



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

ESCOLA DE BELAS ARTES

DEPARTAMENTO DE ARTES PLÁSTICAS

ARTES VISUAIS

DANIEL PIZANI MARÇAL

**UMA PERSPECTIVA DEMIÚRGICA DO CAÍDO:
DESENHOS, GRAVURAS E TEXTOS**

TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

**Belo Horizonte
2019**

DANIEL PIZANI MARÇAL

**UMA PERSPECTIVA DEMIÚRGICA DO CAÍDO:
DESENHOS, GRAVURAS E TEXTOS**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Programa de Graduação em Artes Visuais, da Universidade Federal de Minas Gerais, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Bacharel em Artes Visuais.

Orientador: Prof. Dr. George Rembrandt Gütlich

Belo Horizonte
2019

Agradecimentos

Agradeço a companhia e o copioso apoio de cada um dos meus amigos, colegas de ateliê e ofício, familiares e professores-orientadores que, desde o início desta aventura até aqui, foram pessoas com as quais, graças à sua generosidade, consideração e paciência, pude aprender enormemente e dividir sinceros momentos de reflexão e trabalho, ânimo e angústia, enfrentamento e evasão, força e fragilidade, fartura e desprendimento; entre ideias e práticas, estrelas e beijos, visões e abraços, foi grande para mim e muito estimulante, magnífica mesmo e ainda assim sempre misteriosa, a circunstância do encontro e contato de nossas órbitas, de nossos caminhos e corações.

Cito os seguintes nomes, em ordem alfabética: Aline Pizani, Ana Balieiro, Anderson Moraes, Antônio Signorini, Antônio Soares Castor, Carla Pizani, Deise Balieiro, Felipe Florêncio, Filomena Marçal, George Gütlich, Isadora Moraes, José Carlos Pizani, Manassés Muniz, Maria do Céu Diel, Maria Guilhermina de Oliveira, Marlene Fernandes. Muito obrigado!

“(...) Habituei-me à alucinação simples: via realmente uma mesquita no lugar de uma fábrica, uma escola de tambores feita por anjos, carruagens nas estradas do céu, um salão no fundo de um lago; os monstros, os mistérios; um título de comédia musical suscitava terrores diante de mim. (...) Terminei achando sagrada a desordem de meu espírito. (...)”

Jean-Arthur Rimbaud.

“(...) Por que jardins que nós não colheremos, Límpidos nas auroras a nascer, Por que o céu e o mar se não seremos Nunca os deuses capazes de os viver.“
Sophia de Mello Breyner Andresen.

Resumo

Dos livros de emblemas amplamente editados e difundidos na Europa entre os séculos XVI e XVIII às representações mais modernas em gravura, desenho, pintura e literatura, o *caído* se constitui como um fragmento muito particular da constelação iconográfica ocidental. Apresenta-se ao mesmo tempo como figura e imagem: a proporção e variação de suas formas (objetos) e significados (sinais) permite o desdobramento de uma metáfora - objetivo mesmo deste estudo - para observar e entender, num plano descritivo dos estímulos e dos esforços criativos, as possíveis motivações da inteligência criadora e da intuição artística; as disposições, portanto, cosmogônicas e demiúrgicas, ascendentes e cadentes, com que o artista, frequentando e deixando-se frequentar pela imaginação, investe por conseguinte numa intensa atividade de observação, confabulação, espanto, memória, pensamento, pesquisa e trabalho para a criação e publicação de novos universos de imagens ou novos repertórios emblemáticos. Com isto, a presente discussão espera, por demonstração de um percurso artístico-acadêmico, dar testemunho reflexivo e visual desta questão, desenvolvida ao longo das práticas de formação em gravura.

Palavras-chave: Emblemas. Desenho. Caído. Gravura. Imaginação

Abstract

From the largely edited and published books of emblems in Europe between the XVI and XVIII centuries to the modern representations on prints, drawings, paintings and literature, the fallen constitutes a very particular fragment on the western iconographical constellation, presenting itself as both figure and image: the proportion and variation of its forms (objects) and meanings (signs) allows the unfolding of a metaphor - the main objective of this study - to notice and understand, on a descriptive plan of the creative stimuli and efforts, the possible motivations of both creational intelligence and artistic intuition; therefore the dispositions, cosmogonical and demiurgical, ascending and descending, with which the artist, frequenting and being frequented by the imagination, consequently applies on an intense activity of observation, confabulation, fright, memory, thought, research and work to create and publish new universes of images or new emblematical repertoires. Thereby, the present discussion aims to provide, through the demonstration of an academical-artistic course, a visual and reflexive testimony of this question as developed throughout the formal practices on printmaking.

Keywords: Emblems. Drawing. Fallen. Printmaking. Imagination

Lista de ilustrações

Figura 1 – A figura da <i>consciência</i> tal como encontrada na Iconologia de Cesare Ripa (1560-1622), uma <i>donna</i> a olhar fixamente um coração. Edição veneziana ampliada de 1645.	13
Figura 2 – Matthaeus Greuter (1564-1638). <i>Cirurgia onde todas as fantasias e loucuras são purgadas</i> . Gravura a buril.	18
Figura 3 – Katsushika Hokusai (1760-1849). Páginas do <i>Manga</i> de Hokusai, publicado em quinze volumes entre 1814 e 1878. Xilogravura a cores.	19
Figura 4 – A <i>figura ou corpo do caído</i> tal como pode ser encontrado pela primeira vez, dentro do contexto de criação e difusão dos livros de emblemas europeus, associada ao mito de Ícaro. <i>Eblematum libellus</i> , com epigramas originais de Andrea Alciato. Edição parisiense ampliada de 1534.	24
Figura 5 – Frontispício à primeira edição do <i>Emblematum liber</i> , 1531.	26
Figura 6 – Fac-similar da página 57 à edição parisiense de 1534 para o livro de emblemas de Alciato, onde constam o <i>motto</i> (<i>In astrologos</i>), a <i>pictura</i> (fig. 4, p.24) e o <i>subscriptio</i> ou <i>epigrana</i> em latim.	28
Figura 7 – Cópia de autor desconhecido a partir do original de Pieter Bruegel, o velho (1525/30-1569). <i>Paisagem com a queda de Ícaro</i> , c. 1558. Óleo sobre tela. Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelas.	30
Figura 8 – Albrecht Dürer (1471-1528). <i>Asa de uma rola azul</i> , 1512. Aquarela e gouache sobre papel velino. Galeria Albertina, Viena.	31
Figura 9 – Peter Paul Rubens (1577-1640). <i>Esboço para A Queda de Ícaro</i> , c. 1636. Óleo sobre madeira. Musées Royaux des Beaux-Arts, Bruxelas.	33
Figura 10 – Charles Paul Landon (1760-1826). <i>Dédalo e Ícaro</i> , 1799. Óleo sobre tela. Musée des Beaux-Arts et de la Dentelle, Alençon.	35
Figura 11 – Virgil Solis (1514-1564). <i>Ícaro chama por seu pai em vão</i> , ilustração para a edição de 1581 do livro XVIII de “As Metamorfoses” de Ovídio. Xilogravura.	37
Figura 12 – Annibale Carracci (1560-1609). <i>Dédalo e Ícaro</i> , séc. XVII. Afresco. Palazzo Farnese, Roma.	39
Figura 13 – Michelangelo Buonarroti (1475-1564). <i>Estudo para A queda de Faetonte</i> , 1553. Desenho a carvão. Gabinete de desenhos e estampas da Galleria dell’Accademia, Veneza.	42
Figura 14 – Muito semelhantes, as figuras, respectivamente, da Temperança e da Estrela. Tarot de Jean Dodal. Paris, c. 1701	43
Figura 15 – Giulio Romano (1492/1499-1546). <i>A queda de Ícaro</i> , c. 1536. Desenho a pena com tinta e aguadas em sépia sobre esboço preliminar a carvão. Gabinete de gravuras e desenhos do Musée du Louvre, Paris.	45
Figura 16 – As figuras do Louco, da Roda e do Mundo. Tarot de Jean Dodal. Paris, c. 1701. .	47

Figura 17 – Ottavio Scarlattini (1623-1699). <i>Triumphator</i> , emblema constante no livro <i>Homo et ejus partes, figuratus & symbolicus, anatomicus, rationalis, moralis, mysticus...</i> 1695, p. 320.	48
Figura 18 – Luíz de Souza Guimarães - Guima (1927-1993). <i>Composição surrealista</i> , 1972. Óleo sobre tela.	50
Figura 19 – “Fólio 34 - No ano de 1007 d.C., [...]”	52
Figura 20 – “Fólio 61 - No ano de 1300 d.C., [...]”	53
Figura 21 – “Fólio 62 - No ano de 1304 d.C., [...]”	53
Figura 22 – “Fólio 74 - No ano de 1401 d.C., [...]”	54
Figura 23 – “Fólio 79 - No ano de 1456, [...]”	54
Figura 24 – “Fólio 110 - No ano de 1527, [...]”	55
Figura 25 – “Fólio 121 - No ano de 1531 [...]’	55
Figura 26 – “Etoiles Couzantes”	56
Figura 27 – “Miles”	57
Figura 28 – “Argentum”	58
Figura 29 – “Aczime aultrement Dominis Aschone”	59
Figura 30 – “Domina capillorum”	60
Figura 31 – “Rosa”	61
Figura 32 – “Aurora”	62
Figura 33 – Frontispício à edição de <i>Cometographia</i> , de Johannes Hevelius, 1668.	63
Figura 34 – “Cometas notados entre 1577-1652”, gravuras a buril de Johannes Hevelius constantes em seu livro <i>Cometographia</i> , 1668.	64
Figura 35 – Gravuras a buril de cometas constantes no <i>Theatrum Cometicum</i> de Stanislaus Lubienietzki, 1668	65
Figura 36 – Esquema ilustrativo da trajetória descrita por um cometa em comparação a outros referenciais celestes e terrestres. Gravura a buril. <i>Theatrum Cometicum</i> , 1668.	65
Figura 37 – Nicolaas Hartsoeker (1656-1725). <i>Essay de dioptrique</i> , Paris: Jean Anisson, 1694, p. 230.	66
Figura 38 – A realização alquímica do hierogamus. <i>Rosarium Philosophorum</i> , séc. XVIII	69
Figura 39 – Michelangelo Buonarroti (1475-1564). <i>A queda do Homem e a Expulsão do Jardim do Éden</i> , 1510. Afresco. Palazzo Apostolico, Vaticano.	73
Figura 40 – Jacopo da Pontormo (1494–1557). <i>Estudo para O Dilúvio</i> (fragmento), c.1546. Óxido de ferro (carvão vermelho) sobre papel. Galleria degli Uffizi, Florença.	79
Figura 41 – Giovanni Lanfranco (1582–1647). <i>Norandino e Lucina descobertos pelo Orco</i> , 1624. Óleo sobre tela. Galleria Borghese, Roma.	79
Figura 42 – Gustave Doré (1832–1883). <i>A queda dos anjos rebeldes</i> , parte da série de ilustrações para o <i>Paraíso Perdido</i> de John Milton, edição de 1866. Gravura a buril.	82

Figura 43 – Pieter Bruegel, o velho (1525/30-1569). <i>A queda dos anjos rebeldes</i> , 1562. Óleo sobre painel. Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelas.	84
Figura 44 – A figura do <i>Diabo</i> . Tarot de Jean Dodal. Paris, c. 1701.	85
Figura 45 – Joseph Parrocel (1646–1704). <i>Jesus Cristo é tentado na montanha</i> , parte da série <i>Os milagres da vida de Nossa Senhor Jesus Cristo</i> , c. 1661. Água-forte.	88
Figura 46 – Hendrick Goltzius (1558-1617). <i>Faetonte</i> , parte da série <i>Os quatro desgraçados</i> , 1588. Gravura a buril. Coleção de gravuras e desenhos do Metropolitan Museum of Art, Nova York.	89
Figura 47 – Francisco de Goya (1746-1828). <i>Não há quem nos desate?</i> , c. 1810. Água-forte.	90
Figura 48 – Odilon Redon (1840-1916). <i>Satã</i> , 1890. Litografia. Departamento de desenhos e gravuras do Museum of Modern Art, Nova York.	91
Figura 49 – James Ensor (1860-1949). <i>Demônios combatendo anjos e arcangels</i> , 1888. Água-forte colorida à mão.	93
Figura 50 – Alfred Kubin (1877-1959). <i>Circe</i> . Desenho à pena e aquarela sobre papel.	95
Figura 51 – Gustave Doré (1832–1883). <i>As erínias</i> , ilustração para o <i>Inferno</i> de Dante Alighieri (1265-1321), Canto IX:34-63. Gravura a buril.	96
Figura 52 – Desenho esquematizando um exemplo de ornamentação grotesca. Andrés de Melgar (c. 1500-1554). <i>Grotesques</i> , c. 1545/60. Desenho à pena sobre papel.	97
Figura 53 – Odilon Redon (1840–1916). <i>Anjo caído</i> , 1872. Carvão sobre papel.	98
Figura 54 – Pablo Picasso (1881-1973). <i>Minotauromaquia</i> , 1935. Água-forte.	100
Figura 55 – Alfred Kubin (1877-1959). <i>Sem título</i> . Desenho à pena, aquarela e gouache sobre papel.	100
Figura 56 – Rembrandt van Rijn (1606-1669). <i>A Babilônia que leia Jeremias</i> , 1630. Água-forte. Casa da gravura de Haarlem, Haarlem.	101
Figura 57 – Käthe Kollwitz (1867-1945). <i>Estuprada</i> , 1907. Água-forte, verniz mole e ponta-seca. Coleção de gravuras e desenhos do Metropolitan Museum of Art, Nova York.	101
Figura 58 – Francisco de Goya (1746-1828). <i>Folia dos touros</i> , c. 1816/23. Gravura em metal: água-forte e aquatinta. Coleção de gravuras e desenhos do Metropolitan Museum of Art, Nova York.	102
Figura 59 – Pablo Picasso (1881-1973). <i>Fauno revelando uma mulher adormecida</i> , 1936. Gravura em metal: água-forte e técnica do açúcar.	102
Figura 60 – Franz von Stuck (1863–1928). <i>Faunos brigando</i> , 1889. Gravura em metal: ponta-seca e água-forte. Milwaukee Art Museum, Milwaukee.	103
Figura 61 – Max Klinger (1857–1920). <i>Centauro perseguido</i> , 1881. Gravura em metal: água-forte e aquatinta. Departamento de desenhos e gravuras do Museum of Modern Art, Nova York.	103
Figura 62 – Marcello Grassmann (1925-2013). <i>Sem título</i> . Gravura em metal: ponta-seca, água-forte, raspagem e aquatinta.	104
Figura 63 – Jan Lebenstein (1930-1999). <i>Sem título</i> , 1967. Desenho sobre papel.	104

Figura 64 – Arnold Böcklin (1827-1901). <i>Batalha dos centauros</i> , c. 1872/73. Óleo sobre tela. Kunstmuseum, Basileia.	105
Figura 65 – Antoine de Saint-Exupéry (1900-1944). “ <i>Tombou devagarinho como tomba uma árvore</i> “, série de ilustrações para O Pequeno Príncipe. Aquarela sobre papel.	108
Figura 66 – Parte da série de 23 ilustrações para o Pequeno Príncipe de Saint-Exupéry, 2016. 42 cm x 29,7 cm. Grafite e caneta gráfica sobre papel.	110
Figura 67 – Parte da série de 23 ilustrações para o Pequeno Príncipe de Saint-Exupéry, 2016. 42 cm x 29,7 cm. Grafite e caneta gráfica sobre papel.	111
Figura 68 – Sem título, 2018. 28,5 cm x 19,5 cm. Caneta gráfica sobre papel (caderno).	112
Figura 69 – Atlas, 2018. 16 cm x 23,5 cm. Caneta gráfica e aquarela sobre papel vergé.	113
Figura 70 – Prometeu, 2018. 16,5 cm x 23 cm. Caneta gráfica, ecoline e aquarela sobre papel vergé.	113
Figura 71 – Sem título, 2018. 13,5 cm x 20 cm. Gravura em metal: ponta-seca, água-forte e aquatinta.	114
Figura 72 – Sem título, 2018. 15 cm x 20 cm. Gravura em metal: ponta-seca, água-forte e aquatinta.	115
Figura 73 – Sem título, 2018. 8 cm x 23 cm. Gravura em metal: água-forte, açúcar e aquatinta.	116
Figura 74 – Sem título, 2018/2019. 15,7 cm x 28,5 cm. Gravura em metal: ponta-seca, buril, verniz mole, água-forte e técnica do açúcar.	116
Figura 75 – Sem título, 2019. 13,5 cm x 20,5 cm. Gravura em metal: ponta-seca e água-forte.	117
Figura 76 – Sem título, 2019. 18 cm x 30 cm. Caneta gráfica e extrato de noz sobre papel (caderno).	117
Figura 77 – Sem título, 2019. 18 cm x 30 cm. Caneta gráfica sobre papel (caderno).	118
Figura 78 – Sem título, 2019. 18 cm x 30 cm. Caneta esferográfica sobre papel (caderno).	119
Figura 79 – Sem título, 2019. 18 cm x 30 cm. Caneta gráfica sobre papel (caderno).	120
Figura 80 – Sem título, 2019. 18 cm x 30 cm. Caneta gráfica sobre papel (caderno).	121
Figura 81 – Sem título, 2019. 15 cm x 20 cm. Gravura em metal: ponta-seca e água-forte.	122

Sumário

1	Introdução	11
2	Da propensão à queda: por uma breve anatomia do caído.	21
3	De condenado a demiurgo: em que se dão a conhecer algumas das diversas ficções do caído e o <i>desvio</i>.	34
3.1	A queda de astros, homens e anjos.	51
3.2	As <i>maquias</i>: a queda de deuses, animais e bestas (monstros).	92
4	Considerações finais: Ícaro, Satã, O Pequeno Príncipe e as etapas da consciência criativa	107
5	Portifólio	109
	Referências	123

1 Introdução

Passe-se mediante o contato com o desenho, a gravura, a pintura, a escultura, a fotografia ou o cinema, o momento deve chegar a que a mão experimente a matéria do fascínio dos olhos¹. O olho disposto a ver, olhar e ver, pode ser o instrumento, ou melhor, a atitude, a postura, o comportamento que proporciona ao espírito² a observação e a contemplação, no mundo que o cerca e encara, de suas múltiplas formas e significados, isto é, de seus múltiplos fenômenos em meio à vastidão de outros: o olho, se permitido, pode ser capaz de enxergar em profundidade emblemática. E tal capacidade não seria outra senão aquela que, aqui associada à raiz mesma do termo *emblema*, cria contatos, estabelece vínculos, relações, pontos de partida através dos quais dois ou mais universos concretos, particulares a princípio em suas atribuições, distintos entre si por sua natureza aparente, concorrem para o desenho ou apontamento de um terceiro, simbólico, narrativo: mais que ver, o olho, temperado, acompanhado, adaptado da mão, deve frequentar.

O olho e a mão que frequentam se reconhecem a si próprios e um ao outro mutuamente, e reconhecendo-se se situam: partes, entidades essenciais a um sistema, a um todo orgânico vivo que, interno, concebe, ensaia, postula, vibra, vacila, verifica, deseja, consome, sente e aprende; e que, externo, localiza, lê, identifica, organiza, proporciona e aprende. Isto seria dizer que, combinados, olho e mão um ao outro se antecipam, se contêm mesmo em suas atribuições mais particulares: para um sentido aguçado, aquele que se permitiu à aventura de uma frequentaçāo sincera, não há um desenho que o olho faça no espaço que a mão não seja, ainda que com reservas, hesitações e desvios de um ou outro, capaz de acompanhar. E a recíproca parece verdadeira: o olho toca, a mão vê, rompendo entre ambos, consoante o fazem com a dicotomia entre o *interno* e o *externo*, símilde a tantos sistemas, qualquer espécie de hierarquia, criando significados que constituem, num só tempo, a eles mesmos e ao mundo que os envolve³.

E quando por esta via se percebe que o desejo do olho⁴ pode corresponder ao desejo da mão, é possível que tudo da forma se possa ensinar a um e outro, uma vez que do organismo

¹ Propomo-nos a assumir o risco desta acertiva dando crédito à seguinte elucidação: “A forma é sempre, não o desejo de ação, mas a própria ação. Não pode abstrair-se da matéria e do espaço e, como tentarei mostrar, antes mesmo de se apoderar deles, já é aí que vive. É isso, sem dúvida, o que distingue o artista do homem comum e, mais ainda, do intelectual.” (FOCILLON, 1943, p. 73)

² Ainda em seu livro “A Vida das Formas”, Henri Focillon (1881-1943) traz a seguinte observação a respeito do espírito: “Pensamos que não há antagonismo entre espírito e forma, e que a origem do mundo das formas no espírito é idêntica ao mundo das formas no espaço e na matéria: só há entre eles uma diferença de plano ou, se se quiser, uma diferença de perspectiva.” Ibid., p. 72

³ “Com a noção de esquema corporal, não é apenas a unidade do corpo que é descrita de uma maneira nova, é também, através dela, a unidade dos sentidos e a unidade do objeto. Meu corpo é o lugar, ou antes a própria atualidade do fenômeno de expressão (*Ausdruck*), nele a experiência visual e a experiência auditiva, por exemplo, são pregantes uma da outra, e seu valor expressivo funda a unidade antepredicativa do mundo percebido e, através dela, a expressão verbal (*Darstellung*) e a significação intelectual (*Bedeutung*). Meu corpo é a textura comum de todos os objetos e é, pelo menos em relação ao mundo percebido, o instrumento geral de minha ‘compreensão’.” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 315)

⁴ Tal como sugere Søren Kierkegaard (1813-1855): “Se pudesse desejar algo para mim, não desejaria nem a riqueza nem o poder, mas sim a paixão da possibilidade; desejaria ter um olho que, eternamente jovem, eternamente ardesse no desejo de ver a possibilidade.” (ADORNO, 2010, p. 273)

vivo eles se farão saber como um de seus mais proeminentes e coesos sinais de vida: o ritmo de sua combinação pode propor um corpo todo ele imaginativo, todo ele presente e pensante⁵. O momento que deve chegar é, portanto, o momento de assumir e praticar a ambos, olho e mão, com afinidade poética, com a confiança de um desembaraço criativo e com alguma consciência.

