

rosto franzido, lábio mordido e músculos tensionados é um contraponto ao olhar sereno e soberano, à perfeição ideal do Davi de Michelângelo¹¹ - e à uma sensualidade carnal incomum aos ideais de beleza evocados por Winckelmann; como na escultura da *Irma Ludovica*, em pleno estado convulsivo de gozo. Há de se reconhecer o solfejo de Dionísio, ainda que sob a forma da representação, sem o arrebatamento da harmonia de um coro de vozes ou de corpos que dançam, mas entre o prazer e a dor de corpos que sofrem e reagem. Se a Nietzsche escaparam as imagens de Bernini como manifestações dos *impulsos artísticos da natureza*, à Rafael não faltou-lhe a crítica à ingenuidade da obra, tomada "como uma satisfação mais elevada do apetite primevo pela aparência", ou pelo prazer e despotenciação da "aparência pela aparência", típica do artista *apolíneo* (NIETZSCHE, 1992, p.39-40).

"Em sua *Transfiguração*, na metade inferior, com o rapazinho possesso, os seus carregadores desesperados, os discípulos desamparados, aterrorizados," escreve Nietzsche, Rafael "nos mostra a reverberação da eterna dor primordial, o único fundamento do mundo: a 'aparência' [*Schein*] é aqui reflexo [*Widerschein*] do eterno contraditório, pai de todas as coisas" (Ibid., p.40). Nietzsche vê nessa representação e nesse corte seccional, dividindo claramente "os que ficaram enleados na primeira aparência" e nada vêem, imersos na escuridão, além do desespero, daqueles que vislumbram um novo mundo resplandecente de aparências, a simbologia de uma libertação redentora pela aparência através do mundo *apolíneo* da beleza. Abaixo, o tormento e o desespero daqueles que enxergam apenas a aparência mundana (da natureza?) sem a sua transfiguração; e acima "um luminoso pairar no mais puro deleite e um indorido contemplar radiante de olhos bem abertos" (Ibidem). "De olhos bem abertos", numa menção clara à visualidade enquanto placidez, contemplação e redenção pela aparência ideal, transfigurada e reificada pelo *principium individuationis*. Eis a forma como Apolo "nos mostra, com gestos sublimes, quão necessário é o inteiro mundo do tormento, a fim de que, por seu intermédio", prossegue Nietzsche, "seja o individual forçado a engendrar a visão redentora e então, submerso

¹¹ Winckelmann refere-se a Michelangelo como o único "de quem se possa dizer que se elevou à altura dos antigos. Mas isso", distingue ele, "somente nas figuras de forte musculatura, nos corpos da época heróica; não nas figuras meigas e jovens, nem nas figuras femininas que, sob sua mão, se tornaram Amazonas" (WINCKELMANN, *op. cit.* p.49)

em sua contemplação, remanesça tranquilamente sentado em sua canoa balouçante, em meio ao mar" (Ibidem).

GALERIA I



Fig. 1. Rafael Sanzio, *Transfiguração*, 1518-20, Pinacoteca do Vaticano, Roma, Itália.



Fig. 2. Rafael Sanzio, *Madona Sistina* (Madonna di San Sisto), 1512, Pinacoteca dos Mestres Antigos, Dresden, Alemanha.



Fig.3. Giovanni Bellini, *A Virgem com o Menino de Pé, Abraçando a Mãe* (Madonna Willys), 1480-90, Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP), São Paulo, Brasil.



Fig. 4. Gian Lorenzo Bernini, *Davi*, 1623-24, Galleria Borghese, Roma, Itália.



Fig.5. Gian Lorenzo Bernini, *O Êxtase de Santa Teresa*, 1647-52, Igreja de Santa Maria della Vittoria, Roma, Itália.



Fig.6. Gian Lorenzo Bernini, *O Rapto de Proserpina*, 1621-22, Galleria Borghese, Roma, Itália.

Há portanto, uma visão utilitarista do desespero como meio, nunca como fim, para uma revelação ou transfiguração que liberta; como uma crisálida que (nem sempre) se converte em borboleta. Há ainda nessa passagem, além da oposição dos estados de espírito, a partir de uma questionável superação do tormento *dionisiaco* pela aparência ideal *apolínea*, um comentário provocativo de Nietzsche a um dos pilares da concepção idealista da beleza: a noção que atribui à serenidade, à placidez e à amortização da dor e do desespero, valores de uma alma grandiosa. "Enfim, o caráter geral, que antes de tudo distingue as obras gregas, é uma nobre simplicidade e uma grandeza serena tanto na atitude como na expressão", escreve Winckelmann numa das passagens mais comentadas de seu texto¹², para então concluir: "Assim como as

¹² Lessing também faz menção a essa passagem do texto de Winckelmann em seu célebre trabalho sobre o Laocoonte: "Winckelmann localiza uma nobre simplicidade e numa grandeza quieta tanto no posicionamento quanto na expressão. 'Assim como as profundezas do mar', ele diz, 'sempre permanecem calmas, por mais que a superfície se enfureça, do mesmo modo a expressão nas figuras

profundezas permanecem sempre calmas, por mais furiosa que esteja a superfície, da mesma forma a expressão nas figuras dos gregos mostra, mesmo nas maiores paixões, uma alma magnânima e ponderada" (WINCKELMANN, *op. cit.*, p.53).

Sob essa perspectiva - em que a parcimônia estoica de quem enfrenta com serenidade a dor e o sofrimento denota a dignidade de uma grande alma -, a escultura do Laocoonte e seus filhos, esculpida pelos gregos no Séc.III a.C¹³, e replicada pelos romanos, revela-se um caso exemplar. Não por acaso os romanos consideravam-na "uma regra perfeita da arte" (Ibid. p.40), o que parece nortear os estudos de Winckelmann, e sobretudo de G. H. Lessing, que dedicou um livro homônimo em que analisa as qualidades e a beleza ideal do grupo escultórico grego. Segundo a mitologia e as narrativas épicas nela inspiradas, Laocoonte era uma sacerdote de Apolo que após contrariá-lo, ao ter se casado e tido filhos - Antífantes e Timbreu, também representados na escultura - experimenta a ira do deus da beleza. Movido por vingança, Apolo envia duas serpentes marinhas para estrangular os filhos de Laocoonte, que ao tentar intervir e protegê-los também é envolvido no abraço fatal. Além de expor a faceta colérica de Apolo, normalmente associado àquilo que resplandece, ilumina e encanta, o sofrimento e a dor do Laocoonte, no momento em que luta com as serpentes na tentativa de impedir a morte iminente dos seus, também tornou-se um ideal dessa alma corajosa, grandiosa e serena - ao menos sob a inclinação desse olhar em que o idealismo se conserva no controle emocional da beleza.

Essa alma, apesar do sofrimento extremo, está exposta na face do Laocoonte e não apenas na face. A dor que se revela em todos os músculos e tendões do corpo e que nós sem observar a face e as outras partes, apenas no abdome dolorosamente retraído, quase que cremos estarmos nós mesmos a sentir; essa dor, eu dizia, exterioriza-se no entanto sem nenhuma fúria na face e em todo o posicionamento. Ele não brada nenhum grito terrível, como Virgílio canta do seu Laocoonte [...] (LESSING, 2011, p.85)

A menção à representação do Laocoonte de Virgílio tem aqui um papel central na composição da tese defendida por Lessing; que em linhas gerais consiste em afirmar que o princípio que rege o *pathos* na poética literária difere daquele que impera sobre as artes visuais, em que a representação da dor e do sofrimento materializa-se diante dos nossos olhos. O esforço pela distinção é tamanho que Lessing dedica algumas

dos gregos mostra, em todas as paixões, uma alma grande e sedimentada" (Winckelmann apud LESSING, 2011, p.85)

¹³ Há ainda muitas controvérsias a respeito da data em que a escultura foi esculpida, assim como em relação aos artistas que a esculpiram.

páginas para dirimir qualquer possibilidade da escultura - replicada pelos romanos - ter sido minimamente inspirada pela descrição do episódio na Eneida de Virgílio, muito influente à época. Afinal, demarcar e separar as duas obras é também distinguir dois regimes de representação. De modo que, se na literatura a dor se manifesta num grito terrível, numa face cujos músculos deformam e se contorcem, na escultura "A dor do corpo e a grandeza da alma são distribuídas, e como que balanceadas, por toda a construção da figura com a mesma força", uma dor "sem nenhuma fúria na face" (ibidem). E mais uma vez, ao espetáculo da visualidade é consagrado um lugar de fruição contemplativa, aprazível e de comedimento das paixões. Isso não quer dizer que o sacerdote seja um pai inerte ou insensível ao desespero de sua condição; "Laocoonte sofre, mas ele sofre como o Filoctetes de Sófocles: a sua miséria penetra até a nossa alma; mas nós desejaríamos poder suportar a miséria como esse grande homem", exalta Lessing .

Portanto, "A observação que é fundamental aqui", ele conclui, "que a dor não se mostra na face de Laocoonte com aquela fúria que se deveria supor devido à sua violência, é perfeitamente correta." Para então lançar mão da locomotiva que move sua reflexão: "Também é incontestável que justamente onde o pretenso conhecedor deveria julgar que o artista ficou abaixo da natureza e não atingiu o verdadeiramente patético da dor; exatamente nisso, eu afirmo, a sabedoria dele brilha de modo muito especial" (ibidem). Novamente há aqui implícita a comparação entre o *pathos* na natureza e sua representação artística no campo das artes plásticas, que impreterivelmente culmina no idealismo da beleza. Embora à primeira vista pareça que Lessing dedique-se a relacionar o efeito que a escultura nos causa à dignidade com que o sacerdote aceita sua condição e sofrimento - "Se nós o vemos suportar a sua miséria com grande alma, então essa grande alma irá decerto despertar a nossa admiração..." (Ibid. p.88) -, logo essa relação condicional, contudo, será questionada, a partir do enaltecimento de uma peculiaridade do povo grego.

"O grego não era assim! Ele sentia e temia; ele externava as suas dores e as suas aflições;" escreve Lessing, que continua "ele não se envergonhava de qualquer das fraquezas humanas; mas nenhuma poderia detê-lo no seu caminho para a honra e para o cumprimento de sua obrigação" (Ibid. p.87). Talvez um exemplo emblemático desse traço humano e tenaz dos gregos pode ser evidenciado na dor de Aquiles após descobrir a morte de seu protegido Pátroclo. Sua ira colérica, no entanto, não o impede de vingar sua perda no episódio descrito na Ilíada em que vence o duelo contra Heitor,

príncipe de Tróia e filho de Príamo. Muito pelo contrário, "onde quer que a ira venha a arder, tem-se o guerreiro perfeito", uma vez que "pertence à virtude do herói grego arcaico estar pronto a se tornar o recipiente para uma energia que afluí de forma repentina" (SLOTTERDEIJK, 2012, p.21 e 19). A ira de Aquiles¹⁴, cantada "no verso de abertura da *Ilíada*, começo da tradição européia"; ou a ira, "a primeira palavra da Europa", "com a qual tudo começou no antigo Ocidente", já traz em si o germe de um "*pathos* elevado". Diante do qual se apresentam questões e dilemas de ordem ética e estética - esses dois campos parecem indiscerníveis: "Será que devemos domar, refrear, reprimir este afeto, de todos o mais descomunal e o mais humano?" Ou ainda, de forma mais moderna: "Será que devemos sacrificá-lo incessantemente à compreensão neutralizada, a uma melhor compreensão?" (Ibid. p.11).

Antes de esboçar responder ou comentar essas questões, um outro aspecto de interesse nas perguntas formuladas por Slotterdeijk, ao menos na perspectiva deste trabalho, assenta-se numa questão de linguagem. Não por acaso, aquilo que há pouco foi apresentado sob o adjetivo "descomunal", na língua alemã de origem do autor, é denominado como "o mais *unheimlich* dos afetos", como observa o tradutor numa das mais importantes notas do texto:

O termo alemão *unheimlich* possui um significado bastante expressivo, que se perde quase por completo em suas traduções mais correntes: "sinistro", "medonho", "estranho". Seguindo seu sentido etimológico; *unheimlich* designa literalmente aquilo que não (*un-*) pertence à nossa terra natal (*Heim*), aquilo diante do qual não nos sentimos em casa. Por isso, o termo também abarca de maneira derivada o significado de algo desconhecido, lúgubre e inquietante, assim como de algo ingente, gigantesco. Para preservar a riqueza deste termo em sua dimensão mais original, escolhemos a palavra "descomunal", porque ela também descreve a experiência de um confronto com algo fora do comum e abarca alguns dos matizes significativos do original. (N.T. Casanova in SLOTERDEIJK, p. 11)

Eis que novamente nos deparamos com o dilema de como a estética se relaciona com aquilo que é *unheimlich*. No mundo de Homero, ainda a incontáveis léguas de distância da secularização e do esclarecimento que nortearam o projeto de domesticação das paixões na ciência moderna, "não são os homens que possuem suas paixões, mas antes as paixões é que possuem seus homens" e "no momento crítico ele (Homero) expõe o quão explosiva é a força iracunda de Aquiles" (SLOTERDEIJK, *op. cit.* p.19). Mas se há reconhecidamente no mundo grego essa entrega às paixões, àquilo

¹⁴ Título de um filme épico de aventura e drama, de 1962, dirigido por Marino Girolami, com roteiro de Gino De Santis.

que é descomunal (*unheimlich*) e que, portanto, está além da zona de influência da razão e da autoconsciência, não haveria a princípio uma aproximação com a condição trágica defendida por Nietzsche? Ainda mais se considerarmos que "por meio da irrupção do herói inflamado materializa-se uma identificação do homem com suas forças impulsivas, uma identificação", segundo Sloterdijk, "com a qual sonham os homens domésticos em seus melhores momentos" (Ibid. p.21)?

A questão portanto não circunda o reconhecimento de uma dimensão patética na poesia de Homero, mas diz respeito muito mais à maneira como ela se dá; ou melhor, ao lugar que ela ocupa, ou mais precisamente de onde o narrador a olha: uma relação de alteridade que caracteriza a poesia épica. É sempre a dor e o sofrimento deles, de um outro, que é representada. Sem que haja nessa representação a incorporação ou a partilha dessa dor por aquele que a narra. Pelo contrário, "a verdade é que Homero se movimenta num mundo repleto de belicismo feliz e sem limites", observa Sloterdijk, para quem "sua visibilidade luminosa reconcilia-nos com a dureza dos fatos - é isso que Nietzsche tinha designado com o termo artístico 'apolíneo'" (Ibid. p.13). Como se Homero, num espetáculo luminoso de visualidade distanciada, assistisse a tudo com o orgulho e o interesse de quem testemunha episódios grandiosos e destinos sombrios de guerra e morte.

De uma forma ou de outra, a dimensão sofredora e irascível das personagens aponta para uma civilização sensível a um *pathos* elevado; sem que a manifestação da dor e da condição humana atente, todavia, contra a tenacidade ou a força do povo grego. Lessing reconhece com alguma admiração esse traço distintivo dos gregos, exaltado nas narrativas de Homero, que por mais que "eleve os seus heróis acima da natureza humana, eles permanecem, no entanto, sempre fiéis a ela quando se trata das sensações de dor e de ofensa, quando se trata da exteriorização dessas sensações pelo grito ou pelas lágrimas [...]". O que o leva a defini-los: "segundo os seus atos trata-se de criaturas de tipo mais elevado; segundo os seus sentimentos, verdadeiros humanos" (LESSING, *op. cit.* p. 86). A capacidade de endurecer sem perder a humanidade justificaria, inclusive, a diferença de postura entre troianos e gregos durante a trégua estipulada para recolhimento e funeral dos mortos. "Príamo proíbe os seus troianos de chorar [...], pois ele receia que eles possam se amolecer demais e no dia seguinte ir para a luta com menos coragem." Ao que Lessing questiona com alguma perspicácia retórica: "Por que Agamenon não proíbe o mesmo aos seus gregos?" Para em seguida concluir "que apenas o grego com a sua moral pode chorar e ser corajoso ao mesmo

tempo [...]" (Ibid, p.87). Dessa forma, não haveria de ser justamente o arrefecimento desse traço distintivo e aqui enaltecido do povo grego que basearia a tez sofrida, mas desprovida de fúria e terror do Laocoonte. O que leva Lessing a formular o corolário de sua busca, diferenciando claramente o regime visual que rege as artes plásticas daquele evocado pela poesia épica.

Se é verdade que, sobretudo segundo o modo de pensar dos gregos antigos, o gritar na sensação de dor corporal pode coexistir muito bem com uma grande alma: portanto a expressão de uma tal alma não pode ser a causa pela qual, apesar disso, o artista não quer imitar esse grito no seu mármore; antes deve haver um outro motivo por que aqui ele separa-se do seu rival, o poeta, que expressa esse grito com melhor propósito." (LESSING, 2011, p.88)

Num exercício de digressão retórica, Lessing empreende um esforço para demover toda e qualquer razão que não chegue ao cume de sua tese. Essa estratégia pode ser evidenciada numa segunda linha de argumentação, a partir da pintura *O Sacrifício de Ifigênia*, de Tiamantes, "na qual ele confere a todos os presentes o grau de tristeza que lhes compete, mas a face do pai, que deveria ter mostrado o mais elevado grau, ele encobriu" (Ibid. p.93). A pintura descreve o preciso momento em que Ifigênia é levada em sacrifício, e a dor de Agamenon que, de costas, recusa-se a olhar e encobre o rosto com a mão (fig.7). Diante da imagem, Plínio teria defendido que o pintor "havia se esgotado de um modo tal nas fisionomias tristes que ele temia não poder dar ao pai uma ainda mais triste"¹⁵, deixando entrever "que a dor de um pai em tais acontecimentos estaria acima de toda expressão" (ibidem). Há pressuposta nessa interpretação, portanto, a ideia de um limite técnico por parte do artista, ou mesmo de um limite da representação capaz de demarcar as fronteiras da arte. Como se houvesse uma intensificação patética cuja expressão nenhuma seria suficiente para dar conta daquela dor. Assim "conhecemos o dogma de Lessing: as artes visuais (...) só se relacionam com a paixão ao lhe recusarem seu momento de maior intensidade" (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.179) Uma linha fronteira, a partir da qual, o artista, uma vez cruzando-a, assumiria o risco de pisar o campo minado da representação. Mas como pensar uma arte desprovida de risco?

Embora atribuído a Lessing, esse não é exatamente o seu dogma, ao menos não em sua justificativa, já que ele não enxergava nesse caso "nem a impotência do artista,

¹⁵ Segundo as palavras do próprio Plínio, partilhadas por Seligmann-Silva em nota de tradução: "Depois de ter pintado a dor de todos os presentes, em particular aquela do tio e esgotado todos os traços da tristeza, ele encobriu a face do próprio pai, porque ele não conseguia mostrá-la condignamente." (N. T. Plínio apud Seligmann-Silva in LESSING, 2011, p.99)

nem a impotência da arte". Afinal, o grau de afeto envolvido ou colocado em jogo seria proporcional aos "traços faciais correspondentes a ele; o grau supremo possui os traços os mais decididos, e nada é mais fácil à arte que expressá-los" (ibidem). Sendo assim, a razão pela qual Tiamantes decidira não representar a expressão de dor do pai não passava por uma barreira artística, mas sobretudo por uma fronteira ou um limite da ordem do estético; interpretação concernente à grande virada estética do século XVIII, que via na ideia do belo o objetivo último das artes plásticas. Para Lessing, Tiamantes conhecia bem a cartografia de sua arte; "Ele sabia que cabia ao Agamenon, enquanto pai, um lamento por contorções sempre feias. Ele levava a expressão até o ponto máximo, no qual beleza e dignidade ainda deixavam-se ligar a ela. O feio, ele teria de bom grado deixado de lado..." (Ibidem). Portanto, a questão não orbitava mais em torno da dificuldade de representação, e sim sobre o efeito que a aparência de um rosto contorcido pela dor seria capaz de provocar. "Em suma, esse encobrimento é um sacrifício que o artista ofereceu à beleza. Ele é um exemplo, não de como se conduz a expressão sobre os limites da arte, mas antes de como deve-se submetê-la à primeira lei da arte, à lei da beleza" (LESSING, 2011, p.93-4).

Quão bom e oportuno seria se as reflexões de Lessing e de Plínio tivessem conhecido a natureza centrífuga das artes visuais no final do século XIX: a valorização do extracampo na pintura de Degas, a fotografia e o surgimento do cinema! Emanações que reivindicam a força do não visto, do não revelado, ou daquilo que está encoberto ou fora da imagem, porém dentro do universo diegético ou de representação. Pensado sob esse aspecto, o encobrimento do rosto de Agamenon no *Sacrifício de Efigênia* estaria mais relacionado a um efeito de potencialização, de provocação imaginativa daquele que se detém diante da imagem, do que propriamente a uma impotência ou limitação - seja ela de ordem técnica ou de natureza estética. "Mostrar o menos possível para que, desse 'menos' o espectador possa fazer ele mesmo, uma ideia do 'todo'. A imagem do cinema, na minha opinião, deve ser baseada nisso," escreve Andrei Tarkovski em seu diário de janeiro de 1973. "E, se falarmos em símbolos, então o símbolo no cinema é um símbolo do estado da natureza e da realidade em que o principal não está mais no detalhe, mas no que está oculto!" (TARKOVSKI, 2012, p.79). Eis mais uma contribuição do anacronismo do tempo, esse sábio indicador de fendas e entradas visuais através das quais revelam-se novos regimes de imagens.

Mas é amparado sob essa virada estética do idealismo da beleza que Lessing atinge o ápice de sua reflexão e apresenta de maneira explícita sua tese: "tudo o mais

que pode ser abarcado pelas artes plásticas, se não é compatível com a beleza, deve ser totalmente descartado, e se é compatível com ela, deve ao menos estar subordinado a ela" (Ibid. p.93). É justamente esse princípio hegemônico que o autor vai levar para sua interpretação do grupo escultórico do Laocoonte e seus filhos:

Isso aplicado ao Laocoonte, fica evidente o motivo que procuro. O mestre visava à suprema beleza sob as condições aceitas da dor corporal. Esta, em toda a sua violência desfiguradora, era incompatível com aquela. Ele foi obrigado a reduzi-la; ele foi obrigado a suavizar o grito em suspiro; não porque o grito denuncia uma alma indigna, mas antes porque ele dispõe a face de um modo asqueroso. Pois, em pensamentos, abra-se a boca do Laocoonte e julguemos. Deixemos que grite e olhemos. Era uma construção que suscitava compaixão porque mostrava ao mesmo tempo beleza e dor; agora é uma construção feia, repugnante, da qual desviamos de bom grado a nossa face, porque a visão da dor excita desprazer, sem que a beleza do objeto que sofre possa transformar esse desprazer no sentimento doce da compaixão. (Ibid. p.94)

Afora um questionamento mais imediato, quanto à função da arte como uma desencadeadora de compaixão, essa passagem ajuda a entender a preocupação de Lessing em diferenciar e distanciar a escultura da imagem do "grito terrível" evocada na Eneida, de Virgílio. Uma vez que o grito, "esse simples largo abrir a boca - pondo-se de lado o quanto as demais partes da face assim são deformadas e desordenadas de modo violento e asqueroso -", repudia Lessing, "na pintura é uma mancha e na escultura uma cavidade que gera os efeitos mais desagradáveis do mundo" (ibidem). Há portanto um alinhamento claro com a concepção clássica do belo, cuja fundamentação estética é muitas vezes balizada como uma oposição ao feio, como problematiza o próprio Lessing: "É conhecida a lei dos tebanos que ordenava a ele" - o artista - "a imitação do belo e proibia sob penalidade a imitação do feio (...)" (Ibid. p.92). Associado ao feio, ou como uma categoria que o tangencia, ou até o ultrapassa, o asco - a quem o autor dedica um capítulo (Ibid. p.265-271) - também é uma sensação cuja repulsa vai nortear a noção clássica da beleza; ao menos na refutação das cavidades corpóreas, portais de acesso do corpo com o que lhe é exterior, como uma choupana cujas portas e janelas são aberturas para o mundo¹⁶.

Ou como observa Seligmann-Silva, em nota na edição brasileira do *Laocoonte, ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*, "a concepção clássica do belo possui como um dos seus preceitos centrais uma rigorosa censura quanto à representação das aberturas do corpo humano." Isso porque "as aberturas constituem justamente os locais

¹⁶ Menção ao tópico 3.1. A casa e o repouso. Em que a casa é abordada no que ela pode oferecer de abrigo ou refúgio.

de transpiração do corpo, de troca com o mundo: de extravasamento, de obliteração dos limites (do corpo e dos *limites* em geral)" e portanto deveriam ser evitadas, sob o risco de provocar asco. Em sua oposição, ter-se-ia a valorização da superfície lisa da pele, uma pele sem dobras, visto que "a pele contínua, o corpo sem fendas, representa uma totalidade ideal, um todo com as suas fronteiras absolutamente claras e bem delimitadas..." (Seligmann-Silva in LESSING, *op. cit.* p. 99).

É evidente que essa concepção cai por terra ou não resiste minimamente à concepção estética moderna, que como uma locomotiva foi capaz de conduzir as vanguardas, com suas deformações e representações do insólito, e todo o questionamento sobre o paradigma da beleza que até então vigorava como regime hegemônico. Basta ver, como também aponta Seligmann-Silva (*ibidem*), as pinturas de Edvard Munch, como o célebre *O Grito*, em que uma boca aberta de uma figura quase amorfa toma a centralidade do quadro; e outras telas do pintor em que mesmo os olhos são tomados como cavidades profundas. Algo semelhante pode-se dizer das telas de Francis Bacon, em que numa provocação àquilo que é sacro - seja a eminência papal ou mesmo a concepção dessa beleza bons modos - representa o Papa Inocêncio X num acesso de raiva. Ou ainda o gosto dos surrealistas pelas cavidades como apresentação de outras aberturas ou portas da percepção entre corpo e mundo.

Uma contenção das paixões, um comedimento do *pathos* como representação de uma alma digna, capaz de atravessar tormentas, físicas e emocionais, como quem veleja em calmaria; eis o princípio ensinado pelos gregos e ao qual os artistas deviam seguir para atingir, por um caminho mais curto e direto, a beleza em sua plenitude. Esse é o receituário prescrito por Winckelmann dentro de um paradigma da estética clássica mais tradicional, amparada numa beleza "bela alma". É precisamente contra essa concepção que Nietzsche se insurge, e propõe um outro caminho de leitura. "Vislumbrar nos gregos 'almas belas', 'áurea moderação' e outras perfeições, ou neles admirar a calma na grandeza, a mentalidade ideal, a elevada ingenuidade - dessa 'elevada ingenuidade, uma *niaiserie allemande* [bobagem alemã]", escreve Nietzsche em *Crepúsculo dos Ídolos*¹⁷, "fui protegido pelo psicólogo que há em mim". Ao invés disso, continua Nietzsche, "eu vi seu mais forte instinto, a vontade de poder, eu os vi tremendo ante a indomável força desse instinto - eu vi todas as suas instituições nascerem de medidas preventivas para resguardarem uns aos outros de seu íntimo

¹⁷ Também citado e comentado por Didi-Huberman (*Op. cit.* p.130).

material explosivo. (NIETZSCHE, 2006, p.103) É no interior ou no âmago dessa oposição que o filósofo estrutura *O Nascimento da tragédia*, no qual pensa a "tragédia como matriz central da própria arte. (...) Por que a tragédia *repete* o nascimento da arte, a geração da arte pela dor". A dor ou "a vontade, escreveu Nietzsche em 1870, 'não apenas sofre, mas gera: gera a aparência a cada instante, por menor que seja. (...) A prodigiosa capacidade artística do mundo tem seu análogo na prodigiosa dor originária'". (Nietzsche apud DIDI-HUBERMAN, 2013, p.129)

A dor vivida em sua intensidade e potência é como um campo fértil do qual brotam e nascem centelhas da arte. Nietzsche baseia-se nisso para refutar a beleza "bela alma", a contemplação desinteressada e recusar todo o ascetismo da tradição estética clássica, em todo o seu rancor filosófico contra a sensualidade. Em seu lugar, enleva a dor à dimensão do sagrado e refunda uma dimensão estética a partir desse "fenômeno que leva o nome de Dionísio", que só "é aplicável apenas por um excesso de força" (NIETZSCHE, 2006, p.104).

Na doutrina dos mistérios a dor é santificada: as "dores da mulher no parto" santificam a dor em geral - todo-vir-a-ser e crescer, tudo o que garante o futuro *implica* a dor... para que haja o eterno prazer da criação, para que a vontade de vida afirme eternamente a si própria, *tem* de haver também eternamente "a dor da mulher que pare"... A palavra "Dionísio" significa tudo isso: não conheço simbolismo mais elevado que esse simbolismo *grego*, o das dionisíacas. (Ibid, p.106)

Foi considerando essa dimensão dionisíaca da arte, ou "essa exuberância trágica da vida" que "Warburg começou a procurar na violência reptiliana do *Laocoonte* ou na 'força animal' dos antigos centauros que estudou, aos 22 anos", como nos conta Didi-Huberman (*op. cit.* p.130-1). E já nesses primeiros estudos, é possível perceber a renúncia aos ideais clássicos da beleza, baseada numa "harmonia sem aflição interna", "sem esquecer o 'pano de fundo assustador' de toda beleza - 'não há superfície bela sem uma profundidade assustadora', escreveu Nietzsche na época do *Nascimento da Tragédia*. E até aceitar", continua Didi-Huberman, "no nó de 'força animal', de 'desejo selvagem' e de 'morte que se avizinha', que a beleza como tal (ou, pelo menos, como é tradicionalmente imaginada: serena e atraente) possa faltar ao apelo" (Ibid. 131). É exatamente isso que o jovem Warburg deixa transparecer nas suas primeiras observações *Sobre a representação do combate dos centauros* (1887). "A força animal com que o centauro aperta sua vítima", escreve Warburg, "o desejo selvagem que nem mesmo a morte que se avizinha consegue reprimir, tudo isso é

perfeitamente mostrado... E, no entanto, falta o melhor nesse mundo de formas: a beleza" (Warburg apud DIDI-HUBERMAN, 2013, p.131).

O mesmo interesse estético parece nortear a busca pelo que há de animalesco, selvagem e doloroso no grupo escultório de *Laocoonte e seus filhos*, numa perspectiva de ruptura com o paradigma estético da beleza ideal através da valorização do que Nietzsche reconhecia no dionisíaco: "'a graça do terrível' (porventura as Graças não eram divindades temíveis?), 'o combate sem reconciliação duradoura' (Laocoonte às voltas com a serpente), 'a embriaguez do sofrimento' (desejo que não é reprimido nem mesmo com a proximidade da morte)", e por fim, "a soberania das metamorfoses (em detrimento das serenidades eternas)" (DIDI-HUBERMAN, *op.cit.* p.132). Warburg leva consigo esses princípios num outro olhar sobre a escultura do Laocoonte, a partir de uma lógica das formas patéticas, de uma fórmula de *pathos* ou *pathosformel*: reaparições de *pathos* primitivos que se atualizam em formas plásticas, seja no campo da história da arte ou da antropologia. Uma vez que, "o ponto de vista histórico, que descreve as transformações sofridas pelas *Pathosformel*, não podia prescindir de um ponto de vista antropológico, o único capaz de descrever a *tenacidade* das mesmas fórmulas" (Ibid. p.193).

É isso que o leva a aproximar "a complexa figura esculpida do Laocoonte, tão refinada quanto intensa" (fig.8) da "figura abrupta do sacerdote *hopi*, todo sujo de tinta e segurando entre os dentes uma cobra, a qual exhibe ao fotógrafo como um saltimbanco ao terminar seu número de circo" (fig.9). Assim, para Warburg o Laocoonte, ao contrário da grande alma serena, atualiza um *primitivismo cultural* do *pathos* trágico, a partir da dor do sacerdote de Tróia que apontaria para um "vocabulário figurativo da expressão patética da arte grega em geral" (Ibid. p.193-4). Mas na mesma medida a imagem também reivindica um *primitivismo natural* que pode ser formulado em uma questão: "porventura a dor trágica de Laocoonte não manifesta uma relação uma relação ainda mais primordial? Não seria essa relação", questiona Didi-Huberman, "a do corpo humano com o sofrimento físico e com a violência da luta animal", para então concluir:

Percebe-se que a *proximidade entre o humano e o animal* constitui um tema essencial do *Laocoonte*, bem como do ritual indígena estudado por Warburg: nos dois casos, o homem *enfrenta* o animal como um perigo mortal por excelência. Também nos dois casos, o homem *incorpora* ou se reveste do animal, fazendo de sua própria morte - ou melhor, do instrumento dela - uma espécie de segunda pele: na estátua helênica, as serpentes mostram-se quase como uma "sobremusculatura" dos três personagens, ou

suas vísceras tornam-se visíveis por uma espécie de inversão fantasmática do dentro e do fora. No ritual da serpente, o animal é apresentado como uma coisa com que o homem se enfeita e cuja substância ele se torna capaz - ainda que artificialmente - de absorver. (Ibid. p.196)

Onde Winckelmann e Lessing viam o enfraquecimento do *pathos* como regra da beleza, amparada na serenidade digna da dor e das paixões, Warburg vê intensidade, sofrimento e uma certa animalidade, que é cara ao bestiário de Apolo. Há assim um deslocamento da grandeza da alma para a selvageria essencial ou para a animalidade primitiva do Laocoonte, "onde o esforço atuante e o sofrimento unem-se num momento único" (Goethe apud DIDI-HUBERMAN, 2013, p.181). O *pathos* que antes era negado, seja por uma limitação de sua representação ou por uma imposição estética, aqui assume o protagonismo numa poética do gesto. São os gestos que denotam as fórmulas patéticas em seu primitivismo cultural ou natural; são eles que animalizam o sacerdote de Apolo em sua luta pela sobrevivência. Como também são os gestos que centralizam a composição e saltam da tela de El Greco (fig.10), numa ginástica de dor e sofrimento. Como observa Benjamin, "El Greco despedaça o céu atrás de cada gesto", uma vez que o "gesto é o elemento decisivo, o centro da ação" (BENJAMIN, 1994, p.147). É justamente por encontrar nos gestos a chave para a fórmula do *pathos*, ou da reaparição de padrões ou formas patéticas, que Warburg vai encontrar nos estudos fisiognomônicos um largo campo de pesquisa.

É também com esse gesto em direção ao impulsivo, animalesco e selvagem, que Warburg opera um duplo deslocamento fundamental para os estudos de estética e para as pretensões do trabalho aqui desenvolvido. Primeiramente, ele restitui a dimensão dionisíaca ao âmago das artes visuais, antes duplamente negada - pela estética clássica em sua renúncia à representação de um *pathos* elevado, e por Nietzsche ao relegá-la à música e às artes festivas, como oposição à natureza contemplativa das imagens *apolíneas*. Um segundo deslocamento acontece quando Warburg procura identificar e estabelecer padrões para as reaparições dessas formas ou fórmulas de *pathos*. Para tanto ele se vale de outro instrumento teórico essencial: o conceito de *Nachleben*. Comumente traduzido como sobrevivência, na verdade *nachleben* diz respeito a reaparições de formas de *pathos* que já não mais vigoravam ou existiam, a não ser como fantasmas (Agamben, 2015). Portanto mais do que a sobrevivência de uma imagem, o conceito *nachleben der antik* designa a reaparição de fantasmas, de algo que existia, não estava mais corporificado, mas ressurgiu em outras eras e diferentes contextos. Tratava-se, portanto, de "exprimir o problema da

'transmissão do antigo' em termos que iam muito além do modelo da 'imitação' [*Nachahmung*] proposto por Winckelmann" (DIDI-HUBERMAN, *op. cit.* p.130).

E talvez nesse esforço de identificação dos padrões de reaparições ou sobrevivências, é que Warburg tenha dado sua maior contribuição no sentido de reafirmar o dionisíaco e o trágico como aquilo que sobrevive, perdura, ou mais propriamente como o fantasma que reaparece. "Mesmo que Warburg, na evolução posterior de seu vocabulário tenha passado progressivamente do *dionisíaco* (termo filosófico e especificamente grego) para o *demoníaco* (termo antropológico e mais 'asiático' ou 'babilônico')", como observa Didi-Huberman, "persistiu a certeza fundamental comum a Nietzsche (antes) e a Freud (depois): o que sobrevive numa cultura é o *mais recalcado*, o mais obscuro, o mais longínquo e mais tenaz nessa cultura", numa clara alusão àquilo que foi elidido dos tratados de estética. O *unheimlich*, aquilo que devia permanecer oculto, mas apareceu. Assim, "o que sobrevive na cultura é, antes de mais nada o trágico: as polaridades conflitantes do apolíneo e do dionisíaco, os movimentos patéticos de nossa própria imemorialidade, é isso que compõe inicialmente a vida [...]" (Ibid. p.135-6).

GALERIA II



Fig.7. Autor desconhecido, *O Sacrifício de Ifigênia*, réplica da obra de Timantes (século IV a.C.), Museu Arqueológico Nacional de Nápoles, Nápoles, Itália.

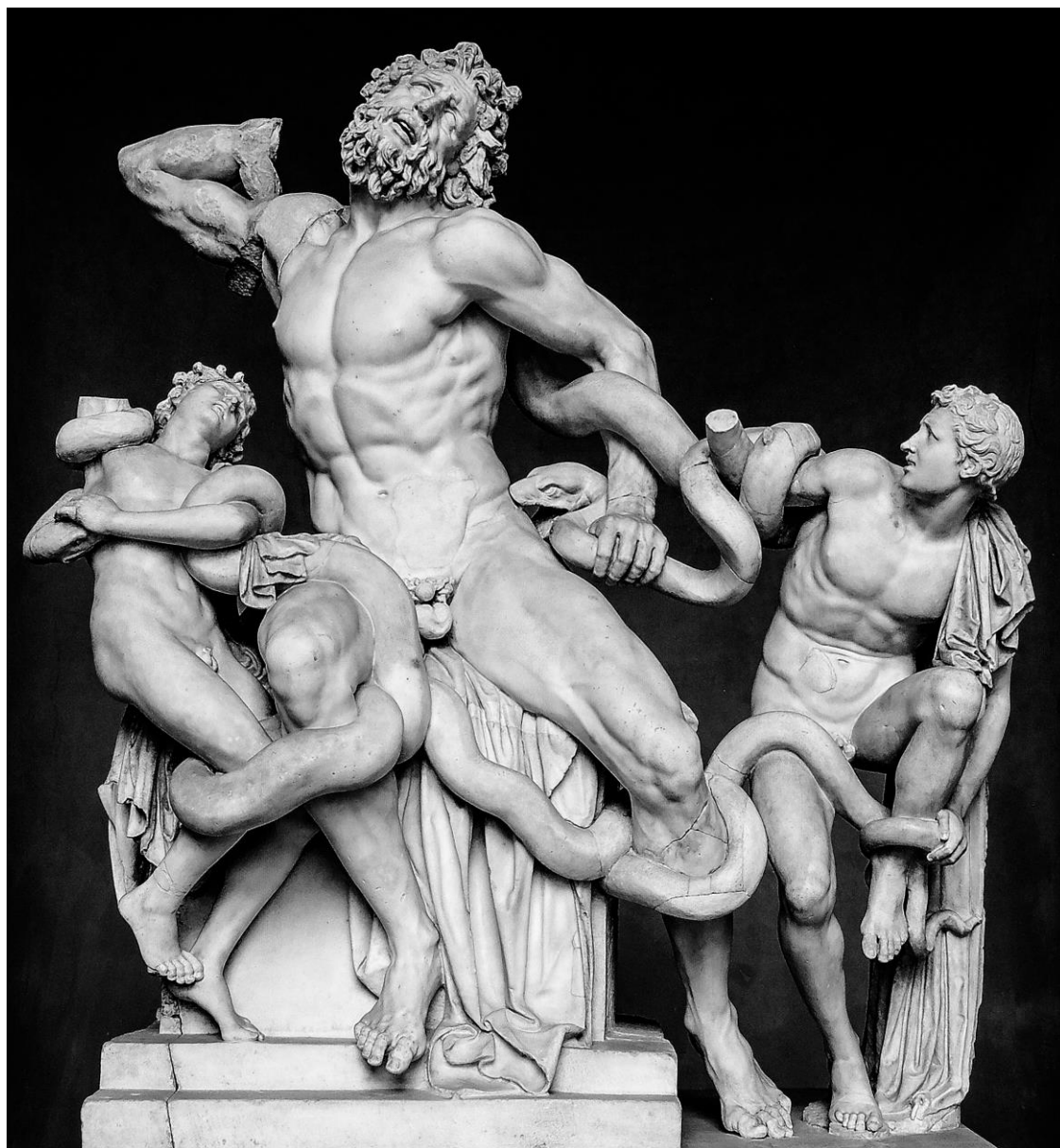


Fig. 8. Autor desconhecido, *Laocoonte e seus Filhos*, réplica romana de escultura grega do séc. III a.C., Museu do Vaticano, Roma, Itália.



Fig.9. Autor desconhecido, *Hopi Snake Priest*, 1924, Arizona, EUA.



Fig.10. El Greco. *Laocoonte*. National Gallery, Washington, EUA.



Fig.11. Luis Buñuel, *Um Cão Andaluz* (Un Chien Andalou), 1929, França.



Fig.12. Gian Lorenzo Bernini, *Alma Danada*, 1619, Palazzo di Spagna, Roma, Itália.



Fig.13. Alfred Kubin, *Âme d'un enfant*, 1905, Oberösterreichische Landesmuseen, Linz



Fig.14. Francis Bacon, *Estudo segundo o retrato do Papa Inocêncio X de Velázquez*, 1953, Des Moines Art Center, Iowa, EUA.



Fig. 15. Man Ray, *A Oração* (La Prière), 1930, França.