Alguma, sim, pois, refletindo-se sobre o assunto, o que é bem a consciência? De fato não seria aqui adequado buscar uma pormenorização precisa ou mesmo uma definição totalizante e categórica desta *ideia*, justamente por sua volatilidade enquanto tal. Entretanto, para fins do entendimento que ora se tenta levantar, uma breve abordagem da consciência não seria de todo recusável e, para tanto, não poderia deixar de assimilar a existência de certos contextos imersivos, que também poderiam ser chamados, ainda para fins do mesmo entendimento, de *contextos de olhar* ou *contextos de frequentaçāo do espírito*.

Posto isto, à preponderância, no contexto de frequentaçāo ocidental-cartesiano, de um olhar científico⁶, um olhar supostamente imparcial, que não participaria daquilo que se propõe a observar e que por isso mesmo seria aquele que, confiado da luz, teria a propriedade de se impor aos demais sentidos como sendo ele o centro cognitivo, a própria consciência, à preponderância deste olhar, o olhar especulativo-imaginativo, que não admitiria consigo uma hierarquia bem definida em relação aos demais sentidos, parece ser aquele que se reserva a chance e a capacidade, ou que apenas não se nega completamente a fazê-lo, de ficcionalizar. Sua atenção se volta para os objetos, seres, acontecimentos e fenômenos do mundo⁷ sempre com a oportunidade de traçar a sua intimidade narrativa, a sua intensidade cosmogônica, a possibilidade de seu enigma, o lastro de seu mito fundador. Um olhar, contudo, que não se detém e se enfastia no encanto apenas, mas que, desta feita, reincide sobre o problema da instância da consciência, observando-a de maneira igualmente criativa e, assim, reconsiderando-a e redistribuindo-a por todo o *corpo sensível*.

⁵ Embora tenhamos por predisposição uma análise que incida sobre o olho e a mão como as entidades representantes desta maneira de conceber “um corpo todo pensante”, um outro exemplo interessante desta maneira de entender o corpo como uma totalidade senciente pode ser encontrado no livro “Mulheres que correm com os lobos”, de Clarissa Pínkola Estés (1945), quando esta descreve a seguinte situação: “[...] Ouvi falar pela primeira vez de *La Que Sabé* quando morava nas montanhas Sangre de Cristo no Novo México, sob a proteção do Pico Lobo. Uma velha bruxa de Ranchos me disse que *La Que Sabé* sabia de tudo sobre as mulheres, que *La Que Sabé* havia criado as mulheres a partir de uma ruga na sola do seu pé divino. É por isso que as mulheres são criaturas cheias de sabedoria. Elas são feitas essencialmente da pele da sola do pé, que tudo sente. Essa idéia de que a pele do pé tem maior sensibilidade me soou verdadeira pois uma índia aculturada da tribo kiché uma vez me disse que só havia calçado seu primeiro par de sapatos aos vinte anos de idade e que ainda não estava acostumada a caminhar *con los ojos vendados*, com vendas nos pés.” (ESTÉS, 1994, p. 24)

⁶ Como explica o filósofo francês Maurice Merleau-Ponty (1908-1961), principiando os argumentos de “O olho e o espírito”: “A ciência manipula as coisas e renuncia habitá-las. Estabelece modelos internos delas e, operando sobre esses índices ou variáveis as transformações permitidas por sua definição, só de longe em longe se confronta com o mundo real.” (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 13)

⁷ Entenda-se por mundo dois universos: tanto o *universo das artes e das imagens* quanto o *universo das interações e vivências cotidianas*. Não acreditamos que aplicar uma diferenciação pelo termo *mundo real* seja realmente o mais apropriado, pois não seria menos *real* ou menos *realidade* aos sentidos, às experiências e ao espírito humanos, segundo as predisposições deste estudo, o *universo das artes e das imagens*.

Figura 1 – A figura da consciência tal como encontrada na Iconologia de Cesare Ripa (1560-1622), uma donna a olhar fixamente um coração. Edição veneziana ampliada de 1645.



<https://i.pinimg.com/originals/08/00/f7/0800f7e748af8441c84c4c4477a9a409.jpg>

De todo modo, por que não figurar um olho que imagina e uma mão que o acompanha neste intento? Um olhar dotado de memória e imaginação, preocupado em *participar* e *criar*ativamente daquilo que vê, entre etéreos e concretos; que procura conceber imagens e emblemas, sim, estabelecendo novos paradigmas interpretativos entre o *eu* e o *mundo*: se para a noção científica tal olhar pode parecer demasiado inocente, inefático, irracional, arbitrário, distorcido, licencioso, mesmo perigoso ou *encantado*, é porque, provavelmente, ela estaria superestimando a firmeza de seus métodos e propósitos investigativos⁸ sem considerar que também eles partiriam de um princípio, de um primeiro contato com o mundo de suas investigações que seria igualmente possibilitado pelas contagiosas vias do encanto e do fascínio⁹.

⁸ “Podemos tomar a ciência como um guia não só em questões práticas, como, ainda, em questões de significado, ideologia, ou conteúdo de vida. Mas também podemos aceitar a ciência como um guia em questões práticas – e nesse aspecto a ciência tem tido sucesso, mas só até certo ponto – e construir o resto da nossa visão de mundo partindo de fontes totalmente diferentes. Além disso, quem diz que é a ciência que determina a natureza da realidade presume que as ciências têm uma única voz. Acredita que existe um monstro, a CIÊNCIA, e que quando ela fala, repete e repete sem parar uma única mensagem coerente. Nada mais distante da verdade. Diferentes ciências têm ideologias muito distintas. [...] Vemos, portanto, que as ciências são repletas de conflitos. O monstro CIÊNCIA que fala como uma única voz é uma colagem feita por propagandistas, reducionistas e educadores” (FEYERABEND, 2016, p. 85)

⁹ Em sua “A psicanálise do fogo”, Gaston Bachelard (1884-1962) é um bom exemplo do gênio investigativo que, embora solícito à tentativa de imparcialidade exigida pelo espírito científico, não deixa de se colocar com frequência diante da dificuldade de diferenciação entre *analisar objetivamente* e *analisar imaginativamente*,

O olhar que narra não seria necessariamente contraditório ao olhar que pensa, ao contrário, o olhar que narra também seria um olhar intimamente comprometido com o pensamento, com a reflexão crítica. Por sua liberdade de divagação enquanto tal, ele poderia não apresentar resultados lógicos a um dado sistema de comparação e verificação empirista, conquanto este, por sua vez, seja limitado a seu conjunto de ideologias, protocolos, métodos e provas (Cf. notas 6 e 8 deste capítulo), mas ainda assim proporia uma experiência de questionamento e conhecimento pela *fratura da luz*, isto é, pelo desvio, pela fuga e mesmo se poderia dizer pela fantasia de modelos pré-definidos tanto para as formas visíveis e as maneiras de se concebê-las e praticá-las, quanto para a realidade e a consciência¹⁰, também formas à sua maneira¹¹.

Para que esteja claro: o olhar que narra não se desviaria das formas, mas buscarias observá-las para intuí-las, imaginá-las e habitá-las em suas outras possibilidades, as possibilidades ainda não oferecidas pela exposição da *luz pública*, convencionada. É um olhar que tencionaria divagar *sobre* a forma mas também *com* a forma, buscando, ainda que reservado à sua natureza inventiva, tangere em seu *núcleo implícito e infinito*, não todas em absoluto, mas algumas de suas muitas outras faces, algumas das outras maneiras de descrevê-lo, ao núcleo, e confiá-lo, já forma, a outras consciências. O maravilhamento, o encanto, a estupefação, o espanto e o assombro que alimentam tal olhar em nada implicariam numa visão que, por subjetiva, demonstraria a desinteligência do olho que a acompanha, mas, ao contrário, exporiam a sua capacidade cooperativa na evidenciação dos *afetos*, que por sua vez não são elementos menos cognitivos e racionais na composição do que se supõe ser o humano e seu intelecto¹².

Nem menos responsável seria este olhar com relação às práticas materiais se se leva em consideração o ponto de vista acerca da ideia de *fascínio* que se vem tentando ponderar até aqui: novamente, o fascínio não seria apenas um estado, uma predisposição ou, tanto pior soa, uma extasia do binômio sensível olho-consciência, pois pressuposta a *ideia* de que por

pelo que escreve, buscando definir uma noção de *devaneio* tendo brilhantemente o fogo, e assim a sua maneira de expô-lo o faz crer, como elemento de uma profunda preocupação que é ao mesmo tempo filosófica e plástica: “O fogo encerrado na lareira foi certamente o primeiro tema de devaneio para o homem, símbolo do repouso, convite ao repouso. Difícilmente se concebe uma filosofia do repouso sem um devaneio diante das achas que ardem. Assim, acreditamos que não se entregar ao devaneio diante do fogo é perder o uso verdadeiramente humano e primeiro do fogo. Certamente o fogo aquece e reconforta. Mas só tomamos efetivamente consciência desse reconforto numa contemplação bastante prolongada; só recebemos o bem-estar do fogo se apoiamos os cotovelos nos joelhos e a cabeça nas mãos. [...] Não se trata, em absoluto, da atitude do Pensador. Determina uma atenção muito particular, que nada tem em comum com a atenção da espreita ou da observação. Muito raramente é usada para uma outra contemplação. Perto do fogo é preciso sentar-se; é preciso repousar sem dormir; é preciso aceitar o devaneio objetivamente específico.” (BACHELARD, 1994, p. 23)

¹⁰ O desenhista, pintor e gravador francês Odilon Redon (1840-1916) propõe a seguinte observação acerca de seu método criativo: “Depois de um esforço para copiar minuciosamente uma pedra, um bocado de erva, uma mão, um perfil, [...] sinto uma ebulição mental chegar. Tenho então necessidade de criar, de me deixar ir à representação do imaginário” (MOLINO, 2008, p. 106)

¹¹ “Tomar consciência é tomar forma.” FOCILLON, op. cit., p. 72

¹² “[...] procurei escrupulosamente não rir, não chorar, nem detestar as ações humanas, mas entendê-las. Assim, não encarei os afetos humanos, como são o amor, o ódio, a ira, a inveja, a glória, a misericórdia e as restantes comoções do ânimo, como vícios da natureza humana, mas como propriedades que lhe pertencem, tanto como o calor, o frio, a tempestade, o trovão e outros fenômenos do mesmo gênero pertencem à natureza do ar, os quais, embora sejam incômodos, são contudo necessários e têm causas certas, mediante as quais tentamos entender a sua natureza.” (ESPINOSA, 2009, p. 8)

consciência o que se leva é todo um corpo dotado de organismos sensíveis, cujas capacidades seriam intercruzantes, permutáveis e auxiliares umas das outras, constituindo intelecto ele mesmo, o fascínio seria uma atividade estendível e exprimível à condição de todo este *corpo sensível* (Cf. nota 3 deste capítulo). Portanto, e para os casos de relevância deste trabalho, o fascínio dos olhos seria estendível também às mãos e, assim, por elas exprimível e praticável. Se o fascínio dos olhos está, por exemplo, na pintura, qualquer que seja, o momento deve chegar a que a mão arrisque assumir a promessa dos olhos que, de se permitirem àquela, enriqueceram-se nas cores, cenas, texturas, figuras, impastos, composições, velaturas, pontos, linhas, planos, enfim, em cada um dos inumeráveis elementos que podem constituir o todo *pintura*, deixando-se, a mão, experimentar com as ferramentas e procedimentos deste modo de fazer e pensar.

Num primeiro momento, e considerada, claro, a devida disponibilidade de um mínimo de acesso não só ao objeto de que se fala, mas também a um mínimo de instrumentos que permitam a sua prática, a censura poderá se impor ao indivíduo espectador, nele estejam pré-formatadas ou confusas, ainda que de maneira sutil, distraída ou inconsciente, tanto quanto uma *consciência*, as ideias que se tenha das instituições *certo* e *errado*, das entidades *belo* e *feio*¹³. A obra de arte ou o mundo, ditos como tais, soam de grande peso: muitas vezes encerram faturas, valores, nomes, quantidades, qualidades ou narrativas da qualidade¹⁴ que intimidam este indivíduo. Mas faz-se necessário, quase que para além do escrúpulo, aceitar o convite que, desde a luz ou desde as sombras, as formas e feituras fazem aos sentidos e, desta maneira, também à imaginação. A inteligência adquirida pelo olho pode ser uma inteligência que alcança a mão para, manifestando juntos o seu fascínio, colocarem em prática a realização de novas possibilidades de vida e convivência, de novos sonhos e realidades possíveis¹⁵. Com a mesma honestidade e

¹³ No popular prefácio de “*Cromwell*”, peça do escritor e desenhista romântico francês Victor Hugo (1802-1885), numa de suas considerações sobre o *belo* e o *feio*, o *grotesco* e o *sublime*, assim consta: “Sentirá que tudo na criação não é humanamente *belo*, que o *feio* existe ao lado do *belo*, o disforme perto do gracioso, o grotesco no reverso do sublime, o mal com o bem, a sombra com a luz.” (VICTOR HUGO, 2002, p. 26)

¹⁴ Afinal, quem são os grupos, laicos ou não, que se encontram em condições de alimentar, difundir, aplicar e manter um sistema ou regime de imagens e, assim, também de crença e consciência? Em observação esteja um dos pontos que Walter Benjamin discutiu em suas “Teses sobre o conceito da história”: “[...] Ora, os que num momento dado dominam são os herdeiros de todos os que venceram antes. A empatia com o vencedor beneficia sempre, portanto, esses dominadores. [...] Todos os que até hoje venceram participam do cortejo triunfal, em que os dominadores de hoje espezinham os corpos dos que estão prostrados no chão. Os despojos são carregados no cortejo, como de praxe. Esses despojos são o que chamamos bens culturais. [...] Pois todos os bens culturais [...] Devem sua existência não somente ao esforço dos grandes gênios que os criaram, como à corvéia anônima dos seus contemporâneos. Nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie. E, assim como a cultura não é isenta de barbárie, não o é, tampouco, o processo de transmissão da cultura.” (BENJAMIN, 1940, p. 2)

¹⁵ “[...] a riqueza, o poder e a liberdade das imagens não são propriedade exclusiva do artista; pode ser até que nele essas qualidades se revelem fracas enquanto os restantes homens que as possuem serem em muito maior número do que aquilo que se pensa. Todos nós sonhamos. Nos nossos sonhos inventamos, não apenas um encadeamento de circunstâncias, uma dialéctica dos acontecimentos e dos seres, uma natureza e um espaço de uma autenticidade obsessiva e ilusória. Somos os involuntários pintores e dramaturgos de uma série de batalhas, de paisagens, cenas de caça e rapto, e compomos um museu nocturno de obras-primas inesperadas, cuja iverossimilhança é visível na efabulação, mas não na solidez das massas ou no acerto dos tons. Também a memória põe à nossa disposição um repertório rico; da mesma forma que o sonho acordado cria as obras dos visionários, a educação da memória elabora, em alguns artistas, uma forma interior, que não é nem a imagem propriamente dita nem a recordação pura, e que lhes permite escapar ao despotismo dos objectos.” FOCILLON,

intensidade poética com que parecem nos abordar um quadro numa exposição ou um horizonte ao poente, uma gravura num livro ou as densas nuvens vistas sob os ventos e lampejos de uma borrasca, resguardado a cada espírito aquilo que lhe provoca fascínio, assim se deve dispor o *corpo sensível*, fascinação ele próprio, para sentí-los, experimentá-los, praticá-los, sabê-los, vivenciá-los e transmití-los¹⁶.

“As pessoas grandes aconselharam-me a deixar de lado os desenhos de jibóias abertas ou fechadas e a dedicar-me de preferência à geografia, à história, à matemática, à gramática. Foi assim que abandonei, aos seis anos, uma promissora carreira de pintor” (ANTOINE DE SAINT-EXUPÉRY, 2009, p. 8). O episódio de desestímulo narrado em *O Pequeno Príncipe*, personagem-título a que este estudo tornará a recorrer para novas explicitações acerca de seu assunto principal, dá evidências palpáveis do contexto, já aqui citado, em que muitas ciências, práticas e métodos foram privilegiados em detrimento de atividades como o desenho e a pintura, que por sua vez foram relegadas a exercer um papel coadjuvante, tantas vezes estritamente lúdico ou mesmo desinteressado, na construção experimental do conhecimento¹⁷.

Mas tanto quanto se o pode entender, o desenho guarda particularidades que o fazem ao mesmo tempo o meio, talvez o mais imediato, e o fim, talvez o mais sugestivo, de se projetar e construir uma relação de intimidade sensível tanto com o visível quanto com o *invisível aos olhos*¹⁸, e assim com o *conhecimento*: é quase inevitável que o desenho, intenção seja ele, acabe percorrendo as formas que alcança em suas profundidades as mais essenciais possíveis, evidenciando-as não apenas como corpo, ordem, figura, estrutura, matéria, mas também como símbolo, sonho, sinal, significado, substância; lá onde elas sofrem todos os transtornos de todas as metamorfoses ponderáveis e imponderáveis, lá onde elas sonham e se buscam em todas as suas aberturas e totalidades possíveis, o que aqui foi previamente chamado de seu *núcleo implícito e infinito*, lá, como que adormecidas em vastas singularidades ou levando uma vida secreta, todas as figuras¹⁹ esperam se achar e traçar, em pontos, linhas ou massas, pela participação de um

op. cit., p. 74

¹⁶ Como especulou Plotino (205-270), introduzindo a terça parte de suas “*Enéadas*”: “[...] se dissermos que todas as coisas anseiam a contemplação e miram esse fim, não só os viventes racionais, mas também os irracionais e a natureza nas plantas e a terra que as engendra, e que todas elas a atingem com a intensidade que lhes é possível, conforme a natureza que possuem, cada uma delas contemplando e atingindo de modo diferente, umas verdadeiramente, outras obtendo apenas sua imitação e imagem - quem sustentaria essa tese paradoxal? Já que ela surgiu entre nós, não haverá perigo algum em brincarmos com nossas próprias idéias.“ (BARACAT JUNIOR et al., 2002)

¹⁷ “Não conheço arte que possa envolver mais inteligência do que o desenho. Quer se trate de extraír do complexo da visão a descoberta do traço, de resumir uma estrutura, de não ceder à mão, de ler e pronunciar dentro de si uma forma antes de escrevê-la; ou então de a invenção dominar o momento, da a ideia se fazer obedecer, se tornar precisa e se enriquecer com o que ela se torna no papel, sob o olhar; todos os dons da mente encontram seu uso nesse trabalho, em que aparece com não menos força toda a personalidade da pessoa, quando ela a possui.” (VALÉRY, 2003)

¹⁸ Em seu livro “Bento’s Sketchbook”, John Berger simula um contato com o provável caderno perdido de desenhos que teria pertencido a Baruch de Espinosa. Nele é possível encontrar a seguinte passagem (em tradução livre): “Nós que desenhamos não o fazemos apenas para que algo invisível se torne visível aos outros, mas para acompanhar algo invisível até a sua incalculável destinação.” (BERGER, 2011, p. 14)

¹⁹ Em seu livro *Figura* (1994), Erich Auerbach (1892-1957) faz a seguinte distinção etimológica entre os termos *imagem* e *figura*: “Quanto às palavras latinas que eram ou pelo menos podiam ser empregadas como prefiguração

lápis sobre o papel, de uma caneta sobre o caderno, de um pastel sobre o cartão, de um carvão sobre a tela, de um graveto sobre a areia, de um pedaço de giz contra o muro: esperam que se combinem e se realizem em gesto, a um só tempo simples e complexo, os nexos do espírito, da mão, da ferramenta e da matéria ou superfície para que desta forma haja, como consequência, a evidenciação de um só nexo, um só pensamento: a isto se poderia chamar desenho²⁰.

Embora discutível, poder-se-ia dizer ainda, assumindo a perspectiva anteriormente proposta, que mesmo uma porção de erva que irrompe o concreto poderia ser tomada como um desenho, enquanto a pensarmos como forma que se possibilita e se faz surgir e sentir de outra. O desenho seria este tipo de força fenomenal, e, desta interpretação, muito similar seria também ao caso da *poesia*, isto é, se se pensar que ambos, como exercícios do olho, do pensamento e da mão, dar-se-iam por um rearranjo de condições, de ordem material, reflexiva e espiritual, para as formas observáveis. A poesia e o desenho, portanto, realizando cada um à sua maneira a dinâmica *vida das formas*, a elas refariam e revelariam segundo necessidades de natureza expressiva: a poesia através de um rearranjo das palavras que as desloca de seu estado meramente denotativo, utilitário ou funcional e o desenho através de uma série de atitudes ao mesmo tempo plásticas e pensamentais.

Daí talvez se possa entender também porque o desenho, já como atividade do espírito²¹, não encontre ou tenha perdido muito do seu lugar de prestígio junto às necessidades mais fundamentais do ser humano: o desenho possibilitaria uma grande intimidade para com a imaginação, e o mesmo espírito talvez se impressione e se surpreenda ao ver-se a si próprio se materializar com relativa e espantosa facilidade, quase como o plasmar de um mistério, sob a ação de relativamente poucos recursos. Ora, para um mundo de formas fechadas e resolutamente aceitas, como se a sua concentração no espaço, no olho, na ideia e na memória, tal como se mostram, fosse o máximo possível de sua concepção e concentração formais, de fato o desenho representaria uma via, em relação ao modelo convencional, um tanto quanto maldita, clandestina,

em lugar de *figura*, temos as seguintes: *ambages*, *effigies*, *exemplum*, *imago*, *similitudo*, *species* e *umbra*. *Ambages* foi eliminada por ser pejorativa demais; *effigies*, no sentido de 'cópia', era muito limitada e, mesmo em comparação com *imago*, parece ter desenvolvido pouco poder de expansão; as outras substituíam o sentido de 'profecia figural' de várias maneiras, mas sem satisfazê-lo plenamente. Todas eram usadas ocasionalmente, mas as mais freqüentes eram *imago* e *umbra*. *Imagines*, no absoluto e sem genitivo, era empregada para as estátuas dos ancestrais nas casas romanas; no uso cristão converteu-se nas pinturas e estátuas dos santos, de modo que o seu significado desenvolveu-se numa direção diferente; no entanto, de acordo com a Vulgata, os homens foram feitos *ad imaginem Dei* [à imagem de Deus] e, em consequência, *imago* era a única que competia com *figura*, mas apenas nos trechos em que o contexto tornava o significado 'imagem' idêntico a 'prefiguração'. [...] Nenhuma dessas palavras, em qualquer aspecto, combinava os elementos do conceito de modo tão integral quanto *figura*: o princípio formativo, criativo, a mudança da essência que permanece, os matizes de significado entre cópia e arquétipo. [...]“ (AUERBACH, 1997, p. 42)

²⁰ Numa entrevista cedida à mídia virtual, o gravador e artista brasileiro Evandro Carlos Jardim (1935), citando o literato italiano Anton Francesco Doni (1513-1574), assim designa o desenho: “O primeiro desenho é o desenho de todo o universo... Perfeitamente imaginado na mente da primeira causa, antes que viesse ao ato do relevo e da cor.“ Castro, Lopes e Camanho (2013)

²¹ “O que caracteriza o espírito é o facto de se descrever constantemente a si próprio. É um desenho que se faz e se desfaz, e a sua actividade, neste sentido, é uma actividade artística. Tal como o artista, o espírito trabalha a partir da natureza, com os dados que a vida física lhe injecta no interior, não cessando de os elaborar, para com eles fazer a sua própria matéria, para os tornar espírito, para os *formar*.“ FOCILLON, op. cit., p. 72

marginal, periférica, resistente e mesmo silenciosamente ameaçadora à ordem dos pensamentos formalizados e instituídos. Para aquele modelo de mundo, isto é, para este contexto rígido de frequentaçāo das formas, em que persistem e imperam os juízos instrutivos das *pessoas grandes*, o desenho deve ser desestimulado cedo, substituído pela ênfase da lógica e a firmeza intelectual que seriam encontradas em outras disciplinas e formas de conhecimento, pois o desenho, permitindo as divagações ressoantes da mão e do pensamento, conduziria permissivamente à fantasia, à conspiração das formas, isto é, ao olhar que as acolheria em profundidade emblemática e redefiniria com grande liberdade as suas narrativas, empoderando a imaginação e o desenho como meios de ressignificar o mundo enquanto projeto.

Figura 2 – Matthaeus Greuter (1564-1638). *Cirurgia onde todas as fantasias e loucuras são purgadas.*
Gravura a buril.



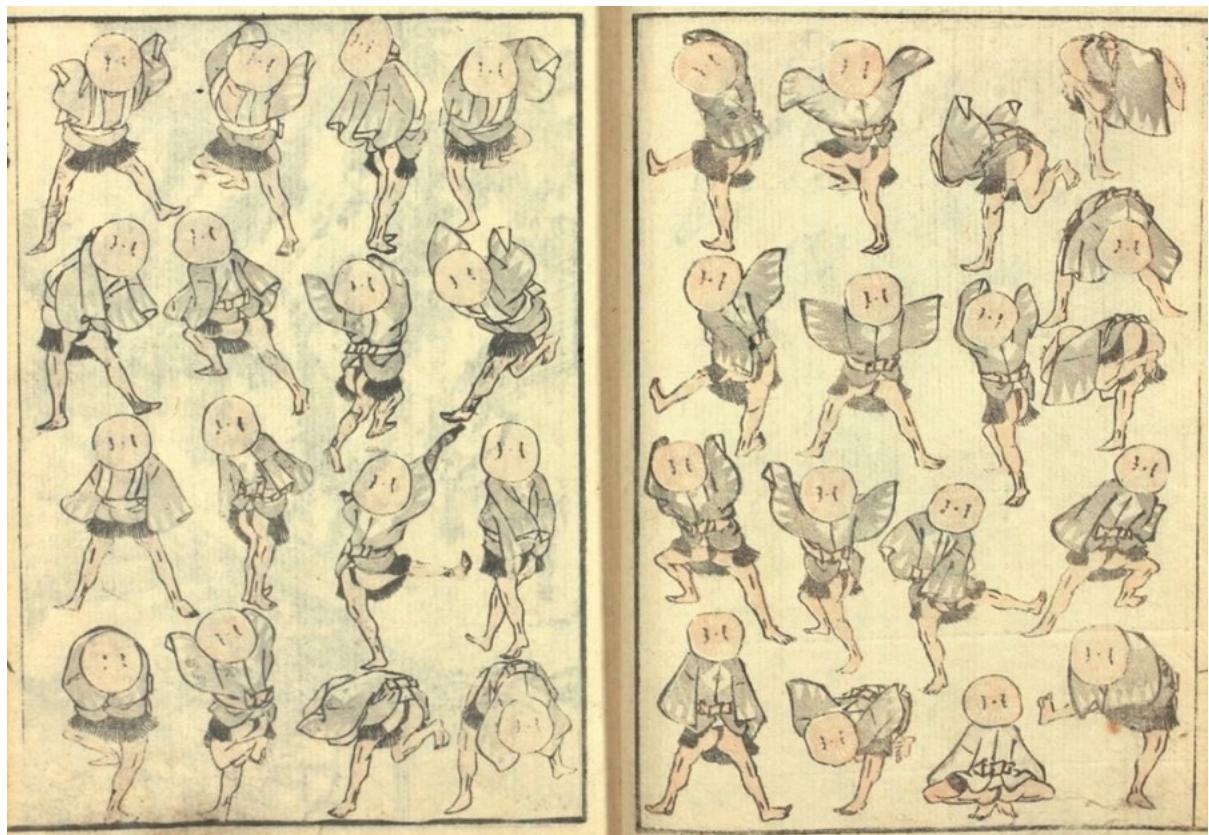
<http://deathandmysticism.tumblr.com/post/178153630140/matthaeus-greuter-a-surgery-where-all-fantasy-and>

Em suma, para aprender e praticar, ainda que minimamente, a lição de Katsushika Hokusai (1760-1849), desenhista e gravador japonês, mesmo uma vida inteira não parece o bastante. Entretanto, faz-se preciso, contra o tempo mesmo e toda a prova, permitir-se persistência para com o desenho e tentar de toda forma:

“Desde os cinco anos de idade tive a mania de desenhar a forma das coisas. Desde os cinquenta anos de idade que produzi um número razoável de desenhos, mas, no entanto, tudo o que fiz até aos setenta anos não é realmente digno de menção. Pelos setenta e dois anos de idade apreendi finalmente algo da verdadeira qualidade das aves,

animais, insetos e peixes, e da natureza vital das plantas e árvores. Assim, aos oitenta anos de idade deverei ter já feito algum progresso, aos noventa deverei ter penetrado ainda mais no mais fundo sentido das coisas, aos cem anos de idade deverei ter-me tornado realmente maravilhoso, e aos cento e dez anos, cada ponto, cada linha que eu desenhe deverá possuir seguramente uma vida própria. Peço apenas que os homens de vida suficientemente longa tenham o cuidado de verificar a verdade das minhas palavras.” (AREZI, 2017, p. 7)

Figura 3 – Katsushika Hokusai (1760-1849). Páginas do *Manga* de Hokusai, publicado em quinze volumes entre 1814 e 1878. Xilogravura a cores.



https://it.amorosart.com/opera-hokusai-hokusai_manga-75306.html

Este estudo, tendo sempre por metodologia uma observação que parte primeiro das imagens²² para só então verificar e constatar as suas implicações, sejam elas éticas, estéticas, históricas, literárias, etc., desde já espera ser capaz de lançar sobre o assunto maior de seu fascínio um olhar como o que tem se diposto a descrever até aqui à guisa de introdução: um olhar que seja corpo frequentativo, um olhar ao mesmo tempo analítico e criativo, interessado e bem-disposto para com as suas fontes de pesquisa, uma vez que, sem elas, ele em si não teria propósito nem seria, portanto, possível e útil, mas que também se permita e se saiba ver desenhado no alucinante desenho das figuras com as quais se identifica e se compromete a

²² Com exceção daquelas onde forem subnotados, todas as imagens contidas neste trabalho foram conseguidas através de bibliotecas virtuais e bancos de imagens de domínio público hospedados na internet.

envolver, num *voo* e numa consequente *queda*, para buscar um paralelo entre as suas formas e narrativas e os aspectos da criação imaginal²³.

Ainda da metodologia desta pesquisa é a maneira com que aqui se decidiu evocar as vozes que dão procedência intelectual aos esforços: com algumas exceções, elas foram dispostas em notas de rodapé apenas como para melhor permitir o desencadeamento e a discussão das ideias em fluxo. Os possíveis desvios ou rompimentos com o decoro do trabalho científico e as possíveis leituras que se possam julgar como irresponsáveis, parciais ou pouco canônicas, só acontecem, e assim esperam ser perdoados, devido a momentos em que o pesquisador não pode evitar a voz que sente emanar ao coração quando exposto a matérias discursivas que tanto chamam a sua atenção.

²³ Com isto, este estudo espera ainda servir de testemunho visual e reflexivo à leitura feita pela artista e pesquisadora Profª Drª. Maria do Céu Diel de Oliveira () em seu artigo “A angústia da influência nas Artes Visuais e na Literatura, com Harold Bloom”, onde analisa as categorias definidas pelo crítico literário e ensaísta Harold Bloom (1930) - *clinamen, tessera, kenosis, demonização, askesis e apófrades* -, em seu livro “A angústia da influência: uma teoria da poesia“, com o intuito de migrá-las para o processo de criação em artes visuais.

2 Da propensão à queda: por uma breve anatomia do caído.

“Se naquela época tivessem me perguntado que forma tem o mundo, teria dito que está em declive, com desníveis irregulares, com saliências e reentrâncias, motivo pelo qual, de algum modo, sempre dou por mim como numa sacada, debruçado sobre uma balaustrada, e vejo aquilo que o mundo contém se dispendo à direita e à esquerda a diferentes distâncias, em outras sacadas ou palcos de teatro sobrestantes ou subjacentes, de um teatro cujo proscênio se abre sobre o vazio, na tira de mar alta contra o céu cruzado por ventos e nuvens [...]” Italo Calvino, *Do opaco* in: *O caminho de San Giovanni*.

Para que se melhor entenda o que pode vir a ser o *caído*, de maneira inseparável o que seriam tanto a sua *figura* ou *forma plástica* quanto a sua *Ideia*, encontra-se em Tito Lucrécio Caro¹, ainda no livro primeiro de seu poema *Da Natureza* (*De rerum natura*, séc. I a.C.), quando de sua tentativa em definir os *corpos materiais*, que seriam eternos segundo a sua própria materialidade e ocupação dentro do conjunto de leis da *Natureza*, uma importante observação com relação a uma particularidade que, sendo devida a todos estes corpos, estaria como que em sua própria substância manifesta: o *vazio*. Observa o poeta:

“No entanto, nem tôdas as coisas são, por sua natureza, completamente cheias de matéria; o vazio existe. [...] Há, pois, um espaço intato, vazio, desocupado. Se o não houvesse, de nenhum modo os corpos se poderiam mover, porque a propriedade fundamental dos corpos, que é a de se opor e resistir, estaria em toda a parte e sempre; nada poderia, por consequência, mover-se para a frente, porque nenhuma coisa tomaria a iniciativa de se deslocar. Mas, agora, pelos mares e pelas terras, e pelo alto do céu, vemos, com os nossos próprios olhos, deslocarem-se, de muitas maneiras e com várias leis, corpos que, a não haver espaço vazio, não sómente careceriam d'este inquieto movimento como também não poderiam de modo algum ter aparecido, porque, pôr toda a parte, se teria mantido em repouso a matéria concentrada. [...] existe misturado aos corpos aquilo a que chamamos vazio.” (TITO LUCRÉCIO CARO, 1962, p. 61-62)

Pela maneira como Lucrécio permite crer, o *movimento*, fenômeno próprio aos corpos matéricos, seria não só como uma sua vocação para o *vazio*, mas também uma condição de ausência material (*vácuo*) que, de tal modo presente nos corpos, possibilitaria a *fragilidade* de sua estrutura e a sua consequente *degeneração*, isto é, a sua *decadência*².

Continuando assim o seu intento, o poeta muitas e destacadas vezes, ao fazer menção ao que chama *corpos*, fá-lo de maneira estendida, quase sempre e indistintamente, ao que chama *espaço*, como se, de fato, um não fosse possível sem o outro. Segundo se pode concluir de suas

¹ Tito Lucrécio Caro (96 a.C. - 55 a.C.), foi um poeta romano vinculado às ideias de Demócrito (460 a.C. - 370 a.C.) e Epicuro (341 a.C. - 271 ou 270 a.C.), segundo os quais não existiria nenhuma outra verdade senão aquela da *física*, em que a matéria demonstraria por sua natureza e consequentes dinâmicas todas as relações observáveis possíveis, desde o mundo mínimo das partículas ao macrocosmo dos eventos celestes e mesmo históricos.

² “[...] por quanto, sem vácuo, nada pode ser esmagado, nem quebrado, nem cortado e dividido em dois pedaços, nem apanhar umidade, ou o agudo frio ou o penetrante fogo que tudo destroem; e quanto mais vazio se contém num corpo, tanto mais profundamente o atacam e arruinam estas coisas.” Ibid., p. 65

definições, corpos seriam todas as entidades que, por razões unicamente físicas³, de maneira visível ou invisível, participariam do *ambiente* e aí, interagindo de muitas maneiras com toda a multitude outra de corpos e porque são constituídos ao mesmo tempo dos elementos e de vazio, conheceriam as inevitáveis e dinâmicas conformações e transformações de sua estrutura, possíveis elas de lhes suceder até ao seu limite último, à sua unidade indivisível, aos chamados *átomos*. Pelo que prossegue, já no livro segundo, definindo e contingenciando umas nas outras as naturezas do movimento, do espaço e destes corpos mesmos:

“Vamos então agora explicar por que movimento os elementos geradores da matéria engendram os vários corpos e os dissolvem depois de engendrados, por que fôrça são obrigados a fazê-lo, e que possibilidade lhes foi dada de, movendo-se, percorrerem o vago espaço imenso [...]”

Efetivamente, como erram através do vazio, é fatal que ou sejam os elementos das coisas levados pelo seu próprio peso ou pelo casual choque dos outros: de fato, quando se encontram, em direções opostas, ressaltam de repente e cada um para seu lado; [...] E, porque isto é assim, não é de admirar que não tenha sido dado repouso algum aos elementos dos corpos através de todo o imenso espaço vazio: agitados por um movimento constante e variado, uns ressaltam a grande distância, depois de se chocarem, outros em breve espaço sofrem o efeito da pancada. [...]

Outros, que são poucos, vagueiam também pelo vazio imenso e ressaltam de longe e de longe voltam, com grandes intervalos: êstes nos dão o leve ar e o esplêndido luminar do Sol. [...] Observa os raios do sol que entram dando sua luz na obscuridade de uma casa: verás que na própria luz dos raios se misturam, de modos vários, numerosos corpos diminutos, e, como se fosse em eterna luta, combatem, dão batalhas, por grupos certos se guerreiam e não há pausa, agitados como estão pelos encontros e pelas separações freqüentes. Podes imaginar por isto o que será a perpétua agitação no vago espaço dos elementos das coisas na medida em que um pequeno fato pode dar idéia de grandes coisas [...]

Há também outro motivo para observar os corpos que se vêem agitar-se nos raios do Sol: tais movimentos desordenados revelam os movimentos secretos, invisíveis, da matéria. Verás que muitos, ao impulso de choques invisíveis, mudam de direção, e, repelidos, voltam para trás, para um lado, para outro, realmente para todos os pontos. Ora, é evidente que esta marcha errante vem tôda ela dos elementos [...] Assim o movimento sobe desde os elementos e a pouco e pouco chega aos nossos sentidos, até que se movem aquelas mesmas coisas que podemos ver na luz do sol, embora permaneçam invisíveis os choques que os causam. [...] em poucas palavras poderás saber que movimento foi dado aos elementos da matéria. Quando a aurora lança sobre as trevas a nova claridade e as aves variegadas, voando pelos profundos bosques, percorrendo o leve ar, enchem todos os lugares com suas vozes límpidas [...]” TITO LUCRÉCIO CARO, op. cit., p. 78-80

Pouco mais adiante, ainda no livro segundo de seu poema, Lucrécio traz, sempre associadas entre si e aos já definidos corpos e suas dinâmicas, noções que, ao entender deste estudo, seriam igualmente relevantes à tentativa de se dimensionar tanto a figura quanto o

³ No prefácio à edição de “*Da Natureza*” que nos dispomos a consultar, assim o filósofo português Agostinho da Silva (1906-1994) define o poema de Lucrécio: “[...] De Rerum Natura é principalmente um poema de física, mesmo quando trata de assuntos alheios à física. Tem-se de aprender, em primeiro lugar, que todo o universo é composto de átomos, de elementos indivisíveis, diferentes de estrutura entre si [...], de elementos eternos, que, só por si, e pela dança variada dos choques e das trajetórias, pelas combinações incessantes, podem formar tudo o que existe à nossa volta. [...] não há nada que não seja matéria, átomo, coisa; [...] se tudo é matéria, tudo é regido por leis naturais, sem que intervenham deuses, demônios ou espíritos, sem que tenha razão de ser qualquer das superstições em curso.” Ibid., p. XXII

significado do *caído*: são elas, não necessariamente nesta ordem, as noções de *peso*, *queda* e *vontade* ou *desvio*. Pelo que explica:

“[...] Todavia não duvidamos de que êstes corpos, entregues a si próprios, serão levados pelo espaço de cima para baixo; [...] Não vês cair na Terra estrélas e astros? E o Sol, lá de cima dos céus, dispersa por toda parte o seu calor e cobre de luz todos os campos: portanto, desce para a Terra o fogo do Sol. Vês ainda os raios atravessar obliquamente as bátegas de água: ora de um lado, ora de outro, se arrancam das nuvens os seus fogos; e muitas vezes é na Terra que vem cair a flânea força. Há neste assunto um ponto que desejamos conheças: quando os corpos são levados em linha reta através do vazio e de cima para baixo pelo seu próprio peso, afastam-se um pouco da sua trajetória, em altura incerta e em incerto lugar, e tão-somente o necessário para que se possa dizer que se mudou o movimento. Se não pudessem desviar-se, todos êles, como gotas de chuva, cairiam pelo profundo espaço sempre de cima para baixo e não haveria para os elementos nenhuma possibilidade de colisão ou de choque; se assim fôsse, jamais a Natureza teria criado coisa alguma. [...] É fora de dúvida que tudo quanto cai através da água ou do ar util tem de acelerar, segundo o peso, a sua queda: os elementos da água e a natureza leve do ar não podem retardar por igual cada uma das coisas e cedem mais depressa quando sofrem a pressão de maiores pesos. [...] Finalmente, se todo o movimento é solidário de outro e sempre um novo sai de um antigo, segundo uma ordem determinada, se os elementos não fazem, pela sua declinação, qualquer princípio de movimento que quebre as leis do destino, de modo a que as causas não se sigam perpétuamente às causas, donde vem esta liberdade que têm os sêres vivos, donde vem este poder sólto dos fados, por intermédio do qual vamos aonde a vontade nos leva e mudamos o nosso movimento, não em tempo determinado e em determinada região, mas quando o espírito o deseja? É sem dúvida na vontade que reside o princípio de todos êstes atos; [...].” TITO LUCRÉCIO CARO, op. cit., p. 81-82

Por todas as definições recolhidas e trazidas até aqui, já se poderia reconhecer e admitir, não sem certa liberdade, que era já do próprio Lucrécio a preocupação em observar, estudar, definir e expor, tão mais brilhantemente, o objeto a que tenciona se dedicar o presente estudo. Talvez pela maneira com que decidiu ele propor os seus argumentos, isto é, através de um poema com acentuada liricidade, esta impressão, embora equivocada (Cf. notas 1 e 3 deste capítulo), seja realmente marcante⁴. Por força de suas convicções filosóficas, é sabido que Lucrécio não admitia uma procedência *cosmogônica* ou *metafísica* para os objetos, seres, acontecimentos e fenômenos do mundo, conquanto a sua leitura sobre ele seja apurada de tal modo e tal seja o nível de profundidade sensível e expressiva que ela alcança, que inevitavelmente tenha acabado por gerar ou *criar* todo um mundo ela mesma⁵. Por razões que ficam tácitas desde a introdução

⁴ “Salta aos olhos que para expor com clareza e graça um assunto tão difícil, era necessária uma arte sem igual. Tinha o poeta consciência das dificuldades que o seu tema apresentava. É por isso que êle emprega todos os meios não só para se fazer ouvir, mas também para agradar. Assim como se unta de mel o bôrdo da taça em que se lançou uma bebida amarga mas salutar, para fazê-la tomar às crianças, assim também Lucrécio atrai e prende pelos encantos da sua poesia, ora graciosa, ora forte, o leitor que ainda não está acostumado a tão sérias reflexões.” Ibid., p. 42

⁵ “Se nada existe além de corpos primordiais e de vazio, então tudo aquilo que puder ser nomeado ou percebido, está necessariamente relacionado a esses constituintes. A teoria atomista, nesse caso, pode ser identificada como uma articulação entre teses físicas e metafísicas, já que deduz, a partir do sensível, a mecânica do invisível. Essa maneira de explicar o modo de ser do mundo tem consequências extraordinárias: partindo do macrocosmo para o microcosmo, Lucrécio se lança a explicar o abstrato pelo concreto, deixando as duas dimensões ontológicas em um mesmo nível de realidade.” (FREIRE, 2014, p. 43)

deste estudo, compete juntar os termos que ao poeta romano foram emprestados para que deles se possa fazer notar mais claramente, e de modo bastante intrincado, as *formas* e os *conteúdos* do que aqui se pretende desenhar como *caído*.

Se, como propõe Lucrécio, todo corpo está como que sujeito ou invadido de *vazio*, pode-se dizer que o *caído* é dentre eles, corpo sendo, a *forma* ou a *figura* em que abunda ou mesmo impera esta característica: o *caído* é cheio, está pleno de seu *vazio*. E se por *vazio* se pode, ainda conforme Lucrécio, entender *espaço*, pode-se dizer que o *espaço* é, mais até do que *asas* ou quaisquer outros atributos, um componente fundamental da *anatomia do caído*: dificilmente se concebe o *caído* na ausência do *espaço* ou *ambiente* de sua *queda*. Assim conjecturados, o *caído* e o *espaço* seriam inerentes um ao outro e, para o entendimento de tanto, segue a definição de *inerente* tal como encontrada ainda em Lucrécio: “[...] É inerente tudo o que não se pode separar ou abstrair do corpo sem a destruição dêste, como, por exemplo, o peso da pedra, o calor do fogo, o fluído da água, a tangibilidade de todos os corpos, a intangibilidade do vazio.” TITO LUCRÉCIO CARO, op. cit., p. 63-64

Figura 4 – A figura ou corpo do caído tal como pode ser encontrado pela primeira vez, dentro do contexto de criação e difusão dos livros de emblemas europeus, associada ao mito de Ícaro. *Eblematum libellus*, com epigramas originais de Andrea Alciato. Edição parisiense ampliada de 1534.