Mas foi a concepção idealista da estética clássica quem moldou a descrição de Nietzsche do impulso artístico *apolíneo*, assim como a celebrada leitura de Schopenhauer. "E assim poderia valer em relação a Apolo, em um sentido excêntrico, aquilo que Schopenhauer observou", escreve Nietzsche:

Tal como, em meio ao mar enfurecido que, ilimitado em todos os quadrantes, ergue e afunda vagalhões bramantes, um barqueiro está sentado em seu bote, confiando na frágil embarcação; da mesma maneira, em meio a um mundo de tormentos, o homem individual permanece calmamente sentado, apoiado e confiante no *principium individuationis* [princípio de individuação]. (Schopenhauer apud NIETZSCHE, 1992, p.30)

Essa descrição, por sua vez, também parece devedora da imagem evocada por Winckelmann. Imagem essa que se afigura como um traço distintivo do caráter ponderado, ou dito de forma mais contundente, ilusório ou enganador, atribuído a Apolo por Nietzsche: "aqui o sofrimento do indivíduo subjuga Apolo mediante a glorificação luminosa da *eternidade da aparência*, aqui a beleza triunfa sobre o sofrimento inerente à vida, a dor é, em certo sentido, mentirosamente apagada dos traços da natureza" (NIETZSCHE, *op. cit.*, p.102). Mas esse amear-se da dor e do tormento, reconhece Nietzsche, também há de cumprir uma função vital importante; como se a Apolo, esse ilusionista de dotes terapêuticos, coubesse a transfiguração da imagem terrível do mundo. Assim como a maciez e a tessitura lisa da pele é o invólucro que nos impede de olhar a crueza real dos músculos, ossos e tendões, a aparência *apolínea* nos conforta do mundo das paixões e do sofrimento dionisiacos. "Eis o verdadeiro desígnio artístico de Apolo: sob o seu nome reunimos todas aquelas inumeráveis ilusões da bela aparência que, a cada instante, tornam de algum modo a existência digna de ser vivida e impelem a viver o momento seguinte" (Ibid., 143).

É nesse sentido que também é possível ouvir com alguma clareza os ecos do pensamento de Schopenhauer ressoantes sobre a concepção do impulso artístico *apolíneo* de Nietzsche. A arte em sua dimensão redentora ou de alívio para uma existência de sofrimento em que vontade e mundo, ou o mundo como Vontade, entra em conflito e provoca dor incessantemente. E o belo eclodiria daí "como um autêntico bálsamo para a existência fundamentalmente sofredora do ser humano" (SCHOPENHAUER, 2005, p.9). Um hiato, um suspiro, um momento de suspensão ou de cancelamento do querer, e de todo tormento a ele atrelado, para que "libertos do si mesmo sofredor" possamos desfrutar o puro conhecimento numa relação na qual "resta apenas o mundo como representação; o mundo como Vontade desapareceu" (Ibid. p.270). Ou quando um estado de contemplação estética é capaz de "nos elevar a puro sujeito do conhecer destituído de Vontade, é simplesmente o BELO que age sobre nós, e o sentimento aí despertado é o da beleza" (Ibid., p.173).

Há portanto aqui um inegável reconhecimento na potência e, em certo sentido, na supremacia da vontade em seu mundo de tormento e paixões. Mas há aqui, também, um ponto crucial de divergência: onde Schopenhauer encontra um aniquilamento do indivíduo, e de seu sofrimento, como fim último da experiência do belo e da aparência neste mundo da representação onde a Vontade não arbitra; Nietzsche vai encontrar apenas o ensimesmamento do indivíduo autoconsciente, e não seu aniquilamento - que só seria possível na entrega plena ao impulso *dionisíaco*, inconsciente, irracional, indômito, capaz de nos lançar onde só há Vontade; não uma vontade do sujeito, individual, mas coletiva, da própria natureza em seu Uno primordial.

Em comum, entretanto, percebe-se uma divisão quase sectária entre vontade e representação; onde o mundo da beleza ou da representação se afigura, há impreterivelmente um arrefecimento ou mesmo ausência da Vontade em sua dimensão trágica. A não ser, nos raros casos de equanimidade de forças, como na tragédia grega, observada por Nietzsche, em que a batalha se dá "de tal modo que esses dois impulsos artísticos são obrigados a desdobrar suas forças em rigorosa proporção recíproca, segundo a lei da eterna justiça" (NIETZSCHE, 1992, p.143-4). Mas, ainda assim dentro da condição presumivelmente assumida de que essa imposição dar-se-ia pelo espírito participativo da música e não nas artes visuais e figurativas. E mesmo quando Schopenhauer admite uma participação da Vontade na satisfação estética ou no puro conhecimento, ela se dá quase como uma fantasmagoria, um espectro ou uma vaga lembrança. É justamente o que o faz definir o sentimento do Sublime; e essa presença-ausência, ou lembrança da Vontade, é o seu traço distintivo em relação ao belo.

No belo o puro conhecimento ganhou a preponderância sem luta, pois a beleza do objeto, isto é, a sua índole facilitadora do conhecimento da Ideia, removeu da consciência, sem resistência e portanto imperceptivelmente, a vontade e o conhecimento das relações que a servem de maneira escrava; o que aí resta é o puro sujeito do conhecimento, sem nenhuma lembrança da vontade. No sublime, ao contrário, aquele estado de puro conhecimento é obtido por um desprender-se consciente e violento das relações do objeto com a vontade conhecidas como desfavoráveis, mediante um livre elevar-se acompanhado de consciência para além da vontade e do conhecimento que a esta se vincula. Uma tal elevação tem de ser não apenas obtida com consciência, como também mantida com consciência, sendo, assim, acompanhada de uma contínua lembrança da Vontade, porém, não de um querer particular, individual, como o temor ou o desejo, mas da Vontade humana em geral, tal qual esta se exprime em sua objetividade, o corpo humano. (SCHOPENHAUER, 2005, p.274)

Portanto o que caracteriza o sublime, na verdade, é esse desprendimento consciente e violento das relações que atentam e aterrorizam a Vontade; uma vontade

que aqui se aparenta do impulso *dionisíaco*, pois não se refere a uma identidade individual, e sim a um querer mais universal que acomete diretamente o corpo. Talvez essa semelhança seja um importante elemento para uma aproximação entre o sublime e o trágico, ainda que, no caso de Schopenhauer, essa vontade tenha um efeito quase de sombra. Outro traço que se revela importante neste sublime, ao menos na perspectiva aqui pretendida, é a condução e a interferência da consciência em todo esse processo, como uma instância que não só não inviabiliza a satisfação estética como na verdade a suscita. Há portanto uma suplantação dos efeitos aterradores da vontade por uma elevação da consciência. Isso se nos revela importante, na medida em que pressupõe uma combinação do horror ou da ameaça com uma mediação consciente que possibilita a contemplação num só fenômeno ou sensação.

Porém, ao sublimar a vontade relegando-a a uma participação coadjuvante, a própria concepção do sublime despotencializa o que ela pode apresentar de verdadeiramente inquietante ou perturbador nesse processo, como um salto de pára-quedas que já se encontra aberto, plainando no ar. Além disso, ao propor uma outra categoria ou sensação, para além do belo, capaz de mencionar enquanto ameaça o querer, já se distingue claramente a oposição entre o fascínio da beleza e as paixões e tormentos da vontade. Afinal, "apenas por um acréscimo é que o sentimento do sublime se distingue do belo, a saber, pelo elevar-se para além da relação conhecida como hostil do objeto contemplado com a Vontade em geral" (Ibidem). Relação essa que sequer se faz presente quando se trata da beleza. É justamente por isso, e por refutar uma catalogação de diferentes sensações e afetos quando diante de uma experiência estética ou da ordem do sensível; que se faz relevante pensar o que há de inquietante na própria beleza. Ou dito de outro modo, aquilo que "deveria ter permanecido secreto e oculto" no ventre do belo, "mas veio à luz". Seja a dor, a comoção, a paixão ou a bestialidade que nos (re)conecta à natureza.

BESTIÁRIO DE APOLO



Duína

1.3. O Belo inquietante

É precisamente por propor uma filosofia baseada no impulso e na vontade, mas sem renunciar a uma metafísica do belo no campo da estética, que os escritos de Schopenhauer parecem oferecer um bom arcabouço teórico para se pensar a face inquietante e indômita do belo. Pois, apesar de apresentar características comuns ao belo kantiano, tais como a "alegria desinteressada", ou a sua completa autonomia ao que é "agradável" e "útil"; a filosofia de Schopenhauer baseia-se no irracional como princípio do mundo e no papel secundário da razão junto à vontade¹⁸: "O homem, assim, perde a proteção da faculdade racional, e os demônios do mundo são revelados, vê-se nitidamente o inferno do sofrimento e da irrazão, comprovados pelas guerras e violências em seus aspectos mais tenebrosos." Daí o porquê a satisfação provocada pelo belo ou pela bela aparência da forma - que "por instantes nos resgata do sofrimento" - ser, portanto, o objetivo último da arte, no prazer e "alegria da fruição estética" (Ibid. p.9).

A desconsideração desse elemento irracional ou inquietante do belo pode levar-nos à inevitável sensação de anacronismo, ou como adverte Aumont, à uma desatualização do conceito do belo (Aumont, 2001). Sobretudo se levarmos em conta todo o processo de dessacralização da arte, o "abuso da beleza" e a ruptura com os seus ideais clássicos, empreendida tanto pela arte do medievo quanto pela arte moderna (Danto, 2015). Movimento impetuoso que se manifesta na poesia de Baudelaire, ou no campo das artes visuais, com o empreendimento de um novo paradigma estético: mais sensorial, intuitivo, irascível, menos racional e científico. Deslocamento que na sua expressão mais exacerbada levaria à crise da figuração - ou ao menos de uma concepção de arte figurativa - e ao surgimento da pintura abstrata. E mesmo dentro de um panorama figurativo, a discussão da estética e da arte a partir do belo prescinde de uma ressignificação; de um movimento de abertura, de uma releitura do que até então convencionou-se chamar "as belas artes", e que já não dá conta - talvez nunca tenha dado - da complexidade das coisas. Sobretudo se considerarmos que:

As artes figurativas nos habituou de tal modo a admirar a imagem de coisas que não achamos admiráveis, que se torna difícil voltar àquele momento da arte em que a admiração se dirigia ao mesmo tempo à perfeição de um corpo imaginário e à imagem dessa perfeição. (AUMONT, 2001, p.146)

¹⁸ É nesse sentido que Schopenhauer é considerado o precursor de questões que vão ressoar no pensamento inicial de Nietzsche e nas primeiras incursões de Freud pelo inconsciente.

É nesse sentido que a interpretação de Aby Warburg em relação à natureza da arte também torna-se relevante. Embora contraponha, juntamente com Nietzsche, "um helenismo vital, violento, explosivo, dionisíaco a se redescobrir", à "parvoíce do classicismo sereno e totalmente achado, do classicismo 'bela alma'", para Warburg as artes da imagem e as artes festivas eram antropologicamente inseparáveis. Como bem observa Didi-Huberman em seu estudo sobre o historiador de uma antropologia da arte: "Onde Nietzsche opôs as artes plásticas como 'artes do sonho' (apolíneas) às artes musicais como 'artes da embriaguez' (dionisíacas), Warburg afirmou a unidade antropológica da escultura e da dança, por meio de sua reflexão sobre o antropomorfismo", a partir dos seus estudos sobre o folclore¹⁹ (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.131-2).

O sobrepujar dessa dicotomia revela-se ainda mais importante aos nossos olhos, ao libertá-los da ideia nietzscheana de que "a embriaguez apolínea", decorrente das imagens, excita, sobretudo, o olho, que dela recebe o poder da visão", fazendo do pintor, do escultor e do poeta épico "visionários por excelência". Enquanto que "no estado dionisíaco, ao contrário, é o conjunto da sensibilidade que é excitado e exacerbado" (Nietzsche apud DIDI-HUBERMAN, 2013, p.132). A essa afirmação, Warburg responde a partir da desconstrução de um reducionismo propagado às artes visuais, ao declarar "que as imagens não solicitam apenas a visão. (...) Solicitam inicialmente o olhar, mas também o saber, a memória, o desejo e a capacidade sempre disponível que eles têm de *intensificação*." Ou seja, as imagens "implicam a totalidade do sujeito, sensorial, psíquico e social" (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.132).

O olhar mais zeloso com as imagens faz Warburg superar o rancor de uma história da arte estetizante, e buscar, mesmo nos regimes considerados de primazia do *apolíneo* e dos ideais de beleza clássicos, como o renascimento, as formas plásticas de intensificação do *pathos* e de natureza trágica. Dessa forma, ele redime as imagens, para redescobrir aquilo de inquietante que ficou oculto no ideal de beleza, mas que intensifica e potencializa os afetos que as imagens de uma época evocam.

Onde Nietzsche clamava por uma beleza livre de qualquer "bom gosto", uma intranquilidade da estética, ou mesmo uma consciência da dor como "fonte originária" da arte, Warburg partiria de sua própria aversão a uma "história da artes estetizante" para mostrar a que ponto a própria arte

¹⁹ "Que bom se Nietzsche estivesse familiarizado com os dados da antropologia e do folclore!", lamenta Warburg em seu diário de 1905." (Ibidem)

renascentista só foi "vital" por integrar todos esses elementos de impureza, feiúra, dor e morte. (Ibid. p.129)

Mas se por um lado, observamos que o inquietante já se fazia presente em pleno território da arte apolínea, como o Renascimento; por outro, sob um caminho inverso, "até mesmo nos séculos que nos parecem ser os mais monstruosos e loucos, o imortal apetite pelo belo sempre encontrou sua satisfação" num tipo de poética ou beleza resultante do encontro da graça com a crueldade humana" (BAUDELAIRE, 2010, p.16-7). É justamente essa concepção que parece dizer respeito ao efeito de belo inquietante aqui observado. Ou como diz a máxima de André Breton, "a beleza será CONVULSIVA ou não será" (BRETON, 2012, p.146).

1.4. *O Duplo caminho*

O cinema pode ser pensado em dois caminhos. Essa máxima quase cabalística acomete o cinema de diversas formas e em diferentes contextos epistemológicos. Na verdade, os percursos pelos quais o cinema é capaz de provocar fascínio ou inquietação são tortuosos e por vezes obscuros, mas normalmente recaem numa dicotomia. O próprio surgimento do cinema parece alimentar de ambiguidade o intenso debate sobre a procedência ou a precedência do regime estético e das revoluções técnicas. Afinal, seria o cinema resultado de uma revolução técnica, que tal um cefalópode estenderia seus tentáculos sobre o paradigma estético vigente, conduzindo-o? Ou, mais na linha de Rancière, para quem o regime estético precede e sobredetermina a evolução técnica: o intenso desejo estético em reproduzir o movimento real e proporcionar uma imagem de captura do tempo - já previsto na fotografia e na pintura - teriam impulsionado a evolução do cinematógrafo? O fato é que independentemente da escolha adotada, parece-nos estarmos diante de uma via de mão dupla, em que ambos os sentidos, a depender do momento e do destino a ser traçado, parecem constituir significados. Eis um exemplo que insinua uma natureza ambivalente do cinema, desde sua concepção à consolidação de sua trajetória como a mais bem sucedida das artes reproduzíveis.

A própria concepção de uma arte do reproduzível já aponta para uma importante questão a respeito da dualidade dos caminhos do cinema e seu efeito inquietante: a ideia do duplo. Um "original" que "encarna-se, desce à imagem", a "projeção da individualidade humana numa imagem que se lhe tornou exterior", e que portanto, detém "a qualidade psíquica, afetiva da imagem", ainda que uma "qualidade

alienável e mágica. (...) A tal ponto a imagem é projetada, alienada, objetivada, que se manifesta como ser ou espectro autônomo, estranho, dotado de uma realidade absoluta", como propõe Edgar Morin (MORIN, 1997, p.42-5). Evidentemente, a questão do duplo já encontra-se problematizada na fotografia, de forma mais categórica e estática inclusive: preservada do movimento e potencializada pelo tempo como um fóssil cristalizado ou um animal empalhado, mas que estranhamente ainda pode ser provido de presença viva. O duplo, em certo sentido, pode ser entendido como a essência do objeto fotográfico, ou como coloca Lissovsky: "No duplo, a fotografia coloca-se diante de si mesma. Faz a invocação de seus poderes [...] Por meio do duplo uma fotografia pergunta-se sobre o seu destino e pelas obscuras razões da sua sobrevivência."²⁰

A fotografia encarna o caráter indexatário da imagem em sua dinâmica substitutiva; na medida em que "a primeira e estranha qualidade da fotografia é a presença da pessoa ou da coisa que, no entanto está ausente" (MORIN, *op. cit.* p.36). Eis uma das características que apontam para uma ontologia realista da imagem fotográfica:²¹ a necessidade do motivo fotografado ter estado - ainda que não esteja mais - diante da câmera ou aparelho fotográfico, e portanto seu valor enquanto documento ou testemunho de que "isso foi". Ou como aponta Barthes, "na Fotografia, o que eu estabeleço não é apenas a ausência de objeto; é também, simultaneamente e na mesma medida, que esse objeto existiu realmente e esteve lá, onde eu o vejo" (BARTHES, 2009, p.126). Aquilo que de certo modo justifica a existência da foto-presença e da foto-recordação, na medida em que representam a presença de quem ou daquilo que está ausente. Isso se mostra de modo evidente nas fotografias familiares, e nos seus cultos e ritos de devoção familiar, em que a presença dos mortos fotografados parecem protagonizar um ritual místico de culto aos mortos ou de reanimação. Ou como observa Morin, "Que rígidos e grotescos são os mortos fotografados, tios e tias-avós que nunca conhecemos!... mas aqueles de quem gostamos são ternos e amantes; e nós mostramo-los aos outros, que fingem participar nessa reanimação mística da presença..."²² (*Op. citada*, p.44).

²⁰ Citações referentes ao artigo "A fotografia e seus duplos" publicado em 4 partes na Revista Icônica: <http://iconica.com.br/site/a-fotografia-e-seus-duplos-parte-2/>

²¹ Algo defendido enfaticamente por André Bazin em seu célebre texto A Ontologia da Imagem Fotográfica. (BAZIN in Xavier, 2009)

²² Ver fig.16 e 17 (Galeria III).

Esse espectro ou efeito fantasmagórico da fotografia e da reprodução já é em si uma expressão do *unheimlich*, ou manifestação do inquietante. Afinal, a simples ideia de uma presença sem corporeidade, a partir de uma mínima materialidade substitutiva e quase mágica, é capaz de provocar um efeito de deslocamento perceptivo, espécie de desterritório, de experiência sensível com o insondável e desconhecido, e por vezes insólito, do universo da representação. Além disso, a própria concepção de um duplo, de uma cópia fiel, de um autômato ou de uma *doppia* desanimada - em seu sentido literal, sem *anima* - de algo provido de vida está diretamente ligada ao menos à uma concepção do inquietante, proposta por Jentsch e retomada pelo célebre texto homônimo de Freud de 1919. Sobretudo se consideramos que o *unheimlich* para Jentsch está diretamente relacionado com "a 'dúvida de que um ser aparentemente animado esteja de fato vivo ou, inversamente, de que um objeto inanimado talvez esteja vivo', nisso invocando a impressão deixada por figuras de ceras, autômatos e bonecos engenhosamente fabricados" (FREUD, 2010, p.340).

Dessa maneira uma experiência da ordem do inquietante estaria diretamente relacionada à uma "incerteza intelectual", à dúvida instalada entre o corpo animado e o seu duplo. Ou como prescreve Jentsch: "Um dos mais seguros artifícios para criar efeitos inquietantes ao contar uma história consiste em deixar o leitor na incerteza de que determinada figura seja uma pessoa ou um autômato" (Jentsch apud FREUD, 2010, p.341). De forma que o efeito emocional esteja condicionado ao não esclarecimento da dúvida ou manutenção da incerteza. À essa situação descrita, Jentsch ainda acrescenta "o sentimento inquietante produzido pelo ataque epiléptico e pelas manifestações de loucura", justamente "por provocarem no espectador a suspeita de que processos automáticos - mecânicos - podem se esconder por trás da imagem habitual que temos do ser vivo" (FREUD, *op. cit.* p.340).

Mas para além disso, o que aqui se investiga é de que forma essa revelação pode estar relacionada ao interesse, ou de forma mais ampla, ao fenômeno estético enquanto *aisthesis*. Sob o primeiro aspecto, do interesse estético, não nos é difícil apontar exemplos e situações que pareçam corroborar com a tese: basta pensar as fotografias dos casos de histeria estudados por Charcot - que compõem a iconografia do asilo *La Salpêtrière*, em Paris no final do séc. XIX - enquanto imagens capazes de despertar fascínio e desconforto. O ataque histérico ou o convulsionamento como um espetáculo do corpo, uma linguagem motora involuntária, em cuja contratura a dor e o gozo parecem confundir-se num paradoxo da visibilidade. "A própria inquietação do

corpo histérico, a incessante inquietação motora, permanece como uma *obstinação plástica*, embora sempre fragmentada, [...] embora dolorosa. E assim, de qualquer modo, essa inquietação atrai para si o olhar" (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.225). Ou ainda lembrar de uma das mais perturbadoras cenas de *Solaris*, de Andrei Tarkovski, em que o duplo da mulher do herói - na verdade uma emanção do seu desejo mais íntimo, criada pela superfície viscosa do planeta Solaris - debate-se epilepticamente num misto de convulsão e prazer orgástico; num espetáculo de morte e ressurreição²³. Eis a beleza convulsiva²⁴.

Por trás da ideia do automatismo e da falta de controle, porém, ou mesmo do mecanicismo de um dado fenômeno, reside algo que desponta com maior relevância: a sensação de ser tomado por algo que nos foge ao controle, aquilo que nos acomete independentemente e apesar de nossa vontade e de nosso repertório cultural e civilizatório. Como um gêiser hibernante que periodicamente desperta de seu sono e jorra em violenta ebulição contra o solo que o contém e oprime. Aquilo que por ser epilético traz em si um movimento convulsivo, intenso e de ímpeto indômito. Ou dentro de uma concepção mais romântica do inquietante, tal como a fórmula Schelling, *unheimlich* como "tudo o que deveria permanecer em segredo, oculto, mas apareceu" (Schelling apud FREUD, 2010, p.337)

Em seu estudo sobre a fotografia e seus duplos, Lisovsky remete-se a uma foto em que o imperador D. Pedro II aparece sentado diante do seu duplo (fig.18) - ou seria o contrário? "O Imperador mira Pedro. Pedro mira o Imperador. Ou, talvez: o Imperador mire o Imperador; e Pedro mire Pedro. Difícil dizer."²⁵ Porém mais importante do que a confusão entre o Imperador e o cidadão comum - ao menos no escopo da discussão aqui proposta - é a sensação de que a foto remeter-se-ia à ideia de que "o cidadão honrado dos oitocentos deveria exercer um controle purgativo e disciplinado dos próprios vícios", de modo que "o mundo das quimeras interiores, das angústias do ser e dos desejos ilícitos, permaneceria invisível à medida que o caráter fosse sendo esculpido."²⁶ Há portanto nessa premissa o desejo expresso de adestramento do que há de bestial e selvagem no homem, dentro de um projeto civilizatório de racionalização e refinamento de seus gestos, hábitos e atitudes. Projeto esse que parece decorrer do credo humanista ou da "convicção de que os seres

²³ O contexto desta cena é melhor desenvolvido no tópico 3.3. Elegia à *datcha*.

²⁴ Ver fig.30-37 (Galeria IV)

²⁵ <http://iconica.com.br/site/a-fotografia-e-seus-duplos-parte-2/>

²⁶ Ibid.

humanos são 'animais influenciáveis' e de que é portanto imperativo prover-lhes o tipo certo de influências", considerando-se aqui um gerenciamento adequado entre "influências inibidoras e desinibidoras" (SLOTERDIJK, *op. cit.*, p.17).

Há nesse sentido todo um espólio que remonta a uma antropodiceia²⁷ e aos projetos de humanismo ao longo do processo civilizatório. Desde a contraposição dos anfiteatros da crueldade e arenas romanas, que vociferavam em espetáculos de execução, digladição e açoite de animais, para o arrebatamento e embriaguez bestial da grande massa, à literatura distintiva e à leitura filosófica humanizadora, "provedora de paciência e de consciência", cuja aprendizagem levaria às regras da boa convivência e ao progresso civilizatório da humanidade. É dessa forma, que em suas *Regras para o parque humano*, Sloterdijk observa que "a etiqueta 'humanismo' recorda - de forma falsamente inofensiva - a contínua batalha pelo ser humano que se produz como disputa entre tendências bestializadoras e tendências domesticadoras." (Ibid., p.16-7). E como em toda batalha a ser travada, as armas e estratégias de avanço, convencimento e mobilização são cunhadas e desenhadas a fim de atingirem um objetivo.

É propriamente nesse âmbito em que se desenvolve um dos debates mais acalorados e importantes sobre o humanismo no século passado. Não por acaso é em meados da década de 40, mais precisamente em 1947, com a Europa sob os escombros da Segunda Guerra e sob o assombro da experiência do nazi-fascismo²⁸, que Heidegger - ele próprio ex-colaborador do partido nazista - responde a um jovem francês em suas *Cartas sobre o humanismo*. Contaminado pelo fracasso do processo civilizatório ou de qualquer tradição humanista no ocidente - cristianismo, marxismo, existencialismo e o próprio projeto nacional humanista do fascismo -, Heidegger vai decretar a falência da matriz metafísica e filosófica que pautou as tentativas de aprendizagem, domesticação ou entendimento do comportamento humano enquanto coletividade e organização social. Entretanto, o gesto do filósofo alemão pouco tem a ver com um jogar de toalha, ou um ato de resiliência ou resignação - muito pelo contrário. Como bem observa Sloterdijk, a investida de Heidegger aponta para a tentativa de proposição de uma nova matriz civilizatória calcada numa diferença ontológica entre homem e animal. "Nesse

²⁷ "isto é, uma definição do ser humano em face de sua abertura biológica e de sua ambivalência moral." (Ibid., p.19)

²⁸ Nas palavras de Sloterdijk: "É fácil entender por que as eras que tiveram suas experiências particulares com o potencial bárbaro que se libera nas interações de força entre os homens são justamente as épocas em que o chamado ao humanismo costuma ficar mais forte e premente." (Ibid., p.16)

ponto, Heidegger é inexorável, caminhando entre o animal e o ser humano como um anjo colérico com espada em riste para impedir qualquer comunhão ontológica entre ambos" (Ibid., p.25).

Anos antes da publicação das suas cartas, no entanto, Heidegger já ansiava a busca de uma essência do ser humano ainda a ser descoberta - a filosofia metafísica nesse sentido seria até então uma espécie de história do erro -, enquanto ser no mundo, ou formador de mundo. Em *Os Conceitos fundamentais da metafísica*, ao adotar uma consideração comparativa, Heidegger fixa o caminho de sua reflexão em três teses: "1. a pedra é sem mundo; 2. o animal é pobre de mundo; 3. o homem é formador de mundo" (HEIDEGGER, . A nós, à guisa da discussão aqui proposta, convém nos ater aos dois últimos pontos, que de algum modo sobredetermina a separação entre homem e animal, e que

Curiosamente, a presença do duplo na fotografia de D. Pedro II reivindica o dobramento, a redundância entre imagens harmoniosas, serenas e parcimoniosas, que parecem valer-se da repetição como estratégia para enfatizar a natureza distintiva do homem em busca de uma evolução civilizatória. A imagem límpida e resplandecente do discernimento e da serenidade duplamente duplicada numa série de fotografias. Ou como observa Lissovsky:

Utopia da visibilidade que se ergue em contraste com a uma agenda oculta do indecoroso e do selvagem, o álbum de retratos representava o sonho de que todos estes homens distintos formavam uma sociedade que, graças à moral exemplar de seus membros, conduziria seguramente ao "progresso social."²⁹

À essa concepção do duplo como uma operação de soma de duas facetas civilizadoras do homem, contrariamente se coloca o mito do *doppëlganger*, a ideia de um duplo que personifica e canaliza os desejos reprimidos, os impulsos obscuros, as pulsões mais secretas em uma *doppia* que, regida basicamente pela vontade, é capaz de se contrapor à ordem e ao código moral vigente da época. "Outro e superior o duplo detém a força mágica. Dissocia-se do homem que dorme, para ir viver a vida literalmente sobre-real dos sonhos. No homem desperto, o duplo pode afastar-se, cometer crimes e façanhas" (MORIN, *op. cit.* p.45). A morte que se impõe à vida, a vontade que se sobrepõe à lei e à razão, as trevas que obscurecem a luz. Eis a lógica de oposição e de conflito entre forças contrárias aqui evocadas pela figura do duplo, que

²⁹ Ibid.

não por acaso, permeia o imaginário da literatura - de E.T.A Hoffman à Edgar Allan Poe, de Stevenson a Calvino, de Dostoiévski a Saramago - e consequentemente o cinema e a própria fotografia³⁰. Uma compreensão do homem para além do bem e do mal, mas que reitera uma natureza dualista dentro de uma concepção estética da arte como desacordo, do conflito de duas forças opostas e contrárias, sob a égide de uma "beleza convulsiva"³¹ capaz de provocar fascínio e repugnância em uma só imagem: uma concepção do belo que não desconsidera a dimensão trágica da existência. Muito pelo contrário, um belo devedor e constituído pela natureza trágica do homem como ser no mundo. E mais uma vez construída sobre o duo.

Outro aspecto que poderia corroborar com a tese cabalística e dualista do cinema e do inquietante é o próprio movimento de transformação do cinematógrafo em cinema, normalmente apontado como decorrência de duas vertentes concomitantes, e por vezes concorrentes, de se pensar o uso dos novos recursos. Ou como afirma Laura Mulvey:

O cinema é descendente de duas linhas contraditórias e ancestrais que combinam para fazer dele o primeiro meio capaz de suprir o longo e antigo desejo de mostrar imagens em movimento do mundo real. Sua relação com a realidade é, obviamente, compartilhada com a fotografia, e vem da tradição da câmera obscura, enquanto o movimento pertence à tradição das ilusões ópticas que exploram a capacidade peculiar do olho humano de enganar a mente.³² (Mulvey, 2006, p.33)

De um lado, o peso de toda a tradição realista da imagem, da qual, segundo Bazin³³, a fotografia teria redimido e libertado a pintura; do outro a ligação ancestral do homem com a magia e com a arte de enganar a mente. Como duas vias aparentemente paralelas, mas que inadvertidamente encontram-se, à medida que à indexalidade da imagem cinematográfica e ao realismo do cinematógrafo Lumière opõe-se ou soma-se a dimensão mágica e fantástica, os truques de ilusionismo do

³⁰ Menção ao conto O homem de Areia, de E.T.A Hoffman, ao romance O Duplo, de Dostoiévski, ao conto Dr. Jekyll e Mr. Hyde, de Stevenson e ao romance O Homem duplicado, de Saramago. Na fotografia, torna-se relevante destacar o trabalho da jovem e suicida fotógrafa americana de descendência italiana Francesca Woodman, que abriu o duplo ao devaneio, ao imaginário e à morte. Fig.19-22 (Galeria III).

³¹ Referência à expressão cunhada por André Breton no desfecho de Nadja, em que afirma: "a beleza será convulsiva ou não será. (BRETON, 2012, p.146)

³² Todos os excertos do livro de Laura Mulvey aqui citados são decorrentes de tradução nossa.

³³ "A fotografia, ao redimir o barroco, liberou as artes plásticas de sua obsessão pela semelhança. Pois a pintura se esforçava, no fundo, em vão, por nos iludir, e esta ilusão bastava à arte, enquanto a fotografia e o cinema são descobertas que satisfazem definitivamente, por sua própria essência, a obsessão do realismo (BAZIN in Xavier, 1983, p.124)

mágico Méliès, que "trouxe o cinema para a magia, fundindo as duas tradições e corporificando a relação familiar entre elas" (Ibid. p.34). É justamente esse trajeto que Mulvey reconstitui e que Morin reivindica, numa espécie de bifurcação às avessas, cujo encontro é a condição para a metamorfose do cinematógrafo em cinema dentro de uma perspectiva sintética.

De facto, da mais realista das máquinas, imediatamente surge o fantástico: [...] Ao absoluto realismo (Lumière) responde o absoluto irrealismo (Méliès). Admirável síntese que teria agradado a Hegel, síntese donde iria nascer e desenvolver-se o cinema, fusão do cinematógrafo Lumière e da *féerie* Méliès. (Morin, *op.citada*, p.70)

É portanto, nessa dupla via, que ora se encontra, ora distancia-se, que Mulvey parte para uma investigação do inquietante no cinema a partir do que o cinema tem de mágico, ilusionista e irracional, "apelando para a fascinação humana para o antinatural, o impossível e, em última estância, o sobrenatural." Uma vez que "uma mente desnorteada por ilusões ópticas e de outros tipos, duvidando da realidade que se vê com os próprios olhos, está mais preparada para acreditar quando diante das emanções do sobrenatural" (MULVEY, *op. cit.* p.33-4). Há portanto implícita nessa afirmação uma certa desconfiança em relação à observação direta do mundo, ou ao mundo visível tal como ele se mostra na esfera do real, enquanto visibilidade puramente óptica, pondo em cheque "uma relação confiante e competente com o mundo" que "é subitamente confrontada com uma sensação de incerteza" (Ibid. p.34). Eis em que sentido o cinema, ao re-evocar formas preexistentes de ilusionismo e lançar à incerteza quanto à realidade visível, pode ser entendido como uma experiência do inquietante. Não por acaso, Mulvey traça um paralelo - cronológico, inclusive³⁴ - entre as contribuições de Freud no intuito de descrever e reafirmar o irracional como "algo intrínseco à razão humana, 'abrigado' no inconsciente" e o próprio desenvolvimento do cinema. Considerando que, mesmo após o Iluminismo e o movimento de secularização, que reprimira os últimos resquícios de superstição e religião, "algum nível irreduzível de irracionalidade humana persistia" (Ibidem).

Dessa maneira, pode-se concluir que "o cinema resumiu sua pré-história de ilusão e engano por meio da 'magia natural', garantindo-lhe modernidade e um lugar perfeito onde se projetam os dramas contínuos da realidade, o inconsciente e a

³⁴ "Apesar de não haver interesse mútuo, há uma coincidência de cronologia na década de 1890 entre a ambição de Freud em encontrar maneiras de analisar o irracional e a chegada do cinema" (Ibid.).

imaginação" (Ibidem). E é justamente essa concepção de "magia natural" que nos leva a entender como mesmo dentro da dimensão realista do cinematógrafo Lumière, já era possível prever algo de inquietante e perturbador. É célebre a reação de Georges Méliès quando diante de uma sessão do *Lanche do Bebê*, dos irmãos Lumière. Ao invés de dedicar-se ao que ainda hoje é universalmente notório no filme - "as caretas da garotinha, seu jogo perverso com a câmera, a atitude incomodada e afetada dos pais -, Méliès só nota uma coisa: no fundo da imagem há árvores, e, maravilha, as folhas dessas árvores são agitadas pelo vento" (AUMONT, 2004, p.34).

Há portanto o fascínio pela expressividade do movimento, e mais do que isso, pela manifestação de fenômenos naturais que se comportam tais como organismos vivos, fenômenos que durante anos a pintura e depois a fotografia dedicaram-se a registrar. Ou como observa Aumont: "Há aí uma história, a da pintura das nuvens, das chuvas, das tempestades e dos arcos-íris, a das folhas trêmulas ao vento e do mar cintilante ao sol, uma história da qual o séc.XIX fizera [...] seu grande negócio" (Ibidem). História que provocou fascínio em artistas como John Constable, o pintor do sublime, William Turner, Caspar David Friedrich ou ainda Edvard Munch³⁵. Ou seja, para além do vento na copa das árvores, "a fumaça, a neblina, vapores, reflexos, marulhos das ondas, tão perturbadores que ocultarão quase todo o resto", inclusive "o próprio movimento". Tudo aquilo que provoca fascínio e aproxima-se da dimensão do sublime no campo da estética a partir de três traços fascinantes: "o impalpável", a luz que "não pode ser tocada, matéria visual por excelência, pura"; "o irrepresentável", o fenômeno atmosférico que desafia a habilidade e a técnica do pintor; e por fim "o fugidio", "o infinitamente lábil" e efêmero e a tentativa de fixar o tempo na pintura (Ibid. p.34-5). Características essas que parecem eclodir naturalmente e de forma dada, ainda que arrebatadora, na imagem cinematográfica.

Dessa forma, a própria experiência do *unheimlich* poderia advir de dois caminhos; seja pela "magia natural" ou pelo "animismo" da imagem cinematográfica, como o descreve Morin (*op. citada*), capaz de dar vida e alma a seres inanimados e forças da natureza numa espécie de excesso de realismo do visível; ou pela via do ilusionismo, do truque que ludibria a mente humana e a coloca no lugar da incerteza e desconfiança em relação ao mundo visível. De uma forma ou de outras, esses dois caminhos, ainda que tortuosos e obscuros, são capazes de religar o homem a uma

³⁵ ver figura 23-25 (Galeria III)

dimensão da magia, do imaginário e do irracional. E a justaposição, ou a foz comum desses dois rios de fluxos caudalosos e violentos poderia facilmente redundar no que na literatura - especialmente na sua vertente geográfica sul-americana - se convencionou chamar de realismo mágico ou fantástico. Essa seria a conclusão mais óbvia e quase inevitável desse encontro das águas.

1.5. A terceira via do inquietante no cinema

Uma espécie de realismo em que naturalmente convivem e coabitam no mundo elementos mágicos ou fantásticos percebidos com alguma naturalidade pela acuidade sensorial de seus habitantes. Uma realidade não mais perceptível apenas aos olhos, não mais decorrente de uma observação direta do mundo, mas concernente à intuição, às impressões subjetivas e às sensações de seus personagens. O desamparo interpretativo decorrente da não racionalidade e imprevisibilidade dos acontecimentos e episódios que parecem oriundos de uma bacia semântica do imaginário, e portanto, sem ancoramento direto e unívoco de sentido. A arte como a quebra do simbólico instituído, como um desacordo ou ruptura. A vivência de experiências sobrenaturais e fantásticas dentro do cotidiano ou da vida comum e ordinária. O tempo cíclico, o caráter circular do tempo em seu eterno retorno, do encontro entre passado e presente, capaz de romper com a lógica da racionalidade moderna. E, por fim, a preocupação estilística, dentro de uma concepção estética da vida que não exclui a experiência do real; vida e arte reaproximadas tal como no projeto vanguardístico. Eis uma série de características que parecem dizer respeito ao realismo mágico ou fantástico e à terceira via do inquietante.

Todavia, ainda que haja um parentesco muito próximo, existe um traço distintivo, uma característica eminentemente singular que parece especificar um tipo muito particular de relação com o inquietante proposta por essa 3ª via do cinema aqui proposta. Como um galho que desdobra-se e ramifica-se em direção à luz com certa autonomia e desenvoltura própria, ainda que tenha sua origem no grande tronco, numa mesma raiz. Assim é o realismo de um cinema que para além de reatar o homem com a experiência mágica ou mundo da fantasia, a partir de uma reabertura ao imaginário, parece ainda mais preocupado em religá-lo - sim na própria acepção mística e religiosa, inclusive, da palavra *religare* - a uma dimensão mais primitiva e selvagem do animal humano. Daí podermos pensar numa nova forma de realismo, na verdade mais

precisamente uma variação ou derivação dentro do seio do realismo mágico ou fantástico, a que caber-nos-ia denominar de realismo bestial.

BESTIÁRIO DE APOLO**Moreja**

Mal dos Trópicos

Logo após os créditos iniciais de *Mal dos Trópicos*, de Apichatpong Weerasethakul, uma breve cartela de texto - tal qual um letreiro de uma atração insólita e misteriosa, espécie de portal bidimensional, de um parque de diversões abandonado - introduz o universo imaginal pelo qual o filme irá nos conduzir. "Todos nós somos feras selvagens por natureza. Nosso dever como seres humanos é tornar-nos adestradores que mantêm nossos animais sob controle e até mesmo os ensinam a cumprir tarefas distantes da bestialidade", diz a frase de Ton Nakajima. Da mesma forma que nuvens carregadas são um prenúncio da tempestade, essas palavras ressoam e ecoam até o momento em que o filme efetivamente nos faz atravessar o portal que nos reconecta à ancestralidade e à animalidade, dentro de uma concepção mágica em que homem, natureza e espiritualidade encontram-se em perfeita sintonia e harmonia no que eles têm de bestial.

Entretanto, passadas as primeiras palavras, o que se vê são imagens que denotam um universo de representação e linguagem tipicamente realistas: planos abertos, luzes e paisagens naturais, uso de não atores e locações reais, situações banais e cotidianas, a ausência de ação, tempo narrativo distendido e aproximação entre o tempo dramático e o tempo real; além de pequenas pistas do que está por vir. Um homem nu atravessa uma mata em direção à floresta. Algumas imagens, aparentemente de transição, revelam a beleza de uma floresta envolta em névoa e mistério. Em meio a isso somos apresentados a dois personagens comuns e o cotidiano que os circunda - personagens esses que facilmente protagonizariam um filme realista dentro de uma estética do banal. Sobretudo se consideramo-lo "a partir de certo naturalismo", que "tem buscado uma proximidade com o documental e rejeitado o ponto de vista alegorizante, moralista e/ou sentimental" e baseado-se em situações tipicamente anticlimáticas - "compostas fundamentalmente de momentos bem prosaicos ou francamente absurdos, imagens simples..." (PRYSTHON, 2012).

É justamente isso que parece descrever a primeira parte de *Mal dos Trópicos*. De um lado um soldado, um guarda florestal fadado a conviver num ambiente essencialmente masculino e em contato direto com a natureza. Do outro, um jovem aldeão comum, funcionário numa fábrica de gelo e à procura de um novo emprego, que leva uma vida ordinária junto à família de hábitos essencialmente agrícolas. A princípio o filme traça o paralelo dos dois personagens, para então aproximá-los numa

relação de amizade que logo sugere um romance. Tudo dentro de certa normatividade de um realismo banal. Os momentos prosaicos, os passeios noturnos de moto, conversas no campo, o vagar e as situações cotidianamente inusitadas e grotescas - uma sessão de Karaokê com dançarinas vestidas ao fundo, uma aula de ginástica coletiva com um professor performático e entusiasmado.

Todavia, mesmo dentro dessa estrutura, Apichatpong já nos coloca dentro de um universo cultural, espiritual e moral diverso do banal. Isso fica evidente no caráter fabular assumido pela narrativa no momento em que o aldeão conta ao soldado a fábula dos meninos, que ao descobrirem ouro no lugar das pedras do rio, vêem sua riqueza efêmera transformar-se em sapos pela ganância de sempre querer mais. De alguma forma há sempre uma animalidade presumida nessas pequenas narrativas - na fábula contada em *Tio Boonmee que pode recordar as suas vidas passadas*, uma mulher em busca do seu reflexo perfeito entrega-se à figura mitológica de um peixe no rio - de tom moralizante e educativo. Nesse sentido, o cinema de Apichatpong, assim como as fábulas de Esopo e La Fontaine, parece confirmar a premissa de que "é antiquíssima [...] a identificação mítica e figurativa entre o homem e o animal, fazendo-se presente nas fábulas e em sistemas morais" (SODRÉ, 2002, p.21).