Portanto, se são inerentes, para se representar a si mesmo, isto é, para sê-lo enquanto tal, enquanto *fenômeno* ou *arquétipo*⁶ possibilitado, o *caído* precisaria do *espaço* de sua figuração, que, novamente, seria ao mesmo tempo como um seu componente estrutural e um seu vestígio. Por esta via, poder-se-ia imaginá-lo como um *ator* ao qual é imprescindível o seu *lugar cênico*⁷, de modo que o *caído* estaria como que intimamente condenado à sua teatralidade, condenado, pois, a interpretar o fixo papel de sua *queda*; dotado que é, como se supôs anteriormente, de *vazio*, estaria assim condenado à cristal encenação de sua *fragilidade*, de seu acidente e decomposição formais, de sua vertiginosa *fatalidade*; é propria e assumidamente o seu desígnio, isto é, está perfeitamente desenhado e pronto para interpretar a sua ficção qualquer que seja a *mitologia*, o sistema moral ou o contexto de crença, dogmático ou não, laico ou não, que a apreende, assimila, apresenta e difunde através do tempo. É, por este ponto de vista, *corpo fatalmente emblemático* e, assim, em suma, como o parece toda *figura*, está solememente condenado à sua *figuratividade*.

Se há pouco se disse que o *espaço* ou o *vazio* são talvez constituintes mais determinantes para a definição visual e semântica de um *caído* do que, por exemplo, um par de *asas*, isto se deve à ideia de *corpo emblemático* que se tenta fazer aqui. E para entender tal ideia, para que ademais ela, em si mesma, não pareça demasiado abstrata, cíclica ou redundante, faz-se necessário distinguir a existência de um gênero muito especial da figura e da imagem: os *emblemas*; o que são, do que tratam e como, advindos de todo um prévio repertório imagético, de uma já construída e tão variada tradição iconográfica e linguística, passam eles mesmos a constituir um gênero tradicional da representação figurativa.

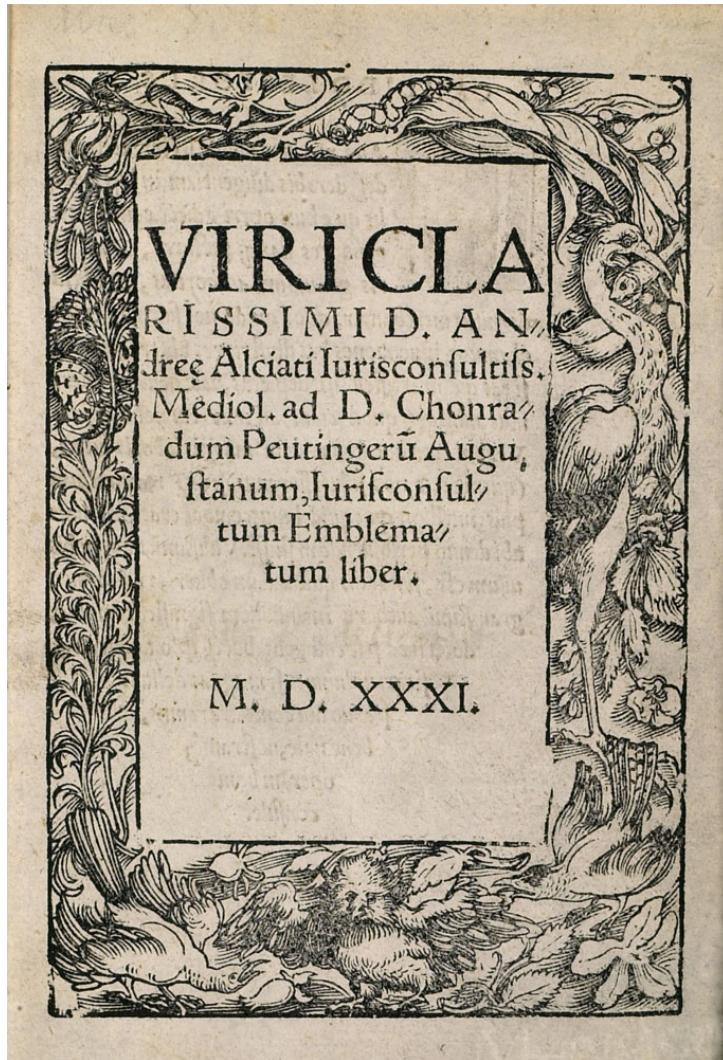
O primeiro livro significativo de *emblemas*, assim formalmente reconhecido, foi concebido e confeccionado entre a Itália e a Alemanha no século XVI, através de uma rede criativa que envolveu autores, patrocinadores e artesãos. Andrea Alciato (1492-1550), ou Alciati, foi um jurisconsulto e professor de lei italiano, e quem, já radicado na França a convite do rei Francisco I, foi o autor originalmente responsável pela criação de uma série de epigramas que se tornariam amplamente conhecidos e difundidos por toda a Europa erudita graças não só à sua escrita ter sido feita em latim, e depois ainda popularizada com traduções para outros idiomas, mas também pela definitiva conformação que vieram a tomar em 1531, quando, por esforços de Conrad Peutinger (1465-1547), humanista e amigo próximo de Alciato, foram compilados e levados ao editor de livros Heinrich Steyner (c.1500-1548) para que fossem, depois de ilustrados, devidamente publicados na cidade de Augsburgo, na Alemanha, a 28 de fevereiro

⁶ “[...] Do inconsciente emanam influências determinantes, as quais, independentemente da tradição, conferem semelhança a cada indivíduo singular, e até identidade de experiências, bem como da forma de representá-las imaginativamente. Uma das provas principais disto é o paralelismo quase universal dos motivos mitológicos, que denominei arquétipos, devido à sua natureza primordial.” (JUNG, 2000, p. 71)

⁷ “Se olharmos por outra perspectiva, veremos que não existe espaço sem o tempo e sem a ação. No teatro, um não existe sem os outros dois, pois o trinômio espaço/tempo/ação forma um só corpo atraindo para si, como que por imantação, o resto da representação. Ele se situa na intersecção do mundo concreto da cena e da ficção imaginada como mundo possível. Constitui um mundo concreto e um mundo possível no qual se misturam todos os elementos visuais, sonoros e textuais da cena. A ação e o corpo do ator se concebem como o amálgama de um espaço e de uma temporalidade: o corpo não está apenas no espaço, ele é feito de espaço e de tempo.” (PEREZ, 2014, p. 259-260)

daquele ano⁸. Supõe-se que as ilustrações, xilogravuras comissionadas também por Peutinger, ficaram a cargo de um artista localmente estabelecido, chamado Hans Schäufelein (c.1482-1539/40), que para criá-las teria se reportado ainda ao trabalho de um outro artista local, Jörg Breu, o velho (c.1475–1537). Ao volume final deu-se o nome de *Emblematum liber*.

Figura 5 – Frontispício à primeira edição do *Emblematum liber*, 1531.



https://www.emblems.arts.gla.ac.uk/alciato/facsimile.php?id=sm18_A1r

Comuns desde o Egito e a Grécia, onde originalmente se destinavam a *sobrescrever* um objeto como uma estátua ou uma tumba, os epigramas eram textos geralmente curtos, de teor poético e de engenhosa composição em prosa ou verso. Seu *engenho* estava justamente

⁸ “Se, durante a sua recente estadia em Milão, Alciati não apresentou a seu amigo, o muito instruído Conrad Peutinger, erudito e estadista de Augsburgo, uma cópia de sua coleção de emblemas, ele o deve ter feito em algum momento em 1530, não muito depois de haver começado suas obrigações como professor em Bourges; pelo que a impressão do pequeno trabalho foi finalizada por Steyner, em 28 de fevereiro de 1531. Esta edição de Augsburgo contém apenas 104 emblemas, e é, portanto, quase idêntica à antecedente compilação de Milão, - o *Emblem Album*, assim nos aventuramos a chamá-lo, com cem assuntos. Poderíamos apontar os *poucos* assuntos que são adicionais, apesar de o original de 1522 ter perecido totalmente, mas deveríamos, na verdade, ser capazes de nomear os primeiros *cem* que foram compostos.“ (GREEN, 1872, p. 12)

na capacidade de recorrer a *imagens* ou *figuras de linguagem* para cunhar uma *metáfora*, um terceiro significado oculto que, desvendado, poderia se revelar satírico, moralizante, instrutivo, celebrativo, etc. Muitos dos epigramas latinos de Alciato se reportavam à fortuna cultural que era prezada entre os intelectuais de sua época, de modo que muitos deles fazem menção a personagens e histórias da mitologia grega e, segundo o próprio autor, destinavam-se a entreter humanistas de modo geral interessados na cultura clássica⁹. Entretanto, acabaram transcedendo este seu propósito inicial: tornaram-se tão populares desde a primeira edição que terminaram por se estabelecer como um gênero próprio e bastante estimado da literatura de palavras e imagens na Europa até o século XVIII.

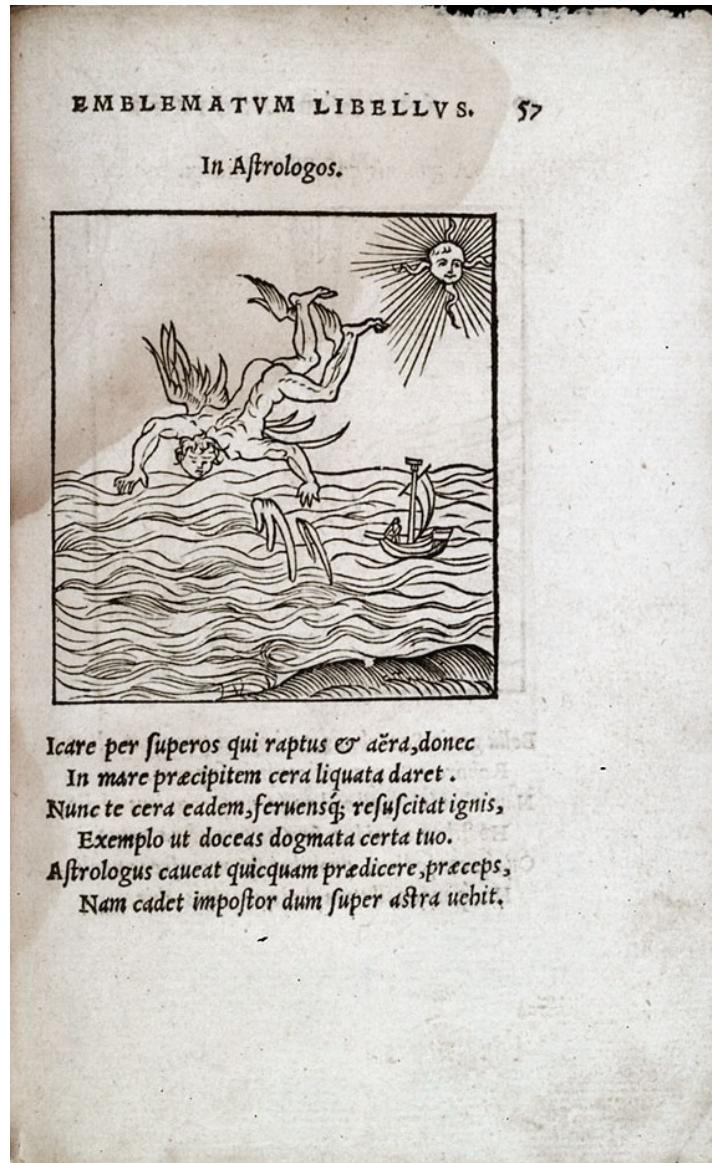
E tal foi o entusiasmo ao redor do *Emblematum liber* que à primeira edição de 1531, seguiram-se duas outras, compostas e publicadas ainda em Augsburgo por Heinrich Steyner: uma ainda no ano de 1531, a 6 de abril, e outra três anos depois, em 1534, as quais pouco variavam em forma e conteúdo com relação à primeira edição. A partir daí, o centro de produção e difusão do *Emblematum liber* passa de Augsburgo para Paris, na França, com o que se aceita ser uma considerável melhoria em termos de confecção gráfica do volume¹⁰. É ainda em 1534 que surge a edição parisiense, ampliada e denominada *Emblematum libellus*.

Desde a sua primeira edição, no entanto, ficara patente não só o modelo para os *livros de emblemas* que se seguiram ao largo do tempo - só dos emblemas de Alciato sabe-se que constam mais de cem edições -, mas também a estrutura formal do que vem a ser um *emblema* em si, que é: um *motto* ou *inscriptio*, que seria como que a *alma do emblema*, isto é, um título ou legenda que ofereceria ao leitor, embora aparentemente vaga, uma primeira pista em relação ao sentido a ser desvendado; seguido depois de uma *pictura*, figura que forneceria como que um *corpo para o emblema* e que por sua vez também auxiliaria na decifração do sentido oculto tanto no *motto* quanto no *epígrafe*, mas que funcionaria ainda como um *dispositivo mnemônico*, desencadeando uma reação associativa na memória do leitor no sentido de manter guardada e recordável, principalmente quando de natureza instrutiva ou moralizante, a mensagem depois de transmitida; e finalmente o *subscriptio*, que seria propriamente o *epígrafe* tal como foi descrito anteriormente.

⁹ Logo no prefácio à primeira edição do *Emblematum liber* encontramos, na dedicatória a seu amigo Conrad Peutinger, o indício do propósito recreativo-intelectual que tinham os epigramas escritos por Alciato. Lê-se (em tradução livre): “Enquanto garotos são entretidos por nozes e os jovens por dados, assim o jogo de cartas preenche o tempo de homens preguiçosos. Na estação festiva forjamos estes emblemas, feitos pela distinta mão dos artesãos. Bem como alguém afixa enfeites a roupas e broches a chapéus, assim nos convém a todos escrever por marcas silenciosas. Embora o supremo imperador te possa dá-los, a que os possuas tu, preciosas moedas e os mais finos objetos dos antigos, eu te devo dar, de um poeta a outro, presentes de papel; toma por estes, Conrad, os símbolos de meu amor.”

¹⁰ “Enquanto morava em Bourges, Alciati visitava algumas vezes a cidade de Paris, situada a 125 milhas de distância, onde ministrava suas lições. Numa destas ocasiões, ele se tornou conhecido de um ‘célebre impressor, o pai de uma família de impressores’, Christian Wechel, e a ele comunicou o seu descontentamento a respeito da edição de Augsburgo de 1531 para os seus emblemas. Seu plano era reclamá-los e destruí-los: mas Wechel ofereceu melhor conselho; que ele deveria corrigí-los, e publicar um volume mais exato e mais artístico. Este conselho prevaleceu [...];” GREEN, op. cit., p. 14

Figura 6 – Fac-similar da página 57 à edição parisiense de 1534 para o livro de emblemas de Alciato, onde constam o *motto* (*In astrologos*), a *pictura* (fig. 4, p.24) e o *subscriptio* ou *epigrama* em latim.



https://www.emblems.arts.gla.ac.uk/alciato/facsimile.php?id=sm53_D5r

Contudo, esta é decerto uma das histórias da constituição gráfica dos emblemas, de uma das corporalizações que foram dadas a este *fenômeno*: como *Ideia*, é possível ressaltar que, no contexto ocidental, o *emblema* já possuía uma acepção mais universal desde a Grécia, onde inclusive nasce como nome¹¹, passando pela cultura *numismática* e depois, na Roma imperial, muito ligado e difundido pela arquitetura como arte de mosaicos¹². Com especial intensidade na Idade Média, dá nome também aos produtos da criação e formalização de brasões familiares e insígnias reais, constituindo a cultura *hieráldica*. A partir do século XVI, com a publicação destes livros, tornam-se um gênero de compilação específico, tomando a partir daí

¹¹ Ver o livro 'Alegoria - Construção e interpretação da metáfora', de João Adolfo Hansen.

¹² Na arquitetura romana, os emblemas eram uma pequena e detalhada parte de um mosaico e eram preparados previamente em oficinas. Eles então eram inseridos em áreas de menor complexidade de elaboração que eram mais fáceis de serem criadas *in loco*.

desdobramentos amplos e restritos conforme o contexto de seu uso, assumindo diferentes léxicos, passando pelos gêneros alquímicos, manualísticos, teatrais e da literatura alegórica de um modo geral, e se fazendo presente ao largo de toda a história da cultura bibliófila europeia. Em todas estas manifestações do *emblema*, o que parece predominar é justamente o seu caráter tal como enunciado ainda na introdução deste trabalho, ou seja, o seu caráter *fenomenológico*, o que seria dizer que a sua formulação enquanto tal estaria também ligada à formação *perceptiva* e *intuitiva* do indivíduo, capaz de observar e realizar no mundo a seu redor toda uma série de eventos ou acontecimentos que a sua constituição material, cultural e espiritual permitiriam perceber e dizer como sendo de ordem emblemática¹³.

Por ora faz-se importante frisar como a edição de Paris de 1534, o *Emblematum libellus*, é cara a este estudo não só porque talvez seja aquela em que primeiro se definiu que cada emblema, com seus respectivos *motto*, *pictura* e *subscriptio*, deveria possuir o seu lugar numa página de cada vez (figura 6), o que lhes conferiria a cada um a sua dignidade e facilitaria a sua leitura, mas também por ser provavelmente aquela em que o *caído*, pela força mesma de sua figura, torna a servir tão bem ao seu *tipo*: um sinal que, estando já enraizado com os seus enredos e significados numa cultura perceptiva e mito-poética¹⁴, merece mais uma vez dar e ganhar um *corpo visível* com o qual servir a um propósito narrativo: sem nunca haver abandonado uma ou outra qualidade através do tempo, o *caído arquétipo* pode ressurgir enquanto *caído corpo*. A figura 4, localizada à página 25, demonstra então esta presencialidade que atravessa o tempo.

¹³ Antecipadamente, e a despeito de algumas controvérsias que tal interpretação gera, seria tal como sugere o poeta e crítico de arte francês Charles Baudelaire (1821-1867) em seu soneto “Correspondências”: ”A Natureza é um templo onde vivos pilares Por vezes dão a ouvir palavras muito estranhas; Nas florestas de símbolos o homem se emaranha Que o observam com olhos bem familiares; (...)“ (CHARLES BAUDELAIRE, 2011, p. 37)

¹⁴ “Consideramos o Ser em conformidade com estas imagens prototípicas divinas, que supera a condição mundana da realidade comum, na e pela dimensão criativa, com a pulsão sugestiva de seu afazer em linguagem poética: ‘A nossa realidade imóvel e aparentemente inalterável dilui-se ao contacto criador e sugestivo das potências poéticas originais.’. A real via de acção em movimento e criatividade, a partir desta mítica e poética condição de mudança da realidade e do mundo, é estabelecida pela própria poiésis em seu princípio de criação.” (AGUIAR, 2015, p. 74-75)

**Figura 7 – Cópia de autor desconhecido a partir do original de Pieter Bruegel, o velho (1525/30-1569).
Paisagem com a queda de Ícaro, c. 1558. Óleo sobre tela. Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelas.**



https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Pieter_Bruegel_de_Oude_-_De_val_van_Icarus.jpg

Partindo-se desta aparição, e se por fim estão entendidas as respectivas forma e força que têm os emblemas enquanto figura e fenômeno, seria possível entender o *caído* como um todo, um todo que possuiria por partes uma *forma geral* ou *total*, que seria o *emblema* propriamente dito, e uma *forma particular, eventual, isolada ou discreta*, o *núcleo do emblema*. A *forma geral*, a *anatomia* ou o *emblema do caído* seria, de maneira bastante simplificada, a conjunção entre a *forma particular* (o *caído em espécie*, o *ator* ou *protagonista da queda*) e a *ambientação* ou *espaço da queda*. Portanto, e sabendo que ambos, núcleo e espaço, variarão conforme o conteúdo narrativo a que o *caído* empresta o seu evento, prosseguindo-se com a dissecação que vinha sendo proposta, será possível conhecer melhor a esta outra parte, esta que foi ainda agora chamada a sua *forma particular* e que, novamente, aliada ao seu entorno, isto é, ao espaço ou ambientação da queda, faz-se fundamental à final composição do *caído*: seria ela a forma dentro da forma, o corpo dentro do corpo, o *núcleo do emblema*, o *intérprete da queda*.

É aqui, no que se poderia chamar também de *centro do corpo emblemático*, que finalmente será possível encontrar alguns dos atributos pelos quais o *caído* costuma ser reconhecido: são, mas não somente, asas que se romperam ou fundiram, pernas para o alto, cabeça em direção ao solo, corpo todo vertigem ou já estirado. Para todos os seus efeitos, sob os

mais variados aspectos, é aqui que se encontra a *carnadura do mito*, isto é, a *persona* do caído; a *personagem* de uma fábula fraturada, a *personalidade* desencantada de suas alturas: a *entidade*, a *face* ou a *máscara*, o *ser*, o *actante*¹⁵, o *objeto* ou o *sinal*, que, alado ou não, física e metafisicamente se elevou ou estava já elevado a uma determinada condição num determinado ponto de sua cronologia e geografia (tempo e espaço), mas que agora se oferecerá inteiramente, corpo e alma, ao conhecimento de seu verbo fundante, pois *cair* é a sua palavra de ordem, é a sua conduta íntima desconhecida, a sua ideia original, a sua qualidade intrínseca, particular, atômica, nuclear; é o seu *devir*.

É para tanto que esta entidade se apresenta: para o desempenho da *queda* que, inevitável, tal qual o *vazio* que a impulsiona ou desencadeia, já em seu voo, flutuação ou *movimento* estava plenamente antecipada. Através do profundo espaço de si mesmo, concebidos que são nesta figura como um só organismo a *queda*, o *espaço* e o *corpo* (o *verbo*, o *lugar* e o *sujeito*), o caído cede, cumprindo seu propósito.