O mergulho na ancestralidade animal porém - também metaforizado numa visita às profundezas de uma gruta antiga e mística - ainda é muito tímido se comparado à segunda parte do filme. Aparentemente não por coincidência, é logo após uma insinuação sexual mais corpórea, física e evidente, representada numa lambida de mãos, que surgem os indícios da presença de uma grande fera capaz de devorar o gado da região. É nesse contexto de descoberta sexual que o aldeão desaparece na floresta e tem-se início a jornada bestial do soldado que parte em sua busca e à caça da grande besta. É também nesse momento que os letreiros do portal citado acima começam a ganhar mais sentido visual, sonoro e sensorial. Num corte narrativo abrupto, novas cartelas com texto começam a surgir para dar conta da história de um xamã capaz de assumir a forma de qualquer ser vivo e espécie animal. Ao ser alvejado por um caçador na forma híbrida de mulher e tigre - mais uma aproximação homem-animal que remonta aos bestiários, aos desenhos fisiognômicos de Da Vinci e à literatura medieval de seres híbridos -, o espírito do xamã ficara aprisionado no corpo do tigre que passara a ameaçar a aldeia.

É nesse mergulho profundo na floresta que as pistas soltas no começo do filme ganham em ressonância. Os planos sublimes e enevoados da floresta assumem de vez a

ideia de um organismo vivo, espiritual, de efeito místico e transformador - como o espírito de uma árvore representado num enxame de vagalumes, ou uma vaca sem vida, cujo espírito desatina a vagar pela floresta. É também nesse contato íntimo e intenso com a floresta e com a versão selvagem, nua e desprovida de linguagem do aldeão, que o soldado vai encontrar a si próprio. Em dado momento, literalmente: um encontro entre o homem, o soldado, com uma função e papel social definidos, designado a adestrar o que há de bestial em si, e o seu duplo integrado à natureza selvagem, fazendo-nos realmente crer na ideia de que:

O duplo é efetivamente universal na humanidade primitiva. Talvez seja mesmo o único grande mito humano universal. [...] é visto no reflexo e na sombra, sentido e adivinhado no vento e na natureza, presenciado, uma vez mais nos sonhos. [...] O duplo é, efetivamente, essa imagem fundamental do homem, anterior à íntima consciência de si próprio, imagem reconhecida no reflexo ou na sombra, projetada no sonho, na alucinação, assim como na representação pintada ou esculpida, imagem fetichizada e magnificada nas crenças duma outra vida, nos cultos e nas religiões. (MORIN, 1997, p.44)

Imerso no seio da natureza, sob as leis da sobrevivência mais básicas, perseguido pelos rugidos das feras selvagens, é então que o homem encontra a sua bestialidade perdida e suprimida ao longo de séculos de civilização. No confronto direto com a fera (tigre) diante de si, o homem, que já não é mais soldado, reflete: "E agora eu vejo a mim mesmo aqui. Minha mãe. Meu pai. Medo. Tristeza. Foi tudo tão real. Tão real que me trouxeram de volta à vida." Um retorno à vida pelo que há de bestial, reafirmando que "da animalidade básica, surgiria o homem verdadeiro" (SODRÉ, *op.cit.* p.22). Um duplo que, para além do bem e do mal, já não é mera cópia ou anverso; um duplo como um olhar de fora, uma exterioridade capaz de perceber a existência na pura imanência. Um duplo capaz de entoar o canto de alegria que ecoava antes mesmo da torre de babel. E sim, isso é real.

GALERIA III



Fig.16 e Fig.17. Retratos antigos de família.



Fig. 18. D. Pedro II, Imperador do Brasil. *Carte de visite de Carneiro & Gaspar*, 1867, Rio de Janeiro, Brasil.

(Fonte: <http://iconica.com.br/site/a-fotografia-e-seus-duplos-parte-2/>)



Fig. 19. Francesca Woodman, *sem título*, 1976, Providence, Rhode Island, EUA.



Fig.20. Francesca Woodman, *Angel Series*, 1977-78, Roma, Itália.



Fig.21.
Francesca
Woodman, *Self-
Deceit #1*, 1978,
Roma, Itália.



Fig.22.
Francesca
Woodman,
*About Being My
Model*, 1976,
Providence,
Rhode Island,
EUA.



Fig.23. John Constable, *Estudo das Nuvens*, 1822, Royal Academy of Arts, Londres, Inglaterra.



Fig.24. J. M. William Turner. *Wreckers Coast of Northumberland*, 1834, Yale Center of British Art, Yale, EUA.



Fig.25. Caspar David Friedrich, *Manhã*, sem data, Lower Saxony State Museum, Hannover, Alemanha.



Fig.26. Edvard Munch, *Consolation in the Forest*, 1924-25, Museu Munch, Oslo, Noruega.

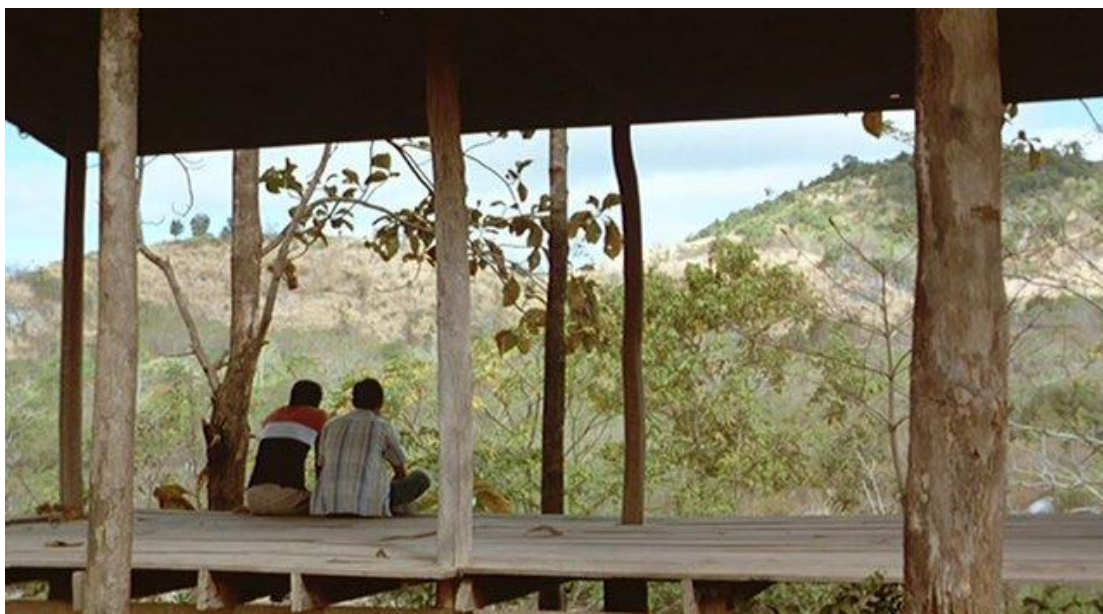


Fig.27 e 28. Apichatpong Weerasethakul, *Mal dos Trópicos* (Sud Pralad), 2004, Tailândia.

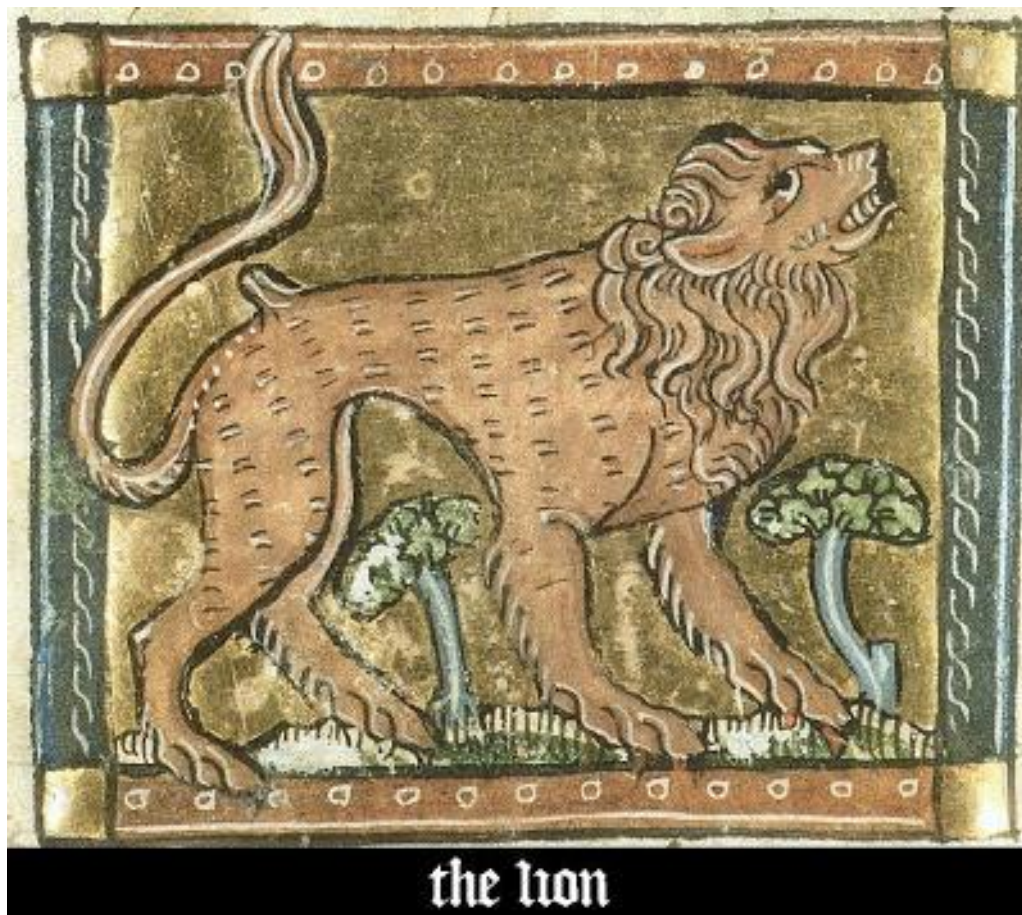


Fig.29 e 30. Bestiários medievais.

CAP 2

O CINEMA E A MEDUSA

2.1. A Imagem artística ou cinematográfica

Embora um segmento da história da arte comumente reforce a idéia de que o belo e o inquietante, ou o grotesco, são categorias inconciliáveis e de natureza excludentes entre si; a cada novo ponto de contato, ou de "reconciliação", como os citados anteriormente, têm-se a impressão de que na verdade eles são apenas facetas de uma químera: visão exposta por Baudelaire na sua compreensão de que o belo é sempre estranho e surpreendente "e que apenas ele pode propiciar o gosto do divino, do eterno e do intangível" (BAUDELAIRE, 2010, p.110). Ou como afirmara o próprio Nietzsche "não há superfície bela sem uma profundidade assustadora" (Nietzsche apud DIDI-HUBERMAN, 2013, p.131).

Na verdade, essa concepção do belo a partir do inquietante, do insólito ou do grotesco remonta a uma antiga tradição estética grega que via no belo "ora a expressão de uma simetria ou de uma conciliação entre contrários, ora uma tensão especialmente mantida entre coisas opostas" (SODRÉ, 2002, p.17). Dentro dessa perspectiva, o feio não representaria "um simples contrário do belo", porque também ele "se constitui em um objeto ao qual se atribui uma qualidade estética positiva." De modo que "um objeto pode causar repulsa ou estranhamento do gosto e não ser necessariamente feio." Mas, contrariamente, a presença de "distorções expressivas, (...) capaz de provocar efeitos de antagonismo no contemplador", poderá fazê-lo encontrar "beleza na sua força de expressão, na plenitude vital que neles se manifesta" (Ibid. p.19).

É justamente esse ponto de encontro, ou essa beleza inquietante que encontra no cinema, ou ao menos num segmento artístico mais restrito, um ambiente favorável à reflexões dessa natureza na cinematografia contemporânea. É nesse segmento que o cinema de Aleksandr Sokurov se insere ao reivindicar uma arte de culto ao belo, de uma perseguição implacável pelo apuro plástico e pictórico, pela expressividade da imagem, por um caminho nebuloso, em que o estranho, o inquietante e, em dados momentos o grotesco, fazem-se presentes e necessários para imergir na longa tradição do cinema espiritual russo; um cinema "da imanência da imagem e da construção

pictórica"; filmes que "conferiram índices inéditos de introspecção psicológica à narrativa cinematográfica (...)." ³⁶ (MACHADO, 2002, p.12)

Poucos autores do cinema contemporâneo têm uma filmografia tão extensa, incomum e original como Aleksandr Sokúrov. Detentor de uma visão peculiar do cinema como uma arte cujos procedimentos estéticos remetem a um só tempo à uma longa tradição pictórica classicista e a ideais românticos, ele parte de recursos próprios da natureza fotográfica para corporificar essa face inquietante e estranha do belo, aqui referida. A conjugação desses elementos torna sua obra um planeta não catalogado, regido por leis próprias e envolto por uma atmosfera nebulosa e misteriosa, que não permite que o habitemos apenas com a clareza da razão lógica, e que gravita em um universo insondável e desconhecido. Ou como indaga Machado:

Como surgiu 'o planeta Aleksandr Sokúrov' de imagens, que possui seu próprio tempo de rotação e suas próprias cores? De onde emana a luz com a qual esse novo *corpus* cinematográfico projeta figuras situadas entre a realidade e o sonho, como acontecia no fantástico planeta *Solaris*, do romance de ficção científica filmado por Tarkovski? (MACHADO, 2002, p.9-10)

Além disso, ao investigar essa relação do belo com o estranho a partir do cinema, o presente trabalho remonta a uma longa discussão no campo da estética, que permite entrever, ainda que retrospectivamente, como o caráter inquietante da beleza já se fazia presente em territórios reconhecidamente "dominados" pelo apuro da forma, pelo rigor da técnica para atingir o belo, como no Renascimento. O próprio Tarkovski já mencionava e se inspirava no fascínio despertado pelas figuras de Leonardo Da Vinci que, como observa Eco, "enriquece a galeria dos olhares femininos indecifráveis e esquivos." (ECO, 2004, p.200) É justamente a impossibilidade de definir "com certeza se gostamos ou não da mulher, se ela é simpática ou desagradável", uma vez que ela é "ao mesmo tempo atraente e repugnante", que nos desafia e provoca um misto de atração e respeito ³⁷ (TARKOVSKI, 1998, p.127).

³⁶ Realizadores como Elem Klimov, Larisa Sheptiko e, sobretudo Andrei Tarkovski, retomaram nas décadas de 60-70 algumas questões caras ao cinema silencioso e espiritual russo da década de 20, cuja figura de Alexander Dovjenko paira como uma paisagem ao fundo.

³⁷ Muniz Sodré também se refere aos "Esboços Fisiognômicos" de Da Vinci como exemplo "em que a presença de distorções expressivas - faces humanas com aparência de macaco, leão, águia, etc. - é capaz de provocar efeitos de antagonismo - e fascínio - no contemplador." (*Op. citada*, p.19)

Há nela³⁸ algo de indizivelmente belo e ao mesmo tempo repulsivo, satânico; [...] porém não no sentido romântico e sedutor do termo - trata-se, pelo contrário, de algo para além do bem e do mal, de fascínio com um sentido negativo. O retrato tem um elemento de degeneração - e de beleza. [...] O rosto da mulher pintada por Leonardo está animado por uma idéia elevada, ao mesmo tempo em que aparece pérfido e sujeito às mais baixas paixões. (Ibidem, p.127-8)

Tarkovski se valeu dessa harmonia dos contrários para conceber imagens de impacto: como a mãe que lava os cabelos, num misto de beleza e horror, em *O Espelho* (fig.36 e 37); ou o duplo da falecida mulher do astronauta que congela no planeta *Solaris* (fig. 32 e 33), numa combinação de sensualidade e terror. Associações, inclusive, postas em evidência e amplamente discutidas na teoria freudiana, em que a arte, pulsões de vida e pulsões de morte apresentam zonas fartas de intersecções e territórios comuns; ou como afirma Aumont: "Freud pôs em evidência esse vínculo entre o desejo, a beleza e a morte, junto ao papel moderador e civilizador da arte" (AUMONT, 2001, p.146). Nesse sentido, há uma relação muito clara com a percepção de Nietzsche a respeito de instâncias de controle, o poder moderador que tenta domar e conter a potência dos impulsos dionisíacos.

Não por acaso, a Sokúrov é associado o rótulo de "discípulo de Tarkovski"; algo "que ele recusa enfaticamente" e com justiça, ainda que reconheça a admiração (mútua) que nutria pelo colega³⁹. Afinal, "como é possível considerar discípulo [...] um artista que, filme após filme, apresenta tratamentos de narrativa e de imagem originalíssimos?" (MACHADO, 2002, p.18-9) É nesse sentido, inclusive, que o cinema de Aleksandr Sokúrov revela-se um *corpus* de grande interesse para os estudos de estética, ao dispor dos procedimentos e de recursos da narrativa cinematográfica a fim de conceber "uma verdadeira imagem artística", capaz de oferecer "ao espectador uma experiência simultânea dos sentimentos mais complexos, contraditórios e, por vezes, mutuamente exclusivos" (TARKOVSKI, 1998, p.128).

Desse modo, os principais recursos imagéticos do diretor - "a modelação dos espaços mediante a luz; a profunda intervenção nos níveis de cor, a distorção da imagem, por meio de lentes especiais; e a contraposição das diversas texturas e granulações possíveis para a película" - estão a serviço de um efeito visual, pictórico,

³⁸ Tarkovski refere-se ao retrato da *Jovem com um Ramo de Zimbro (Ginevra de'Benc)*, feito por Leonardo e utilizado no filme *O Espelho*. Ver Fig.28. (Galeria IV).

³⁹ Tarkovski amparou Sokúrov nos anos de luta pela liberação de seu primeiro filme, e o considerava o novo talento do cinema russo. Sokúrov, por sua vez dedicou-lhe *A Voz solitária*, e mais tarde realizaria *Elegia de Moscou*, sobre a vida de Tarkovski e o seu exílio. (Ibidem)

e emocional de difícil catalogação; o que em tempos de estudos estéticos que cada vez mais se propõem a uma cartografia precisa e demarcatória dos afetos na arte, revela-se por si só um ato de resistência (MACHADO, 2002, p.18). Resistência de uma perspectiva da arte como experiência do insondável, do inapreensível, daquilo que se abre para o infinito; e que assim como as figuras de olhar esquivo de Da Vinci não podem ser decifradas pela simples decomposição de seus elementos.

GALERIA IV



Fig. 28. Leonardo da Vinci, *Ginevra de' Benci*, 1474, Galeria Nacional de Arte, Washington, EUA.



Fig.29. Leonardo da Vinci, *Head of a Girl*, 1483, Biblioteca Reale, Turin, Itália.



Fig. 30 e 31. Gian Lorenzo Bernini, *Irmã Ludovica* (Beata Ludovica Albertoni), 1671-4, Igreja de San Francesco a Ripa, Roma, Itália.



Fig. 32 e 33. Andrei Tarkovski, *Solaris* (Solyaris), 1972, Rússia.

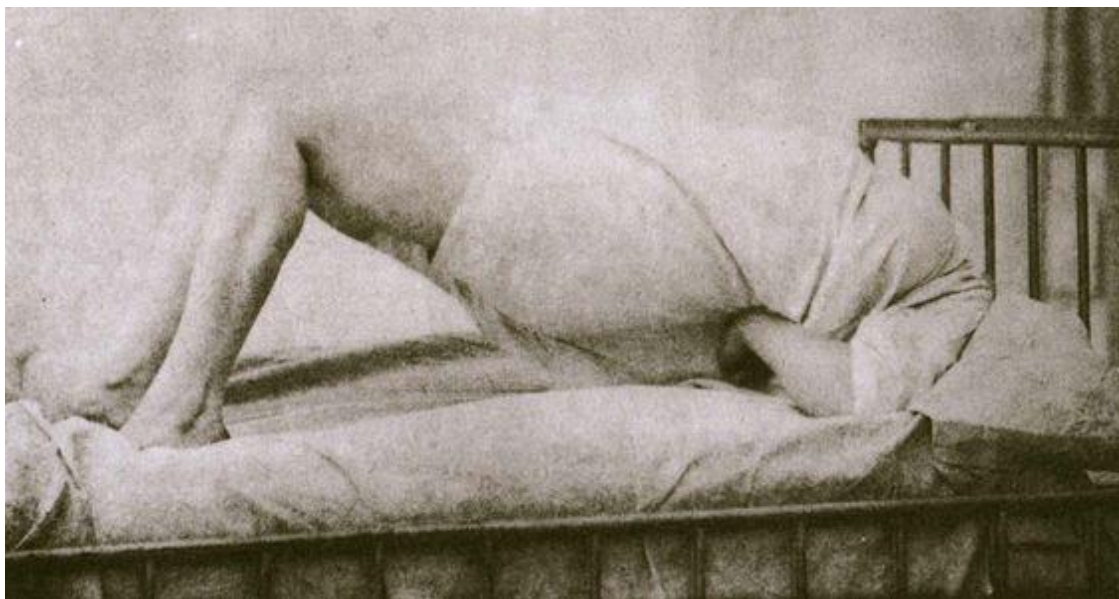


Fig.34. Paul Regnard, Arch of Hysteria,1877, Salpetriere. Augustine, I.



Fig.35. Charcot, Ilustração de crise de Histeria, fase de contorção, Salpetriere.



Fig.36 e 37. Andrei Tarkovski, *O Espelho* (Zerkalo), 1975, Rússia.

Sendo assim, a obra de Sokúrov, embora com suas singularidades, insere-se, portanto, numa linhagem de cinema que remonta a toda uma tradição estética da beleza inquietante, em que o elemento assustador, ou mais propriamente o sentimento de estranheza, teria origem na "incerteza intelectual", naquilo que não sabemos como abordar (JENTSCH apud FREUD, 1919). Ou como queria Victor Hugo, numa poética do grotesco e do sublime, mas neste caso sem renunciar ao belo que "por instantes nos resgata do sofrimento" e, portanto, deve ser um dos objetivos da arte, no prazer e "alegria da fruição estética." (SCHOPENHAUER, 2005, p.9)

Essa afirmação por si só já parece dizer muito a respeito do cinema de Sokúrov, sobretudo se considerarmos seu fascínio pela deformação e anamorfoses e o gosto por personagens monstruosos, tirânicos, envoltos numa névoa de poder e irrazão, que beiram a loucura, nos filmes que compõem a sua tetralogia do poder⁴⁰. A simples escolha dos nomes dos dois primeiros filmes, herdados do antigo testamento, já denotam essa intenção: "Moloch, nome da besta caldéia com cabeça de touro, representada em antigos ídolos de pedra que tinham o estômago como uma fornalha, onde crianças eram atiradas vivas"; e Taurus - Tielíets em russo -, "que remete ao bezerro de ouro adorado pelas tribos hebraicas"; nomes bestiais que também refletem a maneira como o diretor enxerga cada personagem: Hitler e Lênin, respectivamente.

Outro ponto a se considerar na filmografia de Sokúrov, e especialmente nos filmes que compõem a tetralogia, é a forma e o tratamento conferido pelo diretor às imagens, através da utilização de "elementos de uma autêntica desconstrução do espaço narrativo pelo império da imagem, coisa que o caracteriza desde o início como 'cineasta-pintor'". O gosto pela distorção, as incontáveis anamorfoses e o tratamento de paisagens carregadas de uma atmosfera que parece resultar de pinceladas espessas e aparentemente concebidas pela via do sublime, denunciam em certo sentido a tentativa de Sokurov de garantir ao cinema o estatuto de arte. Ao vincular "uma estética formalista a uma exaltação de valores espiritualizados" o cineasta russo celebra o trabalho pictórico como ideal de uma estética material, como bem observa Rancière. Ou seja, "o trabalho que substitui a realidade dada por uma realidade inteiramente decidida." Desse modo: "o cinema deve então se inspirar na pintura: no trabalho paciente do pincel que reinventa cada coisa, mas também e sobretudo na maneira como

⁴⁰ Composta pelos filmes Moloch (1999), uma temporada de Hitler na casa de Campo; Taurus (2001), sobre o isolamento político e humano de Lênin; O Sol (2005), os últimos dias no poder do Imperador Hirohito e Fausto (2011), filme inspirado na obra de Goethe e último da série.

ele ocupa conscientemente seu espaço próprio: a superfície sem profundidade do quadro ou da parede" (RANCIÈRE in Savino e França, p.177, 2012). Ainda que se faça necessária a distinção entre os meios, visto que:

...a relação entre pintura e cinema deveria aparecer pelo que ela é: menos uma semelhança entre quadros e filmes do que um parentesco, às vezes longínquo e que quer se esquecer, às vezes, ao contrário, que se procura revelar. A história do cinema, ao menos quando ele se tornou apto a se pensar como arte, não tem todo o seu sentido se a separarmos da história da pintura; ao mesmo tempo, cinema e pintura não representam, não visam representar o espaço, o tempo, a ficção da mesma maneira, eles não empregam totalmente os mesmos meios. (AUMONT, 2004, p.167)

Todavia, a combinação muito particular de um rigor pictórico e de elementos clássicos a estados de urgência emocional da arte, por sua vez também pode caracterizar Sokurov como um "tradicionalista filiado à arte do romantismo, em especial à do pintor alemão Caspar David Friedrich⁴¹ (1774-1840), cuja composição irá reproduzir em vários dos seus filmes." (MACHADO, 2002, p.18) Na prática:

Sokúrov recusa a ilusão de tridimensionalidade e o simulacro de realidade e encara a imagem de cinema como algo plenamente horizontal e plano, à maneira de uma tela de pintura. Em vez de reproduzir de forma concreta a natureza, ele a recria como pintor, mesmo que para isso seja preciso lançar mão de acessórios como espelhos, iluminação refletida e refratada, vidros em várias angulações na frente das lentes, e até pincel e finas camadas de tinta sobre esses vidros, tal qual em antigas técnicas chinesas de pintura. (Ibidem, p.19)

O rigor dos enquadramentos e a busca incansável por novas texturas, efeitos de distorções e deformidades da imagem, uso de cores, explorando ao máximo os recursos de que dispõe também revelam a tentativa de deslocar o espectador de sua zona de conforto, de provocar-lhe um estranhamento, surpreendê-lo levando-o a um novo lugar, visual e emocional. É nesse aspecto que o belo pode ser pensado no seu componente inquietante, dentro de uma perspectiva que se assemelha à adotada pela poesia romântica do grotesco e do sublime⁴², e ainda mais precisamente às reflexões estéticas em Baudelaire, em sua defesa de que "o belo é sempre estranho e surpreendente" a partir de uma noção de beleza pautada no sobrenaturalismo: o mundo criado deve marcar os sentidos, impressionar e inspirar a imaginação do espectador

⁴¹ Não por acaso, Eco ilustra o seu capítulo sobre o sublime da natureza, com as pinturas de Caspar David Friedrich. (ECO, 2004, p.280-296)

⁴² Menção ao prefácio de Cromwell de Victor Hugo, no qual ele defende uma poesia de ruptura com o classicismo a partir do grotesco e do sublime que segundo o autor marcam o drama moderno.

"numa tendência fecunda e grávida do devaneio." Indo mais além, Baudelaire chega a apontar a estranheza do belo, ou o inquietante como o efeito distintivo da arte, uma vez que duas obras difeririam entre si apenas "pelo grau de estranheza que exprimem" (BAUDELAIRE, p.110-112).

Coube a Freud, entretanto, a difícil tarefa de tentar descrever de forma efetiva o que aqui tomamos como "estranho" ou "inquietante", a depender das traduções⁴³, ou *unheimlich* no original alemão; e a dificuldade de sua tarefa se revela logo de partida, ao apresentar o caráter polissêmico da expressão alemã: Freud se depara com um sem fim de significados, que muitas vezes se contradizem e assumem sentidos opostos, como já vimos. Após um breve estudo filológico, ficamos com a impressão de que o tema "relaciona-se com o que é assustador - com o que provoca medo e horror;" mas "certamente, também, a palavra nem sempre é usada num sentido claramente definível, de modo que tende a coincidir com aquilo que desperta o medo em geral." (FREUD, 1919) Mas, por reproduzir toda a contradição e a oposição de forças que levam a uma desterritorialização, a idéia do estranhamente familiar parece resumir melhor o sentido aqui aplicado. Portanto, o "inquietante" seria "aquela categoria do assustador que remete ao que é longamente conhecido, há muito familiar"⁴⁴; ou ainda, numa variação proposta por Schelling, "unheimlich é tudo o que deveria ter permanecido secreto e oculto mas veio à luz", o que reforçaria ainda mais a idéia de algo bestial que trazemos conosco. (FREUD apud ECO, 2007, p.312)

Essa idéia perpassa de modo especial os filmes que compõem a quadrilogia do poder de Sokúrov, sobretudo ao nos mostrar os personagens atormentados por seus medos e demônios internos no fórum íntimo e doméstico, num terreno que lhes é conhecido, mas que ainda assim pode se mostrar incontrolável, obscuro, assustador e surpreendentemente revelador. Afinal, é justamente esse elemento estranho no familiar, do inquietante no belo, que o torna a um só tempo fascinante, insondável e inapreensível.

2.2. O Imaginário Sokurov

⁴³ O estranho seria uma derivação da palavra Uncanny equivalente de *unheimlich* no inglês, enquanto o inquietante teria sua origem no francês Inquietant.

⁴⁴ Idéia que A Metamorfose, de Kafka, como representante de sua obra, parece encarnar com assustadora precisão. (KAFKA, 1997)

Um breve revisionismo a respeito da história do cinema, como vimos, parece suficiente para revelar uma trajetória construída sobre antagonismos e ambiguidades, entre o potencial realista e mimético do registro cinematográfico, já previsto no cinematógrafo Lumière, e a abertura para a ilusão e para o universo dos efeitos visuais das *féeries* Méliès⁴⁵. De um lado, uma arte mimética, herdeira da fotografia, cuja essência era reproduzir as coisas tal qual elas se parecem; de outro a possibilidade de abertura para representar o insondável, o irrepresentável, o mundo das sensações e as imagens do inconsciente que encontrariam nas vanguardas européias e no cinema soviético um campo vasto e fértil para experimentações formais dentro de um projeto moderno de busca de uma linguagem própria e específica para o cinema, desvinculando-o assim do seu caráter narrativo romanesco ou teatral.

O tensionamento entre essas duas concepções redundaria no conflito entre a teoria realista e a teoria formalista de cinema, que há algum tempo rege o seu campo de discussão teórica. Ainda que Deleuze tenha proposto um novo e mais interessante paradigma de análise, ao lançar um olhar historiográfico sobre o cinema a partir da transição de uma imagem-movimento - regida pela lógica de percepção sensorio-motora, enfatizando a ação dentro de um princípio de estímulo-reação - para uma imagem-tempo - essencialmente ótico-sonora, em que o respeito à duração dos eventos pode levar à uma extensão do tempo e à inação (Deleuze, 1990) -, ainda persiste, como um ruído nos ouvidos mesmo após a retirada de estímulos de altos decibéis, a sensação de que as categorias pensadas para discutir o cinema parece não dar conta da complexidade das coisas. Essa ideia parece vir à tona quando diante de um tipo de cinema fugidio, cuja originalidade ou peculiaridade o faz deslizar entre os dedos das categorizações mais estanques.

É dentro dessa perspectiva que uma análise do cinema de Aleksandr Sokurov, a partir de uma dimensão do imaginário pode-se revelar relevante. Os principais recursos imagéticos do diretor - "a modelação dos espaços mediante a luz; a profunda intervenção nos níveis de cor, a distorção da imagem, por meio de lentes especiais; e a contraposição das diversas texturas e granulações possíveis para a película" - apontam para procedimentos do campo das artes plásticas ou visuais. Ele filma como quem pinta. Esteticamente, isso resulta num tratamento diferenciado do espaço, num

⁴⁵ Sobre a contribuição e as diferenças entre o cinematógrafo Lumière e as *féeries* Méliès ver O Cinema ou O Homem Imaginário, de Edgar Morin, cap. III, Metamorfose do cinematógrafo em cinema. (MORIN, 1997)

achatamento que parece reivindicar a bi-dimensionalidade da imagem pictórica a partir de um adensamento ou embaço da profundidade de campo. Uma imagem entre névoas, ou como observa Mikhail Iampolski em um artigo clarificador, "o espaço de Sokurov é, com frequência, distorcido e achatado. As distorções servem para fixar melhor as figuras no espaço; que "graças a uma distorção mútua de personagens e suas mediações - são inscritas no espaço como se fossem cravadas na superfície" (IAMPOLSKI in Savino e França, 2012, p.127).

O gosto pela distorção, as incontáveis anamorfoses e o tratamento de paisagens carregadas de uma atmosfera que parece resultar de pinceladas espessas e aparentemente concebidas pela via do sublime, denunciam em certo sentido a tentativa de Sokurov de garantir ao cinema o estatuto de arte. Ao vincular "uma estética formalista a uma exaltação de valores espiritualizados" o artista russo celebra o trabalho pictórico como ideal de uma estética material, como bem observa Rancière. Ou seja, "o trabalho que substitui a realidade dada por uma realidade inteiramente decidida." Desse modo: "o cinema deve então se inspirar na pintura: no trabalho paciente do pincel que reinventa cada coisa, mas também e sobretudo na maneira como ele ocupa conscientemente seu espaço próprio: a superfície sem profundidade do quadro ou da parede" (RANCIÈRE in Savino e França, p.177, 2012).

Não por acaso, são recorrentes as associações entre pintura - especialmente as paisagens românticas de Caspar David Friedrich - e a concepção plástica dos filmes de Sokurov, sobretudo em *Mãe e filho* e *Moloch*, que em momentos específicos parecem reproduzir a pintura de Friedrich, em especial o *Andarilho sobre o mar de neblina* (1818). Entretanto, como pondera Iampolski, mais do que um movimento de cópia-conforme, de reprodução fiel das imagens, o que aproxima esses dois artistas é "a habilidade do pintor em transformar aberturas em fechamentos, e em desenvolver espaços que parecem ventres, como, por exemplo, na pintura *Penhascos de giz em Rügen* (1818)." E esse tratamento - que "transforma o espaço em uma espécie de ventre que mantém as personagens envoltas por seus invólucros" -, "esse desdobramento mútuo de espaço e personagens acompanha a transformação de adultos em bebês", numa representação de abertura do imaginário e colapso do simbólico. De alguma forma, a simples ideia de um retorno ao ventre, de um invólucro capaz de oferecer acolhimento e conforto, também já remete à imagem da primeira casa natal, a um regime de intimidade que aponta para o devaneio do refúgio ou do repouso, como

discutiremos mais adiante⁴⁶. Na verdade, para Iampolski o próprio "interesse especial pelo tratamento pictórico do espaço está relacionado com a fascinação de Sokurov pela estrutura do imaginário"; ao passo que "a 'reformulação do signifiante' nas suas imagens distorcidas está intrinsecamente relacionada ao colapso do simbólico", " (IAMPOLSKI in Savino e França, p.127-8, 2012)

Algo semelhante, ainda segundo Iampolski, acontece com a pintura de Edvard Munch, cujo "surgimento das personagens e do espaço em um movimento devastador é signifiante para o mundo que se isola do que o cerca e se fecha numa cápsula" de sentimentos e sensações intensos. Donde se pode inferir que "a estrutura deste 'palco' imaginário é um produto do fantasma completamente isolado da realidade e com todas as características da alucinação" (Ibidem). O que configura e ao mesmo tempo aponta para uma arte do espírito que como num movimento de baixar de ponte - que há muito permanecia içada - restabelece o contato e opera a travessia entre o mundo simbólico e o castelo do imaginário. É nesse sentido, que o cinema de Sokurov pode ser tomado como um ato de resistência; resistência de uma perspectiva da arte como experiência do insondável, do que se não decodifica, da consciência do irracional, daquilo que se abre para o imaginário, ou para o devaneio poético, dentro de uma perspectiva bachelardiana.

⁴⁶ Ver capítulo 3, tópico 3.1. A casa e o repouso.

GALERIA V

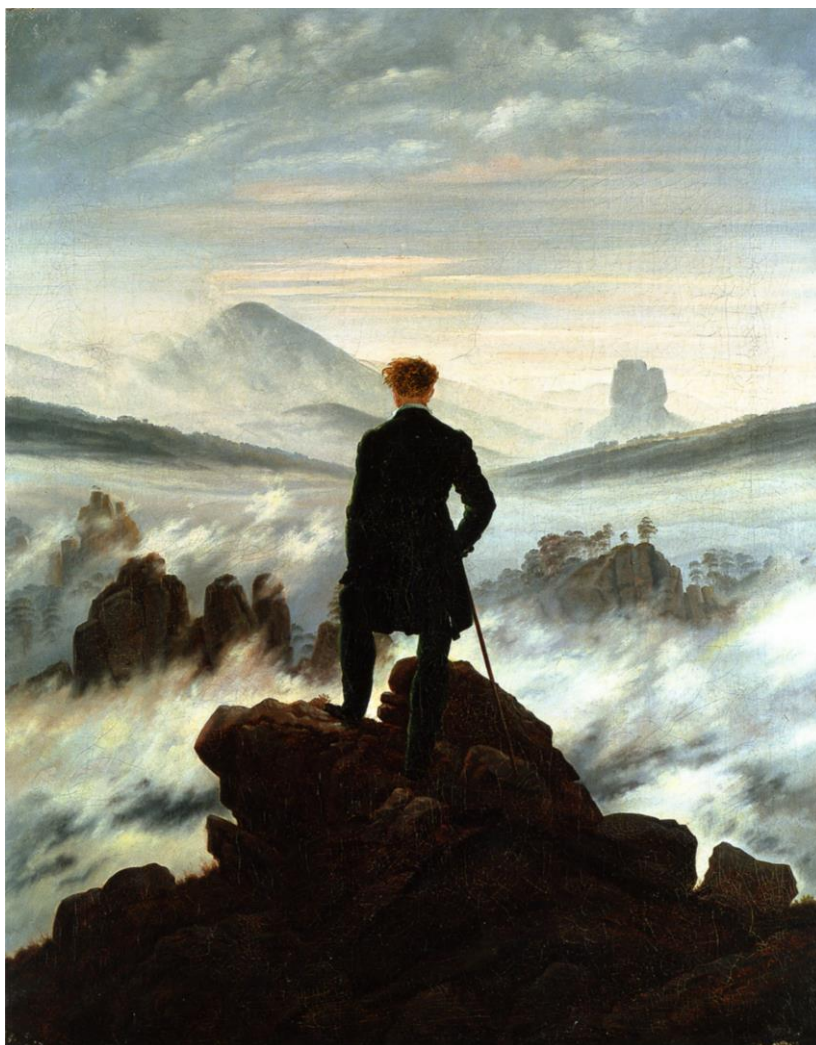


Fig. 38. Caspar David Friedrich, *Andarilho sobre o Mar de Neblina*, 1818, Kunsthalle de Hamburgo, Hamburgo, Alemanha.



Fig.39. Aleksandr Sokurov, *Moloch* (Molokh), 1999, Rússia.



Fig.40. Caspar David Friedrich, *Penhascos de Giz em Rügen*, 1818, Museum Oskar Reinhart am Stadtgarten, Winterthur, Suíça.



Fig.41. Edvard Munch, *A Dança na Praia*, 1900-2, Národní Galerie, Praga, República Tcheca.



Fig.42. Caspar David Friedrich, *Homem e Mulher Contemplando a Lua*, 1824, Alte National galerie, Berlim, Alemanha.



Fig.43. Aleksandr Sokurov, *Fausto* (Faust), 2011, Rússia.

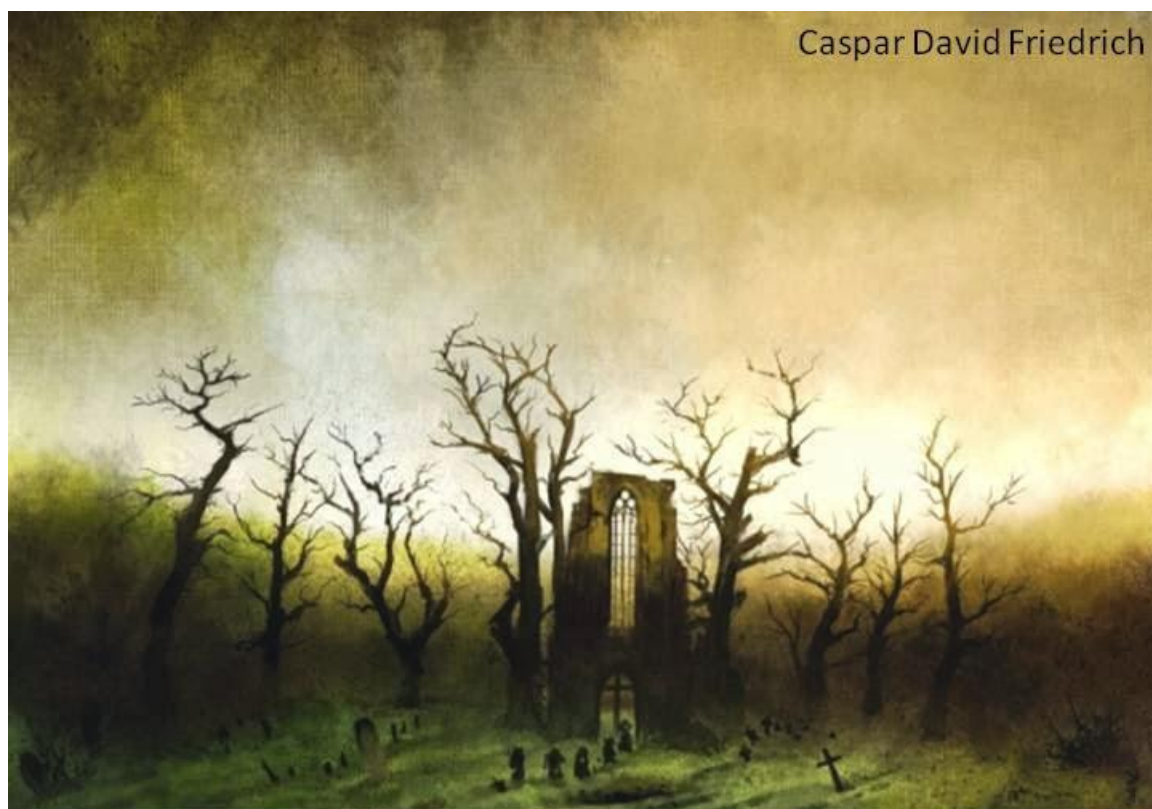


Fig.44. Caspar David Friedrich, *Abadia na Floresta de Carvalhos*, 1809-10, Alte National galerie, Berlim, Alemanha, versus Aleksandr Sokurov, *Mãe e Filho* (Mat i Syn), 2001, Rússia.