Figura 8 – Albrecht Dürer (1471-1528). Asa de uma rola azul, 1512. Aquarela e gouache sobre papel velino. Galeria Albertina, Viena.



https://en.wikipedia.org/wiki/Wing_of_a_European_Roller#/media/File:Duerer_wing_of_a_blue_roller.jpg

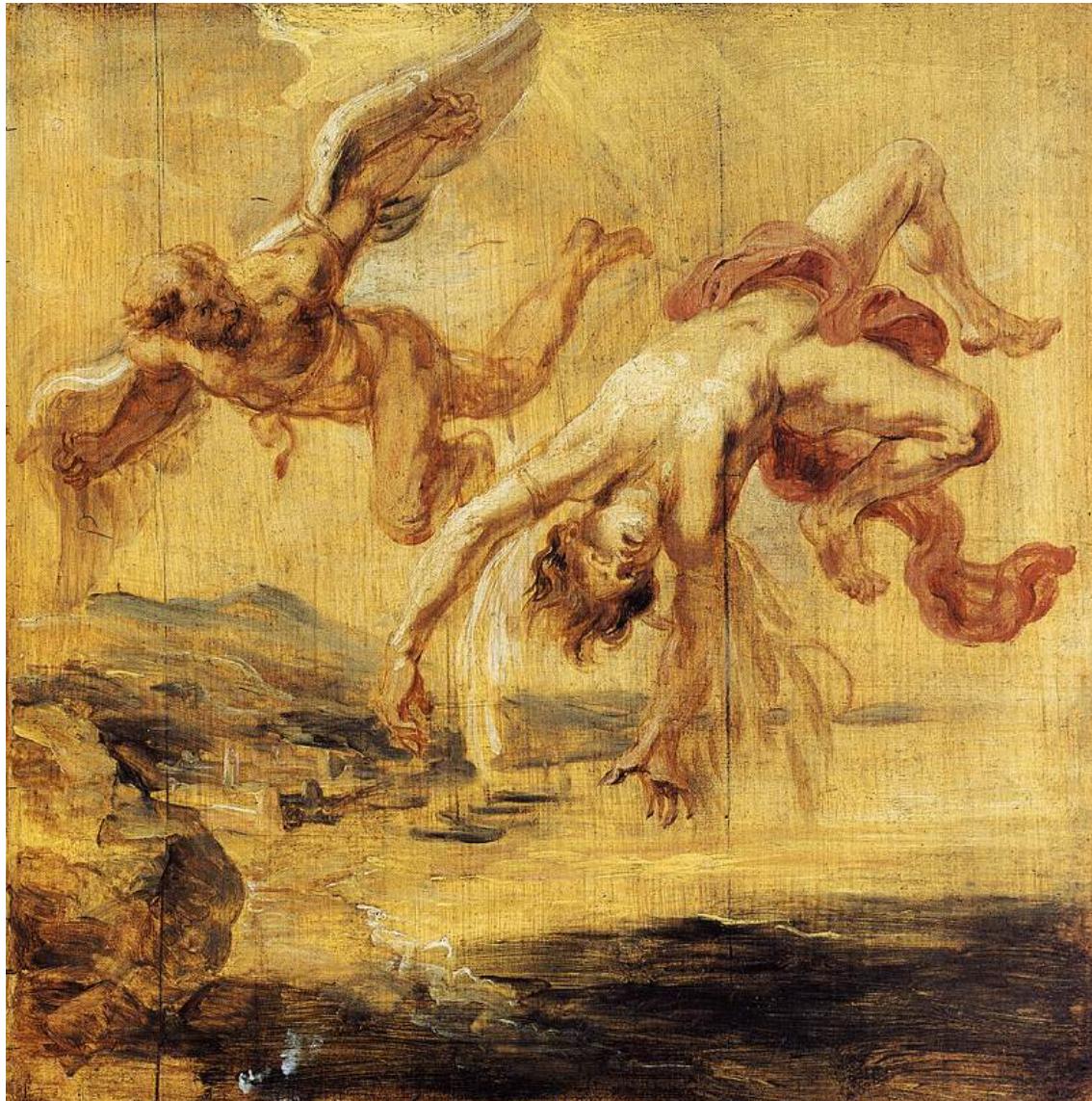
¹⁵ “[...] O actante é quem realiza ou o que realiza o ato.” (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 23-24)

Por esta via de entendimento, pode-se dizer que, *a priori*, há no *caído* sempre como que uma desproporcionalidade do sentido da *iminência*, com uma propensão mitológica para o *inevitável*, o *insustentável*, a *condenação*, a *desventura*, a *fatalidade*, o *desamparo*, a *mágoa* e a *angústia*. Deste ponto de vista, o caído parece bastante *frágil* a toda e qualquer circunstância, seja ela de natureza *material*, *moral* ou *espiritual*, e, de fato, ver-se-á a seguir, pela demonstração de alguns dos assuntos a que ele se ajusta, pela proposição mesma de algumas de suas diversas ficções, que nenhuma destas qualidades dramáticas se perdem dele com o tempo: elas o acompanharão numa associação ou assimilação sempre mais imediata de sua imagem, pois é este o espectro narratológico seminal que ela traz e se apressa a encarnar, já como figura explícita.

Entretanto, procurar-se-á também uma investigação um pouco mais apurada da trajetória que o caído descreve, da ascensão à queda, para que se confira afinal as possíveis origens de suas atribuições e se o limite do mito é realmente sempre o solo, um termo trágico, de fulminante *entropia*, ou se há neste meio caminho entre o espaço e a terra, a água, o fogo ou o ar, alguma outra possibilidade, uma alternativa, uma *antítese* ou mesmo uma positiva contradição; alguma perturbação ou transformação, não necessariamente menos *trágica* ou *melancólica*, à aparente passividade com que o *caído* aceita seus anteparos e assume a sua forma ou desígnio. Não restará mesmo ao caído nenhuma força de reação? A sua *condição figurativa* seria também uma *condicionante semiológica*?

Com isso, também se procurará discutir outras possíveis manifestações físicas do caído, ou seja, uma investigação acerca de suas *metamorfoses*; como elas se processariam e que complexidades elas alcançariam ainda sob a perspectiva de sua distinta e emblemática anatomia, tal como sugerida há pouco: organicamente dependente de um *espaço* e de um *corpo*. Por fim, ao longo da discussão se espera ainda observar que ordem e importância terão todas estas suas manifestações, como símbolo, mito e figura, e que relevância terão os aspectos de sua *decadência* e de seu *drama*, já no contexto da produção tanto de obras de arte quanto de seus autores.

**Figura 9 – Peter Paul Rubens (1577-1640). *Esboço para A Queda de Ícaro*, c. 1636. Óleo sobre madeira.
Musées Royaux des Beaux-Arts, Bruxelas.**



https://www.wga.hu/html_m/r/rubens/7graphic/15sketch.html

3 De condenado a demiurgo: em que se dão a conhecer algumas das diversas ficções do caído e o *desvio*.

“Do espaço eu quis, mas sempre em vão, Encontrar o meio e o final; Sob olho em fogo, não sei qual, Sinto minha asa ir ao chão;” Charles Baudelaire, As queixas de um Ícaro *in: As flores do mal*.

Lá está, então, o *caído*, buscado que foi à fonte absconsa de todas as presencialidades. Lá se encontrava já ele, completamente acontecido em estado de *Ideia*, e agora que foi dado buscá-lo, traçá-lo, contorná-lo, condensá-lo, melhor definir o seu no desenho do espaço, e já estando adiantados alguns de seus significados mais primais, como a *fragilidade*, a *inevitabilidade* e a *tragédia*, não fica difícil conceber e sentir a sombra que, desde o seu voo fadado, ele cá embaixo projeta a cada vez que, corpo sendo, atravessa os vagos sóis de nosso raciocínio. Sua primeira *queda* é em verdade esta: um *decaimento* até o possível, até a possibilidade sensível, imaginária e presente de nossos sentidos, sonhos e percepções. Feito possível, portanto, como *corpo, figura e emblema*, fundar-se-á agora também como *mito*.

Todavia, um adendo: como este estudo espera dar testemunho do envolvimento desta figura com os aspectos da criação artística ou imaginal, de que maneira ela a inspiraria e legitimaria, já será a partir daqui que se buscará o entendimento de tanto. Entrelaçada ou paralela a algumas das diversas ficções que serão aqui mencionadas, esta será talvez mais uma delas: o *caído mais adiante à sua queda*, isto é, o *caído* em vias de se fazer *demiurgo*¹, propositor ele mesmo de um novo mundo de *formas*, fábulas, nomes, *imagens*, conceitos, *ideias* e novos *emblemas*. Para a elaboração desta metáfora, desde já se pretende entender o *mecanismo* ou o *engenho* envolvido na transformação caído/demiurgo. Para isto, faz-se necessário conhecer os seus diferentes *estados narrativos*: a sua *origem* ou o momento *anterior à queda*, a *queda* e o momento *posterior* a ela.

No epígrama de Alciato que acompanha a figura ou *pictura* do *caído* desde a edição parisiense de 1534 de seu *Emblematum liber* (figura 6, p. 27), lê-se (em tradução livre):

“Ícaro, foste levado através das alturas dos céus e do ar, até que a cera derretida o lançou de cabeça no mar. Agora a mesma cera e o fogo ardente o soerguem novamente, para que por teu exemplo tu possas prover certeira lição. Permita que o astrólogo esteja cônscio à predição. De cabeça o impostor cairá, enquanto além das estrelas ele voar.”

O mito de Ícaro é provavelmente uma das mais conhecidas dentre todas as narrativas do *caído*. Nele, a personagem em questão é provida de asas por seu pai, o astucioso Dédalo,

¹ Procuramos evocar o termo *demiurgo* tendo em consideração um dos sentidos com que pode ser encontrado no diálogo platônico *Timeu-Crítias* (c. 360 a.C.): “Como ‘construtor’, o demiurgo empreende uma actividade mimética. Ao criar o mundo sensível por meio da imitação do arquétipo, assemelha-se em grande medida a um artífice, que, antes de produzir alguma coisa, tem em conta uma forma da qual assimilará as propriedades que fará corresponder no material que trabalha. Assim, põe os olhos nas coisas que se mantêm sempre iguais (as *Ideias*). Partindo deste conhecimento prévio, age sobre o material de modo a dotá-lo de ordem, pois que antes estava desordenado.” (PLATÃO, 2011)

artesão, arquiteto e inventor admirável; desta maneira, pelos ares, juntos eles tencionavam fugir à ilha de Creta, onde Dédalo havia se exilado e ambos agora estavam presos num labirinto que haviam eles mesmos construído a mando do rei cretense, Minos, para que ali se aprisionasse um seu motivo de vergonha: o Minotauro, personagem que também aqui, no momento oportuno, se saberá ser um caído à sua maneira. Buscado ao poeta latino Ovídio (42 a.C. - 18 d.C.), no livro oitavo de seu poema *Metamorfoses* (*Metamorphoseon*, séc. 8 d.C.), assim se pode conhecer a figura de Ícaro:

“[...] O adolescente Ícaro estava ao seu lado, e, sem imaginar a ameaça que tinha junto de si, com um sorriso nos lábios, ora pegava no ar as penas levantadas pela leve brisa, ora amolecia com o polegar a cera amarela, atrapalhando, com suas brincadeiras, o maravilhoso trabalho do pai.”(OVÍDIO, 1983, p. 147)

De teor bastante semelhante ao epígrama de Alciato, no qual ele recomenda prudência aos astrólogos em suas investidas pelos céus, conhecido é o conselho que Dédalo dá a seu filho ainda em terra, depois de equipá-lo com as asas que fabricara:

“[...] ‘Aconselho-te, Ícaro, que sigas a uma certa altura mediana, pois, se fores muito baixo, a água do mar tornará as asas pesadas e, se fores muito alto, o fogo te queimarás. Voa entre os dois. [...] Faze de mim o teu guia no caminho.’” Ibid., p. 147

Figura 10 – Charles Paul Landon (1760-1826). *Dédalo e Ícaro*, 1799. Óleo sobre tela. Musée des Beaux-Arts et de la Dentelle, Alençon.



Em termos de *origem*, é interessante observar como a figura de Ícaro, o *caído*, está portanto associada a um *princípio fundador* ou *genitor*, que neste caso calha ser o seu próprio pai, Dédalo, quem, de maneira igualmente curiosa, distingue-se justamente por sua *engenhosidade* e grande capacidade inventiva: é um *artífice*, aquele que tantas vezes investe na matéria afim de *criar* as suas próprias possibilidades.

Desconsolado pelo exílio que tivera de se impor² e com saudades de sua pátria, estando há muito preso no labirinto que projetara por haver possibilitado, também por obra de seu engenho, que a rainha Pasífae, esposa de Minos, consumasse o seu desejo de conjunção carnal a um certo touro daquela ilha, Dédalo põe seu *gênio* em movimento contra o infortúnio que, sendo seu, acabara por estender também ao filho:

“[...] estava prisioneiro do mar. ‘Minos pode me fechar os caminhos da terra e os do mar’, diz. ‘O do céu, contudo, me resta aberto. Iremos por ele. Mesmo se fosse dono de tudo, ele não seria dono do ar’. Disse, e trata de voltar o espírito para artes desconhecidas e inovar a natureza.” OVÍDIO, op. cit., p. 147

Destarte, Dédalo fabrica dois pares de asas, um para si e outro para seu filho: ao assimilá-las a este, a *natureza* que Dédalo *inova* é a do próprio Ícaro, fazendo dele talvez mais que o seu filho adolescente, isto é, fazendo da conexão entre ambos algo talvez mais profundo que os laços de sangue que os unem: ao colocar-lhe asas, Dédalo inventa Ícaro, um novo Ícaro, plantando em sua figura, ainda que esta não fosse nem uma previsão nem um desejo seu como pai e inventor³, a figura do *caído*, a semente do mito que, através da *queda*, seu acontecimento maior já aí deflagrado, atravessará o tempo para se fazer conhecer enquanto tal. O *Ícaro alado*, que desde então já é o *Ícaro caído*, por esta perspectiva, nasce às mãos de um Dédalo ainda inconsciente deste seu feito; é fruto mesmo do engenho do pai-artesão, quase como um seu *ciborgue*⁴, e a relação entre eles, ainda que, de novo, não o supusessem desta forma entre si, passa a ser uma de *criador/criatura*⁵.

² Ainda em Ovídio, e ainda no livro oitavo de seu poema Metamorfoses, já dada a morte de Ícaro, é possível identificar o motivo pelo qual Dédalo se exilara em Creta: encontraremos este motivo, e portanto, por atos seus, o próprio Dédalo, curiosamente associado à figura de um outro caído: seu sobrinho Pérdix, cujo nome se empresta para o mito de origem da ave perdiz. Conta-nos Ovídio: “Enquanto sepultava o corpo do desventurado filho, a gárrula perdiz o avistou, pousada em um rego lodoso; aplaudiu, batendo as asas, e cantou para mostrar a sua alegria. Era, então, a única ave de sua espécie; nada se vira de semelhante em anos anteriores, e sua transformação em ave era recente. Para ti, Dédalo, era motivo de um duradouro remorso. Sua irmã, com efeito, ignorando o que reservava o destino, encarregara-o de ensinar o filho, um menino de doze anos, e cuja inteligência aproveitou bem as lições. [...] Dédalo teve inveja, e o atirou para fora da cidadela sagrada de Minerva, mentindo que ele caíra. Palas, que protege o engenho, todavia, acolheu-o e transformou-o em uma ave, cobrindo-o de penas no meio do ar. Seu vigor, antes tão notável na inteligência, transferiu-se para as asas e os pés, e ficou-lhe o nome que tinha. Essa ave, no entanto, não voa alto, nem faz seus ninhos nos ramos e no alto das árvores; tem o vôo rasteiro e põe os ovos no chão: a lembrança da queda a tornou temerosa das alturas.” Ibid., p. 148-149

³ “Enquanto trabalha, e admoesta, suas faces envelhecidas se umedecem e suas mãos de pai ficam trêmulas. Beija o filho, beijos que não iria repetir, depois;” Ibid., p. 147

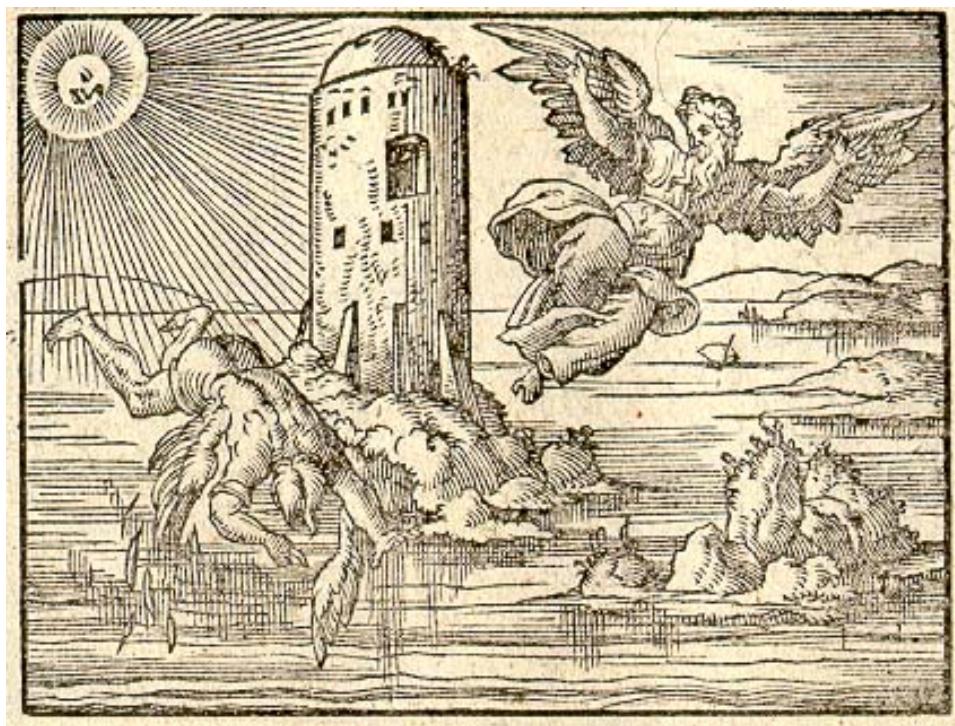
⁴ Aqui se utiliza o termo ciborgue no sentido de organismo readaptado.

⁵ Duas outras personagens vêm à mente quando dada esta sempre turbulenta relação. É o caso de Geppetto e Pinocchio e o caso do deus cristão e Adão, o primeiro homem humano. Com exceção destes dois últimos, este estudo não avançará sobre a história de Pinocchio, deixando aqui transcrito apenas um trecho que auxilia a

Por prezar a vida do filho, conhecendo os perigos da *arte* recém criada, Dédalo procura aperfeiçoar o seu trabalho, o seu Ícaro, alimentando-o cognitivamente, isto é, instruindo-o, precavendo-o e por seu próprio exemplo ensinando-o a voar de maneira apropriada. Entretanto, como foi visto no capítulo anterior, o *caído* é um ser de intimidade condenada, predestinado à frustração de seu voo, uma vez que lhe pesa sobremaneira o *dramático vazio*: sendo um *caído*, Ícaro não pode escapar ao cumprimento de sua *queda*, pois é ela que lhe confere ao mesmo tempo a sua verdade enquanto *figura* e a sua verdade enquanto *mito* ou *lenda*. Pelo que conta Ovídio sobre a sua queda:

“E já haviam sido deixadas, à esquerda, Samos, a ilha de Juno, Delos e Paros, e, à direita, Lebinto e Caline, abundante em mel, quando o adolescente começou a entusiasmar-se com aquele vôo audacioso, abandonou o guia e, levado pelo desejo de aproximar-se do céu, elevou-se mais alto. A proximidade do Sol violento amoleceu a olorosa cera que segurava as penas. Derreteu-se a cera; o jovem agita apenas os braços nus e, faltando-lhe o movimento das asas, não pode sustentar-se no ar. E seus lábios gritavam ainda o nome do pai, quando mergulhou na água cerúlea, que dele tomou o seu nome.” OVÍDIO, op. cit., p. 147-148

Figura 11 – Virgil Solis (1514-1564). Ícaro chama por seu pai em vão, ilustração para a edição de 1581 do livro XVIII de “As Metamorfoses” de Ovídio. Xilogravura.



http://www.latein-pagina.de/ovid/ovid_m8.htm

evidenciar com que fortuna esta relação, pai/filho, criador/criatura, se propaga através do mundo da literatura e da imagem: “Então ele pegou o boneco debaixo dos braços e o colocou no chão, no chão da sala, para fazê-lo andar. Pinocchio tinha as pernas apertadas e não conseguia se mexer, e Geppetto o levou pela mão para ensiná-lo a dar um passo atrás do outro. Quando as pernas estavam esticadas, Pinocchio começou a andar sozinho e a correr pela sala; até que, passando pela porta da casa, pulou para a rua e começou a fugir, e o pobre Geppetto correu atrás dele sem poder alcançá-lo, porque aquela penugem de Pinocchio pulava como uma lebre e batia com os pés de madeira na calçada da casa, fazendo um barulho como o de vinte pares de tamancos de camponeses.” (COLLODI, 1983, p. 17-18)

Ainda assim, há na desobediência de Ícaro a seu pai, na desobediência da *criatura* a seu *criador*, um ponto-chave para entender em que momento o *caído*, ainda que não possa fugir inteiramente a ele, faz um primeiro esboço contra o seu duro destino, quase como se essa *criatura*, por um lampejo seu de consciência e força, desferisse um golpe contra as paredes de sua contingência simbólica; um golpe contra as paredes do universo amniótico que a contém e mantém cerrada, limitada a seu fado mitológico. No caso de Ícaro, como já se sabe, esta desarticulação é realmente malfadada: a perturbação que ele provoca ao esquivar-se à figura paterna, seu guia, para arriscar as vastas dimensões do céu pelo qual se encantara, não é por si só capaz de implodir a sua predestinação, prevalecendo sobre ele, mais forte, a sua *estrutura emblemática* tal qual ela fora aqui exposta, e tal qual ela veio a ser incorporada já nas palavras de Alciato no séc. XVI. Obviamente, Alciato não se atrasa nem se adianta ao mito, mas o usa de maneira judiciosa, já perfeitamente definido, da origem ao fim, para fazer com que cumpra um significado narrativo *moral* contra a possível *presunção*, *ousadia* ou *falta de ponderamento e temperança* daqueles a quem se dirige em seu epígrama (os astrólogos).

O conceito por trás deste *contrassenso* de Ícaro já fora aqui abordado, a saber: fora consultado - seguindo o exemplo de Harold Bloom⁶ - em Lucrécio e trata-se do *desvio*. Não obstante, em Ícaro, pelo que lhe sucede em última esfera, este conceito, tal como lido naquele poeta romano, estaria ainda relativamente sublimado: pode-se dizer que seu *desvio* não se dá por uma reclamação sua, consciente, mas sim por um seu deslumbramento. Portanto, seu *desvio* não constituiria por si só *vontade*, ou seja, não se poderia ler no *caído* Ícaro uma *tomada de consciência efetiva*, uma que levaria a um rompimento, parcial ou definitivo, com a sua origem (Dédalo, o pai); ou então que ela, a consciência, não seria suficientemente completa, que seria tão curta a ponto de se apagar tão logo se acendesse, levando-o a findar-se sem chegar a conhecer as chances de verdadeiramente se consumar enquanto um *desviante*. Em Ícaro são maiores e prevalecem o seu *vazio*, a sua *fragilidade* e em definitivo a *tragédia* de sua *queda*: não pôde, segundo Ovídio, sequer reter o seu nome, cedendo-o ao mar que o consumira.