<http://ohomemquesabiademasiado.blogspot.com.br/2014/01/sokurov-e-pintura.html>.



Fig.45. Caspar David Friedrich, *Giant Grave by the Sea*, 1906-7.



Fig. 46. Aleksandr Sokurov, *Mãe e Filho (Mat i Syn)*, 2001, Rússia.⁴⁷

⁴⁷ <http://eefb.org/archive/september-2011/mother-and-son/>



Fig.47. Caspar David Friedrich, *The Watzmann*, 1824-5, Alte Nationalgalerie, Berlin, Alemanha.



Fig.48. Aleksandr Sokurov, *Fausto* (Faust), 2011, Rússia.

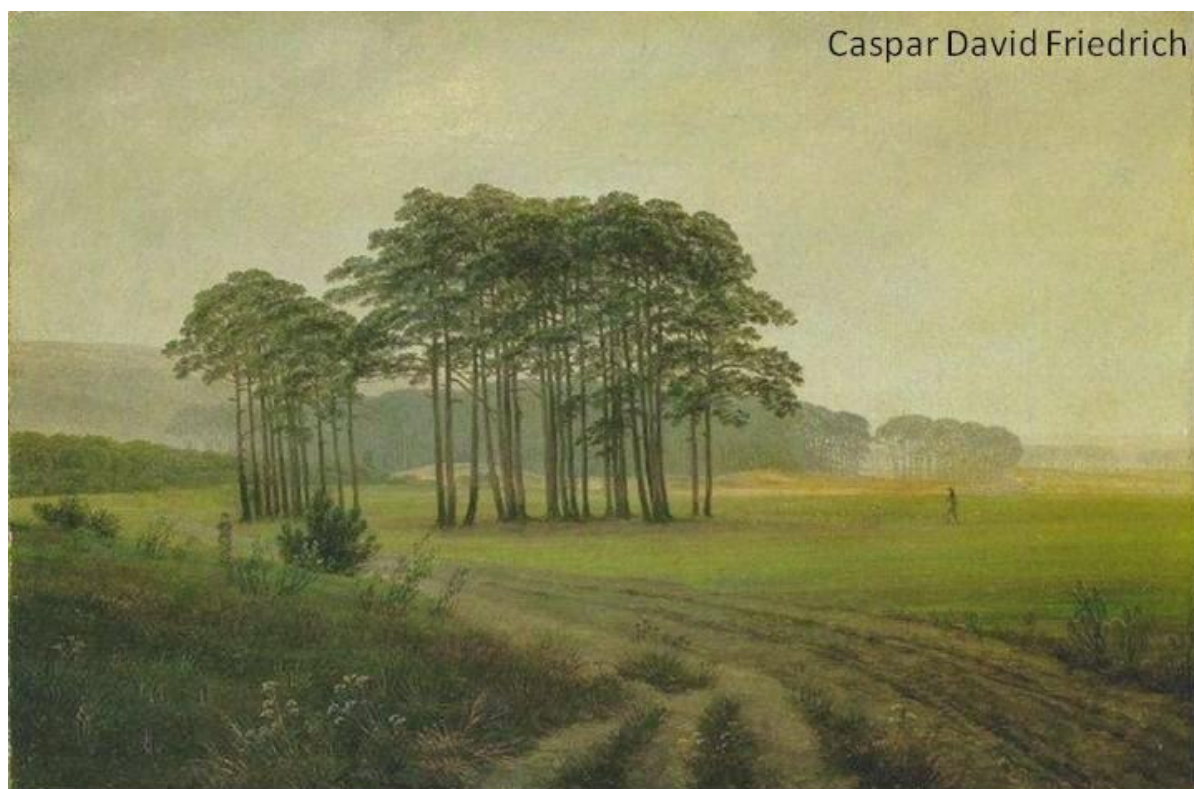


Fig.49. Caspar David Friedrich, *Meio-dia*, 1822, versus Aleksandr Sokurov, *Mãe e Filho* (Mat i Syn), 2001, Rússia.

<http://ohomemquesabiademasiado.blogspot.com.br/2014/01/sokurov-e-pintura.html>.



Fig.50. Edvard Munch, *Red Virginia Creeper*, 1898-1900, Museu Munch, Oslo, Noruega.

Portanto, contrariamente à ideia de um cinema filosófico construído a partir do pouco apego ou mesmo da renúncia completa às imagens - como o problematiza Mario Perniola⁴⁸ - o presente trabalho reforça e retoma o poder das imagens na constituição de uma experiência sensível vigorosa, incomum e inquietante em seu frescor. Essa diferenciação parece ainda mais relevante se considerarmos o implacável processo de descrença, ou mesmo de perseguição às imagens empreendido ao longo de séculos de

⁴⁸ No livro *A Arte e sua sombra*, Perniola dedica um capítulo para discutir uma vertente do cinema contemporâneo que abdica das imagens para construir uma experiência cinematográfica filosófica.

racionalismo e de uma herança helênica enrijecedora no campo do conhecimento e da estética no ocidente. E justamente, por considerarmos esse movimento que "evidencia uma desconfiança iconoclasta endêmica"⁴⁹ (que 'destrói' as imagens, e no mínimo, suspeita delas)", e que faz a imaginação padecer da "suspeita de ser a 'mestra do erro e da falsidade'", a "louca da casa" que ameaça os ideais aristotélico de "clareza e distinção", é que julgamos imprescindível reivindicar um cinema filosófico a partir das imagens, ou mais precisamente do imaginário (DURAND, 1994, p.2-3). Afinal, como nos diz a máxima de Bachelard, "a imagem só pode ser estudada pela imagem" (Bachelard apud DURAND, 1989, p.15).

É dentro dessa perspectiva que o cinema de Sokurov se nos revela objeto de grande interesse. Ao propor um cinema de apuro das imagens que nos abre para a dimensão do imaginário, e que ao mesmo tempo refuta os ideais de um racionalismo puramente lógico, o artista revoga a dicotomia entre o falso e o verdadeiro - "que propõe duas únicas soluções: uma absolutamente verdadeira, outra absolutamente falsa, excluindo qualquer terceira solução possível" - em favor do "terceiro excluído". Ou seja, a imagem, que não pode se reduzir a um argumento formal 'verdadeiro' ou 'falso', nem "bloquear-se no enunciado claro de um silogismo", mas que pode se abrir infinitamente a uma descrição, a uma inesgotável contemplação" (DURAND, 1994, p.3). Em se tratando de Sokurov, soa redundante classificar o seu cinema de contemplativo; por tratar-se de uma expressão pulsante e viva de uma arte inscrita no fluxo temporal, na duração, ainda que não se trate exatamente "do jorrar do tempo, como na imagem-tempo do cinema moderno do pós-guerra" (FURTADO in Parente, 2013, p.23).

Um bom exemplo disso, como observa Vincent Amiel, é o extenso documentário "Vozes Espirituais", no qual Sokurov mantém um plano estático de uma geleira por trinta minutos na tela, potencializando o efeito sensível a partir de uma

⁴⁹ Gilbert Durand elenca ao menos 4 grande momentos de iconoclastia endêmica na história do ocidente: no primeiro deles "os imperadores de Bizâncio, sob pretexto de fazer frente à pureza iconoclasta do Islã ameaçador, vão destruir, durante mais ou menos dois séculos (730- 780, 813-843), as santas imagens conservadas pelos monges e persegui-los como idólatras." O segundo momento estável da iconoclastia ocidental ter-se-ia dado na escolástica medieval, na figura de São Tomás de Aquino, que tentou "fazer convergir em um racionalismo aristotélico as verdades da fé em sua "Suma" teológica, que iria se tornar o eixo da reflexão (...) das Universidades controladas pela Igreja dos séculos XIII e XIV." O terceiro momento coincide com o surgimento da física moderna de Galileu, e depois Descartes ao reafirmar: "a razão é o único meio de ascender ou de legitimar o acesso à verdade." E por fim, o empirismo fatual de David Hume e o cientificismo de Isaac Newton, que mais tarde influenciariam o positivismo de Auguste Comte. (DURAND, Op. citada, p.3-4)

montagem de correspondências, regida pelo jogo contemplação-ruptura. A imagem que dura e o corte - quando existente - sem fio condutor, sem efeito narrativo ou de continuidade, e sem o caráter demonstrativo e inteligível de uma montagem discursiva. (AMIEL, 2011. p. 116). A imagem que emana sua força enquanto imagem, em sua duração; livre de uma imposição da continuidade narrativa ou de uma significação intencionalmente construída por associação de imagens. Uma imagem poética sem antecedentes: a imagem-intensidade por excelência. Sobretudo se consideramos que "o conceito de imagem-intensidade é uma proposição para designar uma possibilidade: a de uma imagem que se produz como resultado de uma intensa concentração ou de uma dilatação do tempo" (FURTADO in Parente, 2013, p.23).

Concentrando a sua força, guardando a sua intensidade em si, no puro devir de sua duração, "a imagem poética ilumina com tal luz a consciência, que é vão procurar-lhe antecedentes inconscientes." Ao menos é o que afirma e acredita uma fenomenologia capaz de "tomar a imagem poética sem seu próprio ser, em ruptura com um ser antecedente" (BACHELARD, 2009, p.3). É nesse sentido que a fenomenologia pode ser considerada uma "escola da ingenuidade do maravilhamento", "do presente livre do passado", da busca pela origem poética em si; uma vez que a finalidade de toda a fenomenologia é colocar no presente, num tempo de extrema tensão, a tomada de consciência" (Ibid. p.4). Mas novamente, a tomada de consciência revela-se importante. No entanto, o estupor, a tomada de consciência ou esse maravilhamento em nada pressupõe uma postura passiva diante da imagem; muito pelo contrário: "A fenomenologia da imagem exige que ativemos a participação na imaginação criante" (Ibidem). Ou como afirma Merleau-Ponty a respeito de uma fenomenologia da pintura, que envolve *O olho e o espírito*:

Um corpo humano está aí quando, entre vidente e visível, entre tocante e tocado, entre um olho e o outro, entre a mão e a mão se produz uma espécie de recruzamento, quando se acende a faísca do senciante-sensível, quando se inflama o que não cessará de queimar, até que um acidente do corpo desfaça o que nenhum acidente teria bastado para fazer... (MERLEAU-PONTY, 2004, p.18)

É precisamente esse fulguramento, esse acidente, esse princípio de incerteza, de "perda das estabilidades", sugerido pelo devaneio poético, que confere à obra de Sokurov um caráter intrigante e original, pois ainda que lhe reconheçamos referências e traços familiares de uma noção (conservadora, é bem verdade) de arte classicista, de uma Rússia santificada e reificada, e que perscrutemos as relações simbólicas

estabelecidas em seus filmes, eles jamais podem ser reduzidos a isso, justamente por se abrirem ao imaginário, à gênese, ao mundo da imagem poética nova, onde nascem os sonhos em plena luz do dia, onde a consciência se reconhece e se expande a partir do desconhecido. Ou como afirma Bachelard:

A imagem poética nova - uma simples imagem! - torna-se assim, simplesmente, uma origem absoluta, uma origem de consciência. Nas horas de grandes achados, uma imagem poética pode ser o germe de um mundo, o germe de um universo imaginado diante do devaneio de um poeta. [...] Um mundo se forma no nosso devaneio, um mundo que é o nosso mundo. E esse mundo sonhado ensina-nos possibilidades de engrandecimento de nosso ser nesse universo que é o nosso. " (Ibid., p.1 e 8)

A imagem como germe de um (novo) mundo, o universo do poeta talhado sob a luz de uma experiência interior, sob golpes insondáveis cujos movimentos são únicos e irreprodutíveis; sob uma consciência que se amplia sem ciência das leis que regem sua própria expansão, justamente por não estar submetida à razão.

Mas é precisamente aqui que se faz necessária uma importante distinção. Considerando que o "devaneio é uma fuga para fora do real", que nem sempre encontra um "mundo irreal consistente", nada garante que esse movimento para fora, ou de isolamento em relação ao real, seja acompanhado de uma distensão da consciência, de um crescimento do ser - posto que "há crescimento de ser em toda tomada de consciência [...] -, um aumento de luz, um reforço da coerência psíquica" (Ibid. p.5). Tudo isso porque a todo movimento de tomada de consciência se associa um devir que se alastra por todo o psiquismo. A consciência, portanto, "por si só, é um ato, o ato humano. É um ato vivo, um ato pleno. Mesmo que a ação que se segue, que deveria seguir-se, que deveria ter-se seguida permaneça em suspenso, o ato consciencial tem sua plena positividade." Nesse sentido, o adjetivo poético faz toda a diferença ao distinguir "um devaneio que a poesia coloca na boa inclinação, aquela que uma consciência em crescimento pode seguir"; de "uma consciência que diminui, uma consciência que adormece, uma consciência que *se perde* em devaneios" (Ibid. p.5-6). Eis o papel de Apolo como agenciador de bestiários.

À imagem capaz de provocar esse alastramento do devir psíquico, essa descarga de energia psíquica, cujo efeito precede e excede nossa acuidade interpretativa, ou seja, a possibilidade de decodificar o significante em significado, Deleuze nomeou de imagem intensidade. Em outros termos deleuzianos, uma imagem que desterritorializa, que nos torna cegos tateantes atirados no novo caminho

desconhecido, como um Édipo liberto da expiação de sua culpa, à procura de um novo caminho. E é justamente de uma experiência sensível decorrente do contato com essas imagens que o efeito do cinema Sokurov é um devedor e servo. Nesse sentido, a sua arte, como bem captou Beatriz Furtado, pode ser pensada pela via da imagem intensidade, dentro de uma perspectiva eminentemente deleuziana. Uma vez que "Deleuze atribui às artes o papel de detectar os signos, captá-los e torná-los sensíveis, de tal modo que já não podemos ver a arte como lugar de produção de significados" (FURTADO in Parente, 2013, p.15). Essa prerrogativa de algum modo nos ajuda a entender porque o impacto da imagem-intensidade concentra-se no campo das primeiras impressões, no efeito imediato de uma experiência sensível, ou como o queria os empiristas - mais precisamente Charles Peirce em seus estudos de semiótica - numa relação de primeiridade com o objeto sensível. No contato primevo, espontâneo, original com a consciência imediata, que, ainda frágil, é incapaz de analisar e tecer redes, e, portanto, vê-se livre de associações e da necessidade em inferir significados.

Dentro da perspectiva aqui adotada, entretanto, essa fragilidade é fortaleza; é um libelo do imaginário contra o excesso de racionalismo, é algo a ser buscado como forma de poetizar e lançar-se num devir, de reivindicar a potência da imagem num mundo que se abre para o desconhecido. Daí a proposição de pensar o cinema de Sokurov a partir dessa imagem-intensidade, ou como explica Furtado:

A imagem-intensidade, proposta como um conceito que vem do cinema de Sokurov, sugere a captação de forças, como um campo magnético que se estende ou se concentra, esgarçando e rompendo seus limites, para se fazer puro devir. Devir nietzscheano, ou seja, o princípio da vontade de potência, 'do mundo cintilante das metamorfoses, das intensidades comunicantes, das diferenças de diferenças, (...) mundo de simulacros ou de mistérios, mundo dionisíaco onde o ser é sempre outro que não ele próprio' (FURTADO in Parente, 2013, p.23)

Essa possível relação entre o ser e um outro, aos olhos de Iampolski, também está relacionada - no cinema de Sokurov e na pintura de Münch - ao efeito de enclausuramento, a um "mundo que se isola do que o cerca e se fecha numa cápsula, ou empareda o *self* com seu duplo" (IAMPOLSKI in Savino e França, p.127, 2012). Tal tratamento do espaço, como visto anteriormente, estaria vinculado à estrutura do imaginário, mas também ao bloqueio do simbólico, "característica essencial dos filmes de Sokurov", que se faz notar tanto nos seus dramas familiares quanto na sua Tetralogia do Poder, em que analisa e desconstrói de forma derrisória as relações de

poder, a partir de personagens que assumiram o papel simbólico de grandes líderes mundiais (Ibid. p.125).

Embora a fenomenologia, até certo ponto, se oponha à participação do passado e às associações evocadas e apontadas pela psicanálise, esta também pode apontar para o universo de desestabilização e estranhamento, desde que reconheça o papel criador do imaginário e o colapso do simbólico nesse processo⁵⁰. Nos dramas familiares, por exemplo, "Sokurov reduz a estrutura triangular de um núcleo familiar normal para uma estrutura dualista, e essa redução é extremamente significativa" (Ibid. p.121). De modo que:

Se Sokurov examina pai e filho, a mãe nunca é mencionada, como se nunca houvesse existido. O mesmo vale para mãe e filho - nesse caso o pai é totalmente ausente, e ninguém nem mesmo se preocupa com seu enigmático desaparecimento. (...) Com a eliminação de um participante do triângulo familiar, Sokurov cria um mundo estranho, perturbador e utópico, de intimidade pré-edipiana, que não é colocado em risco por nenhuma ameaça de lei, poder ou separação." (Ibid. p.121-2)

Esse estranho mundo pré-edipiano, "uma mistura perturbadora de sexualidade latente e inocente infantilidade"⁵¹, pode ser considerado como uma prova do "seu desejo de embaralhar os papéis prescritos pela ordem social e pelas estruturas triangulares tradicionais" e uma forma de pôr em colapso o poder dominante (Ibid. p.122). Um mundo privado da lei e do interesse que O bloqueio ou a proibição do simbólico, assim como o espaço claustrofóbico de convivência com o outro, ou o duplo, são a tônica dominante do filme *Páginas Ocultas*, em que o personagem principal divide o cômodo da casa com o cadáver do pai, que ele simplesmente não consegue enterrar. A não superação simbólica da morte do pai, de quem herdaria o posto e o nome, e portanto a não realização da sua substituição, bloqueada pela presença do corpo, é um indicativo da proibição do acesso ao simbólico. Novamente uma interdição, "o cadáver do pai e o filho, não havendo espaço para mais ninguém" e

⁵⁰ Basta pensarmos na estrutura psíquica descrita por Lacan denominada RSI, amparada sobre o real, o simbólico e o imaginário; e que dá nome aos escritos do Seminário 22.

⁵¹ Não por acaso comumente se apontam as insinuações de incesto nos filmes familiares de Sokurov, seja entre Pai e filho - a primeira sequência do filme homônimo é bem sugestiva nesse sentido -, entre Mãe e filho, ou ainda entre avó e neto, como sugerido em *Alexandra*. Para Lampolski, o "tipo de erotismo que podemos detectar nesses filmes está mais ligado às relações primárias entre pais e filhos, em vez de a uma sexualidade adulta" que estaria relacionada "a um profundo desejo visceral de recuperar a fusão idílica entre pais e filhos" (Op. citada, p.122)

"essa dualidade irremovível" que "leva para além do simbólico, em direção ao Imaginário." (Ibid. p.125 e 123)

Uma outra via de representação da quebra do simbólico em favor do imaginário apontada por Iampolski são as inversões de papéis, o polimorfismo das relações familiares que em certo sentido subverte a ordem social dominante, pautada por funções subjetivas bem definidas. Ao inverter essas posições, "uma mãe pode literalmente ser transformada em filha, ou um filho em seu "pai", como acontece num estranho episódio de *Mãe e filho*, quando o filho está carregando a mãe moribunda nos braços (fig.12)" (Ibid. p.122). Em *Pai e Filho*, a aparência e o espírito joviais do pai - assim como o filho, um soldado - também são indicativos de uma relação que não se estabelece a partir da diferença e da distância, mas sim da semelhança e da intimidade, como dois irmãos, de algo tão próximo e sufocante que não permite a entrada de uma terceira pessoa - razão alegada pela namorada do filho ao terminar o namoro. Na verdade, mais do que a mera inversão de papéis, há a transgressão de uma lei de sociabilidade; um persistir numa infância selvagem cuja cumplicidade e cujo espírito brincante provocam o ensimesmamento da relação dual, e atentam contra as normas e convenções da vida adulta. Uma vez que "aquilo que a sociedade opõe ao livre jogo de ingenuidade é a razão fundada no cálculo do interesse" (BATAILLE, 2015, p16). E ao infantilizar o pai, o filme quebra o aparato lógico em que "os adultos proíbem àqueles que devem chegar à 'maturidade' o divino reino da infância" (Ibid. p.19-20).

Uma outra relação de inversão de papéis, que remete à ideia de um duplo, pode ser observada no retrato pintado nos 3 primeiros filmes da Tetralogia do Poder, na medida em que os personagens - Hitler, Lênin e Hirohito, respectivamente - "são encarnações da figura paterna de toda a nação, mas Sokurov revela que eles são incapazes de representar o papel simbólico que assumiram para si mesmos." Já que "todos os três líderes são infantis" (IAMPOLSKI, *op.cit.* p.123). Entretanto, a infantilidade e a ingenuidade são aqui tratadas pela via da derrisão implacável. Curiosamente e ironicamente, essa infantilização também se estende à sua versão do Mefistófeles em *Fausto*; em que sua pretensa personalidade temível, persuasiva e sedutora é permeada por um comportamento infantil, lúdico e por vezes ingênuo⁵², o que o leva a tornar-se submisso ao próprio Fausto. Um homem cujo corpo em forma de porquinho é capaz de arrancar sorrisos derrisórios e inspirar cuidados em sua aparente

⁵² Imagem semelhante pode ser encontrada na fábula infantil *O Gato e o Diabo*, escrita por James Joyce. (JOYCE, 2012)

vulnerabilidade e carência. Nesse aspecto, revela-se sintomático que a "temida" e "aterrorizante" figura busque a tranquilidade de seu sono numa cama que aponte para o conforto e o acolhimento de um abrigo ou refúgio⁵³.

Em *Moloch*, Hitler é representado quase como um menino birrento, que não pode ser contrariado, e que não consegue esconder suas hipocondrias e fobias, como o medo do escuro. Seja escondido, como um garoto medroso, em baixo do lençol, ou vociferando ordens, o personagem "é simplesmente incapaz de se livrar do simbólico (ele fala sem parar enquanto todas as suas palavras são gravadas), e por conta disso incapaz de estabelecer contato com o que é humano." Essa dimensão do duplo - o grande líder e orador transformado em uma criança mimada - paradoxalmente, humaniza e ridiculariza o personagem a um só tempo. "Sua pretensão em transcender a humanidade, (...) o torna completamente grotesco. Sua hedionda vaidade, paradoxalmente, o torna humano, tolerável e mesmo digno do amor de Eva, que é incapaz de amar uma figura puramente simbólica" (Ibidem).

O processo de regressão ou infantilização se torna ainda mais evidente no caso de Lênin, "que é afetado por uma doença grave que destrói seu intelecto e o faz regredir até que se torne uma criança que não sabe falar⁵⁴ (fica completamente dependente dos que estão à sua volta, e cuidadoras lhe dão banho como se fosse um bebê⁵⁵)". A própria perda da fala aqui adquire um caráter simbólico da infância, de um tempo em que o ser humano vive a experiência enquanto tal, mas não se a comunica; todavia, quando a linguagem é desenvolvida ela deixa de ser um relato da experiência para tornar-se o seu reflexo social. Portanto, mais uma vez, Sokurov "interessa-se particularmente por situações nas quais o poder simbólico dominante entra em colapso" (Ibid. p.122-3). A mesma lógica, o mesmo movimento de humanização e infantilização, também é observada na caracterização de Hirohito, que numa das sequências mais longas e interessantes de *O Sol*, se reúne com o general norte-americano para declarar a derrota na guerra e debater o armistício, mas termina fascinado pelo doce e infantil sabor de um chocolate ianque.

⁵³ Ver fig. 4-- na pág. em 3.1. A casa e o repouso

⁵⁴ Ideia semelhante reaparece em sua *Elegia Soviética*, em que Boris Ieltsin é representado "como um grande bebê emparedado pelo silêncio, quase completamente sem linguagem." (Ibid. p.127)

⁵⁵ "Nos filmes de Sokurov esse banho de corpo nu é uma alegoria recorrente da infância; um adulto é transformado numa réplica crescida de um bebê." A própria imagem do adulto que é banhado parece sintomática desse processo de regressão e reaparece em *Fausto*, quando o Mefistófeles se banha com a ajuda de mulheres que mais se parecem ninfas; e anteriormente em *A Pedra*, com o personagem de Tchekov.

Hirohito, de forma gradual e dolorosa, descobre sua própria humanidade por trás do papel divino que é forçado a representar. A divindade se desintegra e uma criança emerge de seu corpo sagrado. Os americanos o acham engraçado, porque ele lembra o "Garoto" de Charlie Chaplin." (Ibid. p.123)

Diante de tudo isso, fica-nos a impressão de que "para Sokurov não existe dúvida que a experiência humana se dá quase exclusivamente fora do simbólico, que a rouba e destrói" (Ibid. p.124). E aqui o simbólico tem o peso de lei e do arbítrio de um mundo regido pela razão. De onde se infere que seria preciso pensar "o Imaginário como uma alternativa utópica à realidade social simbólica" e vivê-lo em sua força criadora e poética. Afinal, "o mundo onde os líderes não são mais pais simbólicos, mas sim grande bebês, é um mundo do Imaginário por excelência" (Ibid. p.127). O imaginário, é portanto, uma dimensão que se impõe irascível, como um portal de bestas; não por acaso, mantido como um segredo bem guardado na tradição da disciplina estética.

2.3. O devir enquanto forma

O devaneio tem, portanto, uma dimensão política: é uma alternativa de resistência a um mundo regido pela lei, ou talvez mais propriamente, pelo arbítrio da razão. "É fácil ver que o princípio desse mundo real não é verdadeiramente a razão, mas a razão aliada ao arbitrário, resultante das violências ou dos movimentos pueris do passado", como observa Bataille (*Op. cit.* p.18). Nesse sentido, há uma estatura trágica em sua natureza transgressora. Uma vez que é próprio da tragédia trabalhar o interdito como obstáculo e convite ao mesmo tempo; uma dinâmica em que transgressão e expiação da culpa convivem em narrativas para além do bem e do mal. Não deixa de ser interessante, e também um gesto de ruptura, que Sokurov ofereça representações de figuras poderosas e temidas a partir da quebra do simbólico e de uma infantilização derrisória que acomete os grandes líderes no cumprimento de seus papéis. A tetralogia do poder oferece duplamente a derrisão do poder: primeiramente, porque as personagens que supostamente o inspiram (o poder) são representados em sua fragilidade infantil e inconsistência pueril; e depois disso, porque a própria forma de representação aponta para uma dimensão imaginal e de quebra do simbólico, capaz de cindir um dos princípios magnos da própria representação em sua tradição racionalista.

Um ato de resiliência contra uma estrutura ou poder hegemônico que impõe as regras de sua manutenção ou perpetuação de um mundo real, de uma vida adulta

marcada pelo cálculo, pelo interesse, pela busca de uma meta e aniquilação de uma infância selvagem e desejante da potência indômita de imagens desconhecidas. "Contra esse mundo real, que a razão domina, que a vontade de subsistir funda, há duas possibilidades de revolta. A mais comum, a atual, traduz-se na contestação de seu caráter racional", escreve Bataille, para em seguida concluir: "semelhante revolta expõe a luta do Bem contra o Mal, representado por essas violências ou esses movimentos vãos" (BATAILLE, 2015, p.18). A desconstrução ou a derrisão do mal, ou pelo Mal, tem aqui um duplo papel. De um lado se vale dos aspectos insólitos e grotescos de episódios da vida de personagens deletérias como Hitler e Mefistófeles para desconstruí-los enquanto figuras abjetas de poder, e humanizá-los a um só tempo; do outro se vale de temas e imagens do insólito e do grotesco para aludir ao Mal como ato de resistência.

As anamorfoses, as deformações recorrentes, a atmosfera enevoadas - e esverdeada no caso de Moloch e Taurus - como se a lente se cobrisse de lodo ou musgos, apontam para uma estética do grotesco e do insólito. O mundo é visto aos olhos ou sob as lentes de um louco, de um modo talvez mais radical do que o próprio cinema expressionista foi capaz de propor. O Mal, enfim, eclode dos poros e bocas de esgotos fazendo ver aquilo que a realidade socialmente aceita e cultivada cerra os olhos, finge não ver, ou encerra nos porões ou nas masmorras subterrâneas. Poucas vezes esse gosto pelo insólito ou o "mal gosto" foi tão evidente quanto em Fausto - já na primeira sequência acompanhamos a dissecação de um cadáver, numa sessão de mórbido deleite estético de luz e sombras. Poucas vezes se viu no cinema uma imagem tão inquietante e perturbadora - por evocar o *duplo*, o grotesco, e a criatura desalmada - quanto a presença do homúnculo e o momento de sua queda fatal. Ou ainda, a materialização da beleza inquietante ou dos ideais do romantismo noturno como a cena em que Fausto e sua musa caem abraçados no lago de águas negras e profundas. Figuras estranhas, abjetas, gêiseres, paisagens do sublime e situações insólitas compõem esse estranho planeta Sokurov em que o devaneio, mais do que um método, se materializa em uma forma derrisória.

É por essa via que se torna possível fazer uma aproximação entre o cinema de Sokurov e a literatura de Kafka. Afinal, poucos autores tem a escrita tão marcada pelo universo do insólito e do estranho quanto o escritor tcheco. Basta pensar, num exercício imediato e leviano, nas situações de absurdo diante das quais os seus personagens se vêem imobilizados e impotentes. É o artista Gregor Samsa, que acorda

metamorfoseado num grande inseto; e os alter-egos Joseph K. que responde a um processo complexo cujos termos e desenrolar desconhece, e o inutilizado agrimensor K. que chega à aldeia sem saber a que se deve o seu chamado. Porém, uma peculiaridade sobressalta o caráter insólito e inquietante de sua obra: "A fisionomia do mundo kafkiano parece deslucada. Mas Kafka *deslouca* a aparência aparentemente normal do nosso mundo louco, para tornar visível sua loucura" (ANDERS, 2007, p.15). Em outras palavras, assim como o cientista moderno se vale de um experimento artificial para comprovar um aspecto da realidade, Kafka desloca para fixar; rebatiza para anular o sentido e o (pré) julgamento preso ao nome das coisas; ao menos é essa a interpretação oferecida por Günther Anders em seu precioso estudo sobre o autor em forma de processo judicial.

Nessa linha interpretativa, portanto, há uma refutação do "exótico na fisionomia do seu mundo, qualificado de sobrenatural, onírico, mítico ou simbólico". Numa perspectiva em que "Kafka não é estetizante, santo ou sonhador, nem forjador de mitos ou simbolista - pelo menos nada disso em primeiro plano: é um fabulador realista" (Ibid. p.16). Na verdade, Kafka deforma e acentua com cores vibrantes, ou apenas desloca, o absurdo das situações para que se perceba o horror naturalizado em cotidiano pelo homem moderno. Eis porque o estranhamento, comumente atribuído a ele como uma marca estilística, não seria "um truque do filósofo ou do escritor Kafka, mas um fenômeno do mundo moderno - só que, na vida cotidiana, ele é encoberto pelo hábito vazio. Kafka revela, através da sua técnica de estranhamento, o estranhamento encoberto da vida cotidiana", escreve Anders "e desse modo", conclui, "é outra vez realista" (Ibid. p.18).

O efeito de estranhamento e o elemento inquietante de Kafka não estaria portanto nas narrativas *em si* e *per si*, mas sobretudo na ideia de como é possível naturalizar e normatizar de forma sistemática e cotidiana o absurdo em forma de vida. "Em Kafka, o inquietante não são os objetos nem as ocorrências como tais, mas o fato de que seus personagens reagem a ele descontraidamente, como se estivessem diante de objetos e acontecimentos normais" (Ibid. p.20). A aceitação natural do grotesco e de situações insólitas é que produz um efeito perturbador. "Não é a circunstância de Gregor Samsa acordar de manhã transformado em inseto, mas o fato de não ver nada de surpreendente nisso - a trivialidade do grotesco - que torna a leitura tão aterrorizante" (ibidem). Há uma assombrosa inocência, uma calma sobriedade e uma parcimônia na resignação com que os personagens "aceitam" a sua condição. As aspas

aqui não são gratuitas: não se trata de uma escolha; não há saída ou esperança diante das imposições e obrigações colocadas como um fardo sobre os ombros do homem, adulto, moderno e produtivo. Talvez resida aí a crítica social mais contundente na obra de Kafka, que também faz da derrisão uma via duplamente política, independentemente de sua intenção em sê-lo.

Primeiramente, ao demonstrar de forma tristemente irônica "quão pouco, na realidade, o espantoso espanta e o horrível horroriza", Kafka potencializa o assombro e restitui o absurdo da realidade amortizado pelo hábito (Ibid. p.23). Assim, "essa dessensibilização do tom, o não anúncio do incomum, confere ao incomum, até mesmo ao pavoroso, um bem-estar pequeno burguês muito característico". Um bem estar capaz de conviver de forma naturalizada com o que é a da ordem do espantoso, seja no ambiente de trabalho - a verdadeira casa do homem ativo - ou no seio familiar, instâncias indiscerníveis que Kafka vai tomar como única: já não se sabe mais qual delas é a extensão da outra. Há portanto aqui implícito um jogo perverso em que o bem estar e o horror não só dividem o mesmo espaço como estabelecem uma relação de intimidade num pacto demoníaco. Nesse sentido, o próprio frescor e a contundência com que o estranhamento atravessa a literatura de Kafka, se colocados ao lado do absurdo vivido na realidade, poderiam perder alguns decibéis de alcance.

Esse produto misto de *horror* e *conforto* perdeu, hoje, certamente, a estranheza que, a seus primeiros leitores, dera a impressão de loucura. Todos nós estamos a par dos 'apostos sociais' que os chefes de campos de extermínio mobiliaram com estofados, vitrolas e quebra-luzes, parede-meia com as câmaras de gás. (Ibid. p.21-22)

Particularmente, ousou discordar dessa percepção, por razões que serão trazidas mais à frente. Desse modo, Kafka parece proceder uma inversão semelhante à das fábulas: "Se Esopo quer dizer em suas fábulas que *os homens são como os bichos*, mostra, então, que *os bichos são homens*". Por analogia, "se Kafka deseja afirmar que o 'natural' e 'não espantoso' de nosso mundo é pavoroso, então ele faz uma inversão: o pavor não é espantoso" (ibid. p.22-3). E não há nada mais espantoso no universo do autor do que a incorporação à vida de responsabilidades do homem adulto e produtivo na sociedade moderna. E por isso, "o mundo para ele, é continuamente, objeto de pavor e de aliciamento" (Ibid. p.61). Como já dito, "o mundo dos deveres" e o "mundo familiar privado" se encontram embaixo do mesmo teto; "na realidade, o exterminador industrializado e o jovial pai de família são um único e mesmo homem" (Ibid. p.22).

Essa é uma das chaves interpretativas mais utilizadas para acessar o universo do autor. Ou como observa Benjamin, "há muitos indícios de que o mundo dos funcionários e o mundo dos pais são idênticos para Kafka. Essa semelhança não os honra. Ela é feita de estupidez, degradação e imundície" (BENJAMIN, 1994, p.139). Uma chave interpretativa que por sua vez aponta para o caminho tentador de ler a sua obra a partir da via biográfica, da sua relação conturbada com o pai. ou "de um Édipo grande demais". (Deleuze, 2014). Na verdade, Deleuze e Guattari vêm com muito ceticismo o "engordamento" da figura do pai por parte de Kafka, e as abordagens psicanalíticas dele decorrente. Diferentemente de Sokurov, cuja quebra se dava pela elisão de um dos vértices do triângulo familiar, Kafka dissolve-o nas repartições, nos escritórios e nas relações de trabalho, operando a quebra do simbólico por outro caminho. "O que angustia ou goza em Kafka não é o pai, o supereu, nem um significante qualquer, já é a máquina tecnocrática americana, ou burocrática russa, ou a máquina fascista" (DELEUZE, 2014, p.25).

É evidente que a difícil relação com o pai, exposta pelo autor em *Cartas ao pai*, tem influência e consequências fundadoras na obra do autor. Mas esse não é propriamente o viés que desperta o interesse, ao menos não essencialmente aos olhos da discussão aqui engendrada. Kafka escreve por imagens. Essa máxima de caráter incontornável nos parece mais importante em se tratando da composição de um bestiário. Imagens capazes de evocar o conforto e o horror, numa constatação de que a "a beleza só aparece no mundo de Kafka nos lugares mais obscuros" (BENJAMIN, *op. cit.* p.141). É justamente esse anseio e desejo irrefreável por imagens do insólito e do inquietante que se revela o nosso mapa na cartografia de sua obra.

Em certo sentido, esse olhar enviesado também propõe uma inversão, ao menos de ênfase ou relevância, à medida que não é o rancor do pai que desperta nele a ojeriza ao mundo produtivo, regido por leis, metas e interesses de difícil compreensão - que o pai personifica e estimula -, mas antes é o pavor à ideia de deixar uma infância absorta em leituras e imagens de maravilhamento - a que o pai repreendia e recriminava -; de abdicar à ingenuidade primordial, e desabitar o terreno poético que lhe provoca a resistência e a revolta de um mundo em que a imaginação criante não tem o seu lugar. "Nunca farão compreender a um garoto que, à noite, está bem no meio de uma história cativante, nunca o farão compreender por meio de uma demonstração limitada a ele próprio que é preciso interromper sua leitura e ir dormir", escreve Kafka em seu esboço de autobiografia. "O importante em tudo isso é que a condenação que minha

leitura exagerada sofrera, pelos meus próprios meios, eu a estendia à falta, permanecida secreta, a meu dever e, assim", continua ele, "chegava ao resultado mais deprimente" (Kafka apud BATAILLE, 2015, p.146).

Há aqui uma relação direta, quase condicional, em que o mundo do dever, encarnado na figura paterna, impede ou frustra a fruição do mundo poético. Ou vice-versa, o que culminava desencadeando culpa. Essa é ao menos uma das leituras possíveis da relação do autor com a infância, sugerida por Bataille. "Seu pai significava o primado de uma meta que subordinava a vida presente, meta à qual a maior parte dos adultos se atém. *Puerilmente*, Kafka vivia, como todo escritor autêntico, sob o primado oposto, o primado do desejo atual". E isso torna "possível dizer, simplesmente", que a sua obra "dá mostras, em seu conjunto, de uma atitude realmente infantil" (BATAILLE, 2015, p.146-7). Ao se preservar na puerilidade infantil, no entanto, ele assumia a condição de um embate e sem escapatória contra o poder hegemônico da lei "produtiva" do mundo, cujo desfecho conhecia bem. "Simplesmente ele se conduzia de maneira a se tornar insuportável para o mundo da atividade interessada, industrial e comercial" - embora tenha sido impelido a fazê-lo -, "queria se manter na puerilidade do sonho" (Ibid. p.148).

Uma luta corpo a corpo, cuja diferença de proporções não lhe permitia antever outro resultado que não o fenecimento. Daí a aceitação resignada das personagens diante da imposição do absurdo ou do horror - seja ele corporificado na imagem do grotesco ou na máquina burocrática cujo corpo de leis esmaga o homem que desconhece seus códigos. Daí a sua dimensão trágica, uma vez que "a morte é o único meio de evitar abdicar da soberania. Não há servidão na morte; na morte não há mais *nada*" (Ibid. p.151). É nesse sentido que a derrisão pelo mal apresenta sua segunda faceta política. Além de destituir do horror situações grotescas e bizarras como forma de ressaltar a naturalização do horror nosso de cada dia, sua filiação a uma literatura maldita, assim como Bataille observa na personagem de Emily Brontë⁵⁶, também encarna "uma verdade primordial, a verdade da criança revoltada contra o mundo do Bem, contra o mundo dos adultos", uma vez que "aquilo que a sociedade opõe ao livre jogo da ingenuidade é a razão fundamentada no cálculo do interesse" (Ibid. p. 18 e 16).

A vida se encontra aqui cindida com a razão, ou ao menos com o compromisso com o Bem instituído e institucionalizado como produtividade, interesse e *bons*

⁵⁶ Heathcliff, personagem de *Wuthering Heights*, ou *O morro dos ventos uivantes*, de Emily Brontë.

costumes nas sociedades modernas. Isso por si só já denota contornos trágicos ao universo kafkaniano; e ao deslocar para fazer ver, renomear coisas e objetos para destituí-los de um sentido pré-determinado, Kafka não opera de outra forma a não ser pela quebra, ou ao menos deslocamento do simbólico (instituído) ou do significante. E um mundo em que pessoas viram insetos, objetos padecem sem função, e os homens são esmagados por códigos e leis às quais não têm acesso⁵⁷, certamente pode ser tomado como uma fábula realista. Porém é a realidade a casa onde a imaginação criante habita - apenas uma realidade expandida e liberta dos arbítrios de uma razão imposta -, em cuja mesa as bestas do quintal sentam pra jantar e por cuja porta, ou seriam pelas frestas e janelas, o devaneio entra e sai a passeio.