Por trás da desobediência de Ícaro esconde-se, portanto, na verdade, uma obediência: pode-se conjecturar que é personagem levada à morte por sua “rebeldia” quase como para tão somente servir ou obedecer à narrativa do princípio paterno que, *sacralizado*, não pode, sob nenhuma hipótese, ser questionado, discutido e negado em prol de sua própria autonomia. Ícaro, como *caído*, resta uma figura ainda profundamente ligada ao seu ente gerador, e por seus próprios mecanismos condenada; é um *caído* fatalmente finalizado, e morre sendo uma invenção de seu pai, não chegando a conhecer a sua possibilidade *demiúrgica*, a possibilidade através da qual se torna, não dono, pois o *demiurgo* estaria na qualidade de servir a forças muito mais ulteriores que qualquer juízo de autoridade e posse, de bem ou de mal, mas inventor, por estas forças mesmas, de si próprio, de seus próprios caminhos e narrativas.

⁶ Ver o livro ‘A Angústia da Influência: uma Teoria da Poesia’, de Harold Bloom.

Figura 12 – Annibale Carracci (1560-1609). *Dédalo e Ícaro*, séc. XVII. Afresco. Palazzo Farnese, Roma.



http://www.latein-pagina.de/ovid/ovid_m8.htm#4

Por esta mesma via, muitíssimo similar ao caso de Ícaro é o de um outro *caído*, Faetonte, cujo enredo pode ser encontrado ainda nas *Metamorfoses* de Ovídio, encerrando o livro primeiro e iniciando o segundo. Desejoso de ver confirmada por seu próprio pai, Febo, o deus Sol, a sua procedência paterna, Faetonte vai até a sua morada. Lá, o pai o acolhe e se presta a conceder-lhe qualquer desejo afim de demonstrar a veracidade do laço que os une como pai e filho. Disto, Faetonte escolhe poder guiar a carruagem solar do pai através dos céus por um dia. Febo logo se arrepende de havê-lo prometido ceder o que quer que desejasse:

“O pai arrependeu-se de ter jurado. E disse, sacudindo três e quatro vezes a luminosa cabeça: ‘Tuas palavras mostram bem a temeridade das minhas. Oxalá pudesse eu não cumprir a minha promessa! Confesso-te, meu filho, que é a única coisa que te negaria. É-me lícito dissuadir-te. É perigosa a tua vontade. Pedes, um grande favor, que não está de acordo com tua força nem com a tua tenra idade. Teu destino é mortal. O que queres não é para um mortal. Desejas, insensato, o que não é permitido sequer aos deuses. É lícito a cada um fazer de si mesmo o melhor juízo, mas ninguém, exceto eu, é capaz de dirigir o carro ignífero.’” OVÍDIO, op. cit., p. 31

Febo prossegue descrevendo todos os perigos que envolvem o desejo do filho e, por fim, lança-lhe um aviso e um último apelo:

“Cuidado, meu filho, para que eu não te preste um favor funesto e, já que ainda é tempo, muda de idéia. Em verdade, pedes uma prova para teres certeza de que nasceste do meu sangue? O meu temor é essa prova, o medo demonstra que sou teu pai. Encara-me bem. Oxalá pudesses com os olhos devassar-me o coração e descobrir em seu imo os cuidados de um pai! [...] Suplico-te que renuncies a esse único desejo, que em

verdade se deve chamar castigo, e não glória. É um castigo, Faetonte, que pedes como favor. [...]” OVÍDIO, op. cit., p. 31

Faetonte queda teimoso em seu propósito e, não podendo não cumprir a sua promessa, Febo leva-o até a carroagem. De maneira muito parecida a Dédalo com relação a Ícaro, Febo trata de preparar e instruir o filho na intenção de evitar que sobre ele recaia a má ventura:

“Então o pai unge o rosto do filho com um óleo divino, tornando-o imune às chamas devastadoras, cinge-lhe a cabeleira de raios e, arrancando do imo do peito suspiros que vêm do pressentimento do luto, diz-lhe: ‘Se podes, ao menos, atender aos conselhos de um pai, poupa, meu filho, o aguilhão e sustenta as rédeas com mão firme. Os próprios cavalos se encarregam de correr; o difícil é moderar-lhes o ímpeto. Não queiras atravessar diretamente as cinco vias da abóbada; um caminho as corta obliquamente, descrevendo uma grande curva; limitando-te às três zonas, foge do pólo austral e da Ursa associada ao Aquilão. Seja essa a rota. [...] E para que o Céu e a Terra recebam calores iguais, nem desças muito, nem procures alcançar as alturas do éter. Se subires muito alto, incendiáras as moradas celestes, se desceres muito abaixo, a Terra; o meio é o caminho mais seguro. [...]’ Ibid., p. 32

Todavia, tão logo toma as rédeas da carroagem divina e ela se põe a mover, Faetonte sente a impossibilidade de levar a termo o *engenhoso* trabalho que compete ao pai. Aliás, indícios há na própria tarefa de que, mudado o seu executor, ela não responderá, não poderá se realizar de modo adequado. Faetonte, repleto de *vazio*, *caído* que era já em seu âmago absoluto, mal se faz sentir ao préstimo que assumira:

“Faetonte entra no carro, bem leve para o seu jovem corpo; [...] A carga era leve, contudo, e os cavalos do Sol não a podiam reconhecer, e o jugo não pesava tanto como de costume. E, do mesmo modo que os recurvados navios, carentes do necessário lastro, são arrastados pelo mar açoitados pelas ondas, porque muito leves, assim também o carro, privado de seu peso habitual, dá saltos no ar, sacudido com força, como se estivesse vazio. Logo que tal sentiram, os quatro cavalos disparam e abandonam a rota que costumavam seguir. Faetonte apavora-se. Não sabe como manejá-las rédeas, não sabe que caminho tomar; e, se o soubesse, não poderia fazer com que os cavalos lhe obedecessem. [...]”

Em verdade, quando, do alto do éter, o infortunado Faetonte viu a Terra bem no fundo do abismo, empalideceu e, de súbito, seus joelhos começaram a tremer, e, no meio de tanta luz, a treva se estendeu sobre seus olhos. Desejaria jamais ter posto as mãos nos cavalos de seu pai, e já se lamenta de ter conhecido a sua origem e de terem sido atendidas as suas súplicas.” Ibid., p. 32-33

Ao largo de seu desgraçado caminho pelo firmamento, Faetonte é exposto a visões que se poderiam dizer de proporções *sublimes*, de fato defrontáveis apenas por olhos divinos como os de seu pai, o deus Febo. Isto porque são imagens que, lidas e contempladas, embora admiráveis, são também estupefacientes, provocando a tensa sensação de uma imensidão que atemoriza e repele⁷, como o peso aparente do próprio céu:

⁷ “Nenhuma paixão despoja tão completamente o espírito de toda a sua faculdade de agir e de raciocinar quanto o medo. Pois este, sendo um pressentimento de dor ou de morte, atua de maneira semelhante à dor real. Portanto, tudo que é terrível à visão é igualmente sublime [...]” (BURKE, 1993, p. 65-66)

“[...] Que fazer? Deixou grande espaço do céu para trás, há uma parte maior diante de seus olhos. Calcula na mente ambas as distâncias. Olha para o poente, que o destino não lhe permite alcançar, e olha algumas vezes para o nascente. Sem saber o que fazer, queda estupefato, e nem afrouxa as rédeas, nem sabe mantê-las firme, e nem sabe os nomes dos cavalos. Também vê os prodígios espalhados aqui e ali pelo céu de aspecto variado e, trêmulo, contempla as imagens das feras desmedidas. Há um lugar onde o Escorpião arredonda as pernas formando um duplo arco e, com a cauda e os ferrões recurvados, ocupa, estendido, o espaço de dois signos. Quando o jovem o avistou, empapado do negro veneno, ameaçando feri-lo com o ferrão recurvado, o jovem, gelado de terror, perdendo a cabeça, largou as rédeas.” OVÍDIO, op. cit., p. 33

O pavor de Faetonte culmina com o descontrole total do carro que porta o Sol, fazendo com que baixe o astro de fogo até muito próximo da Terra, ocasionando sofrimento para os seres ali viventes e desastres de toda ordem. Ouvindo os clamores da Terra, Júpiter, o pai dentre os pais, o senhor jurisprudente de todos os deuses, intervém, e fulminando o mancebo com um raio, apressa a sua *queda*, a manifestação de seu destino:

“[...] Então, o pai onipotente, invocando o testemunho dos deuses superiores e daquele mesmo que cedera seu carro, e nada pode fazer, dirige-se à elevação, de onde costuma envolver de nuvens a extensão das terras, e de onde vibra os trovões e lança os raios. [...] Troveja, e erguendo o raio à altura da orelha direita, lança-o contra o cocheiro, que priva, ao mesmo tempo, do equilíbrio e da vida, e com seu fogo feroz contém o fogo. Caem os cavalos e, tentando se reerguerem, com um pulo, arrancam o jugo do pescoço e fogem, deixando os arreios arrebatados. [...]”

Faetonte, tendo em chama os cabelos rutilantes, rola no abismo, deixando no ar um longo rastro, como, às vezes, uma estrela no céu sereno, que, embora não caia, parece ter caído. Longe da pátria, na outra extremidade do orbe, o Eridano o acolhe e lava-lhe o rosto fumegante. As Náïades da Hespéria enterram o corpo ainda fumegante e escrevem no rochedo estes versos: ‘Aqui jaz Faetonte, cocheiro do carro paterno; se não pôde dirigi-lo, pelo menos morreu por ter tentado, corajosamente, um grande feito’. O pai, digno de piedade pelo sofrimento, escondeu o rosto; e, se acreditarmos na tradição, houve um dia inteiro sem sol. [...]” Ibid., p. 35

Figura 13 – Michelangelo Buonarroti (1475-1564). Estudo para A queda de Faetonte, 1553. Desenho a carvão. Gabinete de desenhos e estampas da Galleria dell'Accademia, Veneza.



É de fato impressionante a grande semelhança entre as histórias de Ícaro e Faetonte, semelhança esta que pode ser conferida a partir de atributos que conferem, primeiro, uma clara identificação visual, e, segundo, uma profunda intimidade simbólica entre os dois mitos: em ambos os casos os *caídos* são jovens e estão ligados a um princípio paterno forte, respectivamente certo e dúvida, do qual recebem ambos, ainda que de uma maneira igualmente não premeditada nos dois casos, a célula ou o *artifício* ocasionador de sua *queda*: em Ícaro, tratam-se das asas que ganha do pai, em Faetonte, a carruagem paterna a que é permitido. Ambos os *caídos* se mostram tenazes às advertências paternas, demonstrando, por suas decisões e atos, *obstinação* e consequente *falta de temperança*: em ambos os casos os pais deram conselhos bastante parecidos, isto é, para que os filhos não se movessem nem muito abaixo, nem muito acima de uma medida por eles, poderia se dizer por sua *experiência*, considerada prudente e razoável. Diferente de Faetonte, pode-se dizer que Ícaro chega a conhecer algum princípio de força em sua atitude, pois as asas e o voo são por ele até certo ponto administráveis. A ousadia de Faetonte está em desejar algo que, desde o princípio, não poderia sequer controlar. De todo modo, retardada ou não, para ambos chega a anulação, por inconsciente que fossem, de suas forças e desejos, sendo inclusive comum o anteparo que os ofusca e vitima: o Sol, ou o fogo.

Figura 14 – Muito semelhantes, as figuras, respectivamente, da Temperança e da Estrela, tal como encontradas no tarot de Jean Dodal: seriam alegorias da mistura, a primeira significando ponderamento e equilíbrio, e a segunda a hereditariedade entre pais e filhos que acontece sob a influência dos astros. Paris, c. 1701.



O Sol, ou o fogo dos céus, em ambos os enredos, parece estar ali quase como uma entidade que faz cumprir aos *caídos* a sua sentença: castigador ele se mostra para com os *desvarios* daqueles que almejaram, ainda que não o soubessem claramente, uma aproximação consigo, com o seu brilho e calor eternos. Se se considera que no caso de Faetonte o Sol é ainda propriamente o seu pai, Febo, ou então um seu domínio, poder ou atributo elementar, é-se tentado a ler na presença deste astro, ainda mais marcante, a postura do que, de fato, está ali como um representante da força maior que tem o princípio paterno, seja nas suas predições e cuidados, seja nos seus atos e punições. Aliás, no caso de Faetonte, excede-o e subjuga-o ainda um outro pai, um pai de proporções arquetípicas, pai de todos os pais e guardador da ordem e da justiça, este sim o responsável por executar a derradeira punição: Júpiter, que lhe atira, ainda sob premissa de fogo, um raio terminante.

Pode o Sol ainda, em ambos os casos, cumprir um outro propósito simbólico: o de ser a centelha de um mundo inacessível, donde se encontrariam imagens e visões de teor dilacerante como as que Faetonte teve de encarar ao percorrer de muito perto a abóbada celeste. Já dentro do contexto da *criação imaginal*, ousar, como ousaram Ícaro e Faetonte, os mais altos céus, contrariando os conselhos de seus pais, significaria *arriscar contra toda prova*, isto é, almejar para si um novo mundo de potências criativas e, em meio a forças ainda desconhecidas, trazer à tona um sonho de libertação poética; seria, portanto, senão romper de todo com a influência do *pai sagrado*, ao menos buscar fugir obliquamente à margem de suas previsibilidades criadoras e semânticas, tomando, pela inevitável *queda* posterior a este intento, o *desvio* em direção à sua própria capacidade inventora, geradora, criadora e *demiúrgica*:

“Clinâmen é uma palavra latina que significa “inclinação”. Foi o nome usado por Lucrécio para designar a espontânea curvatura dos átomos em uma trajetória vertical enquanto caem. Esta curva, este movimento, é um movimento corretivo no próprio poema ou imagem.

Novamente percebe-se o desvio na queda em direção à imagem forte. Desta feita, na forma infinitamente pequena da constituição da matéria da existência. Quando evocadas as imagens vividas ou sentidas, é forçoso percebê-las infinitamente fragmentadas, girando-as e acreditando tê-las compreendido, ou melhor, entendê-las da forma como elas também poderiam ser vistas. Então, em cada uma destas imagens de influência, haverá uma partícula desviada, incompreendida, renegada, torta. Como folículos de uma pele marcada pelo tempo - onde convivem sinais da juventude desviados pelo presente do tempo - estas imagens tornam-se suportáveis e familiares, conformando ao artista sua existência e seu convívio com elas.” (OLIVEIRA, 2017, p. 181)

Figura 15 – Giulio Romano (1492/1499-1546). A queda de Ícaro, c. 1536. Desenho a pena com tinta e aguadas em sépia sobre esboço preliminar a carvão. Gabinete de gravuras e desenhos do Musée du Louvre, Paris.



<https://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/fall-icarus>

Se Faetonte e Ícaro não logram realizar tal *desvio* plenamente, pois a *queda* afinal os destrói, ao menos, por seu exemplo, isto é, na tentativa inconsciente que empreenderam, é possível observar que lançam a conduta da partícula inquieta lucreiana, a conduta, pois, da agitação e da possibilidade de tal feito. Por analogia, é-se forçado a ler em ambos, na própria simbologia da juventude que lhes é descrita por Ovídio, e se aqui se está ainda a falar do contexto de criação artística, a imagem do *jovem artista*, aquele que, consciente de seu trabalho, descobre e gesta seus *fascínios*, buscando por eles reconhecer na constelação do tempo os seus afins, a sua *família espiritual*. Nesta família, constituída de muitos membros com variadas capacidades - tratam-se, por exemplo, de escritores, arquitetos, músicos, desenhistas, gravadores, pintores, escultores, etc. -, destaca-se sempre a sombra de um *pai* antecessor, tal como Febo ou Dédalo, e a sombra do que ele, em sua condição ancestral, paterna e também *demiúrgica*, criou; seria aquele quem, nas palavras de Bloom, poderia ser chamado de *autor forte*, manifestador e representante ele, por suas obras, de um mundo o qual o *jovem artista*, por questões que entende ou julga entender, almeja ser de seus próprios interesse e alcance. Deste mundo, contudo, deseja o *jovem artista* fazer parte sem imitar⁸ àquele autor proeminente, isto é, tentando escapar (*desviar*) à sua

⁸ Sobre a imitação, Sócrates (469 a.C.- 399 a.C.) tem um breve mas interessante parecer no diálogo platônico *Timeu-Crítias*: “[...] Reconheço, Crítias e Hermócrates, que eu próprio não serei capaz de elogiar os homens e a cidade convenientemente. E esta minha posição nada tem de surpreendente: pelo contrário, mantendo a mesma

influência:

“Escrevendo sobre teoria da poesia, Bloom propõe a existência do poeta forte e de todos aqueles que seguem sob sua égide. Apresenta, então, a poesia e como seus criadores geram um generoso número de seguidores e de como estes - os seguidores - conscientes desta influência – buscam seus espaços de criação. Como nas palavras de Bloom, criam um desvio. A influência angustiante é semelhante ao inferno na existência da arte. Arrastado pela irresistível presença do poeta forte, do artista dominante, em um círculo de outros poetas igualmente poderosos, resta ao artista ler mal: ler/ver/ouvir o poeta de forma a permitir cacofonias, ruídos, manchas, brechas ou outras formas de infiltração de matéria poética, de substâncias contaminadoras de sua própria vida até então. Não se trata de uma forma de rejeição, de negar a dívida com o poeta forte, mas de entendimento da sobrevivência de ambos na memória de quem está vivo e criando.”
OLIVEIRA, op. cit., p. 179

Em que medida, então, é possível aproximar a imagem do *jovem artista* à figura do *caído*, objeto mesmo deste estudo? Na medida em que a *queda* é, em todo este processo, a angustiante condição metafórica mediante a qual o *caído* faz-se *demiurgo*, o *jovem artista* um potencial *criador*: é na *queda* que o *caído* pode conhecer a chance de, fraturado o seu voo, desamparado que foi ao arriscar as suas origens solares, isto é, o pai-criador e o universo de todas as suas criações-imagens, reconsiderar a sua própria ficção, revisando-a em prol do fortalecimento ou amadurecimento de suas *vontades* e capacidades. Nesta fase, o *desvio* é uma chance criada por seu próprios esforços, ainda que torpes, de consciência e linguagem⁹. Porquanto o *caído* não escapa mesmo a seu destino, reservam-se nele todas as características emblemáticas como antes apresentadas e discutidas na tentativa de uma definição para a sua forma e desígnio, mas, ao cair, eis que pode lançar consciência de sua própria presencialidade e tentar, insistir no *desvio*: “O poeta forte de fato diz: ‘Parece que acabei de cair, agora sou caído e, portanto, aqui estou no Inferno, mas ao dizê-lo pensa: Ao cair, desviei-me portanto estou aqui num inferno melhorado pela minha própria criação.’” (OLIVEIRA, op. cit., p. 183)

opinião em relação aos poetas antigos e contemporâneos. Não é que eu desconsidere a estirpe dos poetas, mas é perfeitamente evidente que a raça dos imitadores imitará com facilidade e de modo excelente aquilo em que foi educada; porém torna-se difícil para qualquer um imitar bem o que não pertence à sua educação, sendo ainda mais difícil se a imitação for feita por meio de palavras.” (PLATÃO, 2011, p. 76-77)

⁹ “A consciência humana tende sempre para uma linguagem e até mesmo para um estilo. Tomar consciência é tomar forma.” FOCILLON, op. cit., p. 72

Figura 16 – As figuras, respectivamente, do Louco (representando o caído, e, por analogia, o jovem artista), da Roda (representando a ascensão e a queda, o engenho da fortuna) e do Mundo (a solidez de um novo princípio, o papel demíúrgico diante de um novo universo por se criar). Tarot de Jean Dodal. Paris, c. 1701.



https://pt.wikipedia.org/wiki/Tar%C3%A3o_de_Marselha

Ainda pelo vigor da metáfora, se, conforme Lucrécio, “[...] É fora de dúvida que tudo quanto cai através da água ou do ar sutil tem de acelerar, segundo o peso, a sua queda [...]” (Cf. p. 23), talvez seja possível supor que, antes mesmo que seja capaz de realizar o *desvio*, paradoxalmente sendo tamanho o peso do *vazio* que contenta, a *queda* impõe ao *caído*, corpo sendo, pelo *atrito* com o *espaço*, isto é, pelo *atrito* com uma parte fundamental de si mesmo, não só uma revisão de seus *significados*, mas também uma *deformação* de sua *figura*. Esta *deformação* seria um *transtorno*, uma *metamorfose* pela qual passa a *feição* que possuía devido à proximidade quista ou mantida com o universo das formas paternas, dentre as quais é possível que ele fosse, sob o poder esmagador da influência criadora do pai, mesmo apenas mais uma delas (tanto quanto Ícaro foi e morreu sendo, pelo exemplo já aqui proposto, invenção de seu pai). O *caído* deve, aqui por forças que não são absolutamente suas, acelerar a sua forma até o irreconhecível de si mesmo, ou seja, até alcançar uma *incadescênci*a por intermédio da qual estará apto a se forjar outro, já aí por forças suas *desviantes*: uma imagem de si se produzirá tão distante e tão irreconhecível, e de tal compleição e visceralidade, que mesmo os olhos paternos não seriam capazes de inteligí-lo sem alguma dificuldade. Para o artista em *queda*, a este processo de incadescênci a e mutação pode-se chamar também de *demonização*:

“Os antigos que referiam-se a demônios queriam também referir-se àqueles que, pela grandeza de alma, também se aproximam dos deuses. Nascer de um íncubo celeste não é, senão, ter um espírito grande e poderoso, muito acima da fraqueza terrena dos homens. O poder que faz do homem um artista é demônico pois é um poder que distribui e divide – o sentido primitivo de *daemai* – distribui nossos destinos e divide nossos dons, compensando-nos sempre daquilo que nos tira. [...]”