Pode haver uma razão de ser no esforço de Anders em afigurar Kafka como um fabulador realista, e não como um alegorista ou simbolista. Uma vez que,

O *alegorista* põe em movimento seu mecanismo convencional (teológico, mitológico ou do gênero) de tradução ao substituir *conceitos* por *imagens*. O simbolista autêntico toma a parte pelo todo, isto é, faz um objeto representar o outro, porque este, ao que se supõe, é da mesma substância que o outro. Kafka não faz nem uma coisa nem outra. O que ele traduz em imagens não são conceitos, mas situações. (ANDERS, *op. cit.* p.56)

Dessa forma a matéria-prima da sua escrita seriam as metáforas, imagens verbais de situações que preexistem e antecedem em muito o escritor. "Nenhuma de suas imagens, por mais absurda, parece gratuita: cada uma está fundada num pronunciamento imagético que o homem, antes dele, já fizera sobre si mesmo". Assim de certo modo, "ele não inventa imagens: assume-as", ao menos "o que há de sensorial nessas imagens - e vejam, a metáfora mostra detalhes tão colossais que, daí em diante, a descrição adquire algo de pavorosa realidade", depondo em favor da credibilidade da imagem. "As imagens de Kafka são, portanto, tudo, menos misteriosas"(Ibid. p.58-9). Mas a questão é: o fato das situações não serem novas implica necessariamente que as imagens e sensações também não o sejam? Não é possível evocar situações e até sensações conhecidas a partir do deslocamento - ainda que seja para fixar -, ou seja, uma nova imagem capaz de intensificar e ressignificar uma situação conhecida? Afinal, não é verdade que Kafka "priva os gestos humanos dos seus esteios tradicionais e os transforma em temas de reflexões intermináveis? (BENJAMIN, *op.cit.* p.147).

⁵⁷ No conto *Diante da lei*, que integra *Um médico rural*, um homem do campo passa anos a tentar entrar na lei, e é barrado pelo porteiro ou guardião, que o adverte que ele é apenas o último e menos poderoso dos porteiros que impedem o acesso de sala em sala. Após o esforço em vão, o homem morre do lado de fora da porta mais distante da lei.

É fato que definitivamente Kafka "não cedeu à tentação do mito", como bem observa Benjamin. "O mundo mítico, à primeira vista próximo do universo kafkiano, é incomparavelmente mais jovem que o mundo de Kafka, com relação ao qual o mito já representa uma promessa de libertação" (Ibid. p.143). As situações evocadas por suas imagens, portanto, não só antecedem a ele, como são preexistentes ao mito. De uma maneira mais ampla "tratam da organização da vida e do trabalho na comunidade humana" (ibid. p.148). Basta lembrar dos nebulosos e complexos sistemas operacionais e as hierarquias *nonsense* na organização do trabalho. Mas apesar do esforço de Anders, fica difícil reduzir a potência das imagens da literatura de Kafka a um bem engendrado jogo de metáforas que colidem. "As metáforas são uma das coisas que me tiram a esperança da literatura", escreve Kafka em seu diário de 1921, e assim ele "mata deliberadamente toda metáfora, todo simbolismo, toda significação, não menos que toda designação. A metamorfose é o contrário da metáfora" (DELEUZE, 2014, p.43). É nesse sentido que Deleuze e Guattari parecem oferecer uma leitura reveladora a partir do conceito de uma literatura menor. "Uma literatura menor não é a de uma língua menor, mas antes a que uma minoria faz em uma língua maior. Mas a primeira característica, de toda maneira, é que nela, a língua é afetada de um forte coeficiente de desterritorialização⁵⁸" (Ibid. p.35).

E aqui a ideia de desterritório encontra ressonância na quebra do simbólico ou como uma ruptura com a relação significante predeterminada. Um bom exemplo disso seria justamente a precariedade do alemão empregado pelos judeus em Praga. É portanto a partir de uma tripla impossibilidade, que a escrita para Kafka encontra-se num impasse: "impossibilidade de não escrever, porque a consciência nacional, incerta ou oprimida passa necessariamente pela literatura", e escrever é portanto um dever; a impossibilidade de escrever de outro modo", em outra língua, sob o risco de romper com a "territorialidade primitiva tcheca" dos judeus e a "impossibilidade de escrever em alemão" pelo não reconhecimento da população alemã nativa da qual são "excluídos, tais como 'ciganos tendo roubado a criança alemã no berço'. Em suma, o

⁵⁸ A grosso modo, "as três características da literatura menor são a desterritorialização da língua, a ligação do individual no imediato político, o agenciamento coletivo da anunciação. É o mesmo que dizer que 'menor' não qualifica mais certas literaturas, mas as condições revolucionárias de toda literatura no seio daquela que se chama grande (ou estabelecida)" (DELEUZE, *op. cit.* p.39). Essa passagem evidencia a dimensão eminentemente política de uma literatura menor, que deve ser buscada mesmo nos seios das literaturas ditas maiores.

alemão de Praga é uma língua desterritorializada, própria a estranhos usos menores", como define Deleuze (Ibid. p.36) .

Diante desse impasse só restariam a Kafka duas opções: "enriquecer artificialmente esse alemão, inflá-lo de todos os recursos de um simbolismo, de um onirismo, de um senso esotérico, de um significante escondido", num "esforço desesperado de reterritorialização simbólica"; ou simplesmente "optar pela língua alemã de Praga, tal como ela é, em sua pobreza mesma", aprofundando "a desterritorialização até que não subsistam mais que intensidades". "Já que o vocabulário é ressecado", opor ao uso simbólico e significante da língua uma alternativa puramente intensiva, em que a própria estreiteza da sintaxe abrisse a palavra em devires e imagens de intensidades inauditas (Ibid. p.40). Não mais uma palavra enquanto significante, cuja travessia converte-se em imagem como significado; nem tampouco a evocação de uma imagem que traz em si uma comparação, "como cão", na forma de metáfora. Um "procedimento criador que liga diretamente a palavra à imagem", numa relação de primeiridade (Ibid. p.46). Uma palavra-imagem que já é em si um devir, devir homem do cão e devir cão do homem. Já que "o devir-animal do homem é real, sem que seja real o animal que ele se torna; e, simultaneamente, o devir-outro do animal é real sem que esse outro seja real" (DELEUZE, 1997, p.18).

"Não há mais designação de alguma coisa segundo um sentido próprio, nem atribuição de metáforas segundo um sentido figurado, [...] as imagens formam apenas uma sequência de estados intensivos, uma escala ou um circuito de intensidades puras (...). Em suma, um *uso intensivo* assignificante da língua" (idem, 2014, p.44-5), propiciado pelo uso de "*intensivos ou tensores*" - gírias, "palavras curingas, verbos ou preposições assumindo um sentido qualquer (...), conjunções, exclamações, advérbios" - desenvolvidos por uma língua de literatura menor, marcada pela incorreção sintática e pelo vocabulário ressecado, tal qual o alemão em Praga (Ibid. p.46). Assim, por mais que descreva situações há muito conhecidas pelo homem, a forma como ele as abre e intensifica é sem dúvida um fenômeno novo de difícil catalogação ou classificação. De uma forma ou de outra, Kafka encontrou na linguagem o lugar onde as imagens nascem e onde lhe foi possível manter a sobriedade na puerilidade do sonho.

Kafka escreve por imagens. Essa é uma máxima incontornável. Imagens intensidade que rompem a significação e o mundo simbólico. Puro devir. E "um devir não é uma correspondência de relações. Mas tampouco é ele uma semelhança, uma

imitação e, em última instância, uma identificação" (idem, 1997, p.18). Ele só existe em si.

BESTIÁRIO DE APOLO



Murtula

2.4. A imagem que petrifica

No panteão de imagens suscitadas pelo universo kafkaniano, talvez nenhuma outra seja mais evocada do que a sensação de imobilidade e paralisia. Em meio às complexas engrenagens - burocráticas, processuais, econômicas, trabalhistas - há sempre o frágil corpo humano, ou animal, que tenta em vão progredir. A desproporcionalidade das situações de absurdo que se colocam é um pesado fardo, que colocado sobre os ombros impossibilita qualquer menção de movimento. Como se uma formiga suportasse o peso de um cubo de açúcar, sem ousar mover-se sob o risco de ser esmagada. Em certo sentido, "o tempo é retido no pânico. Por conseguinte, Kafka oferece imagens" (ANDERS, *op. cit.* p.73). Ao menos é assim que Anders introduz a aptidão do autor para imagens que remetem a um efeito de paralisação do tempo - imagens felizmente aqui já libertas da noção de metáforas.

Embora esse efeito também se evidencie na impotência das personagens nos principais romances de Kafka, a imobilidade revela-se ainda mais patente nas narrativas curtas, em que paradoxalmente a construção de frases longas parece resumir "a sucessão num único gesto congelado". É isso que aproxima a prosa de Kafka da artes plásticas, "porque para ele e para as pessoas do seu mundo, a vida é tão enroscada que *não anda*; e também porque essa imobilidade só pode se estabelecer como imagem" (Ibid. p.74).

Essa é mais uma aproximação possível da obra de Kafka com as imagens, mas diferentemente de uma paralisação do tempo no classicismo, que obedecia muito mais ao próprio andamento da narrativa ou da poesia, em Kafka o tempo retido "é objeto de horror" e impotência. "Nos classicistas, a neutralização do tempo (na forma de eternização) é intenção, ao passo que, para Kafka, a eternidade do momento, o tétano do não-ir-adiante, é maldição" (ibidem). E se eles se parecem enquanto princípio, eles diferem radicalmente no que concerne à motivação e ao efeito provocado. E até mesmo no que diz respeito ao procedimento; "o golpe de mão por meio do qual Kafka metamorfoseia frases em imagens é, muitas vezes, muito simples: comprime a frase 'As máquinas são mortíferas' na 'máquina de matar' [...]", ou "'os objetos de nossos dias são indevassáveis' no objeto até certo ponto absurdo do ponto de vista funcional:

'Odradek'⁵⁹ (Ibid. p.75). É essa simplicidade ou precariedade linguística, inclusive, que faz sua literatura menor segundo uma perspectiva deleuziana.

Com uma diferença de ordem, entretanto. Se para Anders "a metamorfose propriamente kafkiana dos 'processos' em 'imagens' faz-se comprovar até mesmo na sintaxe da sua prosa", a imagem é antecedente e encontra uma forma sintática, tal como nas metáforas (ibidem). Há pressuposta uma relação de causa e efeito, prevista já na formulação dedutória "o tempo é retido no pânico. Por conseguinte, Kafka oferece imagens". Para Deleuze e Guattari, a sintaxe encontrada na língua menor já impõe em si uma abertura da palavra em intensificações, a própria estrutura sintática de algum modo já é devir. Esse frescor de uma linguagem que é abertura e intensificação, que queima, fulgura e acontece diante de nós parece justificar melhor o efeito de paralisação, estupor ou petrificação atribuído às imagens kafkanianas. Nesse caso, a ordem poderia se inverter sem prejuízos de sentido: "Kafka oferece imagens, por conseguinte o tempo é retido", e vice-versa, já não importa, uma vez que sintaxe e imagem são uma um bloco só, a forma já é devir, um tempo presente único, sem ordem sucessória ou vinculação lógica.

Isso de alguma maneira ajuda a entender porque as imagens de Kafka petrificam. "E é essa petrificação que empresta beleza ao mundo kafkaniano. Petrificação e beleza? Que espécie horrível de beleza é essa? A beleza da medusa", responde Anders. "Como o espírito dos gregos, que tudo embeleza, conseguiu extrair, também dessa figura ultra-antiga e atroz de Medusa, um ideal de elevada beleza virginal, mesmo nos momentos de morte violenta" (Ibid. 77-8). A questão aqui lançada parece ter um efeito retórico mais do que efetivo, considerando-se que a principal arma ou poder da criatura mitológica era sua capacidade de exercer fascínio, de atrair o olhar daqueles que cruzavam o seu caminho, transformando-os em pedra - caso lhe encarasse os olhos. A ambiguidade entre o horror e o fascínio ou arrebatamento constitui a sua mística. Ou como louva Píndaro em uma de suas odes; "embora diga dela que carrega em si a morte da petrificação", tem, "porém faces belas" (Ibid. p.79). A questão, contudo, também poderia ser reformulada a Caravaggio, que no final do séc. XVI concebeu a representação mais inquietante e fascinante da medusa (ver fig.51), já desprovida de traços virginais e sob outro paradigma estético. Sob a influência do

⁵⁹ Justamente por ser um objeto desprovido de função, como tantos outros desenvolvidos nas sociedades modernas para atender necessidades criadas e não efetivas. Eis mais um indício de Kafka como um fabulador realista.

barroco e do romantismo, a górgona tornou-se motivo de diversos outros pintores e escultores.

O que a afirmação aqui faz ver, no entanto, é que uma concepção da beleza talhada pelo horror também integrava o referencial estético grego, mesmo antes da disseminação de seus ideais clássicos⁶⁰. Posto que o grande feito dos gregos não consistiu "em extrair a beleza do terrível *a despeito* de sua horripilância, mas sim em criar a beleza justamente a partir do horror daquilo que assusta; em elaborar o 'reluzir' (*Gleissen*) da beleza a partir do 'esbugalhar de olhos' (*Glutzen*) do terrível" (Ibid.78). A coincidência etimológica não se dá por acaso, como observa Anders, fornecendo documentação histórica e alguns importantes "testemunhos cotidianos da afinidade de terror e beleza" ou da filiação desta em relação àquele, que oportunamente merecem o registro.

I. O terrível é inacessível; o belo é inacessível. Na inacessibilidade ambos se encontram. O animal de rapina é "terrivelmente belo". Isto é: o que assusta nos mantém à distância, que é condição de todo belo artístico⁶¹. *Temenon* (*templum*), isto é, a coisa apartada, significa entre os gregos, o lugar-tabu sacro-terrível. De maneira análoga, a obra de arte está isolada do mundo cotidiano pela cortina ou moldura.

2. O terror paralisa (para o aterrorizado) o tempo; transpõe-no, portanto, para uma forma pretérita e bárbara daquele tempo "insular", em que a obra de arte nos introduz à força do mesmo modo.

3. O terror "subjuga", "fulmina" e o mais que há em matéria de metáfora - sem subjugar ou fulminar de fato. Da mesma forma que a obra de arte. (Ibidem)

O resplandecente, ou aquilo que reluz, o belo, equiparado ou confundido com o terrível, como se habitassem o mesmo corpo, uma só dimensão. Eis um dos primados que regem o *Bestiário de Apolo*. Seja pela inacessibilidade, pela distância que interpõe, como condição da existência, o belo e o terrível, o sagrado e o profano, parecem estar relacionados mais por homologia do que por analogia. Na verdade, tal como a sintaxe menor de Kafka já é em si imagem, e a imagem é sintaxe, não há sequer dualismo, apenas um bloco único de intensidade. Não se tratam portanto de duas emanções que brotam do mesmo solo, é um corpo único e indiscernível, que depõe sobre a sua própria existência. Eis a razão pela qual o terror e a beleza, ao menos nessa concepção, produzem o mesmo efeito de inacessibilidade, distanciamento e isolamento do mundo

⁶⁰ A questão dos ideais clássicos de beleza foi extensamente discutida no cap.I, tópico 1.3. A comoção de Laocoonte.

⁶¹ Ao menos nas concepções racionalistas hegemônicas, como a que dominou e atravessou o campo da estética no séc. XVIII.

cotidiano - visão contestada na aproximação de arte e vida promovida pelas vanguardas na virada do séc. XIX para o séc. XX -; eis porque ambos nos transpõem para uma ilha regida por outro tempo, pretérito e particular; eis a razão pela qual eles nos subjugam e fulminam: trata-se no fundo do mesmo bloco de sensações. "O terrível" e "o belo" não dividem ou partilham o mesmo corpo, eles são um só, uno e indivisível. Não há diferença de natureza, apenas de grau ou intensidade.

É nessa direção que parece apontar a primeira Elegia de duíno, de Rilke: "Pois que é o Belo senão o grau do Terrível que ainda suportamos e que admiramos porque, impassível, desdenha destruir-nos? Todo Anjo é Terrível."⁶² (RILKE, 2013, p.11) Como observa Anders:

Se traduzíssemos essa profunda intuição de Rilke com as expressões da estética clássica, ela significaria: "belo" e "sublime" não são duas categorias *sui generis*; o "sublime" (ou superpoderoso, ou assustador) é, antes, *ele mesmo, o belo enquanto renuncia ao exercício do superpoder*, isto é, se mantém à distância. A partir daqui e só a partir daqui, é que se pode compreender o papel da beleza em Kafka. (ANDERS, *op. cit.* p.79)

Isso porque, para o autor, a beleza na obra de Kafka deve ser entendida enquanto um gesto de renúncia do Superpoder - a família, o Castelo, a sociedade moderna com suas leis, códigos, responsabilidades e necessidades criadas - que abdica de exercer seu poder destrutivo e assim "irradia beleza na sua magnitude de tirar o fôlego". Há portanto presumida uma noção de renúncia, na medida em que o "Superpoder é 'belo' na medida em que renuncia ao uso aniquilador de sua força". Mas Anders logo reconhece no "enlace de renúncia e beleza" algo de estranho e familiar, por remontar à estética de Kant e Schiller, que também amparavam o reino do belo a partir de uma renúncia (Ibid. p.80). Neste caso, a renúncia ao interesse ou a suspensão da vontade para entregar-se ao "prazer desinteressado" tão propagado pela estética kantiana. A diferencia crucial seria, então, ainda segundo Anders, que "em Kant, é o próprio homem que renuncia. O belo emerge por um ato de sua liberdade", em abrir mão ou destituir-se de todo interesse para fins contemplativos. Enquanto que em Rilke e Kafka, "a renúncia não é obra do homem (que *per definitionem* não é livre), mas do próprio Superpoder" (ibidem).

⁶² Trecho também comentado por Anders (*Op. cit.* p.79) e citado por Zizek: "Jacques Lacan define a arte a partir de sua relação com a Coisa: e seu seminário *A ética da psicanálise*, afirma que a arte enquanto tal está sempre organizada em torno do Vazio central da Coisa impossível-real - afirmação esta que talvez deva ser interpretada como uma variação da velha tese de Rilke segundo a qual a beleza é o último véu que cobre o horrível" (ZIZEK, 2009, p.99)

O que aqui provoca algum incômodo é uma certa noção de clemência, relativa é bem verdade, confundida com a "graça" que nos conduziria ao belo. "Em Rilke, é o 'anjo' que 'desdenha'; em Kafka, é o 'Castelo' que renuncia [...], e enquanto renunciam a nos destruir são 'belos'. [...] Tão belos quanto a arma que não - ou ainda não, ou ainda não definitivamente desfecha o golpe" (Ibid. p.80-1). Há assim uma clara aproximação à relação do fascínio com a ameaça do perigo - controlado e a uma certa distância segura - na experiência do sublime. O que justifica a indistinção entre o belo e o sublime na beleza gorgônea atribuída a Kafka. Como se a beleza durasse a exata medida em que o machado está em riste mas ainda não cumpre sua sentença. Ou numa imagem evocada por Kafka em um dos seus diários: "um raio paralisado", e portanto petrificado, enquanto tolera os últimos estampidos de admiração da beleza. Uma beleza petrificada, imobilizada no instante do tempo em que esperamos o raio nos atingir, uma beleza que nasce e dura a exata medida daquilo que ameaça extingui-la; à espera do golpe. É essa beleza gorgônea que o fotógrafo Nicolas Bruno persegue em suas imagens: blocos de sensações para o inquietante fenômeno da paralisia do sono⁶³ com o qual desde criança teve que conviver. (ver fig.)

Mas a de depender da clemência ou renúncia do poder "esse conceito de beleza tem de ser abolido. Tanto mais quanto o teto comum que cobre 'belo' e 'terrível' contribui para esclarecer o fascínio que Kafka hoje em dia exerce" (Ibid. p.81). Pois à uma beleza assim colocada não resta outra opção a não ser ruir ou desidratar; sobretudo se considerarmos que o mundo de Kafka e Rilke - e não só no deles, mas num mundo pós holocausto - não há clemência ou esperança. "Ai, quem nos poderia valer? Nem anjos, nem homem e o intuitivo animal logo adverte que para nós não há amparo neste mundo definido", escreve Rilke (RILKE, *op. cit.* p.11).

Ideia semelhante pode-se perceber no conto *Uma folha antiga*⁶⁴, em que a própria sensação de imobilidade e de impotência, ou ainda de uma beleza que petrifica parece reger a galeria-engrenagem de imagens que fulguram de Kafka. O texto trata da invasão de "nômades do norte" à praça central da capital de um lugar ou país qualquer fictício. A história é contada sob a ótica de um sapateiro, cuja oficina se encontra na praça, diante do Palácio Imperial. Os soldados que não param de chegar montaram acampamento a céu aberto, e "fizeram desta praça tranquila, mantida sempre escrupulosamente limpa, uma autêntica estribaria" (KAFKA, 1999, p.24). Eis os

63

64 A pequena narrativa ou conto integra a compilação *Um médico rural* (KAFKA, 1999, p.24-6).

primeiros indícios do comportamento bárbaro dos soldados, tratados por Kafka pela via da animalização. Os comerciantes tentam as pressas se esquivar por entre as patas dos cavalos e os açoites de chicote numa tentativa vã de limpar o terreno.

Diante da selvageria dos soldados, pouco pode ser feito. "Com os nômades não se pode falar. Eles não conhecem a nossa língua, na realidade quase não têm um idioma próprio. Entendem-se entre si de um modo semelhante ao das gralhas. Ouve-se sem cessar esse grito de gralhas." (Ibid. p.25) Eis aqui apresentado um devir-animal, inapropriadamente um devir-gralha⁶⁵, que já traz em si uma imagem intensidade, uma palavra aberta e intensiva. Os devires animais "são desterritorializações absolutas, ao menos em princípio, que penetram no mundo desértico investido por Kafka" (DELEUZE, 2014, p.27). Os soldados são aparentemente desprovidos de linguagem: "muitas vezes fazem caretas; mostram então o branco dos olhos e a baba cresce na boca, mas com isso não querem dizer alguma coisa nem assustar ninguém; fazem-no porque essa é essa a sua maneira de ser" (KAFKA, *op. cit.* p.25).

E mais uma vez Kafka introduz a cisão e a inaptidão (dos soldados) à vida social civilizada: "Para eles nossa maneira de viver, nossas instituições são tão incompreensíveis quanto indiferentes" (ibidem). O que possibilita aos invasores saquear os estabelecimentos dali sem qualquer crise de consciência. "Mas não posso me queixar quando vejo por exemplo o que acontece ao açougueiro em frente. Mal ele traz as suas mercadorias, tudo já lhe foi tirado e engolido pelos nômades", e assim Kafka intensifica duplamente o devir-animal. "Os cavalos deles também comem carne; muitas vezes um cavaleiro fica ao lado do seu cavalo e os dois se alimentam da mesma posta de carne, cada qual por uma extremidade" (ibidem). Assim a narrativa de *A folha antiga* vai sendo construída como uma potencialização do incômodo ou da ameaça a partir de uma intensificação do devir-animal, diante do qual o sapateiro é impotente e paralisa.

Isso fica muito evidente na ocasião em que, para poupar o esforço do abate do boi, o açougueiro resolve colocar o animal ainda vivo; e aí, só resta ao sapateiro cobrir-se de roupas, cobertas e almofadas no fundo da oficina "para não ouvir os mugidos do boi que os nômades atacavam de todos os lados para arrancar com os dentes pedaços de sua carne quente" (Ibid. p.26). Não por acaso, como bem observa Deleuze, "Kafka manifesta uma permanente obsessão com o alimento, e com o alimento por excelência

⁶⁵ "O devir pode e deve ser qualificado como devir-animal sem ter um termo que seria o animal que se tornou" (DELEUZE, 1997, p.18)

que é o animal ou a carne, e com o açougueiro, e com os dentes, dentes grandes sujos..." (DELEUZE, 2014, p.41), uma forma de intensificação do devir-animal, portanto. "Quanto tempo vamos suportar esse peso e tormento?", pergunta o sapateiro, "o palácio imperial atraiu os nômades mas não é capaz de expulsá-los", sabe ele bem a resposta. Nesse momento, Kafka ressalta a impotência e a perda da soberania, numa sensação de abandono e desamparo em relação ao poder institucionalizado - uma breve e inócua aparição do imperador na janela do palácio o torna apenas uma testemunha protegida e descolada daquela realidade. O que leva o homem comum a antever sua ruína.

"A nós, artesãos e comerciantes, foi confiada a salvação da pátria; mas não estamos à altura de uma tarefa dessas [...]. É um equívoco e por causa dele vamos nos arruinar." (Ibid. p.26) Assim, não há clemência do Superpoder ou qualquer esperança; e a beleza que petrifica embora possa ser potencializada pela navalha suspensa da guilhotina, parece dizer mais respeito à experiência do terrível e do horror intensificada a partir de devires, neste caso devir animal. Blocos de sensações em que cavalos e homens devoram um boi vivo. "Devir animal é precisamente fazer o movimento, [...] ultrapassar um limiar, atingir um *continuum* de intensidades que só valem por si mesmas", escreve Deleuze, "encontrar um mundo de intensidades puras, em que todas as formas se desfazem, todas as significações também, significantes e significados, em proveito de uma matéria não formada, de fluxos desterritorializados, de signos assignificantes" (DELEUZE, 2014, p.27).

Tudo isso propiciado por uma linguagem menor, marcada pela desterritorialização. Uma linguagem com a precisão e dureza dos comunicados oficiais, que remontam à obscuridade das leis e a pobreza sintática dos relatórios; "é a linguagem de protocolo que torna seu mundo belo" (ANDERS, *op. cit.* p.91). A máquina tecnocrática, burocrática, as engrenagens que se impõem como Superpoderes. Imagens cuja intensidade inspiram a impotência e imobilidade do homem comum condenado à condição trágica. Como se as personagens de Kafka padecessem da inquietante experiência da paralisia do sono, em que consciência e sobriedade não são capazes de retirar o frágil corpo humano da impotência e da imobilidade.

GALERIA VI

Fig.51. Michelangelo Caravaggio, Testa di Medusa, 1597, Galeria D'Uffizi, Florença



Fig.52. Nicolas Bruno, sem título. Paralisia do sono.



Fig.53 e 54. Nicolas Bruno, sem título. Paralisia do sono.



Fig.55 e 56. Nicolas Bruno, sem título. Paralisia do sono.

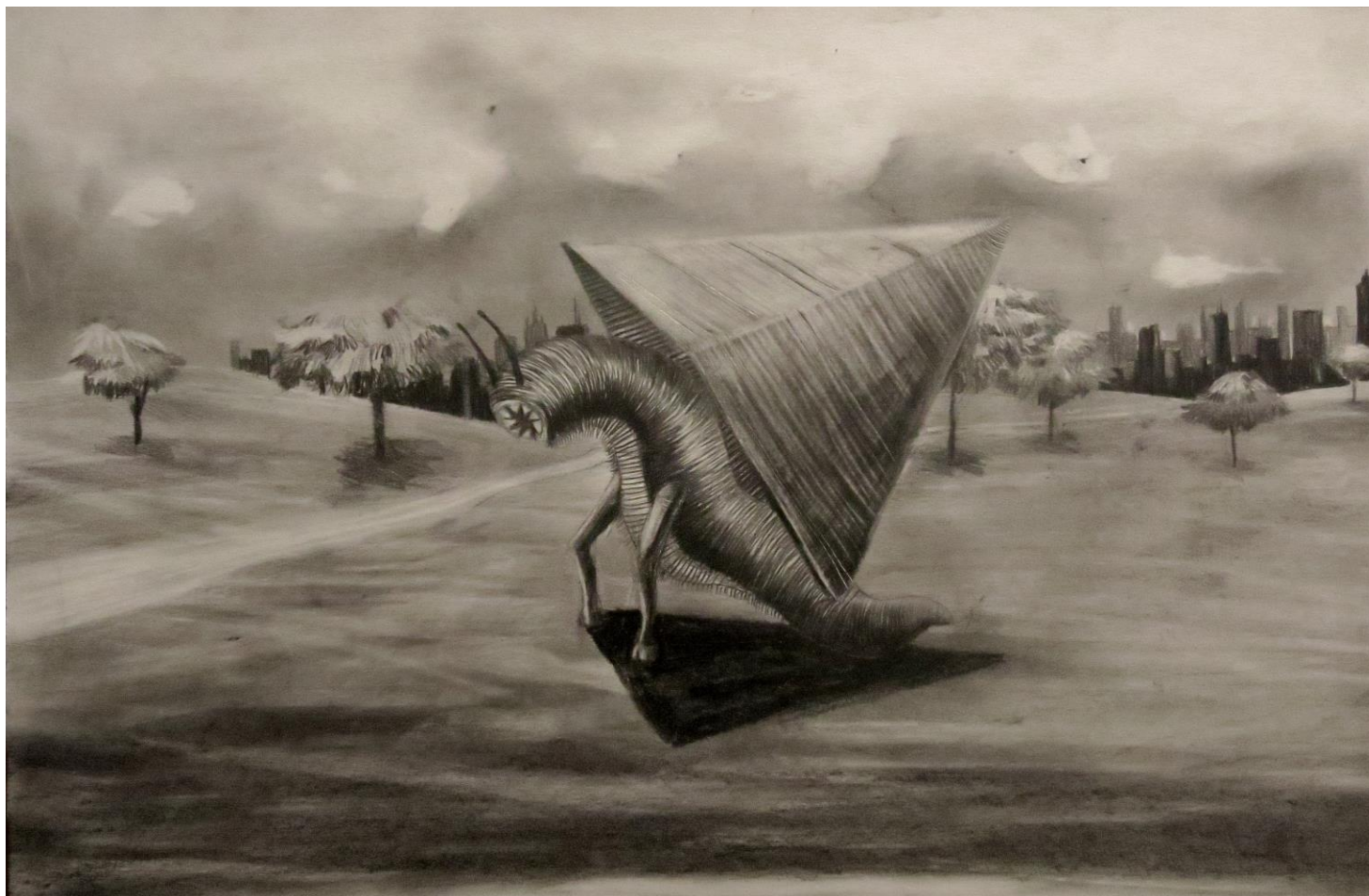


Fig. 57. Francesca Woodman. *sem título*, in RISD's Nature lab.

2ª Parte

Narrativas de retorno à casa

BESTIÁRIO DE APOLO



Endomus

CAP. 3

A DIMENSÃO ESTÉTICA DA CASA

Depois de ter esbanjado tudo, sobreveio àquela região uma grande fome: e ele começou a passar penúria. Foi pôr-se ao serviço de um dos habitantes daquela região, que o mandou para os seus campos guardar os porcos. Desejava ele fartar-se das vagens que os porcos comiam, mas ninguém lhas dava.

Entrou então em si e refletiu: Quantos empregados há na casa de meu pai, que têm pão em abundância... e eu, aqui, estou a morrer de fome! (...) Levantou-se, pois, e foi ter com seu pai. Estava ainda longe, quando seu pai o viu, e, movido de compaixão, correu-lhe ao encontro, lançou-se-lhe ao pescoço e o beijou. O filho lhe disse então: Meu pai, pequei contra o céu e contra ti; já não sou digno de ser chamado teu filho. Mas o pai falou aos servos: Trazei-me depressa a melhor veste e vesti-lha, e ponde-lhe um anel no dedo e calçado nos pés. Trazei também um novilho gordo e matai-o; comamos e façamos uma festa. Este meu filho estava morto, e reviveu; tinha-se perdido e foi achado. E começaram a festa. (LUCAS, Cap.15, 14-25)

3.1. A casa e o repouso

Há sempre algo além do efeito edificante que normalmente configura o gênero da parábola: narrativas curtas que transmitem uma mensagem moral mediante o emprego da linguagem figurada ou alegórica, muito comum nos evangelhos em narrativas atribuídas a Jesus. Uma das passagens mais conhecidas e emblemáticas do Novo Testamento - ainda que apareça em um único evangelho, o de Lucas - parece dar conta disso. A *Parábola do filho pródigo* encerra uma trilogia de pequenas estórias sobre a redenção e poderia tranquilamente ser chamada de a Parábola do filho perdido. Sobretudo se considerarmos que as duas outras que a antecedem são, respectivamente,

a *Parábola da ovelha perdida* e a *Parábola da moeda perdida*. Apesar de distintas, em conjunto as três histórias parecem compor um mosaico retórico de efeito tautológico, em que as narrativas se somam no intuito de assegurar a possibilidade e a importância da redenção, do arrependimento e da expiação da culpa diante da infinita compaixão ou misericórdia divina. Isso se torna ainda mais evidente se atentamos para o episódio e para o contexto em que elas foram proferidas: "Aproximavam-se de Jesus os publicanos e os pecadores para ouvi-lo. Os fariseus e os escribas murmuravam: 'Este homem recebe e come com pessoas de má vida'!

Então lhes propôs a seguinte parábola: (...)" (LUCAS, Cap.15, 1-4).

Daí em diante, segue-se a parábola da ovelha perdida, seguida das demais, como uma resposta aos comentários insidiosos dos fariseus. O próprio nome da primeira narrativa parece traduzir o recado aqui defendido: vale mais recuperar uma ovelha desgarrada de um rebanho de cem ovelhas, do que pastorear as noventa e nove restantes que já seguem o seu caminho. Essa é a mensagem do pastor que vai em busca de sua ovelha perdida...

E depois de encontrá-la, põe-na nos ombros, cheio de júbilo, e, voltando para casa, dizendo-lhes: Regozijai-vos comigo, achei a minha ovelha que se havia perdido. Digo-vos que assim haverá maior júbilo no céu por um só pecador que fizer penitência, do que por noventa e nove justos que não necessitam de arrependimento" (Ibid., 7-8).

Afirmção que reforça o caráter qualitativo, e não quantitativo, da redenção e do arrependimento, como é reiterado na parábola seguinte, a *da moeda perdida*: "Digo-vos que haverá júbilo entre os anjos de Deus por um só pecador que se arrependa" (Ibid. 10-11).

Entretanto, para além do seu sentido moral mais premente, há um outro aspecto que também é merecedor de atenção: "E depois de encontrá-la, põe-na nos ombros, cheio de júbilo, e, voltando para casa reúne os amigos e vizinhos ..." A volta à casa é motivo de regozijo: o retorno ao conforto do lar e da misericórdia divina; ideia que aparece potencializada na volta do filho pródigo, por se tratar de uma volta consentida e refletida após a penúria e o arrependimento. Diferentemente da ovelha, privada da escolha e da decisão moral - reconduzida sobre os ombros do pastor - o filho mais novo, depois de esbanjar e gastar toda a herança que requisitou ao pai em prazeres mundanos, reflete sobre sua condição e encontra na casa do pai - ou do Pai, em maiúsculo - a expiação de sua culpa e o refúgio confiável onde recuperaria a

tranquilidade e a dignidade perdidas. Há, portanto, sob a alegoria teológica e moralizante, a concepção da casa como refúgio, como lugar de conforto e de influência estabilizadora. Ou como aprendemos e costumamos a reproduzir desde os primeiros anos de nossa infância: "lar doce lar".

Afora o conteúdo catequizante e de influência inibidora - a casa, ou mais propriamente o seio familiar, representa aqui o porto seguro, de cuja zona de influência e de cujos valores jamais deveríamos nos desvincular -, a casa significa o abrigo, o ponto de acolhimento e proteção, cálido e reconfortante, como um ponto de pouso e descanso para aves que atravessam mares. É precisamente esse aspecto que aproxima a casa como uma estrutura da ordem do que é *heimlich*⁶⁶, ou ao menos do seu primeiro e mais premente significado:

1. *Heimlich*: também *Heimlich*, *heimelig*, pertencente à casa, não estranho, familiar, caro e íntimo, aconchegado etc. (a) (ant.) pertencente à casa, à família, ou, tido como pertencente, cf. latim *familiaris*, familiar.[...]

Heimlicher - (b) de animais, domesticado, que se aproxima confiantemente às pessoas. Antôn. selvagem, p. ex., animais que não são selvagens nem *heimlich* etc. (...) Animais selvagens [...] de modo que são criados *h.* e habituados aos seres humanos. 92. Quando esses animaizinhos são criados desde a infância junto aos homens, tornam-se inteiramente *h.* e amigáveis etc.

(c) confiável, que lembra intimamente o lar; o bem estar de uma tranquila satisfação etc., de confortável sossego e segura proteção, como o que se tem no interior da própria casa (cf. *Geheuer* [seguro]): ainda *h.* é *h.* em seu país, onde os estrangeiros derrubam os seus bosques? Alexis H.I,I,289. (...) Destruir a *Heimlichkeit* da terra natal. Gervinus Lit. 5, 375. Foi difícil encontrar um lugarzinho tão íntimo e *h.* G. 14, 14. (...) Em tranquila *H-keit*, rodeado de cercas próximas. Haller;

Como se pode ver, há uma relação direta entre o conceito e a noção de intimidade, aconchego e familiaridade. É *heimlich* aquilo que pertence à casa, à família ou cujo convívio seja compatível com ambiente doméstico, no sentido de não lhe perturbar a paz ou lhe ameaçar a tranquilidade. Uma cercania, portanto, que delimita uma zona ou área de conforto e bem estar; ou ainda uma remissão ao local que há muito conhecemos e com o qual guardamos uma relação íntima, tal qual a terra natal.

Dentro de um outro viés, é também nesse sentido de intimidade que a terra, e aqui mais especificamente a casa, é uma dimensão inspiradora do devaneio do repouso, como propõe Bachelard. Não no que ela pode oferecer de comodidade enquanto

⁶⁶ O conceito foi apresentado, definido e analisado em sua multiplicidade de sentido no Cap. 1 desta tese. Ver pág. 15.

suntuosidade ou prodigalidade de seus múltiplos cômodos, mas justamente a casa em sua função primordial e essencial, de proteção contra as intempéries e ameaças externas. "Contra o frio, contra o calor, contra a tempestade, contra a chuva, a casa é um abrigo evidente, e cada um de nós tem mil variantes em suas lembranças para animar um tema tão simples" (BACHELARD, 2003, p.87). Uma imagem cuja simplicidade é capaz de suscitar múltiplas imagens e sensações; um lugar de intimidade, em cujas reentrâncias e em cujos vazios os sonhos nascem e a memória se adensa. É no seu sentido quase antropológico, quando deixamos de ser nômades para fixar morada num modesto abrigo, que a casa corporifica o repouso. "É que o *pobre abrigo* mostra-se então claramente como o *primeiro abrigo*, como o abrigo que cumpre imediatamente sua função de abrigar" (Ibid. p.80).

A função primeva de um abrigo pode remeter ao acolhimento de quando ainda habitávamos o útero materno, imagem primitiva cuja intensidade é capaz de inspirar e evocar a imaginação. A imagem do resguardo numa cavidade estreita estimula e expande a capacidade imaginativa. Na verdade, um devaneio no qual "parece que o sonhador vive como que uma dialética da imensidão e da intimidade, uma ritmanálise real em que o ser encontra alternadamente expansão e segurança" (Ibid., p.90). A imaginação parece se apoiar numa espécie de dinâmica expansiva ou aumentativa, na qual "as pequenas imagens reclamam as grandes" numa lógica de "aumentativo psíquico" (Ibid., p.95). Um bom exemplo disso é a imagem recorrente de uma árvore oca - "tema importante dos devaneios de refúgio e do repouso" (Ibid. p.90) - e que pode inspirar o invólucro protetor da natureza ao mesmo tempo em que aponta para uma perspectiva da imensidão. O interior do tronco de uma grande árvore aponta para um infinito do tempo, em seus milhares ou decênios de existência, e um infinito de altura, que por maior que seja o espécime, visto por fora, jamais se afirmaria, mas, "no centro da árvore o devaneio é imenso"; sob proteção plena ele vislumbra o infinito. Intimidade e imensidão. "Ao ver a árvore oca, o sonhador, em pensamento, insinua-se na abertura; graças a uma imagem primitiva, experimenta precisamente uma impressão de intimidade, de segurança, de proteção maternal", escreve Bachelard, para então concluir: "Ele encontra-se então (...) no *centro* de uma morada, e é a partir desse centro de intimidade que tem a visão e a consciência da imensidão de um mundo" (Ibid. p.91).

Mais do que uma simples remissão ao arquétipo materno e uterino, a cavidade estreita evoca o devaneio do refúgio em toda sua potência imaginativa - que como

vimos, é capaz de apontar para a imensidão do mundo. Um recolhimento, um retrair-se que provoca uma expansão e uma consciência do todo. Eis a dinâmica do refúgio enquanto atributo do imaginário. Essa é a razão pela qual a busca por um canto escuro, um quarto, um cômodo abandonado, um pequeno abrigo, uma lareira, o esconderijo de nossa infância ou o tronco oco de uma árvore podem significar um lugar de isolamento e recolhimento, uma abertura para a terra onde as imagens e os sonhos nascem. "Em suma, nossos *retiros* longe do mundo são demasiado abstratos", e necessários, segundo Bachelard, ainda que "eles nem sempre encontrem esse quarto de solidão pessoal, esse local escuro 'fechado como o ventre materno', esse canto retirado em uma casa tranquila, esse subterrâneo secreto, (...) onde a vida recobra seus valores germinativos" (Ibid. p.95). É a partir dessa observação que Bachelard chega a formular uma espécie de lei ou princípio geral "de que toda criança que se encerra deseja a vida imaginária: os sonhos, ao que parece, são tanto maiores quanto menor o espaço em que o sonhador está" (Ibid. p.86). É também a partir dela que podemos especular sobre a recorrente aparição dessa imagem do refúgio e da cavidade estreita em toda sua visualidade e potência, que estão muito além do mero efeito contemplativo.

Nesse sentido, o gosto pela natureza, as árvores e o abrigo ou lugares de intimidade como motivos da pintura moderna, e novamente as fotografias de Francesca Woodman - e de outras artistas visuais por ela inspiradas⁶⁷ -, que comumente apontam para a busca de um refúgio ou invólucro e para uma espécie de comunhão quase simbiótica ou mimética com a natureza, parecem sintomáticas. Ou como "disse André Marchand na esteira de Klee: "Numa floresta, várias vezes senti que não era eu que olhava a floresta. Certos dias, senti que eram as árvores que me olhavam, que me falavam [...] Eu estava ali escutando" (MERLEAU-PONTY, 2004, p.22). Nesse caso, a própria exposição dos corpos, em estado primitivo e de nudez, parece denotar uma relação direta com a terra, o devaneio do repouso e a natureza, como uma remissão ao primeiro de todos os abrigos; um retorno ao útero da mãe original. E assim, lembrando a bela passagem em que Nietzsche descreve o encontro com o uno primordial, "a natureza alheada, inamistosa ou subjugada volta a celebrar a festa de reconciliação com seu filho perdido, o homem" (NIETZSCHE, *op. cit.* p.31). Neste caso, a mulher.