[...] Em verdade, o poeta forte nunca é possuído por um demônio, mas é ele o demônio, ao menos que enfraqueça e se deixe possuir. Ao voltar-se contra o Sublime

do percursor, o novo artista forte sofre uma demonização, um contra- sublime, que sugere a relativa fraqueza do percursor. Enquanto o novo artista forte é demonizado, seu percursor é humanizado. [...]

Nesta categoria de revisão poética, o grande original permanece grande, mas perde sua originalidade, cedendo-a ao mundo no númen – poder dos espíritos ou deidades presentes nos lugares e nos objetos. Esta é uma guerra de orgulhos, mas a negação do percursor nunca é possível, já que nenhum novo artista forte pode permitir ceder a pulsão de morte [...]

Como imagens de um movimento em direção à demonização, Bloom aponta uma queda para fora e para baixo, um voo, uma espécie de queda ascendente. Projetado pela glória inebriante de participar da glória do percursor, o artista parece levitar, numa experiência de afflatus que o abandona nas alturas, elevado à extravagância. A ajuda para sair desta extravagância é possível apenas se for uma ajuda exterior. Imagine-se, então, esse artista forte, fora do alcance da ajuda e que seria invariavelmente destruído por ela, esta espécie de ajuda. Desta forma, o artista deve localizar três domínios: a paisagem, o eu interior e o olhar do outro. Assim, migrando estes movimentos humanos para os domínios do poema teremos o afastamento, solipsismo e olhar imaginado do percursor. Portanto, para se apropriar da paisagem do percursor, o jovem artista precisa se afastar-se cada vez mais de si próprio. Para atingir um eu ainda mais interior que seu percursor, o artista torna-se cada vez mais solipsista. Para se furtar ao olhar imaginado de seu percursor, o artista coloca-o ao seu alcance, imaginando um olhar mágico que assiste a todos seus movimentos. O olhar desejado é amistoso ou apaixonado e o olhar temido é o de reprovação, o que torna o jovem artista forte indigno do amor mais elevado.“ OLIVEIRA, op. cit., p. 187-188

Figura 17 – Ottavio Scarlattini (1623-1699). *Triumphator*, emblema constante no livro *Homo et ejus partes, figuratus & symbolicus, anatomicus, rationalis, moralis, mysticus...* 1695, p. 320.



Da mesma maneira que um corpo celeste mais massivo provoca uma disrupção na órbita de um corpo celeste menos massivo, assim a presença do *artista forte* perturba a trajetória do *jovem artista*. Esta disrupção se faria sentir tanto mais profunda, e quase mesmo assaz desconciliadora, quanto maior o comprometimento do ou da *jovem artista* com o exercício do próprio trabalho¹⁰, com o exercício da *criação imaginal*, com as importâncias, portanto, de um mundo cuja existência prática e nutrição intelectiva podem solicitar ao artista um tempo à margem ou mesmo fora do tempo por ele ou ela comungado com o mundo exterior às exigências de seu espírito. Disto, quanto maior este comprometimento, maior também o aprofundamento da consciência que, faltante a Ícaro e Faetonte, seria o que possibilitaria o *desvio* em direção às qualidades e responsabilidades de um *demiurgo*: se por *aprofundamento da consciência* pode-se também entender, no artista, uma *aproximação com o espírito*, com a interioridade imaginativa e demônica, fica tácito o nível essencial em que se processam todos estes reconhecimentos e as consequentes transformações que eles implicariam: tanto mais apto às sutilezas, poderia o artista se entender a si mesmo enquanto *forma*, passível, como toda e qualquer, de se *transformar* perante as forças de sua própria atividade¹¹.

Se pode, enfim, o *jovem artista*, no seu íntimo, encarar-se enquanto *forma* ele mesmo, é possível que no *caído*, em suas limitações e potências, por uma aproximação de natureza igualmente *formal*, ele encontre uma metáfora plausível para o seu próprio estímulo e desenvolvimento enquanto artista; um corpo compatível com as suas angústias. Pode ali reconhecer, se quiser, o mito fundador de sua espécie, cuja participação num mundo de ascendências e quedas, por inclinações e impulsos seus, permitem-no perceber a profundidade em que se encontraria e se daria a relação consigo mesmo, com o seu trabalho e com os seus constelares, isto é, com o trabalho daqueles artistas que tanto admira e a partir dos quais vai, por uma assimilação *desviante*, confeccionando, pouco a pouco e cada vez mais sob seu próprio rigor e instinto, o seu próprio projeto poético:

“Ao mover-se por paisagens mudas, de coisas e lugares que lhe falam cada vez menos, o jovem artista reconhece também o custo de uma interioridade maior, da separação de tudo o que é extenso. Perde-se a reciprocidade em relação ao mundo, quando comparada com a reciprocidade que o percursor teve, a quem todas as coisas falavam. Partindo da ideia freudiana de que a tradição ‘equivale ao material recalado na vida mental do indivíduo’, então a demonização deve aumentar o recalcamento, colocando o percursor ainda mais na tradição que na sua corajosa individuação.” (OLIVEIRA, 2017, p. 189)

¹⁰ “[...] Mas o espírito, tal como o corpo, fortifica-se e desenvolve-se pelo exercício. Como um corpo que se negligencia, o espírito que não se cultiva também se debilita e cai na impotência. O sentimento inato do artista é, literalmente, o talento no sentido evangélico do termo, que não deve ser enterrado. [...]” (KANDINSKY, 1996, p. 88)

¹¹ “O artista desenvolve perante nós, a própria técnica do espírito, dá-nos dela uma espécie de molde que podemos ver e tocar.” FOCILLON, op. cit., p. 73

Figura 18 – Luíz de Souza Guimarães - Guima (1927-1993). *Composição surrealista*, 1972. Óleo sobre tela.



<https://www.catalogodasartes.com.br/obra/AtGzzD/>

Agora que foi dado perscrutar brevemente a trajetória que a figura do *caído* descreve até o seu estado *demiúrgico* - onde se inseririam o *autor forte*, o *jovem artista* e o que enfim significariam a *ascensão*, a *queda* e o *desvio* dentro da dimensão ontológica proposta -, procurar-se-á prosseguir com a discussão incidindo sobre mais algumas dentre as possíveis narrativas a que o *caído*, este ser em extensão, mais uma vez como uma máscara, dispõe a sua figura. Com um intuito ainda visual e simbólico, começaremos a análise partindo do ponto em que se sugeriu que, ao *cair*, pelo atrito com o *espaço*, o *caído* perde a sua aparência originária (*demonização*), dando lugar inicialmente ao aspecto de algo como um *astro fundente*, que seria como o *gémen* fulgurante de suas novas formas. Para tanto serão evocadas imagens cosmológicas de avistamento de astros, cometas e outros fenômenos celestes que podem ser encontrados em manuscritos, tratados e livros de teor pretercientífico, como *O livro dos milagres* (*Das Wunderzeichenbuch*, séc. XVI) e *O livro dos cometas* (*Kometenbuch*, séc. XVI), ambos de autores desconhecidos.

Depois, mas ainda nesta mesma linha discursiva, dado que foi entender que pode mesmo o *caído*, mediante a sua própria *queda*, responder ao seu destino, procurar-se-á em que personagens esta resposta foi possivelmente dada de uma maneira mais efetiva e contundente do que se pôde observar em Ícaro e Faetonte. Ainda amparados pela teoria da poesia de Harold Bloom e pela leitura a partir dela feita pela Profª.Drª. Maria do Céu Diel de Oliveira, localizaremos

nas personagens de *Satã* em *Paraíso Perdido*, do poeta inglês John Milton (1608-1674), e posteriormente na de *O Pequeno Príncipe*, do aviador e escritor francês Antoine de Saint-Exupéry (1900-1944), o acontecimento diverso do chamado *demiurgo*.

3.1 A queda de astros, homens e anjos.

“[...] Mas da altura da abóbada celeste Deus, coa mão cheia de fulmíneos dardos, O arrojou de cabeça ao fundo Abismo, Mar lúgubre de ruínas insondável, A fim que atormentado ali vivesse Com grilhões de diamante e intenso fogo O que ousou desafiar em campo o Eterno.” John Milton, Canto I in: *Paraíso Perdido*.

Se é mesmo possível contar a história de uma forma com outras formas - e talvez o próprio Ovídio não o permita negar -, faz-se premente voltar a Augsburgo para dali em diante colher o *caído*, o *núcleo do emblema*, em estado de franca fusão. Em Augsburgo se encontrará, ainda no século XVI, e ainda sob o efervescente contexto de produção e difusão de livros que acontecia nesta cidade, a existência de um manuscrito chamado *O livro dos milagres (Das Wunderzeichenbuch)*, cuja feitura teria sido concluída por volta de 1550 (ano da morte de Alciato) e 1552. Segundo uma tradição de compilações de prodígios e fenômenos naturais que remonta esforços já conhecidos desde Roma, como os do historiador romano Tito Lívio (59 a.C. - c. 17 d.C.) em sua *Ab urbe condita* (27/25 a.C.), trata-se o manuscrito de uma compilação em que se reúnem descrições ricamente ilustradas de histórias de acontecimentos miraculosos e de testemunhos de avistamentos de *sinais, portentos e prodígios* desde os tempos históricos do *Velho Testamento* bíblico, passando pela *Antiguidade, Alta e Baixa Idade Média* até a metade daquele século. Estes *sinais* ou *portentos* eram vistos, avaliados, registrados e difundidos segundo um senso possivelmente regido pela força do sistema de crenças dominante, portanto como *presságios*, bons ou maus, e como indícios do *poder divino* sobre a Terra¹². No caso do *Livro dos milagres*, a origem de sua comissão e os autores responsáveis pelos textos e pelas ilustrações (gouaches e aquarelas) não são precisamente conhecidos¹³.

Dentre as diversas seções e categorias de avistamentos que podem ser encontradas neste manuscrito, há aquelas que se ocupam de retratar os que teriam sido testemunhados na atmosfera e nos céus. As aparições e fenômenos celestes compreendem desde estrelas cadentes, eclipses, aparições de halos luminosos, simultânea aparição de múltiplos sóis e luas, sóis fantasmas, cores

¹² “O sumptuosamente ilustrado Livro de Sinais Miraculosos de Augsburgo (doravante Livro dos Milagres), completado por volta de 1552, [...], dá expressão espetacular à preocupação cada vez maior da Europa do século dezesseis com sinais enviados por Deus. As preocupações que o presente manuscrito reflete não foram de forma alguma sem precedentes. Elas se construíram sobre a tradição de presságios e profecias que vão até a Antiquidade Clássica e a Bíblia.” (WATERMAN; BORCHERT, 2017, p. 6)

¹³ “O manuscrito original foi provavelmente produzido em Augsburgo e seu conteúdo compilado ou por um patrono ou por um intelectual comissionado para a tarefa. Assim, cai inteiramente na mesma tradição de outros livros de maravilhas mais ou menos contemporâneos seus. [...] O presente codex, no entanto, reivindica um lugar especial dentro do gênero por causa de seu escopo e ilustrações habilmente feitas. [...] O manuscrito começa sem uma introdução de qualquer tipo: não tem dedicação, prefácio ou lista de conteúdos. Começa com uma seleção de eventos do Antigo Testamento que foram interpretados como sinais miraculosos enviados por Deus.” Ibid., p. 48

estranhas nos céus e auroras polares até nuvens com aspectos hediondos, vendavais repentinos e misteriosos, densas chuvas de sangue, granizo, pedras e animais; etc. O significado por trás da maioria destes sinais estava normalmente atrelado a maus presságios¹⁴.

Dentro da categoria dos avistamentos celestes, foi retratado um especial número de cometas e seus respectivos efeitos sobre a vida na Terra (ao todo 26)¹⁵. Os desenhos ora os mostram de aspecto pálido, frio e acinzentado, ora os trazem em cores quentes, amarelos e vermelhos de uma viva incandescência; ora são solitários, ora múltiplos e multifacetados, com fachos e rastros de extensões diversas que descrevem o caminho luminoso de sua *queda* através de céus crepusculares e noturnos. Aqui serão reproduzidos apenas alguns dentre eles, acompanhados de trechos de sua descrição e segundo a ordem de aparição notada no próprio manuscrito:

Figura 19 – “Fólio 34 - No ano de 1007 d.C., um maravilhoso cometa apareceu. Distribuía fogo e chamas para todos os lados. Enquanto caía foi visto na Alemanha e na Itália.”



O livro dos milagres (Das Wunderzeichenbuch, c. 1550/1552)

¹⁴ “O Livro dos Milagres reporta muitas aparições de cores estranhas vistas nos céus sendo acompanhadas de catástrofe. Uma lua vermelho sangue, por exemplo, teria prenunciado um terremoto devastador na Itália. Numa ilustração em que o artista evocou uma irreal atmosfera sombria empregando poucos meios, a negra silhueta de uma cidade arruinada destaca-se claramente contra a escuridão da noite. [...] A crença amplamente difundida de que eclipses eram portentos de desastres se reflete na inclusão de vários eclipses solares no manuscrito. [...] O manuscrito também inclui aparições de figuras que eram vistas nos céus durante o século dezesseis. Folhetos carregavam notícias de tais imagens nas nuvens, que eram interpretadas naquele tempo como sinais de guerra iminente. [...]” WATERMAN; BORCHERT, op. cit., p. 64

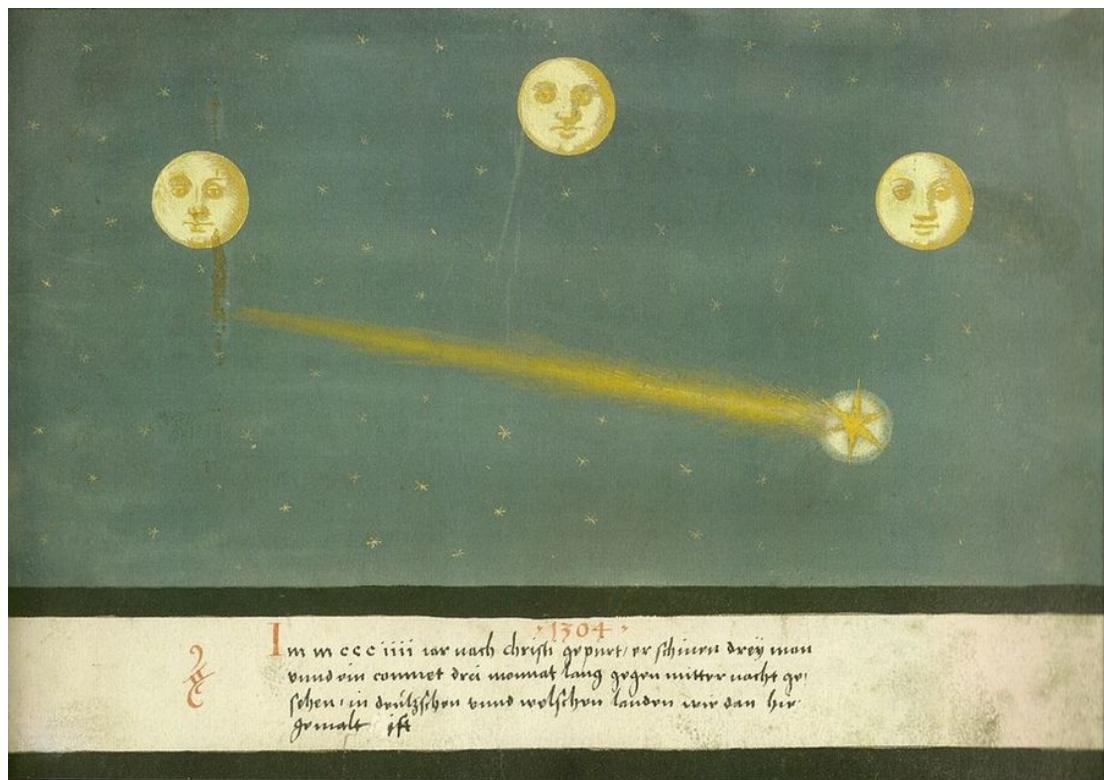
¹⁵ “As páginas do Livro dos Milagres contêm muitos cometas. [...], o manuscrito contém provavelmente a maior coleção antiga de imagens de cometas. Na Antiguidade estas aparições celestiais eram consideradas portentos de sérios infortúnios que podiam perdurar por vários anos. Embora esta atitude tenha mudado na Idade Média, quando cometas eram vistos sob uma luz positiva como mensageiros de Deus, humanistas ligados à Reforma subsequentemente retomaram a sombria interpretação de cometas como trazedores de má sorte. [...]” Ibid., p. 66

Figura 20 – “Fólio 61 - No ano de 1300 d.C., um temível cometa apareceu no céu. [...]"



O livro dos milagres (Das Wunderzeichenbuch, c. 1550/1552)

Figura 21 – “Fólio 62 - No ano de 1304 d.C., três luas e um cometa apareceram - vistos por volta de meia noite por três meses - nas terras alemãs e na Itália, tal como pintado aqui.”



O livro dos milagres (Das Wunderzeichenbuch, c. 1550/1552)

Figura 22 – “Fólio 74 - No ano de 1401 d.C., um grande cometa com cauda de pavão apareceu no céu sobre a Alemanha. Isto foi seguido da mais severa peste na Suábia.”



1401
Im mcccc ior nach Christi gründt er sich ein grosser comet
mit einem pfauern schweig am himmel im dreigland. daruach;
folgt ein großer unredlicher pestilenz im schwaben land...

O livro dos milagres (Das Wunderzeichenbuch, c. 1550/1552)

Figura 23 – “Fólio 79 - No ano de 1456, no mês de Junho, um cometa apareceu e em menos de um ano do ocorrido outro ainda maior, de aparência terrível, foi visto na Alemanha, [...]”



1456
Im mcccc li jae in dem monat juni erschien ein comet
dann aber am ior nach ein grosserer der gar exzreitlich satz
das in tenebrisland geschehen ist werden wir hier gemalte ist...

O livro dos milagres (Das Wunderzeichenbuch, c. 1550/1552)

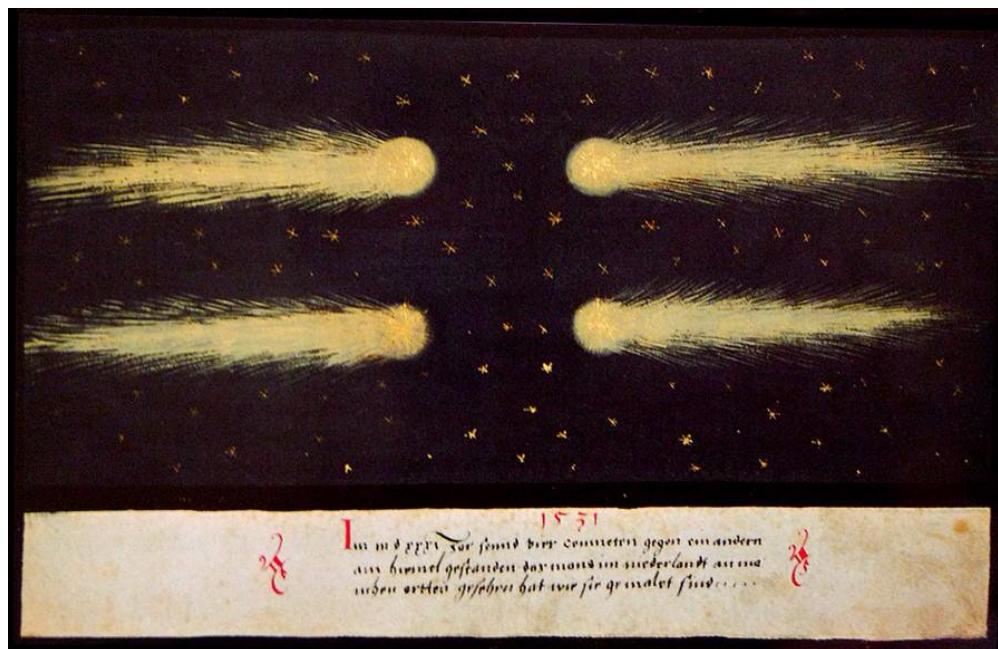
Figura 24 – “Fólio 110 - No ano de 1527, no décimo primeiro dia de Outubro, às quatro horas da madrugada, este cometa foi visto em Westrich por cinco quartos de hora e então desapareceu de novo. Era extremamente longo e vermelho amarelado, como a cor do sangue diluído. Na parte frontal sua cabeça era como um braço erguido, como se possuisse uma espada em sua mão e estivesse prestes a começar a atacar com ela. E na ponta da espada haviam três grandes estrelas e delas se desprendia uma nuvem de vapor aveludada que era mais comprida que a cauda do cometa, [...]”



1527
Im in den 6. xxiij. für den achtzen tag octobris zu morgens und vier vhr ist dieser Commet in westreich geschen
worden. füng perstel stund lang; darnach weiterinh vveganungen er wach lang und eins vermyten blit
fuer gleich gedrot vorne das hant gleyd unnn gebogeni armis; also er in seiner handon schwert hat. und
wolte daran schlagen und an der schärfe spalten waren drei große storen und von dem schmiedigem ein
zweiter scharfer strom dor leuniger und dan dor cometen schrank vor den bergen malest ist....

O livro dos milagres (Das Wunderzeichenbuch, c. 1550/1552)

Figura 25 – “Fólio 121 - No ano de 1531 quatro cometas apareceram no céu uns em oposição aos outros, de tal modo que podiam ser vistos em alguns lugares nos Países Baixos, tal como aqui pintados.”



1531
Im in den 6. xxiij. vor jemid dor Cometen gegen ein andern
am himmel gestanden dor man im niederlandt au me
niden arten geschen hat wie sie gemalat sind....