⁶⁷ Ver Las mil y una imitadoras de Francesca Woodman

Em: <http://blogs.20minutos.es/trasdos/2012/11/08/imitadoras-francesca-woodman/>

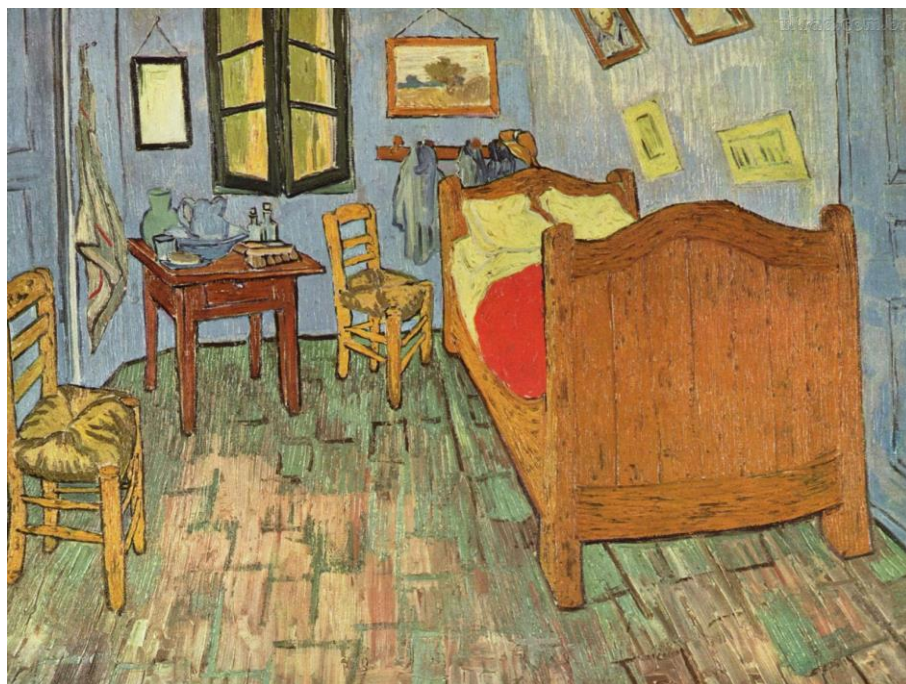
GALERIA VII

Fig.58. Vincent van Gogh, *Quarto em Arles*, 1888, Museu Van Gogh, Amsterdã, Holanda.

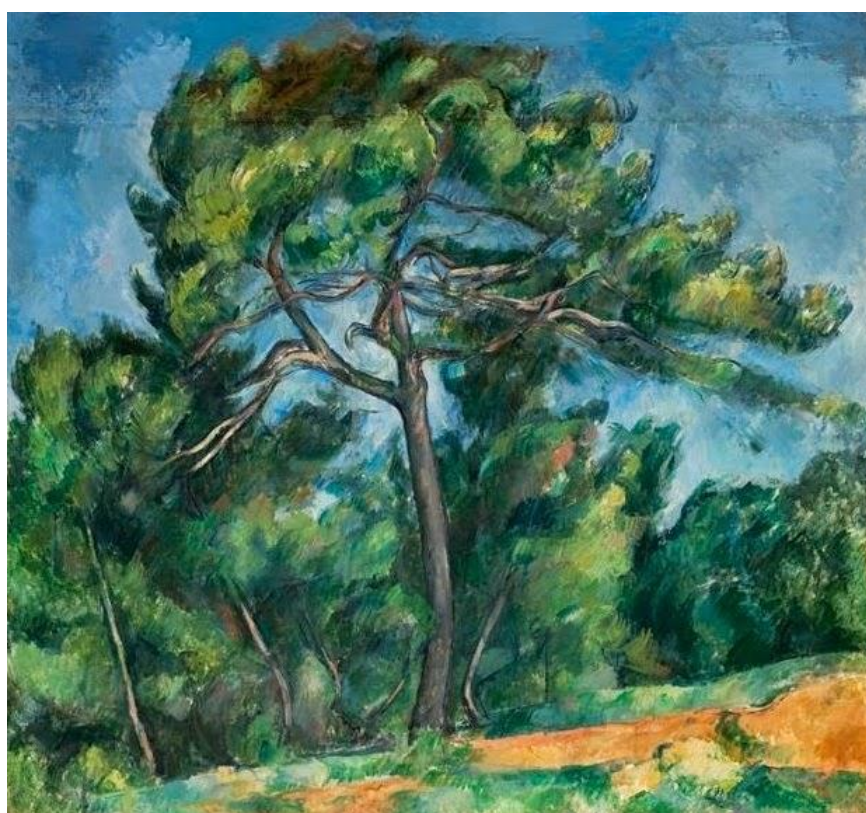


Fig. 59. Paul Cézanne, *O Grande Pinheiro*, 1890-6, Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP), São Paulo, Brasil.



Fig.60. Paul Klee, *Deep Within the Woods*, 1939.



Fig.61. Francesca Woodman, *sem título*, 1976, Boulder, Colorado, EUA

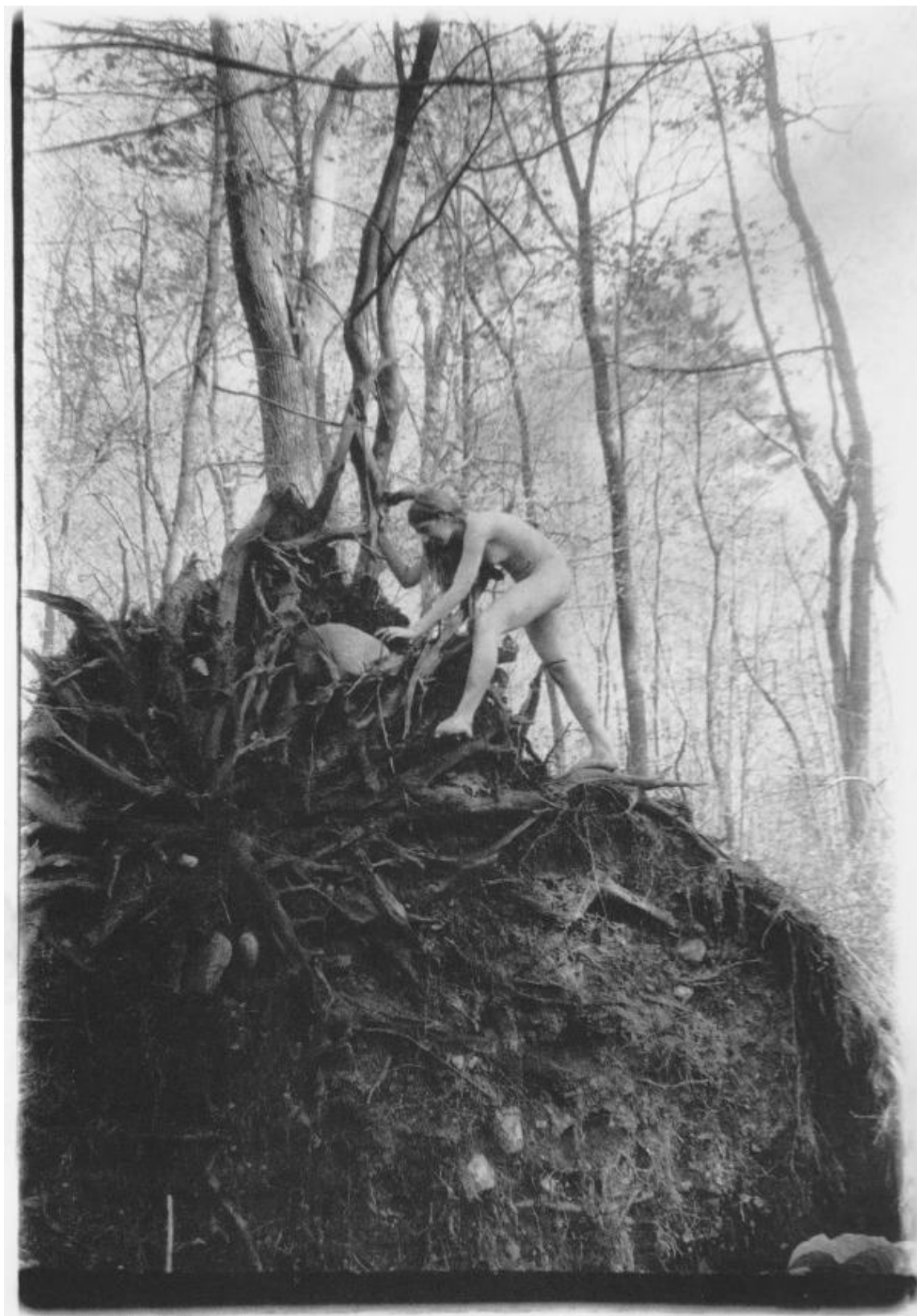


Fig.62. Francesca Woodman, *sem título*, 1972-4, Andover, Massachusetts, EUA.



Fig.63. Francesca Woodman, *sem título*, 1977-8, Antella, Florença, Itália.

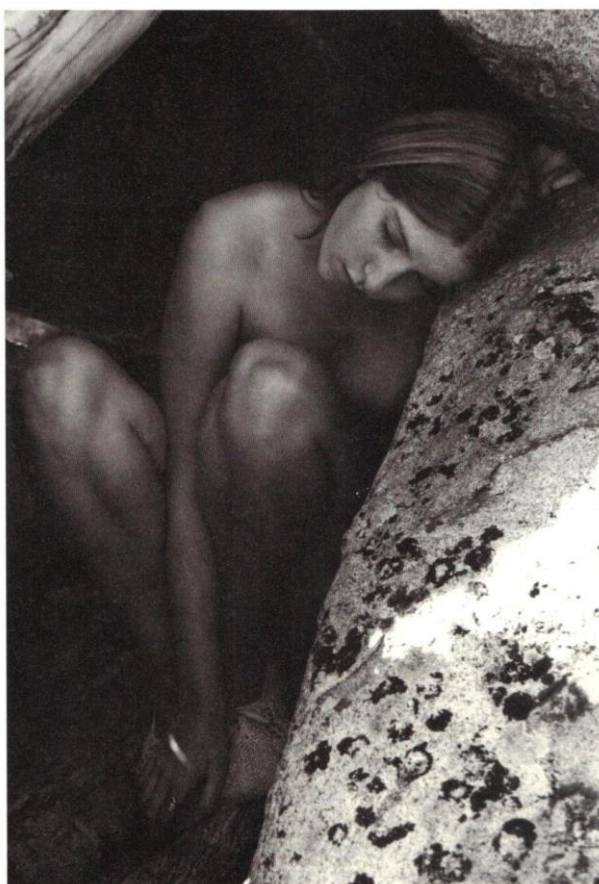


Fig.64. Francesca Woodman, *sem título*, 1972-5, Boulder, Colorado. EUA.



Fig.64. Francesca Woodman, *Self-Portrait in the Sand*, 1976, Providence, Rhode Island, EUA.



Fig.65. Francesca Woodman, House #4, 1976, Providence, Rhode Island, EUA



Fig.66. Francesca Woodman, da série *Space*², 1976, Providence, Rhode Island, EUA.



Fig. 67. Francesca Woodman, da série *Space*², 1976, Providence, Rhode Island, EUA.

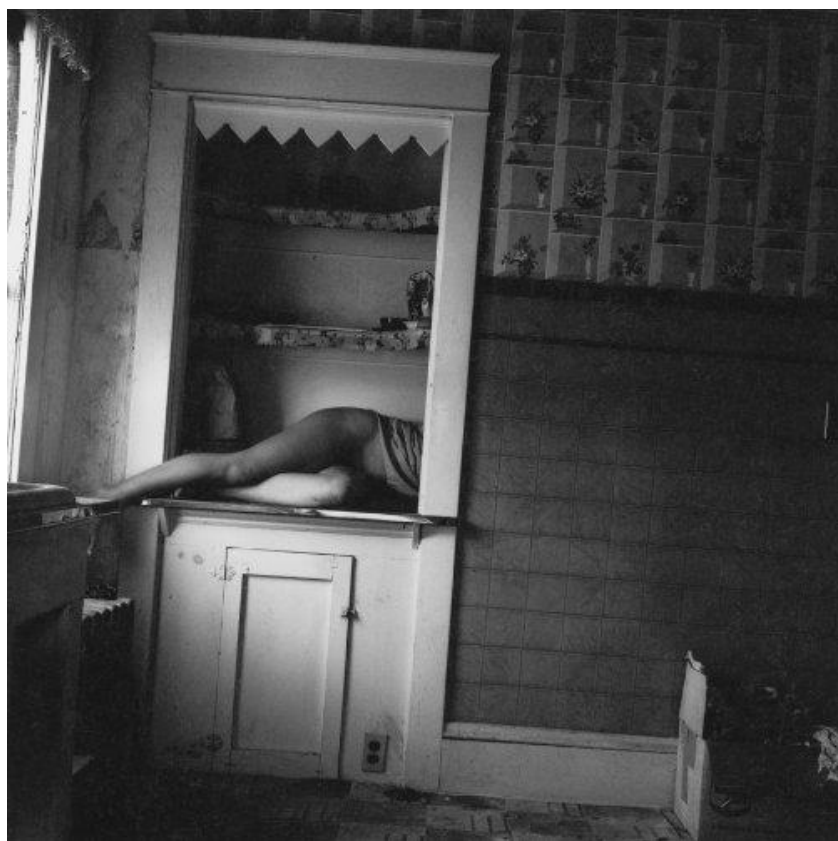


Fig. 68. Francesca Woodman, *sem título*.



Fig.70. Aleksandr Sokurov, *Fausto* (Faust), 2011, Rússia



Fig.71. Francesca Woodman, *sem título*, 1975-80.

3.2. O estranho-familiar e o retorno trágico

Um tema que recorrentemente, em diferentes culturas e épocas, parece oferecer um arcabouço arquetípico para a relação de intimidade, ou mesmo de continuidade, entre a mulher e a natureza - que se confundem numa simbiose maternal - é o da bruxa. Imagem que permeia o inconsciente coletivo e a cultura popular, ao encarnar tanto a velha feia com uma verruga na ponta do nariz, cujo domínio da magia negra lhe permite realizar feitiços maledicentes; como simplesmente designar sábias mulheres detentoras de conhecimentos sobre a natureza e seus dotes mágicos. Há historicamente e sintomaticamente uma evidente estigmatização e perseguição às mulheres que corporificam - e aqui a palavra corpo tem grande ressonância - essa relação íntima com

a natureza, seus impulsos e pulsões. Talvez por justamente desconstruir uma concepção do feminino calcada apenas sobre a imagem do cálido e paciente acolhimento maternal, que conforta e restaura. Basta uma mínima incursão pelos meandros da história para lembrar a implacável perseguição sofrida pelas mulheres que rompiam com os padrões impostos durante a inquisição na Idade Média. Em certo sentido, as bruxas povoaram o imaginário coletivo exatamente na mesma época em que se disseminavam os bestírios.

Recentemente, a imagem da bruxa, como símbolo da relação de intimidade entre a mulher e a natureza, parece ter ganho novo ímpeto, ressaltando-lhe o que nela há de inquietante e fascinante a um só tempo. O tema da bruxa reaparece em revisões históricas, publicações e filmes que problematizam e ressignificam o lugar do mito. Em *A Bruxa*, o roteirista e diretor Robert Eggers baseou-se numa ampla pesquisa de documentos e autos processuais para construir uma narrativa amparada no fanatismo cristão e no universo místico que caracterizavam a Nova Inglaterra do séc.XVII, mais precisamente na década de 1630. Logo na primeira sequência somos apresentados ao "julgamento" de um homem que tenta defender a devoção religiosa de sua família junto a um tribunal formado por membros da comunidade. Ainda que não se saiba bem as razões da acusação, a simples suspeita de heresia é suficiente para sentenciar a família a deixar o vilarejo. Afastados da vida social, resta aos integrantes - patriarca, mulher e cinco filhos - questionarem a sua fé e viverem isolados numa choupana ao lado do bosque; aqui uma representação mística da natureza e do que ela pode prover de encantador e assustador a um só tempo.

Uma cabana fincada à terra, enraizada, cujas portas e janelas são interfaces diretas com o mundo externo, o que nos leva a entender que "é talvez nas mais frágeis *proteções* que sentiremos a contribuição dos sonhos de intimidade. Basta pensar, por exemplo, na casa que se ilumina no crepúsculo e nos protege *contra a noite*", ou na "impressão de segurança da morada iluminada no meio do campo noturno. A casa iluminada é o farol da tranquilidade sonhada" (Ibid. p.88). E como cada andarilho se guia pelas luzes do céu: "A casa iluminada é como uma estrela na floresta. Orienta o viajante perdido" (Ibid. p.89). Há, assim, implícita nessa concepção a noção da noite enquanto ameaça, como ferocidade indômita e selvagem, da qual devemos nos proteger em casebres iluminados. A luz como uma redoma em meio às trevas; a casa como refúgio da bestialidade noturna. É justamente essa a primeira impressão quando vislumbramos o pequeno casebre fragilmente iluminado no qual a família se refugia

avizinando-se ao bosque. Um abrigo aparentemente frágil diante da escuridão que lho envolve; mas ainda assim um lar. Pois como observa Webb, "para aqueles que não têm casa, a noite é um verdadeiro animal selvagem", ao que Bachelard complementa: "não apenas um animal que urra no furacão, mas um animal imenso, que está em toda parte, como uma ameaça universal" (Webb apud BACHELARD, 2003, p. 89).

Nesse sentido, a dimensão bestial da noite reforça o aspecto doméstico, aconchegante e *heimlich* da casa, ao contrapô-la como um campo de força, uma bolha protetora capaz de privar-nos do caráter selvagem, insólito ou *unheimlich* da noite. Mas eis que a imprecisão, a ambivalência e mesmo a confusão do que é *heimlich* e seu contrário prepara mais uma vez sua armadilha; e o que era doméstico e aconchegante, ou, no seu segundo significado - "2. oculto, mantido às escondidas, de modo que outros nada saibam a respeito, dissimulado, cf. *Geheim* [segredo]" -, volta a confundir-se com seu antônimo: *Unheimlich*: incômodo, que desperta angustiado receio [...]; Unh. *chama-se a tudo o que deveria permanecer em segredo, oculto, mas apareceu*. Schelling. (Sanders apud FREUD, *op. cit.*, p.333-7). Essa confluência ou incerteza dos conceitos torna-se mais compreensível se consideramos que é no âmbito da intimidade que os segredos mais bem guardados se revelam. Nada mais propício que a familiaridade do lar para a partilha das confidências mais íntimas e dos impulsos e desejos mais obscuros.

Talvez resida aí o maior mérito do filme *A Bruxa*; ao tornar indiscernível a natureza da ameaça: se externa ou interna à família, se uma força demoníaca que emana do bosque, ou que paira dentro dos membros da família, inseguros quanto à fé, sentando-se à mesa sob a luz vacilante de um candeeiro. Luz cuja natureza demarca bem a claridade e a escuridão, sem explicitar as nuances, as zonas de convívio entre elas, mas expondo os territórios em que a luz cega e as trevas fazem ver. Uma luz cuja réstia de penumbra torna-se uma fresta essencial, uma pequena fenda de visualidade entre paredes opacas de luz e sombras. Uma brecha ou mancha na qual aquilo que estava oculto e devia ser mantido em segredo enseja mostrar-se, como sugere a pintura *A lâmpada monstruosa* (1797-8), de Francisco de Goya (fig.79).

O desaparecimento do bebê, sob os cuidados da irmã, é o mote que suscita a desconfiança sobre forças malignas advindas do bosque, ou presentes dentro do seio familiar? Teria sido ele levado por um lobo? Por uma bruxa? Essas questões logo provocam uma incursão no mito da bruxa, revolvendo imagens que remontam ao demoníaco, ao inquietante - seja o medo recalcado da infância, ou "aquela espécie de

coisa assustadora que remonta ao que é há muito conhecido, bastante familiar" (FREUD, 2010. p.331). Assim a dimensão da casa, normalmente vinculada à uma ilha de proteção e conforto diante da vastidão da noite selvagem, torna-se ela própria ameaça à estabilidade do lar; numa materialização daquilo que é estranho-familiar. E aquilo que era influência inibidora ou estabilizadora passa a configurar um ponto de desequilíbrio, um impulso bestializador.

As imagens que emanam desse caldeirão parecem egressas do imaginário popular, do folclore, das fábulas - a velha bruxa da floresta de mãos enrugadas - e de um referencial estético que parece encontrar na série de *Pinturas negras*⁶⁸ e no universo das bruxas videnciadas por Goya um norteador visual do filme. É assim, por exemplo, na aparição de *black phillip*, o bode preto - aparição demoníaca e sedutora de almas fragilizadas em crise de fé, ou uma representação do divino na simbologia pagã - que também povoa o universo insólito das figuras do artista espanhol. Por tratar-se de um filme de horror, a representação do bode, que sequestra crianças em sacrifício, atende também à uma demanda do gênero. Assim como propriamente a imagem da bruxa como força demoníaca e assustadora, cuja natureza sobrenatural lhe confere uma leveza⁶⁹ capaz de levantar vôo.



Fig.72. Francisco Goya, *Witches' Sabbath (The Great He-Goat)*, 1821-3, Museo del Prado, Madrid, Espanha.

⁶⁸ Série de 14 quadros pintados por Goya entre 1819 e 1823 com a técnica de óleo *al secco* (sobre o reboco da parede), como decoração dos muros da sua casa. As obras foram trasladadas para tela entre 1874 e 1878 e hoje estão expostas no Museu do Prado, em Madri.

fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Pinturas_negras

⁶⁹ É conhecido o fato de que juízes da inquisição utilizavam como método de identificação das bruxas, a pesagem comparativa de seus corpos com um volume vultoso da bíblia. Caso a mulher pesasse menos do que o livro sagrado, ela seria considerada bruxa e condenada à fogueira. À essa leveza sobrenatural se atribuí a sua capacidade de voar, como se vê na pintura *O vôo das bruxas* (1798), de Goya (fig.78) e na sequência final do referido filme.

GALERIA VIII



Fig.74. Robert Eggers, *A Bruxa* (The VVitch: A New-England Folktale), 2015, EUA.



Fig.75. Robert Eggers, *A Bruxa* (The VVitch: A New-England Folktale), 2015, EUA.



Fig. 76. Robert Eggers, *A Bruxa* (The VVitch: A New-England Folktale), 2015, EUA.



Fig.77. Robert Eggers, *A Bruxa* (The VVitch: A New-England Folktale), 2015, EUA.



Fig. 78. Francisco Goya, *O Voo das Bruxas* (Witches' Flight), 1797-8, Museo del Prado, Madrid, Espanha.



Fig.79. Francisco Goya, *A Lâmpada Monstruosa* (The Bewitched Man), 1797-8, National Gallery, London, Inglaterra.



Fig. 80. Robert Eggers, *A Bruxa* (The VVitch: A New-England Folktale), 2015, EUA.



Fig.81. . Edvard Munch, *The Storm*, 1893, Museum of Modern Art (MoMA), Nova Iorque, EUA.

Todavia, a casa iluminada imersa na noite é uma imagem potente capaz de suscitar outras sensações e lembranças que vão além da ideia de proteção ou abrigo; o recôndito de luz em meio à escuridão é também uma imagem transitória, que nos conduz noite adentro - à medida que a noite desce o seu manto até a escuridão profunda, sob o cântico pagão das bruxas e o uivo das bestas à espreita da lua - numa passagem entre vigília e sonho. Quando a luz mais íntima da casa se apaga, é sinal de que um novo mundo onírico se abre. "A partir do anoitecer, começa em nós a vida noturna. A lâmpada converte em espera os sonhos que vão nos invadir, mas os sonhos já entram em nosso pensamento claro. A casa encontra-se então na fronteira de dois mundos" (BACHELARD, 2003, p.89). Ou como descreve Proust nas primeiras páginas de *No caminho de Swann*:

Quanto a mim, no entanto, bastava que estivesse a dormir em meu próprio leito e que o sono fosse bastante profundo para relaxar-se a tensão de meu espírito, o qual perdia então a planta do local onde eu adormecera; assim quando acordava no meio da noite, e como ignorasse onde me achava, no primeiro instante nem mesmo sabia quem era; tinha apenas, em sua singeleza primitiva, o sentimento da existência, tal como pode fremir no fundo de um animal; estava mais despercebido que o homem das cavernas; mas aí a lembrança - não ainda do local em que me achava, mas de alguns outros que havia habitado e onde poderia estar - vinha a mim como um socorro do alto para me tirar do nada, de onde não poderia sair sozinho; passava em um segundo por cima de séculos de civilização e a imagem confusamente entrevista de lampiões de querosene, depois de camisas de gola virada, recompunha pouco a pouco os traços originais de meu próprio eu. (PROUST, 2006, p.23)

O conforto e reconhecimento do leito é uma espécie de portal que se abre para a dimensão selvagem dos sonhos ou do devaneio. Onde se altera, ou se expande, a percepção de tempo e espaço e impera "o sentimento da existência, tal como pode fremir no fundo de um animal". Existe assim uma dinâmica em que o acolhimento e o repouso aram o terreno para a passagem de uma manada de búfalos selvagens, cujo desgoverno suspende a consciência de si do indivíduo para oferecer o sentimento do mundo ou a força irrefreável da natureza. Afinal, "num devir-animal, estamos sempre lidando com uma matilha, um bando, uma população, um povoamento, em suma, com uma multiplicidade" (DELEUZE, 1997, p.19). A casa a um só tempo cinde ou põe em contato dois mundos que também podem ser entendidos em sua duplicidade. Primeiramente enquanto demarcação nítida entre a tranquilidade interior do lar e a noite selvagem e incontrolável lá fora. E quanto maior a intimidade alcançada no quarto, ou num refúgio da casa, maior a diferença que se estabelece entre interior e

exterior. Inversamente, quanto mais profunda e inquietante é a noite, mais se busca um refúgio, e assim uma relação de intimidade. Uma via de mão dupla, portanto.

É importante ressaltar, contudo, que esse embate entre a noite interior versus a noite exterior deve ser entendido não apenas no seu sentido literal, mas sobretudo em sua dimensão cósmica. "É preciso que nossa noite seja humana contra a noite desumana. É preciso que seja protegida. A casa nos protege. Impossível escrever a história do inconsciente humano sem escrever uma história da casa" (BACHELARD, 2003, p.89). Há assim implícita no amparo da morada uma decisiva humanização da noite contra seu ímpeto bestial. Uma demarcação entre o território (*heimlich*) e o desterritório (*unheimlich*) e aquilo que a casa mobiliza, esconde e oferta, no trânsito entre essas duas instâncias; eis a potência criadora da casa em sua medida de segurança vulnerável. "E com efeito a casa não nos abriga das forças cósmicas, no máximo ela as filtra, elas as seleciona. Ela as transforma, algumas vezes, em forças benevolentes [...]", escreve Deleuze, "mas também as forças mais maléficas podem entrar pela porta, entreaberta ou fechada", as forças cósmicas (DELEUZE, 1992, p.236). E nesse agenciamento a casa locupleta sua energia criadora.

"É que o território não se limita a isolar e juntar, ele abre para forças cósmicas que sobem de dentro ou que vêm de fora, e torna sensíveis seu efeito sobre o habitante". São as forças cósmicas que seduzem *A Bruxa*, por exemplo. "Ora deixam-se selecionar pelo território, e" - *heimlicher*, domesticadas - "são as mais benevolentes que entram na casa. Ora lançam um apelo misterioso que arranca o habitante do território, e o precipita numa viagem irresistível [...]. Ora se abatem sobre o território e o invertem, malevolentes, restaurando o caos de onde ele mal saía" (Ibid. p.240). Como não lembrar dos retornos trágicos de André à Lavoura Arcaica, e aquele a quem o destino guardou a pior das maldições: Édipo. A volta pra casa é o começo da ruína, é o elemento desestabilizador, o despertar da besta que dorme embaixo do assoalho. A própria casa ao invés de refúgio e território é desterritorialização. Eis a dimensão trágica em estado puro. Sobretudo se consideramos que "a tragédia está no nível dos interditos religiosos elementares, como o do assassinato ou do incesto, que a razão não justifica" (BATAILLE, 2015, p.20)

A tragédia é uma viagem por campos desterritorializados numa comunhão entre arte e natureza, tal como Nietzsche a previa. "Se a natureza é como a arte," escreve Deleuze, "é porque ela conjuga de todas as maneiras esses dois elementos vivos: a Casa e o Universo, o *Heimlich* e o *Unheimlich*, o território e a desterritorialização, os

compostos melódicos finitos e o grande plano de composição infinito, o pequeno e o grande ritornelo" (DELEUZE, 1992, p.240).

Mas voltando à dimensão onírica: a casa é o palco dos sonhos. Corpo capaz de oferecer o conforto e a proteção necessários para que se volte a fabular imagens indômitas - e bestiais -, da ordem do inconsciente. O repouso sob uma canção de ninar que embala imagens insólitas e inquietantes. Eis a segunda separação entre dois mundos: a casa é também uma ponte ou travessia entre dois territórios que não apenas se tocam como se interpenetram: um *sfumatto*⁷⁰ entre consciência e imagens do inconsciente, em que já não é discernível onde termina uma zona e inicia a outra. "Logo temos o sentimento de estar no limite dos valores inconscientes e dos valores conscientes, sentimos que tocamos um ponto sensível do onirismo da casa" (BACHELARD, *op. cit.*, p.87). Uma potência enquanto imagem, capaz de abrir um portal e suscitar a dimensão do imaginário que nela habita. Uma relação de familiaridade e estranhamento, de intimidade e desbravamento. A casa enquanto dimensão estética.

Não é de se espantar, portanto, que Bachelard encontre na casa da infância, ou mais precisamente na casa onírica, o abrigo para o devaneio do repouso; uma imagem da intimidade que nos reconduz a inspirações inconscientes mais profundas.

O mundo real apaga-se de uma só vez, quando se vai viver na casa da lembrança. De que valem as casas da rua quando se evoca a casa natal, a casa de intimidade absoluta, a casa onde se adquiriu o sentido da intimidade? Essa casa está distante, está perdida, não a habitamos mais, temos certeza, infelizmente, de que nunca mais a habitaremos. Então ela é mais do que uma lembrança. É uma casa de sonhos, a nossa casa onírica. (Ibid. p.75)

É precisamente pela sua capacidade de criar intimidade e repouso que a casa onírica assegura a proteção necessária para a fabulação de sonhos, imagens e lembranças, que guardam uma autonomia em comum:

Assim, uma casa onírica é uma imagem que, na lembrança e nos sonhos, se torna uma força de proteção. Não é um simples cenário onde a memória reencontra suas imagens. Ainda gostamos de viver na casa que já não existe, porque nela revivemos, muitas vezes sem nos dar conta, uma dinâmica de reconforto. Ela nos protegeu, logo, ela nos reconforta ainda. O *ato de habitar* reveste-se de valores inconscientes, valores inconscientes que o inconsciente não esquece. (Ibid. p.92)

⁷⁰ Efeito utilizado em pinturas do renascimento italiano, sobretudo por Leonardo Da Vinci, cuja transição entre zonas de luz e de sombras se dá de forma tão gradual que é quase indiscernível apontar em que momento se deu a passagem.

Por evocar uma capacidade imaginativa, para além do mundo real visivelmente dado, ou por acessar a bacia semântica do imaginário, "a casa onírica é um tema mais profundo que a casa natal". Uma vez que ela "responde a inspirações inconscientes mais íntimas que o simples cuidado de proteção, que o primeiro calor conservado, que a primeira luz protegida" (Ibid. p.77). É nesse sentido que a própria imagem de casa - não apenas como abrigo ou refúgio que nos protege e proporciona luz e calor - ganha em ressonância e significação, ao remeter não apenas à sensação de conforto e proteção, mas à própria sensação de profundidade ou de enraizamento de uma imagem ao solo fértil do qual ela mesma brota. Apesar do seu caráter eminentemente abstrato, essa imagem casa é real, e "uma das provas da realidade da *casa imaginária* é a confiança que tem um escritor de nos interessar pela recordação de uma casa da própria infância" (Ibid. p.79). Não é que necessariamente nos relacionemos com a casa da infância evocada pelas palavras ou imagens suscitadas por alguém, mas, de algum modo, a descrição de uma casa natal ativa em nós a casa imaginária que trazemos conosco; o lugar da infância que habitamos - a coincidência do tempo verbal entre passado e presente aqui não podia ser mais pertinente - onírica e poeticamente.

"Contemplo as telhas vãs. Que sensação se apodera de mim? Em que misterioso espaço penetrei, ao franquear o muro e invadir, por uma via que não a habitual, esta casa em silêncio?" (LINS, 1994, p.41) Questiona-se o escritor, alter-ego de Osman Lins, que retorna à cidade natal no magistral conto O Pentágono de Hahn. Na ocasião, ele pula o muro dos fundos e viola pelo quintal a casa de sua avó e dos domingos de sua infância, num encontro em que passado e presente tornam-se indiscerníveis a partir de uma experiência eucrônica do tempo.

Minha avó dormia, dorme, um lençol sobre as pernas. Não tem mais idade para ocupar, com a sua presença, toda a casa, onde há recantos e móveis quase abandonados, como esta cama de lona que espaneí, forrei, onde me deitei, e que estava coberta de pó. Abrir o gavetão da cômoda, retirar os lençóis, o travesseiro, a fronha, o velho pijama, estender-me de costas sobre o leito. Gestos banais, penetrados - por que razão? - de uma substância transcendente. [...] Era verdade, então, o que se anunciava. Penetrei no passado, estou simultaneamente na tarde deste domingo e em outra época remota, ubíquo, conhecendo no tempo o estado que alguns homens haverão fruído em outra dimensão, no espaço. Sucederia o mesmo, se houvesse entrado pela porta? (Ibid. p.41 e 46)

Há nessa passagem mais uma vez explicitada a relação entre a casa e o devaneio do repouso: a cama de lona coberta de pó "onde me deitei"; o acolhimento

que leva a uma expansão, ou mesmo transcendência. Contudo, percebe-se também a potência evocada pela casa da infância, inclusive em relação com a arquitetura que ela corporifica, ou o modo como a acessamos. É sintomática a pergunta se devaneio semelhante aconteceria se ele "houvesse entrado pela porta?" A porta de trás, o quintal, os recantos relegados ao fundo, seja ele aqui tomado enquanto posterioridade ou profundidade seriam uma encarnação do manancial inconsciente da imagem casa; o porão como contraponto ao sótão, que sob a luz solar inspira as sublimações e a consciência. "O porão é tão nitidamente a região dos símbolos do inconsciente que de imediato fica evidente que a vida consciente cresce à medida que a casa vai saindo da terra", escreve Bachelard, para em seguida concluir: "Uma casa sem sótão é uma casa onde se sublima mal; uma casa sem porão é uma morada sem arquétipos" (BACHELARD, 2003, p.82).

Donde pode-se concluir que uma casa onírica, capaz de reivindicar sua potência imaginativa, deve se organizar em altura - "a casa oniricamente completa é um dos esquemas verticais da psicologia humana" (Ibid. p.81) -, com sótão e porão. Ou analogamente em profundidade, com frente, corredor, quartos e quintal. Não é de se estranhar, portanto, que Osman Lins dedique-se a descrever a arquitetura da casa - "porta e janela, cinco metros de frente. A divisão dos cômodos, obedecendo ao plano que desenhistas e construtores locais há decênios copiam - sala de frente, corredor perlongando os quartos de dormir, sala de jantar, cozinha, sanitário, quintal" (*Op. cit.* p.37) - e embora ela remonte a inúmeras outras de mesmo modelo naquela cidade, é a casa da infância que fabula imagens, sonhos e lembranças.

São inúmeras as incursões da literatura no sentido de habitar a casa onírica. Num dos trechos mais célebres da literatura moderna, o herói de Proust redescobre e revisita sua casa da infância, epicentro para habitar e ser habitado pela cidade de Combray, da qual não guardava mais que "lembranças abandonadas". Ao degustar o bolinho de *madeleine* embebido, que sua tia lhe ofertava quando criança, eis que a casa e a cidade parecem edificar-se subitamente de uma taça de chá.

E mal reconheci o gosto do pedaço de madalena molhado em chá que minha tia me dava, eis que a velha casa cinzenta, de fachada para a rua, onde estava o seu quarto, veio aplicar-se, como um cenário de teatro, ao pequeno pavilhão que dava para o jardim e que fora construído para meus pais aos fundos dela (esse truncado trecho da casa que era só o que eu recordava até então); e, com a casa, a cidade toda... (PROUST, *Op. cit.* p. 74)

Novamente, é interessante perceber a presença da profundidade reivindicada pelo pavilhão construído aos fundos da casa, e habitado pela família do narrador. Não por acaso, a imagem sobrevivente na sua memória aparente, visto que "o próprio inconsciente tem uma arquitetura de sua predileção" (BACHELARD, 2003, p.94). Entretanto, embora o herói recorrentemente refira-se às imagens que lhe habitam neste momento de revelação como lembranças esquecidas e reavivadas por um encontro fortuito e casual com um ativador de recônditos do inconsciente - no caso o sabor da *madeleine* embebida em chá -; a própria descrição da sensação de reconhecimento e incerteza parece apontar para algo mais profundo do que uma incursão da memória em si. Já não se tratam de lembranças, mas de imagens. Um espírito criador e desbravador, que a todo momento parece tentar alargar a cercania da consciência para (des)territórios ainda inexplorados e desconhecidos, porque até então inexistentes.

Deponho a taça e volto-me para meu espírito. É a ele que compete a achar a verdade. Mas como? Grave incerteza, todas as vezes em que o espírito se sente ultrapassado por si mesmo, quando ele, o explorador, é ao mesmo tempo o país obscuro a explorar e onde todo o seu equipamento de nada lhe servirá. Explorar? Não apenas explorar: criar. Está diante de qualquer coisa que ainda não existe e a que só ele pode dar realidade e fazer entrar em sua luz. (PROUST, *Op. cit.* p.72)

Esse aspecto criador e desbravador parece apontar para a dimensão do imaginário ou do devaneio, que em certo sentido sobrepuja o caráter eminentemente rememorativo na experiência descrita. É também essa capacidade criadora e fabuladora mais profunda que nos leva a acreditar que "habitar oniricamente é mais do que habitar pela lembrança"; o que em certo sentido justifica a ideia de que "A casa da lembrança, a casa *natal*, é construída sobre a cripta da casa onírica" (BACHELARD, 2003, p.77). Na verdade, ao buscar a casa da infância ou a casa natal, ou no trajeto às nossas origens, "há primeiramente o caminho que nos restitui a infância, à nossa infância sonhadora que desejava imagens, que desejava símbolos para duplicar a realidade" (Ibid. p.94). Um retorno à época em que não só nos era permitido, como era quase indispensável imaginar e fabular. É nesse sentido que a casa reforça o regime estético reivindicado pelo Bestiário de Apolo: jamais visto sob o olhar inerte e desinteressado do espectador, mas pensado dentro do paradigma do artista interessado. Onde "[...] a dimensão da esteticidade - a apreensão sensível do objeto belo pelo espectador - cede o lugar à experiência criativa do artista" (AGAMBEN, *op. cit.* p.18). Toda infância que sonha e fabula imagens vive a esteticidade na verve criativa do mundo.

É também a partir de uma experiência da literatura que Bachelard faz menção à essa infância criadora de imagens que não se consuma - pode ser reprimida e suspensa, mas subsiste, nem que seja de forma latente como um gêiser hibernante prestes a irromper. "Estávamos como numa imagem. [...] Tive o sentimento de que o tempo de repente estava fora do quarto", escreve Rilke, numa passagem em que a casa se confunde à própria imagem, à substância onírica, ao âmago da capacidade imaginativa, para em seguida descrever como lhe vem a casa de sua infância:

Jamais tornei a ver desde então essa estranha morada... tal como a encontro em minha lembrança com desenrolar infantil, não é uma construção; está completamente incorporada e repartida em mim; aqui um cômodo, ali um outro, e acolá um trecho de corredor que não liga esses dois cômodos, mas está conservado em mim como um fragmento. É assim que tudo está disperso em mim, os quartos, as escadas que desciam com uma lentidão tão cerimoniosa, outras escadas, vãos estreitos subindo em espiral, em cuja obscuridade avançávamos como o sangue nas veias." (Rilke apud BACHELARD, 2003, p.76)

A impossibilidade do encontro real e concreto com essa casa é um indício da imagem, e até certo ponto da lembrança, como efígie da imaginação. Uma instância capaz de conferir à casa uma dimensão etérea, mas que paradoxalmente pode encarnar-se num corpo físico, numa fisiologia própria; uma casa na qual se avança "como o sangue nas veias". Além da potência da imagem, o que esse devir antecipa é uma encarnação da casa, um "ponto de síntese da casa e do corpo humano", "uma casa-corpo, uma casa onde se come, onde se sofre, uma casa que emite queixumes humanos" (Ibid. p.97-8). É justamente esse devir da casa-corpo, como bem aponta Bachelard, que conduziu Rimbaud à "casa de carne sangrenta"⁷¹ e Michel Leiris a escrever em *Aurora*:

Não és senão um homem que desce a escada... Essa escada não é a passagem vertical com degraus dispostos em espiral, dando acesso às diversas partes do lugar que contém teu sótão; são tuas próprias vísceras, é o teu tubo digestivo que comunica tua boca, da qual te orgulhas, com teu ânus, do qual te envergonhas, cavando por todo o teu corpo uma sinuosa e viscosa trincheira..." (Leiris apud BACHELARD, 2003, p.98)

O tema da casa-corpo também salta das páginas da imaginação poética e literária e encarna-se em representações visuais, em imagens que exigem uma

⁷¹ Menção à poesia Bárbaro, em que Rimbaud escreve: "Muito após os dias e as estações, e os seres e os países,/ O pavilhão de carne sangrenta sobre a seda dos mares e das flores árticas; (elas não existem.)..." (RIMBAUD, 2012, p.43)

visualidade muito mais profunda do que o mero estudo contemplativo. Imagens que reivindicam outras novas, que funcionam como fendas ou pequenas aberturas por onde se vislumbra um outro mundo, um novo regime de sensibilidade. Em casos de extrema ligação, a própria relação dual que se estabelece entre a mulher e a natureza parece encontrar seu equivalente num devir, em que a mulher e a casa corporificam-se num único bloco, uma mulher num devir casa e a casa no devir mulher, no que ele tem de acolhedor e inquietante, de estranho familiar. É justamente esse anseio da mulher morada ou devir casa que pode por em contato a fotografia de Woodman e os trabalhos de Louise de Bourgeois⁷².

Assim, o desejo por uma infância sedenta de imagens pode ser encontrado e representado tanto na literatura quanto nas artes visuais - e em outros campos pouco reconhecidos ou não catalogados até -, em que a volta à casa da infância ou à casa onírica torna-se um motivo ou corporifica-se numa imagem propriamente dita. Isso se revela no cuidado e na potência afetiva empregados nas inúmeras fotografias e pinturas de casas da infância, do devir casa, ou em filmografias cuja dimensão espiritual e onírica da casa aparece de maneira recorrente, como no caso do cinema de Andrei Tarkovski e Aleksandr Sokúrov, em que a *datcha*⁷³, a típica casa de campo russa - seja como uma simples cabana ou estrutura de porte maior -, parece embalar as potencialidades da casa onírica e o desejo primordial pela volta à terra ou à casa natal.

3.3. Elegia à *datcha*

É evidente que a complexidade evocada pela casa onírica não está contemplada nas parábolas de efeito moral e religioso - ao menos não diretamente. A narrativa do filho pródigo, assim como a da ovelha perdida, inclusive, nem ao menos se detém ou se aprofunda nos desdobramentos pós retorno a casa. Entretanto, a simples menção ou imagem da casa enquanto lugar de reencontro com valores esquecidos, de acolhimento e tendência domesticadora já é suficiente para a reificação da casa como conforto, ou lugar cuja intimidade inspira o devaneio do repouso. Uma confirmação da premissa de que "A casa natal nos interessa desde a mais longínqua infância por dar testemunho de uma proteção mais remota" (BACHELARD, 2003, p.80). Como em toda parábola, a

⁷² Sobre essa relação ver: <https://newsulpture.wordpress.com/2011/01/22/francesca-woodman-victoria-miro-gallery/>

⁷³ Expressão também utilizada por Žižek no texto Andrei Tarkovski ou A Coisa vinda do espaço interior. Típica casa de campo russa, conforme

volta do filho pródigo tem um sentido alegórico e metafórico: "algo que representa a constante busca do espírito humano, o anseio por uma volta definitiva, por uma inquebrantável sensação de segurança, por um lar permanente" (NOUWEN, 1997, p.11). A velha ideia do lar, da casa ou terra natal como refúgio e porto seguro - que por mais que se tente renunciar ou desprender-se, sabe-se que em situação de penúria, haverá o amparo e a mão acolhedora para acudir, como nas primeiras tentativas assistidas em andar de bicicleta. Sob o viés teológico, a narrativa remonta ao caráter incondicional da misericórdia e compaixão divinas. A volta à casa do filho que "estava morto, e reviveu; tinha-se perdido e foi achado" é assim motivo de celebração.

A ideia de morte e perdição, que a princípio pode-se mostrar descomunal, refere-se ao nível de afronta perpetrada pelo filho mais jovem, ao não só solicitar a divisão da herança, como reivindicá-la - a parte que lhe cabe - ao seu pai que ainda é vivo. Seu gesto, mais do que a quebra com uma tradição secular e venerada da região, enseja um desejo de morte do pai, à medida em que o impele a se desfazer em vida de suas posses, em favor do filho que parte para uma "terra distante". Um lugar em cujas práticas já não se reconhecem os valores aprendidos em casa, no seio familiar, e na noção de comunidade a ela adjacente. Uma negação do lar, portanto. Afinal, "deixar a casa", ainda dentro da moral cristã, "é viver como se [...] ainda não possuísse um lar e precisasse procurar muito à distância até encontrá-lo" (Ibid. p.43). Após esbanjar e gastar toda a herança em bordéis e na vida mundana, e já sob um tratamento desumano, em penúria - nem a comida dos porcos lhe é servida -, eis que o filho retorna para casa, não mais para reivindicar sua filiação, mas apenas para receber o tratamento reservado aos empregados do pai. "Meu pai, pequei contra o céu e contra ti; já não sou digno de ser chamado teu; trata-me como a um dos teus empregados" (Lc 15, 19). Pedido ao qual o pai prontamente refuta, acolhe o filho e celebra a sua volta à casa.

É justamente esse acolhimento ou retorno espiritual que Rembrandt parece ter captado em sua pintura *A volta do filho pródigo*, na qual calma e imobilidade contrastam substancialmente com a representação do episódio que o artista fizera, trinta anos antes: um desenho "cheio de ação, o pai correndo de encontro ao filho e o filho" - aturdido e acuado num gesto de desconfiança - "se jogando aos seus pés" (Ibid. p.42). É o que observa o padre Henri Nouwen, para quem a parábola e a pintura de Rembrandt transformaram-se na grande alegoria da própria vida e dos desafios de sua fé, como conta no seu livro homônimo. A partida, a busca por um lar (mundano) numa terra distante ou num país estrangeiro; o arrependimento, o reconhecimento da filiação,

a volta à casa e a reconciliação com o pai. Tudo isso a partir de um encontro da ordem do estético, ao deparar-se com uma reprodução da tela de Rembrandt, que o tocou profundamente e o motivou a conhecer a pintura original no Museu Hermitage, em São Petesburgo⁷⁴. "Seu tamanho, maior do que o natural, seus vermelhos intensos, marrons e amarelos, seus recessos sombreados e limiares luzidios", escreve Nouwen, "mas, acima de tudo, o abraço de pai e filho, cheio de luz, e as quatro misteriosas testemunhas, tudo isso me atingiu com uma intensidade maior do que eu poderia pensar" (Ibid. p.14).

Na verdade, o autor tenta redimensionar a alegoria da parábola a partir da vida do pintor holandês e da sua própria trajetória como homem de fé. Essa estratégia fica evidente quando ele propõe comparar a representação oferecida por Rembrandt para dois episódios distintos da parábola, pintados em momentos diversos da vida do artista. No primeiro deles, Rembrandt se autorrepresenta com sua mulher Saskia num bordel, numa menção à entrega aos prazeres mundanos em terras distantes do filho pródigo (fig.82). No segundo, vislumbra o momento da volta e a reconciliação com o pai. "Em vez dos ricos trajes com os quais o jovem Rembrandt pintou a si mesmo no bordel, ele agora usa somente uma túnica rasgada cobrindo seu corpo emaciado e as sandálias, com as quais caminhou tanto, que se tornaram gastas e imprestáveis" (Ibid. p.38). O deslumbramento e a soberba com que se autorrepresenta na primeira imagem, "onde não deixa ver nada mais profundo" contrastaria com a humildade e a densidade espiritual do filho que volta. Nouwen observa isso sob o viés da transformação do pintor, que depois de vivenciar desilusões e episódios trágicos⁷⁵ teria adquirido olhos capazes de penetrar "tão profundamente os escondidos mistérios da vida" (Ibid. p.36).

É evidente que aqui está posta, mais uma vez, a sobrevalorização da tendência domesticadora em detrimento da bestialização; ou uma ode a influências estabilizadoras em contraposição aos elementos desestabilizadores. E essa perspectiva redundante numa concepção questionável, em que a conduta moral e a noção do Bem parecem sobredeterminar a potência estética ou artística de uma imagem. O que em certo sentido vai de encontro à uma concepção trágica da beleza como a aqui

⁷⁴ O autor descreve em tom confessional e minuciosamente as duas tardes em que entregou-se completamente à apreciação e contemplação da obra, descobrindo-lhe novos detalhes e novas expressões a cada variação de luz e do ângulo da visada.

⁷⁵ Rembrandt conviveu com a fortuna e com a falta de dinheiro que lhe tirou todo o patrimônio, incluindo o acervo de importantes obras suas e de outros artistas; também lidou com a morte de cinco filhos, entre meninas e meninos, e com a perda da sua segunda mulher, Saskia.

reivindicada. Uma vez que "o ensinamento [...] da tragédia grega - e no fundo, de toda religião -, é de que há um movimento de divina embriaguez que o mundo racional dos cálculos não pode suportar." E "esse movimento é contrário ao Bem", e às imposições da razão, que por sua vez "se funda no interesse comum", na necessidade de organizar coletivamente o futuro. Enquanto "a divina embriaguez, a que se aparenta o 'movimento impulsivo' da infância, é e está inteiramente no presente" (BATAILLE, 2015, p.19). Essa é a inversão que propõe Bataille na sua relação entre *A literatura e o mal*, e que na verdade exime a literatura - e qualquer instância estética cuja dimensão trágica se apresente - de "transigir com a necessidade social, representada muitas vezes por convenções (ou seja, abusos), mas também pela razão." Dito de outro modo:

A literatura não pode assumir a tarefa de organizar a necessidade coletiva. Não cabe a ela concluir: "aquilo que eu disse nos obriga ao respeito fundamental pelas leis da cidade"; ou, como faz o cristianismo: "aquilo que eu disse (a tragédia do Evangelho) nos coloca na via do Bem (ou seja, na prática, da razão). A literatura é mesmo, como a transgressão da lei moral, um perigo. Sendo inorgânica, ela é irresponsável. Nada repousa sobre ela. Ela pode dizer tudo. (Ibid. p.22)

Uma arte capaz de levar à graça ou à ruína. Paradoxalmente, essa irresponsabilidade, o perigo de atentar contra o Bem e contra o princípio da razão enseja de forma ainda mais íntima o enlace entre ética e estética, a partir de uma ressalva quase redentora. "Ou, antes, ela seria um grande perigo se não fosse (na medida em que é *autêntica*, e em seu conjunto) a expressão daqueles 'em quem os valores éticos estão mais fortemente ancorados'" (Ibidem). A expressão "quase" aqui faz toda a diferença, porque "no fim a literatura" segundo Bataille, - e com ela toda a arte trágica - "tinha de se declarar culpada" (Ibid. p.10).

Afora a interpretação moralizante e catequizante de Rembrandt, um aspecto importante de sua pintura não escapa a Nouwen. De fato há uma dimensão espiritual encarnada na "figura de um homem quase cego amparando seu filho num gesto de perdão e compadecimento", (*op. cit.*, p.29) como ele observa. Mas essa dimensão espiritual não elide sua natureza trágica; ou desenvolve-se fora dela. Pelo contrário, a imagem oferecida por Rembrandt cristaliza um instante emotivo: alguma tristeza ultrapassa a simples celebração da volta do filho à casa; alguma inquietação convive com o acolhimento e a reconciliação. "O contato do pai com o filho é uma benção perene; o filho descansando contra o peito do pai é uma paz inextinguível" (Ibid. p.42).

Uma paz ou uma angústia que não cessa? Perenidade que parece fundada na imobilidade ou numa beleza pétrea da composição. A atmosfera de inquietude, nos olhares profundos das testemunhas, e no jogo de luzes e sombras que encerram à figura feminina a uma aparição quase fantasmática ao fundo. Há um rastro de dor na expressão do pai. Condição que remonta para a impossibilidade da volta do filho pródigo, "*aquele que estava morto, e reviveu; tinha-se perdido e foi achado*". Há sempre uma alteridade insuperável na "volta", posto que é um outro que "retorna" para uma outra casa. A volta do filho que já não se reconhece; nem a casa o reconhece no filho, nem o filho se reconhece na casa. Estranho-familiar. Então, na verdade é ida, e também desterritório. É exatamente essa impossibilidade a matéria de um *pathos* trágico e explosivo em Lavoura Arcaica, uma releitura muito particular da *parábola*, que também pode ser lida pelo Mal - o que há de pulsão, paixão e dionisíaco - que resiste ao arbítrio e à lei imposta pela figura do pai. E na pintura de Rembrandt, em meio à expiação, o repouso complacente de suas mãos sobre os ombros em farrapos do filho. O horror e o conforto na imagem do filho que volta.

É precisamente essa imagem - e também a sensação - que permeia a sequência final do filme *Solaris*, de Andrei Tarkovski. Depois de uma temporada na estação semi-abandonada que orbita no planeta recém descoberto - para a qual é enviado com o objetivo de investigar os fenômenos estranhos e alucinações que acometem os astronautas remanescentes na estação - o psicólogo Chris Kelvin "retorna" à casa e reconcilia-se com o pai numa imagem que reconstitui a tela de Rembrandt (fig.84). Até a imobilidade da composição, com o filho abraçado de joelhos contra o corpo do pai, que, por sua vez, repousa-lhe as mãos sobre os ombros, é aqui preservada e cristalizada. "Após um par de planos tarkovskianos de erva no meio da água, vemos Chris em sua *datcha*, reconciliado com o pai. Contudo, a câmara depois recua e sobe", observa Zizek, "tornando visível que o que acabamos de testemunhar foi provavelmente não o efetivo regresso para casa, mas ainda uma visão fabricada por Solaris. A *datcha* e a vegetação a sua volta surgem como uma ilha isolada" envolta pelo mar viscoso da superfície de Solaris (ZIZEK, 2009, p.114).

Ideia já sugerida pela cena anterior, em que Snout, um dos astronautas sobreviventes na estação, diz ao herói que ele deveria voltar pra casa, enquanto este olha atentamente o movimento e as circunvoluções da superfície misteriosa do planeta. O estranhamento do retorno à casa, e a sensação de que se trata de apenas mais uma emanção ou miragem criada pelo estranho planeta também é sugerida pela água que

escoa pelo teto e molha o pai de Kelvin, que age com naturalidade no interior da *datcha*. Afinal, é exatamente a capacidade do oceano Solaris em materializar diretamente as fantasias mais íntimas que alicerçam o desejo da tripulação que os fascina e enlouquece. É essa capacidade, inclusive, que possibilita a aparição do duplo de Harey, mulher terrena de Kelvin, que anos antes cometera suicídio depois de ser deixada por ele. Uma cópia, uma imitação, uma *doppia*, desprovida de átomos, por tratar-se de uma emanção do planeta, mas provida de sentimentos e capaz de despertá-los, o que a torna mais humana em dado momento, por não ter que racionalmente lidar com o absurdo da situação.

Apesar do esforço de Kelvin em livrar-se da inquietante companhia - na primeira aparição ele a manda num foguete -, a cada dia ela reaparece e seduz Kelvin a expiar a sua culpa. "Harey, esse frágil espectro, pura aparência, *não pode ser eliminada*. É uma morta-viva que volta eternamente entre o espaço entre duas mortes" (ZIZEK, *op. cit.*, p.108). Uma aparência que perdura, não morre, não desaparece, eis sua condição, sua proibição cuja lei impede e incita ao mesmo tempo a sua natureza trágica. Sobretudo se considerarmos que "aquilo que ela proíbe não é um domínio onde o homem não tenha nada a fazer. O domínio proibido é o domínio trágico, ou melhor, sagrado. É verdade, a humanidade o exclui, mas para magnificá-lo" (BATAILLE, 2015, p.19).

No caso de Harey em *Solaris* é a impossibilidade da morte ou de seu desaparecimento justamente um dos obstáculos e estímulo para vivenciar plenamente sua tragicidade, "É sempre a morte - ou, ao menos, a ruína do indivíduo isolado à procura da felicidade na duração - que introduz a ruptura sem a qual ninguém chega ao estado de arrebatamento", professa Bataille (Ibid. p.23). E numa aproximação evidente da dimensão dionisíaca da tragédia, evocada por Nietzsche, ele observa: "o que é reencontrado nesse movimento de ruptura e de morte é sempre a inocência e a embriaguez do ser. O ser isolado se perde em outra coisa que não ele. Pouco importa como essa 'outra coisa' é representada", continua Bataille, "trata-se sempre de uma realidade que supera os limites comuns. Tão profundamente ilimitada que sequer se trata de uma coisa: não é *nada*" (ibidem). Uma realidade que supera os limites comuns, eis a experiência da tragicidade. Mas para que isso aconteça é necessário *ser no mundo*, existir enquanto sujeito que busca a própria elisão. Harey é o oposto disso, não há constituição ou subjetivação que lhe permita uma substância ou individuação; assim

como não há a morte ou ruptura como alternativa capaz de dirimi-la e redimi-la. Harey não pode transgredir aquilo que ela já não é.

"A posição trágica de Harey é que ela adquire consciência de que está privada de toda a identidade substancial, de que não é *nada* em si mesma, dado que só existe como sonho do Outro", observa Zizek, para então concluir que "é essa situação que lhe impõe o suicídio como ato ético definitivo" (*Op. cit.* p.109) , ou como reivindicação da condição trágica que lhe é negada, inexistente. À medida que o duplo Harey toma consciência da situação, da individuação e das memórias traumáticas que lhe faltam enquanto espectro ou imagem fantasmática do planeta, ele começa a atentar contra si. É nesse momento que, após ingerir oxigênio líquido, Harey refaz-se do congelamento numa espécie de ressurreição, movida por dor e gozo. Uma materialização quase literal da beleza convulsiva, em que prazer e horror se confundem.

A verdadeira cena de horror do filme ocorre quando a Harey spectral volta a acordar da primeira tentativa de suicídio falhada em *Solaris*: após ingerir oxigênio líquido, fica estendida no chão, completamente congelada; depois, subitamente, começa a se mexer: o corpo contorce-se num misto de beleza erótica e horror abjeto, sentindo uma dor insuportável. Não haveria talvez nada mais trágico do que essa cena de autoeliminação falha, em que a protagonista fica reduzida a uma substância viscosa e obscena que, contra sua vontade, persiste na imagem. (ibidem)

Buscar a morte que não se consolida, eis a triste saga da bela aparição fantasmática em busca de sua tragicidade - ou seria de sua humanidade? Há aqui novamente evidenciada a relação entre dimensão trágica e estatura ética no segundo suicídio de Harey. Um "ato heróico de autoeliminação de sua existência spectral de morta-viva. Enquanto o primeiro suicídio foi uma simples fuga às dificuldades da vida, o segundo é um verdadeiro ato ético", exalta Zizek (*Ibid.* p.110), ou ainda um gesto de amor. Curiosamente, é justamente por desenvolver e entregar-se a sentimentos e sensações sem exigir-lhes uma explicação pela via da razão para o absurdo da situação - toda a tripulação é formada de cientistas, submetidos à lei da razão, portanto -, que em certo sentido, a imagem spectral de Harey encarna com maior propriedade a dimensão trágica e humana do amor. "Esse conhecimento que não liga o amor apenas à clareza, mas à violência e à morte - porque a morte é aparentemente a verdade do amor. Assim como o amor é a verdade da morte"⁷⁶ (BATAILLE, 2015, p.14).

⁷⁶ Nessa passagem, Georges Bataille refere-se ao romance *Wuthering Heights*, traduzido como *O morro dos ventos uivantes* em português, de Emily Brontë.

Diferentemente do filme, no romance homônimo de Stanisław Lem, no qual o filme é inspirado, as emanções de *Solaris* são ainda mais aterradoras quando não se tratam de lembranças, ou de projeções da memória; e sim fabulações do campo do devaneio, criaturas cuja forma humana não encontram reconhecimento na realidade da Terra. O bestiário impúblicável daqueles que orbitam sua superfície. É o contato com essas criaturas, inclusive, que leva ao suicídio do físico Guibarian. O que de alguma forma potencializa o aspecto imaginal e criativo do planeta, e eleva o oceano viscoso de sua superfície à dimensão do imaginário. Na versão de Tarkovski, há apenas uma menção a isso, no momento em que Snout adverte Kelvin do perigo que seria, se em vez de Harey, sua imaginação corporificasse um ser desconhecido, até então inexistente.

É nesse sentido que a ficção *Solaris* parece evocar a imagem enquanto instância criativa, da ordem do devaneio, capaz portanto de mobilizar e acessar recônditos e pensamentos desconhecidos do inconsciente. E diante disso revela-se sintomático que a volta à casa desempenhe um papel central como o desejo mais íntimo do herói depois de sua trágica jornada ao desconhecido. O "objeto de seu desejo nostálgico, a *datcha* à qual aspira voltar, a casa cujos contornos estão envolvidos pela lama viscosa e mole da superfície do planeta Solaris, [...] o objeto perdido de nosso desejo mais profundo" (ZIZEK, *op. cit.*, p.114). Depois de uma viagem desterritorializante, eis que a imagem da casa ressurgue como uma tentativa frustrada e frustrante de reterritorialização - por no fundo ser mais uma criação do planeta por terrenos inóspitos do inconsciente. E não apenas a casa, mas a volta do filho e a reconciliação com o pai como um gesto de repouso e acolhimento, em meio ao horror, tal qual a pintura de Rembrandt.

Não por acaso, as duas sequências que diferem radicalmente o filme do romance no qual se inspira são exatamente a sequência final - o romance termina com Kelvin sozinho observando o movimento e as circunvoluções da superfície de Solaris - e os trinta minutos iniciais, passados na *datcha*, na companhia do pai, ainda na Terra (no livro a narrativa começa com a viagem espacial). De uma forma ou de outra, à casa sempre foi dedicado um tratamento importante na filmografia de Tarkovski. Ao menos é isso que observa Larissa Tarkovskaia, sua segunda mulher e assistente de direção em alguns filmes, no documentário sobre o filme *O Sacrifício*. "O lar era muito importante

para ele. Ele colocou nossa casa em cada um dos seus filmes"⁷⁷. Não apenas a casa onde constituiu família na vida adulta, mas sobretudo a *datcha*, a casa de campo que remete à sua infância, a casa natal ou casa onírica. Daí porque sua aparição "não necessariamente como fotografia, mas os interiores, o sentimento, a alma do lar" (ibidem). Talvez em nenhum outro filme, essa sensação fique mais clara do que em *O Espelho*, uma espécie de acerto de contas impressionista com as memórias, imagens e sensações da (sua) infância.

Possivelmente essa é uma das razões pelas quais o filme chegou a ser encarado como uma peça de autopromoção biográfica, e tenha provocado alguma insatisfação e incompreensão por parte do grande público - por ser um filme de impressões, não havia uma condução narrativa aparentemente coerente. Ao menos é isso que deixa ver Tarkovski ao relatar as cartas de insatisfação recebidas à época do seu lançamento na abertura do seu livro, *Esculpir o tempo*. Mas em meio aos queixumes e acusações de elitismo, eis que sobressalta a correspondência de uma espectadora de Gorki: "Obrigada por *O Espelho*. Tive uma infância exatamente assim... mas você como pôde saber disso?" (TARKOVSKI, 1998, p.5). Em seguida ela complementa, "havia o mesmo vento, a e mesma tempestade... 'Galka ponha o gato para fora', gritava a minha avó... o quarto estava escuro... E a lamparina a querosene também se apagou, e o sentimento da volta da minha mãe enchia-me a alma [...]" para depois finalizar: "senti pela primeira vez na vida que não estava sozinha..." (ibidem). A carta de tom elogioso e prosaico permite ver o encontro de casas oníricas, de infâncias geradoras de imagens, que estão além do campo representacional, estão para além das cercas do território.

Não é de se espantar que a aparição da *datcha* ou de algum semelhante é uma imagem recorrente no cinema de Tarkovski. Na maioria das vezes até provida de uma dimensão mística e espiritual, sobretudo como o objeto perdido de nossa infância - como em *O Espelho* e *Nostalgia*. Em *Nostalgia* a *datcha* russa também manifesta a matéria dos sonhos do herói, de forma ainda mais fantasmática, por simbolizar o desejo ou retorno à casa onírica do escritor russo, em solo italiano, no momento da morte. "Também aqui a cena começa com um grande plano do herói reclinado diante de sua *datcha*, de modo que, durante um momento, pode parecer que ele de fato voltou para casa", observa Zizek. "Então a câmara afasta-se lentamente para mostrar o quadro propriamente fantasmático da *datcha* em pleno campo italiano". Novamente temos um

⁷⁷ Depoimento no documentário e making of *O Sacrifício*, lançado após a morte de Tarkovski com cenas gravadas durante a realização do seu último filme.

movimento de reterritorialização, não efetivamente concretizado. O estrangeiro que almeja a casa da infância e a terra natal em seu exílio. Só que desta feita uma representação do desejo pós morte. Portanto um desejo sem sujeito, "um sonho que já não é de ninguém" como observa Zizek (*op. cit.* p.114), e de todo mundo ao mesmo tempo.

Novamente o que se tem é um movimento ou tentativa de reterritorialização, neste caso etérea, puro devir, livre de toda substância, e desterritorializada, no entanto. Uma tensão constante entre o *heimlich* e o *unheimlich*, território e desterritório. A *datcha* russa na Itália denota a impossibilidade da volta à casa ao mesmo tempo que demonstra a força da casa onírica. Eis o tom elegíaco, tristemente poético da dimensão onírica e estética da casa. A casa onírica de Tarkovski é triste e complacente como uma elegia. Sokurov, que também filmou a *datcha*, por sua vez, dedicou-lhe uma de suas muitas elegias à Tarkovski: a Elegia de Moscou, na qual fala exatamente do período de exílio do seu conterrâneo. Quis o destino que uma das últimas cenas que Tarkovski filmasse fosse exatamente a do protagonista de *O Sacrifício*, incendiando sua própria casa num gesto de abnegação e feitiçaria, era preciso o sacrifício mais íntimo pra evitar que uma nova guerra se instalasse. Enquanto corre pelo terreno alagado fugindo da camisa de força, a feiticeira, de pé, observa ao longe a casa em chamas. De imediato lembra o receituário deleuziano: "eis tudo que é preciso para fazer arte: uma casa, posturas, cores e cantos - sob a condição de que tudo isso se lance sobre um vetor louco, como uma vassoura de bruxa, uma linha de universo ou de desterritorialização" (DELEUZE, 1992, p.238-9). Estranho e familiar.

GALERIA IX



Fig. 82. Rembrandt van Rijn, *O Filho Pródigo na Taverna* - Rembrandt e Saskia, 1635, Gemaldegalerie Alte Meister, Dresden, Alemanha.



Fig. 83. Rembrandt van Rijn, *O Regresso do Filho Pródigo*, 1663-5, Hermitage Museum, São Petersburgo, Rússia.



Fig. 84. Andrei Tarkovski, *Solaris* (Solyaris), 1972, Rússia. A volta pra casa de Chris?



Fig. 75. Andrei Tarkovski, *Nostalgia* (Nostalgia), 1983, Rússia.



Fig. 76. Aleksandr Sokurov, *Mãe e Filho* (Mat i Syn), 2001, Rússia.



Fig. 77. Tarkovski no set de filmagens do filme *O Sacrifício* (Offret), 1986.



Fig. 78. Francesca Woodman, *sem título*, 1975-8, Providence, Rhode Island, EUA.



Fig. 79. Louise de Bourgeois, *Femme Maison*, 1946-7.

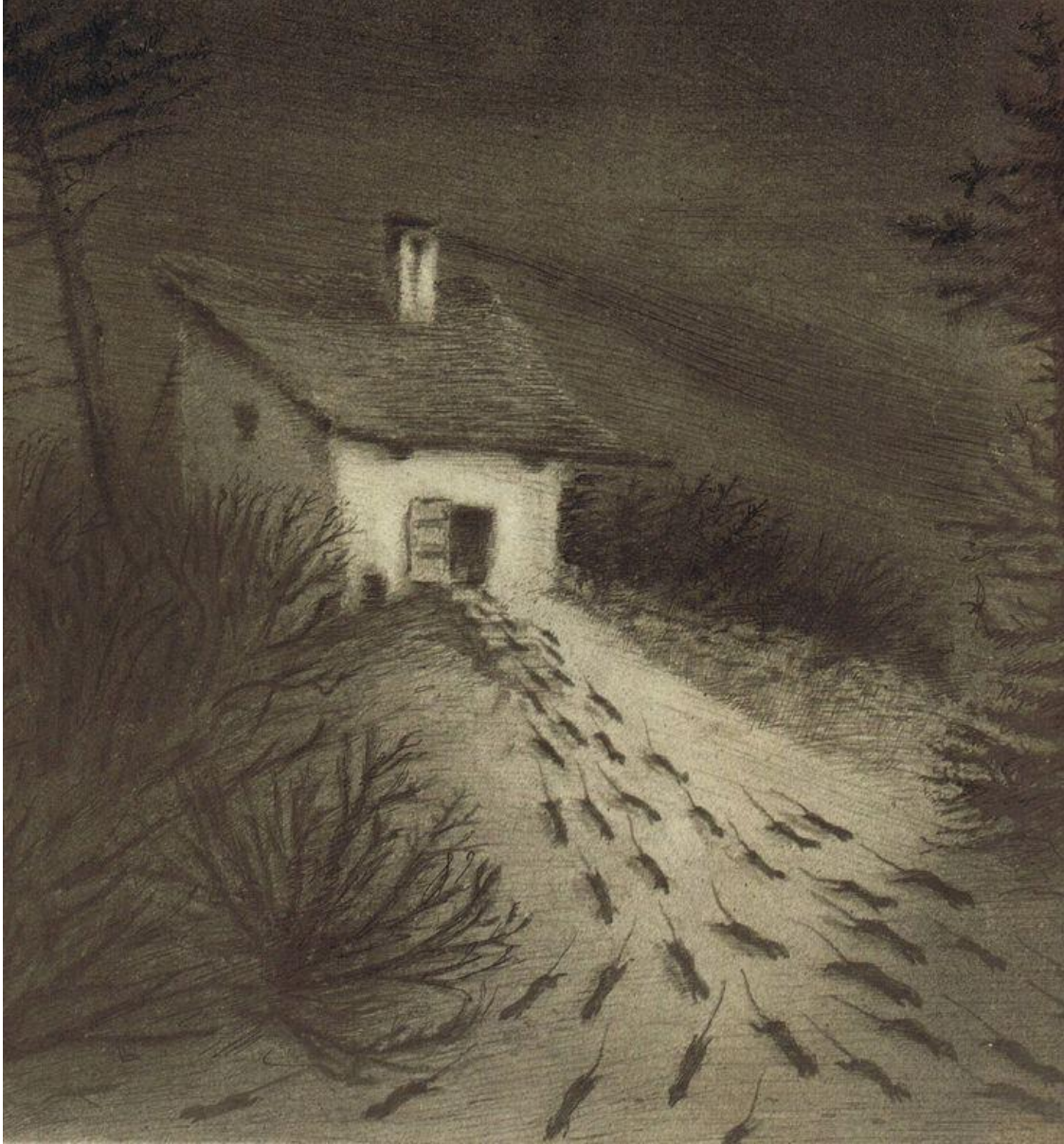


Fig. 80. Alfred Kubin, *The Rat House*, sem data.

CAP 4

PURO LEITE

4.1. Proposição de um roteiro cinematográfico

É dentro da proposição nietzscheana de pensar a estética e a filosofia sob a perspectiva do artista, que se mostra pertinente pensar a dimensão trágica da beleza a partir das imagens vislumbradas em um roteiro cinematográfico. O cinema, a mais perfectível das artes visuais, potencialmente um reduto do impulso *apolíneo*, ainda mais quando pensado e roteirizado previamente, tem aqui um pequeno fio narrativo cuja tessitura busca suscitar uma experiência da ordem do belo inquietante; e portanto capaz de ilustrar e integrar o Bestiário de Apolo. Uma história de traços rurais em meio a um pano de fundo urbano, uma narrativa amparada na herança ruralista do Recife, assim como de outras capitais do nordeste brasileiro. O cotidiano de personagens que mantêm relações a partir de elementos naturais, e por vezes, arcaicos e quase extintos: como o consumo de leite fresco e a subsistência de uma pequena fonte de água potável em meio a um braço de rio poluído. Elementos que de alguma maneira sugerem uma forma mais primitiva de se relacionar com o mundo, através de um contato mais íntimo e integrado à natureza.

Esse é o ponto de partida para o desenvolvimento de "Puro Leite", uma história rural nos arredores de um grande centro urbano; o encontro entre temporalidades, em que um passado mais naturalista e essencialista parece habitar - sob uma redoma - o presente. Mas essa fronteira logo apresentará as suas vulnerabilidades, os pontos de acesso pelos quais o presente vai se impor. É justamente esse contraste geográfico-temporal que parece nortear a construção de uma narrativa em dois momentos distintos. Num primeiro momento, a ideia é compor o cotidiano do leiteiro em seu dia-a-dia solitário em uma casa antiga num bairro de traços rurais. Sua casa é simples, os objetos remetem ao passado, a algo preso no tempo. Não há imagens externas, apenas o trabalhador solitário que vende o leite e estabelece uma estranha relação com o filho ausente, através de um copo de leite deixado sobre a mesa.

Eis portanto um dos aspectos mais relevantes da narrativa: estabelecer um filme afetivamente amparado na figura paterna, e visualmente construído sobre o leite, elemento materno; numa quebra do simbólico, como também observado no cinema de Sokúrov. Essa também é uma das razões que sugerem a presença de mamíferos ao

longo da história e o desejo pelo peito, simbolicamente representativo da figura materna, aqui ausente. A relação afetiva do leite também norteia a história do carroceiro, desenvolvida secundariamente e paralelamente à do leiteiro. Há pontos de contato narrativo, precisamente construídos em torno da necessidade do leite e da cumplicidade decorrente de um sentimento de cuidado. Portanto, o leite também tem aqui uma representatividade afetiva e paterna - só revelada ao final - e uma propriedade reparadora, como o alimento que recupera o cavalo doente do carroceiro.

O personagem do carroceiro enfatiza outro ponto importante da história: a escassez de água própria para consumo num local cortado por um rio, e as reações decorrentes à essa falta d'água. Para além da questão hídrica, a água aqui também tem um efeito simbólico de pureza, de algo oferecido pela natureza como uma dádiva, aquilo que lava e banha nosso corpo. Isso pode ser evidenciado no ofício do carroceiro, que entrega água na comunidade, assim como no senso de limpeza do leiteiro, ao dar banho num cachorro de rua. A pureza sugerida pela água também torna-se fundamental para se estabelecer as diretrizes de um segundo momento da história: quando o leiteiro, movido pelas circunstâncias, parte em busca de mais e mais leite numa espécie de ritual de purificação e conservação. O retorno da água na comunidade, até então escassa, agora já não tem a mesma propriedade purificadora do leite.

Portanto, mais do que um filme sobre paisagens e contextos, "Puro Leite" é uma história sobre dois homens solitários e o esforço por eles empreendido na difícil tarefa de cuidar de alguém e de lidar com a dimensão trágica da beleza e da vida.

4.2

"PURO LEITE"

Um argumento de roteiro de Marcelo Costa

PLANO DETALHE 1: Um cavalo é puxado por uma corda, mas resiste em se mover. A corda é tensionada puxando o animal para fora do estábulo. Ele mantém-se em seu lugar, e, fragilizado, dobra as patas dianteiras deitando-se ao chão.

PLANO DETALHE 2: Uma grande caixa de madeira cheia de garrafas de vidro, recipientes de metal e galões com leite é içada por uma corda pela fachada gasta de uma casa antiga de 2 pavimentos.

Som de roldana.

Ouve-se uma música antiga no rádio.

No interior da casa, um homem de cabelos brancos e barbas brancas, olhos levemente claros, e com trajes surrados, o LEITEIRO (53 anos), esfrega o assoalho do cômodo (sala auxiliar) com um rodo envolto por uma estopa. Ao seu lado, um balde d'água e um produto de limpeza. Ao fundo da sala, vêem-se garrafas de vidro cheias de leite, recostadas à parede logo abaixo à janela, sobre a qual pende um cesto amarrado a uma roldana.

O leiteiro tira a estopa do rodo, mergulha-a no balde, retorcendo-a em seguida. Ele a recoloca no rodo e continua a esfregar o assoalho. Ouve um leve barulho de porta. Ele pára em atenção, encosta o rodo na parede, diminui o volume do velho rádio (modelo Semp AC-431), colocado sobre uma cômoda antiga de madeira e dirige-se lentamente ao corredor. Ele pára diante de uma porta verde escura fechada de um dos cômodos e recosta o ouvido na porta. Parece não ouvir nada. Ele volta à sala auxiliar, desliga o rádio e esfrega mais um pouco o chão.

Então ele pega o balde e o rodo e segue para o banheiro anexo à sala. Derrama um pouco do produto de limpeza e começa a esfregar o chão do banheiro. A ação é vista num duplo re-enquadramento: pela moldura da porta do banheiro avistamos o reflexo do leiteiro num grande espelho oxidado de corpo inteiro (1,65m X 0,55m) que repousa no fundo do banheiro. Pelo reflexo percebe-se uma banheira móvel,

suja e encardida, com sinais de desuso, recostada na parede lateral. Dentro da banheira, 3 baldes de água cobertos.

Enquanto o leiteiro esfrega o assoalho do banheiro, um grito feminino, vindo da rua entra pela janela, chamando-o. Ele pára o que faz e vai até a janela. Ele olha para baixo. A mulher (fora do campo) pede-lhe suas duas garrafas de leite. O leiteiro acena afirmativamente com a cabeça e prontamente pega duas garrafas de leite recostadas no canto da parede e as coloca dentro do cesto amarrado à corda.

Valendo-se da roldana, ele desce o cesto com as duas garrafas. Ele espera um momento. A mulher agradece. Em seguida ele começa a puxar a corda. De saída (voz distanciando-se) a mulher avisa ao leiteiro para levar o leite na venda de seu Pedro. E também Dona Julieta, que está prestes a fazer um bolo. Ao que o leiteiro responde novamente acenando com a cabeça em gratidão, enquanto suspende o cesto. De dentro do cesto, o leiteiro retira duas garrafas de vidro vazias e limpas, igual às que ele descera, e coloca junto à parede. Do fundo do cesto ele pega uma cédula e moedas e coloca no bolso da camisa.

Em seguida, volta ao banheiro; abre a torneira e certifica-se que continua sem água. Ele pega novamente o rodo, apanha o balde no banheiro e deixa o cômodo com o material de limpeza.

O leiteiro atravessa o corredor com as duas garrafas vazias nas mãos e chega à sala de jantar, que dá para a entrada da casa. Ele observa rapidamente um caixote repousado sobre a mesa - em cujo interior encontram-se um galão plástico, um recipiente metálico e duas garrafas cheias de leite. Ele segue para a cozinha, onde lava as garrafas (extracampo sonoro).

Ele retorna com as duas garrafas nas mãos e um copo de vidro comprido; no ombro uma toalha de pratos. Ele pega a toalha e termina de enxugar as garrafas. Então abre um dos galões e redistribui o leite entre as duas garrafas de vidro vazias que acabara de receber. Coloca-as dentro do caixote. Ele enche o copo de vidro e deixa-o sobre a mesa. Vai na cozinha e guarda o galão com o que resta do leite na geladeira, de frente à sala e ao corredor. Ele coloca a toalha de prato sobre a pia.

O leiteiro volta à sala de jantar e pega o caixote com garrafas de vidro e o recipiente metálico. Ele abre a porta e desce as escadas. No térreo, avista-se uma bicicleta aro circular, modelo antigo, junto à escada. O leiteiro amarra o caixote sobre o bagageiro da bicicleta. Tudo isso é visto num re-enquadramento em ploungée da altura do pavimento onde o leiteiro mora, no fechar lento da porta. Abre a porta da rua e deixa o casarão.

CLOSE UP: O copo de leite permanece sobre a mesa. E a porta da casa termina de fechar. (Passagem de tempo, câmera em registro)

É quase noite, o LEITEIRO abre a porta, acende a luz e entra no pavimento com o caixote quase vazio nas mãos - restam-lhe apenas duas garrafas cheias de leite e um saco de pão. Ele percebe o copo de leite intacto sobre a mesa. Repousa uma garrafa cheia sobre a mesa, pega o copo que havia permanecido ali, e a outra garrafa cheia e segue para a cozinha, onde derrama o copo de leite na pia. Passa uma água rapidamente e enxuga o copo. Coloca a outra garrafa na geladeira, que por sua vez guarda outras garrafas.

O leiteiro abre um armário envelhecido, pega um coador gasto e enche uma chaleira com água que leva ao fogo, num fogão velho e enegrecido. Ele retira um pote com pó de café do armário. Enquanto a água ferve no fogão, ele vai até o varal e retira algumas camisetas de algodão e um short jeans estendido e sai da cozinha com eles na mão.

Ele retorna já sem as roupas, enche o coador com o pó de café, retira a água fervente e passa o café no coador, num copo americano. Em seguida pega um saco de papelão de onde retira um pedaço de pão. Ele segue para a sala de jantar, onde senta-se à mesa, diante da garrafa de leite que deixara. O leiteiro pega a garrafa e derrama um pouco de leite no copo de café.

CLOSE UP: O leite mistura-se ao café.

Ele parte um pequeno pedaço de pão com as mãos e mergulha no copo de café com leite, comendo-o. Ele repete o gesto até acabar o pão. Em seguida, bebe o que resta do café com leite e levanta-se em direção à cozinha, de onde retorna com o copo de vidro mais comprido, enche-lhe de leite e deixa-o sobre a mesa, exatamente no mesmo lugar onde encontrava-se. O leiteiro segue pelo corredor e vai ao banheiro: a ação é vista da sala num plano fixo do começo do corredor, com o re-enquadramento pela moldura da porta do banheiro ao fundo, em perspectiva.

O leiteiro retira um balde de água de dentro da banheira. E coloca no box. Ele começa a tirar a roupa. Ao perceber a porta entreaberta, ele fecha. No corredor percebe-se a pilha de roupas que o leiteiro retirara do varal, recostada sobre uma cadeira defronte a porta verde escura.

Tímidos raios de sol esquivam-se pela janela do quarto do leiteiro. O LEITEIRO abre os olhos desperto. Levanta o tronco e senta-se na cama, só de cueca. Em seguida põe-se de pé, veste a calça e pega a camisa de botão que estava sobre a cadeira do quarto. Ele deixa o quarto, vestindo a camisa e calçando a sandália de dedo.

O copo de leite permanece intacto sobre a mesa da sala de jantar. O leiteiro pega o copo e segue para a cozinha, em cuja pia despeja o copo de leite. Ele pega o pote com café no armário e enche de água a chaleira.

Ouve-se o apito da chaleira e o som de líquido coado em um copo na cozinha. O leiteiro volta da cozinha com um copo americano de café, ele mistura o café com leite.

CLOSE UP: o leite mistura-se ao café.

Na mesa, vê-se um pão velho, um pote de manteiga e um embutido. O Leiteiro pega o pão, passa bastante manteiga e coloca o embutido. Ele come e em seguida dá um gole.

No banheiro, O leiteiro escova cuidadosamente e demoradamente os dentes e enxágua com um copo d'água. Ele guarda a escova no próprio copo, junto a uma outra escova, e deixa o banheiro pelo corredor. A continuidade da seq. é vista com a câmara posicionada no banheiro (PI) apontada para o corredor e sala. Sobre a mesa da sala, avista-se o caixote tomado de recipiente vazios - um galão, um recipiente metálico e algumas garrafas vazias de vidro transparente. O leiteiro cruza a sala em direção à cozinha e retorna com novas garrafas cheias de leite. O plano (PM) agora é visto da sala, preservando o eixo e a disposição do plano anterior, no corredor. Ele coloca as garrafas cheias no caixote e deixa a casa. A mesa fica vazia.

Pela janela da sala auxiliar, é possível ver o leiteiro tomando a rua e desaparecendo em sua bicicleta, com o caixote amarrado no seu bagageiro.

PLANO DETALHE: No corredor, percebe-se a pilha de roupas intacta sobre a cadeira defronte ao quarto de porta verde escura. Uma série de planos mostram os objetos e sinais de uso, molhados, pela casa.

Ouve-se o som da bicicleta. Pela mesma janela da sala auxiliar, avista-se o leiteiro chegando com a bicicleta. No bagageiro, o caixote com algumas garrafas de leite cheias e outras vazias. Um pequeno cachorro vira-lata preto de pêlo assanhado

aproxima-se do leiteiro e late para ele. O leiteiro desce da bicicleta, encostando-a em frente à casa. Ele alisa o cachorro com intimidade e cheira a mão, em desagrado. Pega o caixote de madeira preso ao bagageiro e entra na casa.

O leiteiro entra com o caixote de recipientes de leite na mão. Ele apóia o caixote sobre a mesa vazia e segue para a cozinha, de onde retorna com duas garrafas de vidro vazias. Abre um galão e distribui o leite entre as garrafas vazias, totalizando quatro garrafas. Ele pega três garrafas - uma permanece sobre a mesa - e segue para a sala auxiliar. Ao passar pelo corredor, ele percebe a cadeira vazia (sem as roupas) diante do quarto de porta de verde escura.

Ele aproxima o ouvido da porta verde escura do cômodo fechado e escuta um barulho vindo de lá. Ele continua o seu trajeto e deixa as garrafas junto ao cesto próximo à janela na sala auxiliar. Da rua, o cachorro continua a latir em frente à casa. O leiteiro olha pela janela e segue para a cozinha, onde lava as mãos com a jarra e prepara um pão assado com manteiga na boca do fogão.

O leiteiro sai da cozinha com o pão assado em um prato e o copo de vidro mais comprido. Ele os leva até a mesa, e enche o copo de leite com a garrafa que permanecera ali. Então volta para a extensão da cozinha (área de serviço), onde pega um balde de água - por trás dele é possível ver uma escada -, uma barra usada de sabão amarelo e uma camisa velha. Ele desce as escadas.

O leiteiro banha o cachorro na calçada da rua, em frente à casa. O plano é visto pela moldura da porta da casa, de dentro para fora, em ploungée e em perspectiva com o leiteiro no ponto de fuga do quadro, da altura do pavimento da casa do leiteiro.

Ele esfrega o pêlo molhado do cachorro com a barra de sabão. Alguns transeuntes acenam para o leiteiro, que retribui com a mão. O leiteiro retira o sabão do pêlo do animal com a água, despeja a água do balde no animal e com a camisa velha enxuga-lhe o pêlo. O leiteiro volta a entrar na casa, sobe as escadas e ao passar pela sala percebe que no prato há apenas migalhas de pão e o copo está vazio. O leiteiro apóia o copo sobre o prato e leva para cozinha. Ele coloca o prato e o copo na pia e leva o balde vazio até o tanque. Ele ouve um barulho e buzina de moto e enquanto derrama o pouco de água do balde que resta no tanque, ouve a porta bater.

Ele cruza a sala, verifica a porta fechada, vai até a janela da sala auxiliar e vê um jovem homem negro, de cabelos negros enrolados, com a camisa vermelha sobre os ombros subir na garupa de uma moto com outro jovem, mais magro e menor, e partir pela rua. O leiteiro sai da janela e insinua deixar o cômodo, mas ouve um assobio alto vindo da janela. Ele se dirige até ela. Um menino (fora do campo)

pergunta-lhe se ainda tem leite. Ele acena positivamente e o menino pede-lhe uma garrafa, que ele prontamente desce pela janela. O menino agradece e ele puxa a corda de volta.

O leiteiro pega algumas moedas no cesto e coloca no bolso da camisa.

Com a água de uma moringa e um pequeno recipiente aberto, O leiteiro termina de lavar os pratos e os copos que havia deixado na pia. Ele deixa a cozinha. O LEITEIRO termina de lavar os pratos e os copos que havia deixado na pia, com a água da jarra e um pequeno recipiente aberto. Ele deixa a cozinha.

Uma série de planos dá conta de alguns objetos molhados: pratos, talheres, copos colocados no corredor ao lado da pia. A pequena jarra e o recipiente. Os baldes de água colocados na extensão da cozinha (área de serviço), roupas pingando no varal.

O leiteiro retorna à cozinha vestindo apenas uma bermuda marrom e enxugando os cabelos molhados com uma toalha velha. Ele leva as roupas sujas até o tanque na área de serviço e estende a toalha rasgada no varal. Ele vai até a geladeira e bebe um copo d'água. Há um barulho seguido de uma queda de energia: tudo escuro. Ouve-se o leiteiro tatear coisas até encontrar uma caixa de fósforo. Ouve-se o som do abrir da caixa e do riscar do fósforo.

Pela pouca luz é possível ver que o leiteiro acende um lampião. Sob a luz do lampião, acompanhamos o leiteiro trazer da cozinha o copo comprido cheio de leite e colocá-lo sobre a mesa da sala. Ao lado do copo, ele acende uma vela em um pires. Ele segue pelo corredor até a sala auxiliar, onde pega o velho rádio sobre a cômoda e coloca-o ao lado da poltrona manchada, posicionada junto à janela. Do outro lado da poltrona ele repousa o lampião. O leiteiro suspende a corda e içá o cesto, recolhendo-o para dentro de casa. Ele fecha as janelas, senta-se na antiga poltrona e liga o rádio a pilhas. Ouve-se uma chamada de um noticiário tipo A Voz do Brasil (sem identificação temporal precisa da notícia).

fade out

Escuridão. Som de chuva forte caindo sobre o telhado. Som de riscar de fósforo.

Ainda sob a escuridão, o leiteiro acende o lampião e levanta-se da cama apressadamente, só de bermuda. Ele segue até a cozinha, de onde retorna a escada, que apóia na parede do corredor. Ele vai ao banheiro e retorna com 3 baldes vazios. Ele monta a escada no corredor, logo abaixo de uma portinhola aparentemente invisível (assalpão) da cor do teto, e sobe abrindo-a. Ele desce alguns degraus e, com o lampião em uma das mãos, pega dois baldes e sobe com eles. Ele abre a portinhola

e a chuva forte molha de encontro o seu rosto. O vento impõe alguma resistência à subida mais ele continua.

Em cima do telhado da casa, o lampião ameaça apagar. O leiteiro dispõe os dois baldes lado a lado e retira a tampa da caixa d'água deixando-a exposta à chuva. Ele desce a escada com o lampião para apanhar o terceiro. Ele sobe a escada, deixa o terceiro balde e fecha o assalpão.

Ele senta num dos primeiros degraus de baixo da escada, molhado e com a luz frágil do lampião em seu rosto - que revela uma expressão de cansaço e contentamento (leve sorriso). Ele olha em direção à mesa da sala e percebe o copo de leite intacto em cima da mesa. Sua expressão fica mais séria.

Uma série de planos dá conta da passagem da chuva forte através de elementos da fachada da casa do leiteiro: a água corrente na calha, a telha com gotas d'água, o orvalho nas árvores... a caixa d'água com um volume de água e os três baldes transbordantes de água colocados junto à saída do alçapão no telhado da casa.

O leiteiro abre o alçapão e sobe no telhado da casa. Ele olha a caixa d'água e recoloca a tampa. Pega um balde na mão, e enquanto se posiciona na escada pega outro e começa a descer.

Com um cabo de vassoura atravessando os três baldes, o leiteiro atravessa a sala carregando os baldes e segue em direção à cozinha. O copo de leite permanece intacto em cima da mesa.

Pela janela da sala auxiliar, percebe-se o leiteiro deixando a casa. Ele toma a rua molhada e cheia de poças e desaparece em sua bicicleta, com o caixote amarrado no seu bagageiro.

O copo vazio sobre a mesa. O leiteiro entra em casa com o caixote de garrafas e recipientes de leite. Apóia o caixote no chão. Ele se aproxima do corredor, onde ouve alguns sussurros e respiros. A porta verde escura está entreaberta, com uma pequena fresta apenas à mostra. O leiteiro se dirige lentamente e silenciosamente em direção à porta do quarto.

Pelo ombro do leiteiro, observa-se que o jovem negro mantém recostada contra a parede uma mulher morena, cuja parte de cima de um vestido está arriada: ele chupa os peitos dela com intensidade e veemência. Ela segura-lhe a cabeça, numa tentativa de domar-lhe a força. O rosto da mulher externa uma sensação ambígua de dor e prazer. O leiteiro, sem querer ser percebido, observa silenciosamente.

Ele testemunha o jovem negro ensejar uma mordida no peito da mulher. Ela o empurra num reflexo e xinga.

O jovem olha a mulher ainda com tesão. Com receio de ser percebido, o leiteiro recua no corredor por alguns segundos. Ao voltar a ouvir silêncio e baixos gemidos ele avança novamente. Ainda pela fresta da porta: agora o jovem homem, de joelhos, investe com a boca contra a boceta da mulher, que, recostada contra a parede, segura a barra do vestido acima da cintura com a mão esquerda, enquanto com a mão direita empurra a parte posterior da cabeça do jovem contra o quadril em movimento. As mãos do jovem, por sua vez, estendidas para cima, aperta com intensidade os peitos da mulher. O leiteiro observa por alguns segundos e em seguida deixa o corredor.

Pela janela da sala auxiliar, vê-se o leiteiro tomar a rua em sua bicicleta, sem o caixote amarrado no seu bagageiro.

De volta, o leiteiro entra na sala. O copo de leite vazio permanece sobre a mesa. O leiteiro chega com um saco de pão e um pedaço de queijo coalho que deixa sobre a mesa; segue silenciosamente e lentamente pelo corredor. A porta continua entreaberta. O leiteiro olha discretamente pela fresta e não avista ninguém. Ele empurra a porta cuidadosamente: não há mais ninguém, apenas a cama com os lençóis desforrados, a roupa do jovem homem negro jogada sobre a armação da cama, e uma gaveta entreaberta. O ventilador permanece ligado. O leiteiro fecha a porta do quarto, segue pelo corredor e recolhe o copo sujo de leite da mesa da sala, levando-o à cozinha.

Ouve-se o som de galope de cavalo puxando carroça. Em seguida, um assobio.

O LEITEIRO vai até à janela da sala auxiliar e avista a carroça, conduzida pelo CARROCEIRO (GENÉSIO, 70), um homem negro e forte.

O leiteiro retorna à cozinha e pega no congelador dois galões de leite congelado. Separa duas garrafas de vidro de leite fresco, deixando-as no caixote e retira as demais, substituindo-as pelos galões de leite congelado. Ele abre a porta e desce as escadas com o caixote em mãos.

Na frente da casa, o leiteiro encontra-se com o carroceiro, que coloca as duas garrafas sobre a carroça. O leiteiro o ajuda, colocando os galões em cima da carroça. Os dois se cumprimentam. O carroceiro coloca a mão no bolso e faz menção de pagá-

lo, mas o leiteiro faz um gesto de aparente recusa. O carroceiro se despede e segue caminho. O leiteiro espera o carroceiro partir e em seguida entra.

O leiteiro passa o café com a água da chaleira dentro do copo americano. Ele abre a geladeira e retira uma garrafa de leite. Derrama um pouco de leite no copo.

CLOSE UP: o café misturando-se ao leite.

Ele pega um pão e coloca um pedaço de queijo. Começa a comer em pé na cozinha com o copo de café com leite na mão.

O leiteiro aparece na sala de jantar sem camisa e com a toalha apoiada sobre os ombros, e com o copo de leite cheio. Ele deixa o copo sobre a mesa e segue para o banheiro.

Com a porta entreaberta, e nu diante do espelho, o leiteiro observa estático o seu reflexo e o corpo envelhecido por alguns instantes. Novo re-enquadramento da porta do banheiro(PI). Ele entra no box e começa a tomar banho de cuia - ouve-se o som da água despejada.

Já de manhã, leiteiro sai do quarto, segue pelo corredor e vai ao banheiro, onde abre a torneira e certifica-se de que continua sem água. Ele lava o rosto na pia com a ajuda de um recipiente raso com água e segue pelo corredor com a camisa aberta (desabotoada). Começa-se a ouvir o zumbido de moscas.

Ao chegar à sala de jantar, ele encontra o leite em estado de putrefação, coalhado e com moscas reunidas sobre a mesa. O leiteiro retira rapidamente o copo da mesa e segue para a cozinha.

De camisa abotoada, o leiteiro lava a pia com os restos de leite putrefato. Ele pega o copo lavado e abastece de leite da geladeira. Ele segue para a sala onde deixa o copo sobre a mesa. Ele pega o caixote com os recipientes e sai de casa.

CLOSE UP: O copo de leite permanece sobre a mesa. (passagem de tempo)

O LEITEIRO retorna à casa, ainda no mesmo plano, mas com a casa mais escura, indicativo da passagem do tempo. Ele carrega o caixote com algumas garrafas e recipientes. O copo permanece intacto em cima da mesa.

O leiteiro vai até a geladeira, retira uma panela de feijão guardado, e com uma colher de pau começa a amassar o feijão. Em seguida, enche a panela com água e coloca no fogo.

O leiteiro toma a sopa solitariamente na mesa da sala. Ao seu lado um copo d'água e um prato de pão e manteiga, que ele eventualmente corta com a mão, passa a manteiga e come juntamente com a sopa. Ao final ele raspa o prato com pedaços de pão, levanta e leva o prato consigo. O plano permanece com a mesa da sala vazia. O leiteiro retorna da cozinha com o copo de leite cheio. Ele coloca o copo sobre a mesa e sai da sala pelo corredor. Ele apaga a luz.

CLOSE UP: O copo de leite permanece sobre a mesa com a luz apagada (escuro).

match cut

CLOSE UP: O copo de leite permanece sobre a mesa com a luz apagada (escuro).

Ouve-se barulho de moto na rua. Algo é arrastado. Ao ouvir o som das motos, o leiteiro desperta do sono na cama. Som da moto arrancando.

Pela janela da sala de estar vê-se uma moto sumindo no final da rua, e o corpo do jovem negro deixado, ainda com sangue, diante da casa. Ele veste uma bermuda jeans levemente suja e está sem camisa e sem sapatos. Algumas luzes das casas da rua são acesas, algumas silhuetas e vultos parecem se aproximar discretamente da janela para observação. Cachorros latem e uivam. O leiteiro abre a porta da casa e ampara o corpo do jovem no colo. O leiteiro tenta sem sucesso carregar o corpo. Um homem de meia-idade, short de pijama e camisa de botão desabotoada deixa a casa e ajuda o leiteiro a carregar o corpo para dentro de casa. Eles entram. Logo depois o homem deixa a casa do leiteiro e atravessa a rua, fazendo o caminho de volta.

fade out

Ainda é escuro. A rua está completamente vazia e as casas voltaram a ter as luzes apagadas. O leiteiro deixa a casa em sua bicicleta equipada com dois caixotes: o que ele levava normalmente - desta vez na frente da bicicleta - e um caixote consideravelmente maior, amarrado no bagageiro. Dentro dos caixotes, recipientes, galões e garrafas de vidro vazias. No caixote maior, dois recipiente plásticos de 10L (de água) vazios e algumas garrafas metálicas e de vidro. O leiteiro toma a rua com sua bicicleta.

Ele passa por ruas de barro. As ruas tipicamente residenciais começam a apresentar traços de propriedades rurais: cercas, gado, cavalos, cabras, bode... Daí em diante a narrativa assume um segundo momento: um road-movie em busca de leite. O leiteiro visita propriedades rurais e vacarias em busca de mais e mais leite. No meio

do caminho, sob o sol forte, sua bicicleta cambaleia e ameaça cair. O leiteiro pára e recosta-se numa árvore. Ele bebe um pouco da água. Em seguida, derrama um pouco de água nas mãos e lava o rosto e a nuca. A água escorre dos dedos e respinga de suas mãos no chão quente de barro. Ele derrama um pouco mais em suas mãos.

O som da água escorrendo-lhe os dedos transforma-se no som de um rio corrente.

O leiteiro segue com sua bicicleta por uma estrada envolta de mato. Avistam-se alguns animais na pista. Ele segue caminho, ao lado de um córrego, até chegar numa ponte velha interditada. O leiteiro desce da bicicleta e caminha cuidadosamente pela ponte abandonada - tomada de vegetação, buracos, partes faltantes e madeiras quebradas. Mais adiante ele percebe que a ponte está interrompida e não leva ao outro lado. Ele anda até a sua extremidade e olha em volta: abaixo de si corre um rio branco e caudaloso de leite. Do outro lado da ponte, vacas pastam.

A bicicleta recostada na venda de Seu Pedro. O leiteiro come um pão com ovo com café com leite. Defronte da venda o leiteiro encontra o carroceiro e eles conversam brevemente. No balcão, a atendente questiona Seu Pedro, o dono da venda, se o jovem seria realmente filho do leiteiro, já que ele estaria bem, trabalhando normalmente.

O leiteiro atravessa a cidade - só aqui saberíamos tratar-se do Recife - e segue com a bicicleta cheia de leite por novas vacarias. Na última propriedade, depara-se com três bezerros mamando em uma vaca e desiste de ordenhá-la. Ao atravessar de volta a cidade, ele sofre um tranco de um carro e cai com a bicicleta em plena auto-estrada, perdendo parte do leite. Ele refaz o percurso até a última propriedade e ordenha a vaca sob a observação dos bezerros que antes mamavam.

Já no fim da tarde, de volta à casa, o leiteiro suspende o grande cesto com recipientes de leite pela janela. Ele limpa o assoalho do banheiro - especialmente uma banheira suja e encardida que aparecia abandonada no canto da parede. Em seguida, entra no quarto de porta verde escura, com sacos de lixo na mão. Não é possível ver a ação no quarto - vê-se apenas gavetas e armários abertos e objetos colocados nos sacos.

No alto do telhado, o leiteiro queima um entulho de coisas. Os sacos de lixo vazios voam com o vento. Na sala, é possível ver o corpo nu e ainda sujo do jovem. No chão, ao lado da mesa, uma rede de descanso aberta. O leiteiro termina de limpar o

corpo com um pano molhado. Ao lado, avista-se o copo de leite que permanecera em cima da mesa.

Ele volta ao banheiro com os recipientes de leite e derrama-os um a um na banheira. Enquanto carrega uma garrafa de vidro, ela lhe escapa as mãos, estoura no chão e corta-lhe o pé. Ao abrir a torneira, ele percebe que a água chegara, em um jato interrompido e barroso. Ele lava a mão de sangue e continua a encher a banheira de leite. Ao perceber que uma gota de sangue caíra na banheira, ele imediatamente retira a parte "contaminada".

Arrastando o corpo com a rede de descanso até o banheiro, ele mergulha-o na banheira cheia de leite. O rosto negro do filho submerge no leite.

O leiteiro termina de pentear o cabelo molhado diante do espelho. Ele veste um terno preto desbotado. Um assobio da rua sinaliza a chegada do carroceiro. Os dois levam o corpo envolto na rede até a carroça, na qual se vêem uma pá e uma escavadeira. Eles dão partida.

Ao retornar à casa, o leiteiro encontra o copo de leite sobre a mesa. Ele senta-se desolado; e num gesto súbito bebe desesperadamente o conteúdo do copo. O leite escorre-lhe pelo canto da boca, enquanto é tomado por um choro convulsivo. O leite extravasa-lhe pelo nariz e pelos olhos.

Na rua, vê-se um carro preto estacionado diante da casa. Em cima do veículo uma sirene vermelha gira silenciosamente. Um homem e uma mulher com trajés comuns - sugestivos de policial - batem na porta do leiteiro. Ele abre a porta, e com uma lágrima de leite escorrendo-lhe o rosto, diz:

- "Eu não tenho leite."

O carroceiro - Paralelamente e interligada à história do leiteiro, teríamos inserts da trajetória do carroceiro (Genésio, 70), um homem negro e robusto. Genésio é um ex-motorista que ajuda a comunidade do bairro vendendo galões de água, abastecidos numa pequena fonte natural. O bairro tangencia um braço de rio, ou córrego, de água poluída.

Sua história inicia-se com a doença de Castanho, seu cavalo e fiel escudeiro, cuja força e tração animal o ajuda a puxar a carroça repleta de recipientes de água pelo bairro onde mora. Num primeiro momento, Genésio leva o cavalo convalescente para banhar-se no rio no dia de São Severino do Ramo. Em meio ao altar do santo, rezas e um sem fim de ex-votos, Genésio conduz o cavalo até o rio, onde o banha e pede pela sua cura.

No dia seguinte, o cavalo se nega a deixar o estábulo: permanece deitado no chão, indisposto e fraco, sem querer se alimentar. Diante da necessidade, o carroceiro resolve pedir emprestado um cavalo aos jovens da comunidade, que brincam de montar cavalos não selados na beira do córrego. Os jovens emprestam o cavalo, desde que Genésio o devolva no dia seguinte. Já com a nova cavalaria, Genésio segue caminho em direção à fonte de água onde abastece os galões.

No caminho, encontra um jovem soldado - vestido à caráter - com uma grande mochila de acampamento nas costas. O carroceiro lhe oferece uma carona, prontamente aceita. O militar conta que vai passar duas semanas acampado na mata em um treinamento militar. Eles conversam sobre a necessidade e o andamento de um treinamento dessa natureza. O soldado explica a Genésio a importância de estar preparado para situações limites e operações de guerra. O carroceiro por sua vez argumenta que o Brasil não é um país dado a guerras; ao que o militar reafirma a necessidade de se prevenir, até pela ameaça da Amazônia durante a crise hídrica porvir.

O soldado queixa-se da velocidade da carruagem. Genésio diz orgulhoso que aquela não era sua cavalaria; que se fosse Castanho seria diferente. O militar então comenta a dificuldade em ficar longe da família e mostra uma foto de sua filha pequena. Genésio faz menção de falar da boa nova, mas o soldado chega a seu destino e desce da carroceria antes de ouvi-lo. Genésio segue o seu trajeto até a fonte, abastece os galões e distribui no bairro.

À noite, Genésio tenta novamente alimentar Castanho, que permanece indisposto e sem apetite. O cavalo emprestado fica amarrado do lado de fora do estábulo - não há espaço para os dois.

No dia seguinte, Genésio se dirige ao córrego e encontra alguns jovens do bairro reunidos num clima tenso. Entre eles, identifica-se o filho do leiteiro. As crianças brincam mais ao longe, no córrego. Um rapaz moreno e magro dirige-se à Genésio e diz para ele retornar no final da tarde. A carroça dá partida. Os meninos, ao perceberem-na, correm atrás dela e montam perigosamente na carroceria em movimento. A carruagem parte com 3 meninos em cima. O filho do leiteiro fica para trás e deixa o grupo em que estava ao avistar a jovem morena, com quem vai falar.

Os meninos pedem insistentemente balas a Genésio - normalmente oferecidas a Castanho -, que nega tê-las. Eles brincam e judiam de Genésio, que tenta-lhes contar a boa nova sem sucesso. Faz menção de falar do neto, que em breve gostaria de vê-lo brincar ali, mas não é ouvido. Um dos meninos dá um tapa na nuca de

Genésio e desce da carroça. Um outro consegue um bom-bom e desce em seguida, acompanhado pelo último que permanecera mais calado. Genésio segue o seu trajeto e a distribuição de água.

No fim da tarde, Genésio vai à casa do leiteiro. Assobia e o leiteiro surge com as garrafas de leite. Ao escurecer, segue para a beira do córrego, mas não encontra ninguém. Tudo é meio deserto e silencioso. Ao chegar em casa, Genésio encontra Castanho deitado sobre o chão do estábulo. Ele oferece uma maçã e uma cenoura. O cavalo recusa. Ele oferece um pouco do leite; o cavalo bebe.

Na manhã seguinte, Genésio encontra Castanho mais disposto. Ele serve o leite e o cavalo bebe avidamente. Plano detalhe do cavalo bebendo o leite. Genésio segue caminho em sua carroça com o cavalo emprestado. Dois jovens saltam em cima da carroça e cobram-no pela não devolução do cavalo. Ele tenta argumentar sem sucesso. Os jovens levam três galões de água e derrubam outra ao chão. Eles avisam que Genésio só deve voltar ao córrego para devolver o cavalo no dia seguinte, pela manhã.

Genésio dá carona a uma jovem grávida que carrega compras. Ela fala sobre a expectativa do nascimento da primeira filha e de como tem sido difícil trabalhar assim. Eles conversam. Genésio conta de seus filhos, do seu passado como motorista e reflete que sua missão na terra talvez seja levar pessoas ao seu destino. Ele tenta contar-lhe o que está prestes a lhe acontecer, mas não consegue.

Ao chegar ao estábulo já de noite, ele encontra Castanho de pé e saudável. Abraça e beija o animal. Da torneira do estábulo, um jato interrompido de água barrenta corre molhando o chão.

Pela manhã, Genésio recolhe galões vazios pelas casas e segue até a venda de Seu Pedro. De dentro da venda o leiteiro vem em sua direção com uma expressão triste. Genésio segue com a carroça até o córrego, onde devolve o cavalo a dois jovens. O clima é carregado e sério.

À noite, ele prepara Castanho, já recuperado, com os arreios, a cela e amarra-o à carroça. Ele coloca uma pá e uma escavadeira sobre a carroça e bate em Castanho com as rédeas. Castanho dá partida.

Ao retornar de madrugada, Genésio tira os arreios e a cela de Castanho. Ele conversa com o animal sobre a dureza da vida. Enquanto alisa o animal, conta-lhe que sua filha, depois de muitos anos sem falar com ele, está vindo visitá-lo, na companhia do neto que ele ainda não conhecera. Eis a razão pela qual ele teria buscado o leite que o animal bebera. E enquanto explica ao animal o motivo de sua

felicidade, e de sua tristeza, ele forra um pano sobre o chão do estábulo e deita-se junto ao animal.

A História de Genésio é livremente inspirada no conto "Angústia" de Anton Tchékov.

CAP 5

SABEDORIA TRÁGICA E EXPERIÊNCIA INTERIOR

5.1. À guisa de conclusão

Recentemente, a tecnologia e os meios digitais propiciaram a um número exponencialmente maior de pessoas com uma velocidade e numa escala jamais vistas a possibilidade de produzir e consumir imagens. Ao mesmo tempo em que a produção aumenta, temos a impressão vertiginosa de que, além das inúmeras representações produzidas instantaneamente, precisamos apreender a lidar com aquelas que a tradição nos legou e que se apresentam, agora, à nossa disposição. Seja através do aumento das possibilidades de acesso às imagens do passado, ou propriamente das reaparições de formas plásticas ou fórmulas de *pathos*, dentro do que Warburg identificou como *nachleben*, ou grosseiramente sobrevivência das imagens.

No entanto, se o aumento exponencial do acesso a meios de produção e consumo de imagens permitem pensar em uma potencialização das possibilidades expressivas, contrariamente, o recente fenômeno tem se caracterizado pela banalização e empilhamento de imagens despotencializadas. Vivemos o que talvez se configure como mais um grande momento da iconoclastia na civilização ocidental; e não deixa de ser curioso que ele se manifeste justamente numa época em que mais se produz, mais se consome e mais se fetichiza imagens. Uma iconoclastia pela avalanche de imagens que obedecem à lógica do recalque, isto é: uma produção que não consegue ir muito além da reprodução de imagens dentro de um jogo visual previamente definido. O que sob o ponto de vista de uma política da visibilidade implica no fenômeno sintomático das imagens censuradas: que não chegaremos a ver porque estamos

expostos às demasiadas imagens das mesmas coisas. Como se a visibilidade fosse regida por uma lei ou uma lógica de reificação do sentido das imagens na contemporaneidade.

É sob essa via do recalcado, ou do seu retorno, que a sabedoria trágica, o conceito de *unheimlich* e a experiência interior têm muito a oferecer. Sobretudo se considerarmos juntamente com Warburg que os padrões de repetição ou que as reaparições de formas plásticas eram regidas basicamente por aquilo que fora recalcado pela lei estética vigente à época. No caso das artes visuais, sob a batuta dos ideais da beleza clássica, e mesmo em parte dos dramas trágicos, qualquer *pathos* elevado, qualquer emoção capaz de deformar a expressão ou romper com a noção estoica de dignidade deveria ser abolida. Ou como observa Benjamin, "a função do drama trágico é a de fortalecer a virtude de seus espectadores. E se havia virtude que fosse obrigatória para o herói e edificante para o público, ela era a da 'apatia', atitude oposta à catástrofe (*pathos*)" (BENJAMIN, 2011, p.55).

Na verdade, essa forma de lei relegou a dimensão patética da arte, sobretudo das artes visuais, à porta dos fundos dos tratados de estética clássica, que amparavam-se na concepção da beleza ideal tomada dos gregos. É justamente contra essa concepção da arte grega que Nietzsche se insurge, trazendo à luz toda a potência e vigor daquilo que tomou como dionisíaco. "Da essência da arte, tal como ela é concebida comumente, segundo a exclusiva categoria da aparência e da beleza, não é possível derivar de maneira alguma, honestamente, o trágico;" escreve Nietzsche para então proclamar, "somente a partir do espírito da música é que compreendemos a alegria pelo aniquilamento do indivíduo" (NIETZSCHE, 1992, 2010). Se por um lado, a visão trágica de Nietzsche reivindicava a potência emocional, da dor e do sofrimento contra uma beleza serena e "bela alma", ela ainda não operava dentro do regime de imagens, ainda associado ao ideal de beleza da estética clássica.

É nesse sentido que o presente trabalho dedicou-se a investigar aquilo que foi recalcado em séculos de idealismo no campo das artes visuais. E foi a partir da virada epistemológica operada pelos estudos da história antropológica da arte de Warburg que a dimensão dionisíaca, demoníaca e inquietante passou a ser objeto de interesse mesmo nos regimes visuais em que a estética clássica reconhecia o primado *apolíneo da aparência*. Foi munida disso que a pesquisa buscou numa fenomenologia das imagens perscrutar o que nelas há de insólito, de potência e de obscuridade depois de séculos de recalçamento. Uma busca da impureza, do feio e do intensivo dentro do palácio

resplandecente da beleza, do apuro da forma. Esse é o princípio que rege O Bestiário de Apolo.

Fazendo o caminho inverso de Freud, que baseou-se nos estudos de estética, sobretudo na literatura, para desenvolver uma teoria do inconsciente; eis que aqui foi proposto um caminho de volta. Pensar o regime das imagens, em sua potência e a dimensão patética, a partir do conceito de *unheimlich* ou inquietante desenvolvido por Freud em seu célebre artigo de 1919. Justamente por tratar do revolvimento daquilo que é recalcado, daquilo que é há muito conhecido mas estava adormecido, o estranho-familiar revelou-se um importante instrumento conceitual para pensar a relação estética com as imagens a partir de uma dimensão da beleza. Uma beleza inquietante e perturbadora, capaz de mobilizar as mais violentas paixões e sensações, de nos reconectar com nosso devir animal e nos devolver à natureza, tal o dionísio em seu momento de êxtase. Dimensão que sempre existiu, mas encontrava-se igualmente ocultada ou recalcada à espera de reaparições ou sobrevivências de movimentos e momentos, como o barroco, o romantismo e as vanguardas da virada do século XIX para o século XX, em que as tormentas romperam o lacre tornando visível e rotunda a dimensão inquietante que sempre habitara a beleza, ainda que silenciosamente.

Mais do que isso, se a sabedoria trágica trouxe alguma contribuição para a discussão aqui apreendida foi justamente a de que o que é da ordem do inquietante, mais do que uma característica acrescida a um determinado tipo de beleza, é quase uma condição para a sua existência. É necessário que haja um deslocamento, é necessário que algo desterritorialize para produzir a sensação de estranhamento e inquietação propícia para a experiência do belo. A beleza necessita de uma dimensão trágica, que nos desloque, nos coloque à deriva por campos desconhecidos. Uma beleza que desconheça bem e mal, porque esse juízo é um arbítrio, uma lei imposta, sob o nome da razão, e à tragédia não cabe guiar-se por leis. Uma beleza capaz de produzir estados intensivos de devires, blocos de sensações que nos colocam no mundo dionisíaco ou demoníaco das paixões. Uma beleza capaz de conduzir a uma experiência interior, nos moldes de Bataille: "entendo por *experiência interior* aquilo que habitualmente se nomeia *experiência mística*: os estados de êxtase, de arrebatamento ou ao menos de emoção meditada" (BATAILLE, 2016, p.33). Uma experiência que vai "até o extremo do possível" (Ibid. p.38).

A sabedoria trágica como "sentimento transbordante de vida e força, no interior do qual mesmo a dor age como estimulante" [...], o oposto do pessimismo, "o dizer

Sim à vida, mesmo em seus problemas mais duros e estranhos; a vontade de vida e o eterno prazer do vir-a-ser" (Idem, 2006, p.106). Eis o corolário dessa tese: seja pelo devaneio ou na sua forma onírica ligada ao imaginário, ou por puro devir, as imagens queimam, fulguram diante de nós e em nós numa relação em que o doméstico, confortável, familiar, aquilo que é *heimlich*, ou território há muito conhecido, permanece num intensivo estado de tensão ou ameaça com o desconhecido, estranho, insólito, trágico, *unheimlich* e desterritorializado. Um agenciamento constante entre territórios e desterritórios, entre a proteção da casa e a noite selvagem e cósmica que a envolve. Eis porque a casa assume uma importante dimensão estética como agenciadora dos impulsos que entram e que saem... que ficam e que partem. É nesse estado de tensionamento intensivo que as imagens inspiram uma experiência interior ou a emoção poética. "Se a poesia introduz o estranho, ela o faz pela via do familiar. O poético é o familiar dissolvendo-se no estranho, e nós mesmos com ele." (BATAILLE, *op. cit.* p.35) Uma experiência que restaura outro paradigma estético, uma vez que o desconhecido "é desconfiadamente hostil à ideia de perfeição (a servidão encarnada, o 'dever ser')" (Ibid.34).

Numa época em que a experiência social e sensível é tão marcada pela circulação de imagens, parece irrevogável interrogar a potência e a experiência que suas formas de disposição produzem. Se nunca a imagem se impôs com tanta presença no nosso universo estético, político, histórico e cotidiano, quais relações ela constrói nesses campos? Que articulações de imagens seriam capazes de romper com a mera reprodução e instaurar ou restaurar a potência do presente? Aquelas que são belas e inquietantes, que desterritorializam; únicas, são puro devir.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. **O Homem sem conteúdo**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

_____. **O aberto: o homem e o animal**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2013.

_____. **A potência do pensamento: ensaios e conferências**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

ANDERS, Günther. **Kafka: pró e contra - os autos do processo**. 2ª. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

AUMONT, Jacques. **O olho interminável - cinema e pintura**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

_____. **La Estetica Hoy**. Madri: Éditiones Cátedra, 2001.

BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio**. 3ª Ed. - São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009. - (Biblioteca do pensamento moderno)

_____. **A terra e os devaneios do repouso: ensaio sobre as imagens da intimidade**. 2ª ed - São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BARTHES, Roland. **A Câmara clara: nota sobre a fotografia**. Lisboa/Portugal: Edições 70, LDA, 2009.

BATAILLE, Georges. **A literatura e o mal**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

_____. **A experiência interior**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

BAUDELAIRE, Charles. **O Pintor da Vida moderna**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010.

BAZIN, André. **A Ontologia da imagem fotográfica in A Experiência do Cinema: antologia**. XAVIER, Ismail (Org.). Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 1983.

BENJAMIN, Walter. **A origem do drama trágico alemão**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

_____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BRETON, André. **Nadja**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

CRARY, Jonathan. **Suspensões da percepção: atenção, espetáculo e cultura moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

DANTO, Arthur. C., **O Abuso da beleza**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2015.

DELEUZE, Gilles. **Cinema II: A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Kafka**: por uma literatura menor. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

_____. **O que é a filosofia?** Rio de Janeiro: Ed.34, 1992.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem-sobrevivente**: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

_____. **Invenção da histeria**: Charcot e a iconografia fotográfica de Salpêtrière. 1. Ed. - Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**. Editorial Presença, Lisboa, 1989.

_____. **L'Imaginaire. Essai sur les sciences et la philosophie de l'image**. Paris: Hatier, 1994. Tradução: José Carlos de Paula Carvalho.

ECO, Umberto. **História da feiúra**. Rio de Janeiro: Record, 2007.

_____. **História da beleza**. Rio de Janeiro: Record, 2004.

FREUD, Sigmund. **O Inquietante** in História de uma neurose infantil: ("O Homem dos lobos") : além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920). Obras completas vol.14. São Paulo, Companhia das letras, 2010.

FURTADO, Beatriz. *A Imagem-intensidade no cinema de Sokurov* in **Cinema Deleuze**. PARENTE, Andre (org.). Campinas, SP: Papyrus, 2013. - (Coleção Campo Imagético)

HUGO, Victor. **Do grotesco e do sublime**; tradução do prefácio de Cromwell. São Paulo: Perspectiva, 2012.

IAMPOLSKI, Mikhail. *Famílias truncadas e intimidade absoluta* in **Alexander Sokurov**: poeta visual. SAVINO, Fábio; FRANÇA, Pedro (orgs.). Rio de Janeiro: Banco do Brasil, Ministério da Cultura, Zipper Produções, 2013.

KAFKA, Franz. **Um médico rural**: pequenas narrativas. São Paulo: Companhia das letras, 1999.

_____. **O castelo**. São Paulo: Companhia das letras, 2000.

_____. **A Metamorfose**. São Paulo: Companhia das letras, 1997.

KANT, Immanuel. **Crítica da faculdade do juízo**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

LINS, Osman. *Pentágono de Hahn* in **Nove, novena**: narrativas. 4ª ed. - São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

JOYCE, James. **O Gato e o diabo**. São Paulo, Cosac Naify, 2012.

MACHADO, Álvaro (org.). **Aleksandr Sokúrov**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O Olho e o espírito**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

MORIN, Edgar. **O Cinema ou o Homem Imaginário**: ensaio de antropologia. Lisboa, Relógio D'Água Editores, 1997.

MULVEY, Laura. **Death 24 x a second**: stillness and the moving image. London, Reaktion Books Ltd, 2006.

NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. **Crepúsculo dos ídolos**, ou, Como se filosofa com o martelo. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

NOUWEN, Henri J. M. **A volta do filho pródigo**: a história de um retorno pra casa. São Paulo, Paulinas, 1997.

PERNIOLA, Mario. **L'arte e la sua ombra**. Biblioteca Einaudi. Roma: Einaudi, 2000.

PROUST, Marcel. **No caminho de Swann**. (Em busca do tempo perdido, v.1) São Paulo: Globo, 2006.

RANCIÈRE, Jacques. **O Inconsciente estético**. São Paulo: EXO experimental org.; Ed.34, 2009.

_____. **A partilha do sensível**: estética e política. São Paulo: EXO experimental org.; Ed.34, 2005.

_____. *Cinema como pintura?* in **Alexander Sokurov**: poeta visual. SAVINO, Fábio; FRANÇA, Pedro (orgs.). Rio de Janeiro: Banco do Brasil, Ministério da Cultura, Ziper Produções, 2013.

RANK, Otto. **O duplo**. Porto Alegre: Dublinense, 2013.

RILKE, Rainer Maria. **Elegias de duíno**. 6ª ed. São Paulo: Biblioteca Azul, 2013.

RIMBAUD, Arthur. **As Iluminações**. eBooksBrasil - 2012.

SCHOPENHAUER, Arthur. **O Mundo como vontade e como representação**. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

SODRÉ, Muniz. **O Império do grotesco**. Rio de Janeiro: Mauad, 2002.

SLOTERDIJK, Peter. **Ira e tempo**: ensaio político-psicológico. São Paulo: Estação Liberdade, 2012.

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

TARKOVSKI, Andreaei Arsensevich. **Esculpir o tempo**. 2ª ed. - São Paulo: Martins Fontes, 1998.

_____. **Diários**: 1970-1986. São Paulo: É Realizações, 2012.

VIRGÍLIO. **Eneida**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.

WINCKELMANN, Johann Joachim. **Reflexões sobre a arte antiga**. Porto Alegre, Movimento, 1975.

ARTIGOS E ENDEREÇOS ELETRÔNICOS

FREUD, Sigmund. **O Estranho**; tradução a partir da versão inglesa "*The Uncanny*". 1919.

JAMES, M.R. **The Bestiary**. *Originally published in Eton College Natural History Society Annual Report 1930-31*. Páginas 12-16.

LISSOVSKY, Maurício. **A Fotografia e seus duplos**. Revista Icônica.

<http://iconica.com.br/site/a-fotografia-e-seus-duplos-parte-1/>

<http://iconica.com.br/site/a-fotografia-e-seus-duplos-parte-2/>

<http://iconica.com.br/site/a-fotografia-e-seus-duplos-parte-3/>

<http://iconica.com.br/site/a-fotografia-e-seus-duplos-parte-4/>

PRYSTHON, Ângela. **Martín Rejtman: paradoxos da banalidade**. Asaeca 2012.

FAULKNER, Katy. <https://newsculpture.wordpress.com/2011/01/22/francesca-woodman-victoria-miro-gallery/>

FILMOGRAFIA

Moloch (*Moloch*) (1999). Aleksandr Sokurov, 108 minutos.

Taurus (*Telets*) (2001). Aleksandr Sokurov, 104 minutos.

O Sol (*Solntse*), (2005). Aleksandr Sokurov, 110 minutos.

Fausto (*Faust*), (2011). Aleksandr Sokurov, 134 minutos.

O segundo círculo (*Krug vtoroy*), (1990). Aleksandr Sokurov, 92 minutos.

Mãe e filho (*Mat' I Syn*), (1997). Aleksandr Sokurov, 73 minutos.

Solaris (*Solyaris*), (1972). Andrei Tarkovski, , URSS, 156 minutos.

Nostalgia (*Nostalghia*), (1983). Andrei Tarkovski, Rússia. 125 minutos

O Espelho (*Zerkalo*), (1975). Andrei Tarkovski, Rússia, 106 minutos.

A Bruxa (*The VVitch: A New-England Folktale*), (2015). Robert Eggers, EUA.