O livro dos milagres (Das Wunderzeichenbuch, c. 1550/1552)

Um tanto mais tarde, em 1587, surge em Flandres, na parte hoje correspondente à França, um outro livro de autoria desconhecida, especialmente dedicado a cometas e meteoros: o chamado *Livro dos cometas* (*Kometenbuch*), também prefacialmente referido como (em tradução livre) “*Dos cometas e seus significados gerais e particulares*”¹⁶, um tratado que naquele período, em paralelo com o *Livro dos milagres*, reunia uma das maiores séries conhecidas de imagens a respeito do assunto. Neste livro, cada cometa vem acompanhado de seu respectivo nome e o texto tratadístico que acompanha o volume, que a princípio estaria à disposição de difundir e popularizar o fenômeno (havendo inclusive menções ao astrônomo e geógrafo grego Ptolomeu), acaba cedendo a um teor especulativo bastante semelhante àquele encontrado no *Livro dos milagres*, com descrições de portentos, presságios de fome, guerra e pestilência e outros acontecimentos sortilegiosos que estariam supostamente ligados à aparição destes corpos celestiais:

Figura 26 – “Etoiles Couzantes”



O livro dos cometas (Kometenbuch, 1587)

¹⁶ O volume inteiramente digitalizado, com o prefácio aqui referido, pode ser acessado através da página oficial da biblioteca da Universidade de Kassel (Universität Kassel), Alemanha, em: <https://orka.bibliothek.uni-kassel.de/viewer/object/1336039708836/3/>

Figura 27 – “Miles”



O livro dos cometas (Kometenbuch, 1587)

Figura 28 – “Argentum”



O livro dos cometas (Kometenbuch, 1587)

Figura 29 – “Aczime aultrement Dominis Aschone”



O livro dos cometas (Kometenbuch, 1587)

Figura 30 – “Domina capillorum”



O livro dos cometas (Kometenbuch, 1587)

Figura 31 – “Rosa”



O livro dos cometas (Kometenbuch, 1587)

Figura 32 – “Aurora”

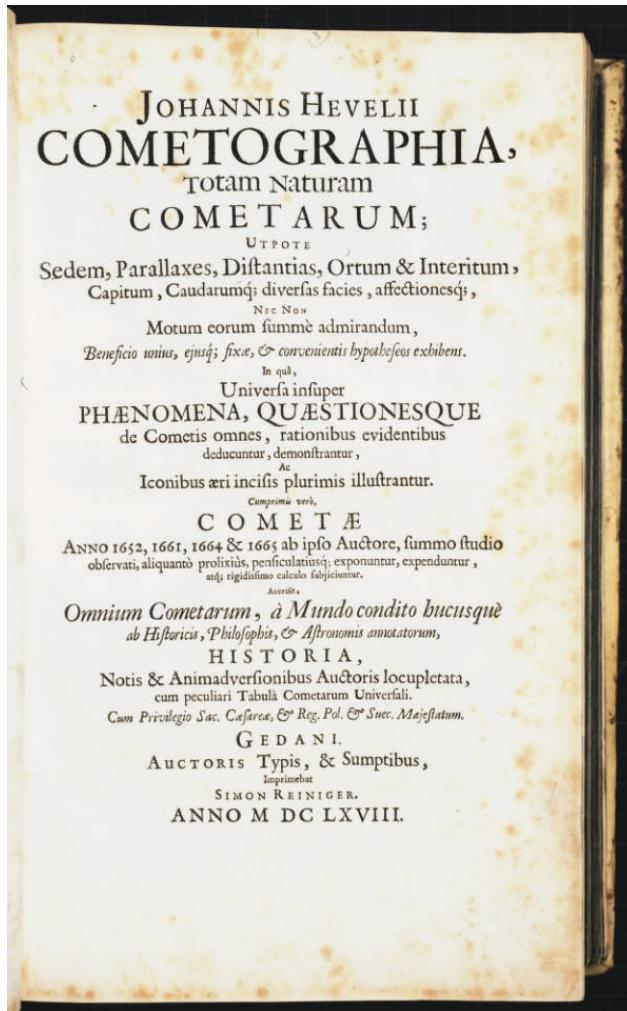


O livro dos cometas (Kometenbuch, 1587)

Já no séc. XVII, ainda sobre este assunto, fazem-se notáveis os livros *Cometographia*,

do astrônomo pioneiro polonês Johannes Hevelius (1611-1687), e *Theatrum Cometicum*¹⁷, do historiador e astrônomo, também polonês, Stanislaus Lubienietzki, ou Lubieniecki (1623-1675), ambos publicados em 1668: o primeiro na cidade de Danzigue e o segundo na cidade de Amsterdã.

Figura 33 – Frontispício à edição de *Cometographia*, de Johannes Hevelius, 1668.



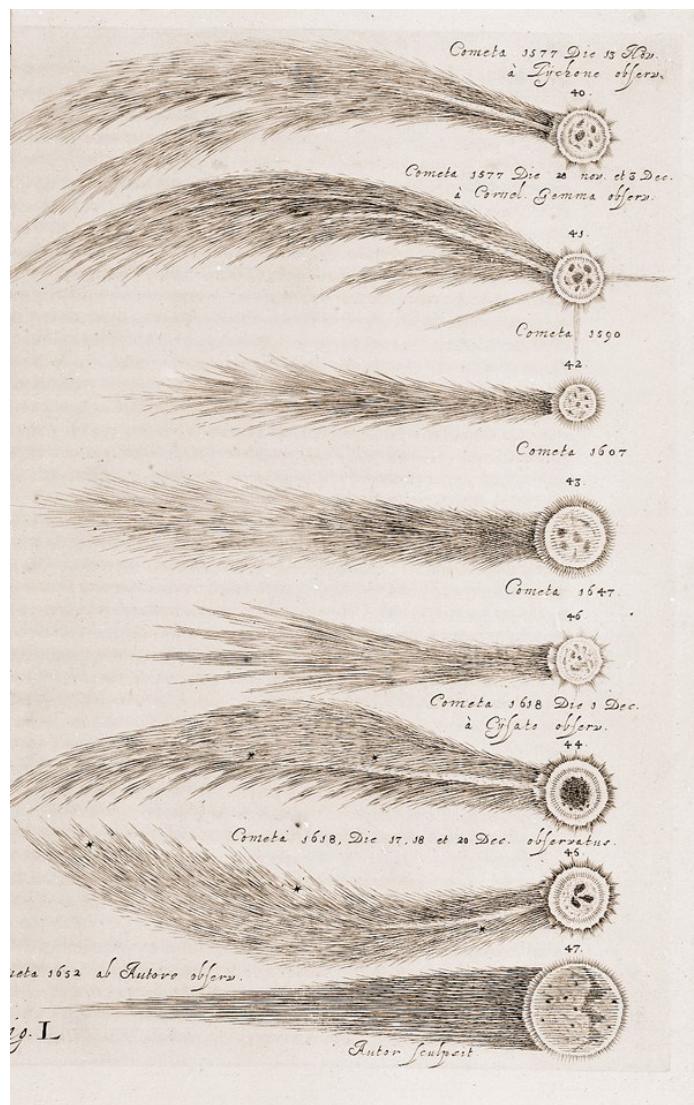
<http://lhldigital.lindahall.org/cdm/ref/collection/emblematic/id/174>

Diferentemente de seus antecessores temáticos, no entanto, estes livros foram concebidos e confeccionados à luz emergente de um olhar que se tentava apurar pela observação, isto é, um olhar cada vez mais objetivo sobre a natureza e seus fenômenos. É sabido, por exemplo, que o próprio Hevelius, dentre outros feitos, construía os seus aparatos ópticos e métricos numa tentativa de obter uma observação cada vez mais sofisticada e uma medição cada vez mais precisa das distâncias entre as estrelas. Se aos cometas antes se associava toda uma sorte de presságios, portentos e infortúnios, Hevelius buscava agora revelar a matemática ou filosófica

¹⁷ O *Theatrum Cometicum* (*Teatro dos cometas*, em tradução livre) de Lubienietzki, que conta com aproximadamente 80 gravuras a buril de mais de 400 cometas que teriam sido avistados desde os tempos do dilúvio até o ano de 1665, pode ser encontrado inteiramente digitalizado na página oficial da Biblioteca Digital Nacional da Polônia, em: <https://polona.pl/item/stanislai-de-lubienietz-lubienieci-rolitsii-theatrum-cometicum-duabus-partibus,MjM4NjMx/3/#info:metadata>

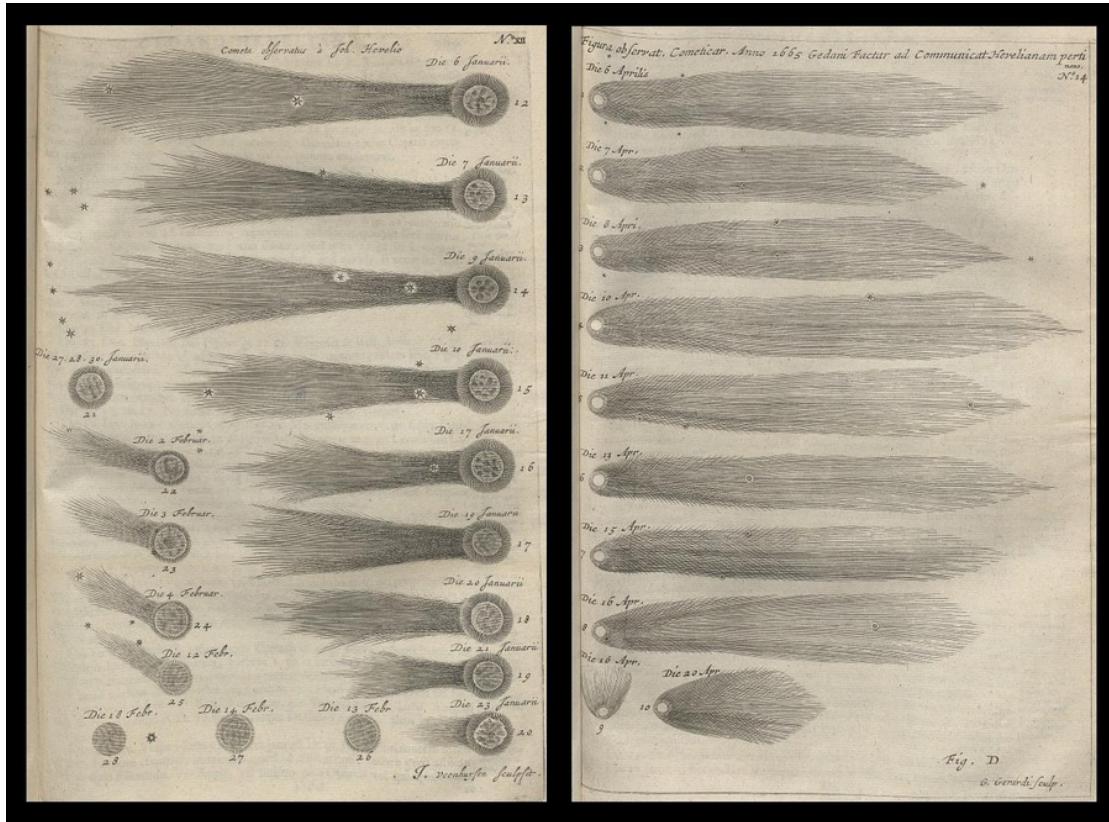
condição mediante a qual se davam os seus aparecimentos e movimentos. Toda a literatura que se multiplicava de seus esforços, como fruto mesmo de seus empenhados estudos e minuciosos registros (consta que ele mesmo gravava as figuras a buril e depois organizava as edições de seus livros), propiciaria mais tarde, e de certo modo já ali inaugurava, a consolidação do léxico e do método científicos, neste caso definindo progressivamente um campo de estudos que ia se distinguindo de seus antecedentes astrológicos pela busca de uma observação e um contato com o cosmos mais racionalmente engajados: a astronomia.

Figura 34 – “Cometas notados entre 1577-1652”, gravuras a buril de Johannes Hevelius constantes em seu livro *Cometographia*, 1668.



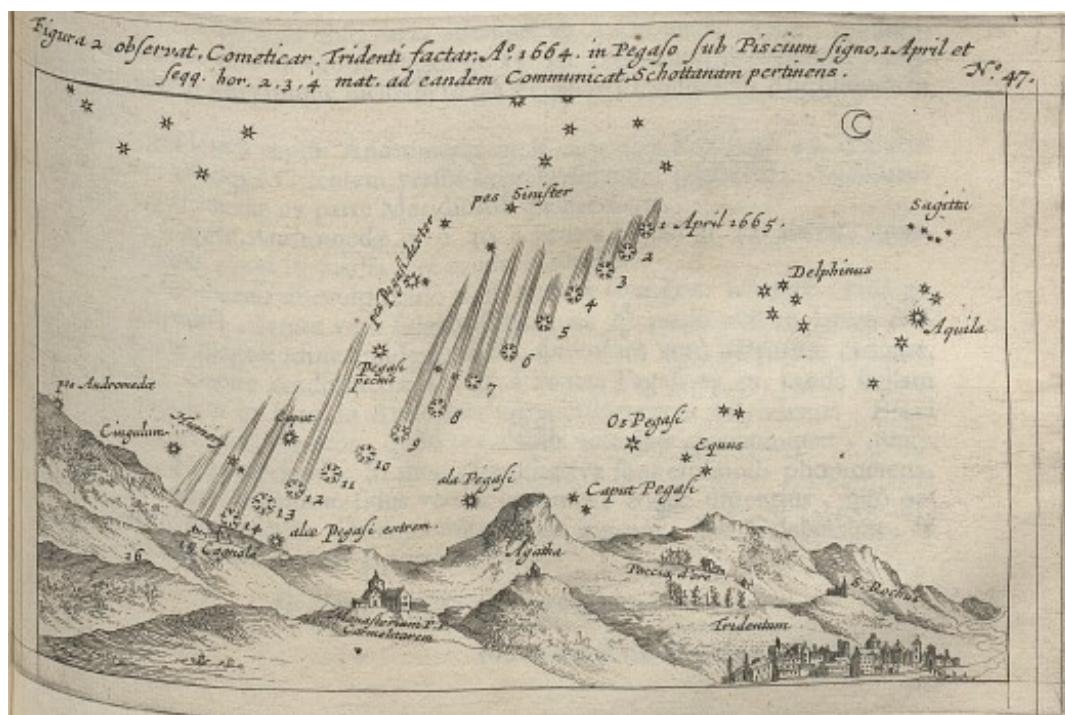
Cometographia, totam naturam cometarum..., 1668.

Figura 35 – Gravuras a buril de cometas constantes no *Theatrum Cometicum* de Stanislaus Lubienietzki. Pode-se observar uma citação a Johannes Hevelius no topo de ambas as páginas; 1668.



Theatrum Cometicum, 1668.

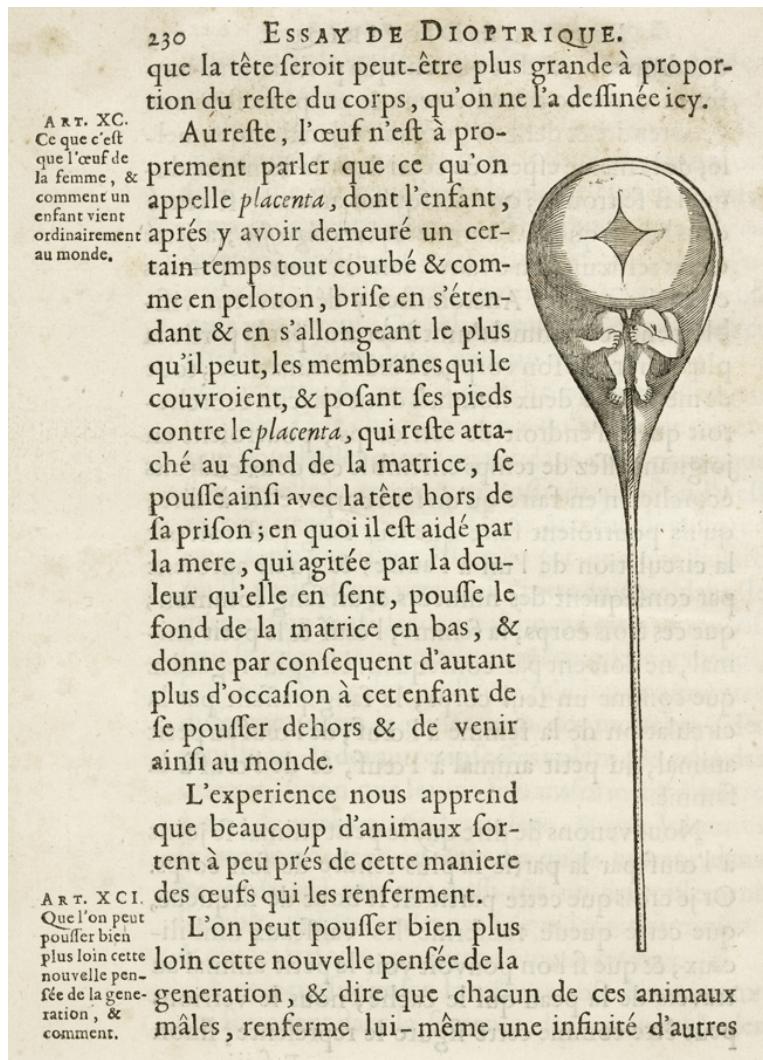
Figura 36 – Esquema ilustrativo da trajetória descrita por um cometa em comparação a outros referenciais celestes e terrestres. Gravura a buril. Theatrum Cometicum, 1668.



Theatrum Cometicum, 1668.

Como não admirar, no entanto, na representação do cometa chamado Rosa (fig. 31), por exemplo, a irrefutável presença de uma face, com dois olhos, um nariz e uma boca? Ou nos cometos do próprio Hevelius (fig. 34) deixar que passe despercebida a assustadora semelhança que conservam com certos tipos de células (seus organelos componentes) quando observadas ao microscópio? Aliás, se se leva em consideração ainda a relativa proximidade, temporal e espacial, em que foram inventados os primeiros aparatos ópticos que permitiram ao olho humano vislumbrar de maneira aumentada tanto o universo macro quanto o microscópico (telescópios e microscópios, séc. XVII), como não especular o impacto e a confluência que estas imagens teriam exercido sobre a imaginação das pessoas daquela e das épocas seguintes? De fato, ainda que demasiado licenciosa, é quase mesmo impossível resistir à comparação formal entre estas representações de cometas e a imagem do suposto *homúnculo* constante no *Ensaio de dioptria* (*Essay de dioptrique*, 1694) do matemático e físico neerlandês Nicolaas Hartsoeker (1656-1725):

Figura 37 – Nicolaas Hartsoeker. *Essay de dioptrique*, Paris: Jean Anisson, 1694, p. 230.



Resguardado o pressuposto de que esta é uma análise apenas *formal* e que ela se apoia sobre a força dos registros mais conhecidos, difundidos e por isso mesmo aqui mencionados, uma semelhança desconcertante poderá ser constatada entre as *formas* que o olho humano captara nos céus não só desde os séculos XVI e XVII, mas desde os tempos ainda anteriores aos mais remotos meios de registro conhecidos, e aquelas que viera a captar graças à invenção e engenhosidade dos microscópios. E se uma leitura comparativa entre estas *formas* não pode deixar de incidir também sobre uma leitura cruzada entre os seus possíveis *significados*, fica conhecida a relevância que têm para este estudo: se do aspecto dos *corpos cadentes* é possível reter, em razão do espectro associativo, figurativo e especulativo aqui levantado, algo como o comportamento de uma *entidade viva* e em estado de *plena transformação*, algo ainda como os vetígios de uma *atividade embrionária* ou mesmo “*personificante*” a ocorrer no interior destes *astros cadentes*, tal como os animaculistas do séc. XVII viam e imaginavam no interior do espermatozóide humano a miniatura de um outro ser humano em potencial, um *homúnculo*, parece lícito imaginá-los, aos cometas, como o estado transitório entre o *caído* e o *demiurgo*: a célula cósmica que, desde as forças impostas ao *caído*, faz-se depositária do *demiurgo*. Se está ainda escusado o uso contumaz que aqui se faz da imaginação, seriam como *gametas celestes*, que pela sua *queda* viriam dar ao seio da Terra, “... a flânea força”, a figura do *demiurgo*.

E esta conjectura não estará de todo desamparada se se considerar que uma visão assim organicista do Universo não é nem recente, nem inerte. Em seu poema *Theogonia* (*Theogonia*, séc. VIII a.C.), o poeta grego Hesíodo (sendo incertas as datas de seu nascimento e de sua morte) conta como a Terra, na figura da titânida Geia, e o Céu estrelado, na figura do titã Urano, teriam se unido e procriado toda uma geração de deuses primordiais e numerosos outros seres:

“[126-132] Geia primeiro engendrou o estrelado Urano. Ela o fez semelhante a si mesma, para cobri-la e envolvê-la por todos os lados, tornando-a assim um lugar seguro para os deuses venturosos. [...]”

[133-138] Após se unir a Urano, Geia concebeu: Oceano, de profundos redemoinhos, Ceos, Crio, Hiperón e Jápeto; Teia, Reia, Têmis, Mnemósina e Febe, de dourada coroa, além da amorosa Tétis. Depois desses, nasceu o astuto Crono, o mais jovem e o mais terrível dos filhos, que odiou seu vigoroso pai.

[139-146] Ela também concebeu os Ciclopes, de soberba força: Brontes, Estéope e Arges, de ânimo violento, [...]”

[147-153] E ainda de Geia e Urano nasceram três outros filhos gigantescos e poderosos, aos quais não se deve nomear: Cotos, Briaréu e Giges, arrogantes e cheios de soberba. [...]” (HESÍODO, 2014, p. 30-32)

Com isto é possível perceber que, em verdade, mesmo muito antes da invenção dos primeiros microscópios, isto é, muito antes que fosse conhecida a forma que habitualmente têm as células embrionárias masculinas, com uma “cabeça” e uma “cauda” semelhantes às das representações de cometas que eram vistos nos céus, já as confabulações cosmogônicas concebiam uma entidade Céu representante do princípio procriador masculino e uma entidade Terra representante do princípio procriador feminino: um *pai celeste*, uma *mãe terrena*. O

mitólogo e filósofo romeno-estadunidense Mircea Eliade¹⁸(1907-1986), em seu livro *Ferreiros e alquimistas* (1956), assim faz saber da sacralidade dos meteoritos e das atribuições masculinas e femininas que se faziam respectivamente ao Céu e à Terra:

“Façamos insistência nesta primeira valorização religiosa dos aerólitos: caem sobre a terra carregados de sacralidade celeste; por conseguinte, representam ao céu. Daí procede muito provavelmente o culto professado a tantos meteoritos ou inclusive sua identificação com uma divindade: vê-se neles a «primeira forma», a manifestação imediata da divindade. O palladion de Tróia passava por caído do céu, e os autores antigos reconheciam nele a estátua da deusa Atenéia. Igualmente se concedia um caráter celeste à estátua de Artemisa em Éfeso, ao cone de Heliogábal em Emesia (Herod., V, 3, 5). O meteorito de Pesinonte, em Frigia, era venerado como a imagem de Cibeles, e como consequência de uma exortação deífica foi transladado à Roma pouco depois da segunda guerra púnica. Um bloco de pedra dura, a representação mais antiga de Eros, morava junto à estátua do deus esculpida por Praxiteles em Tespia (Pausanias, IX, 27, 1). Facilmente se podem achar outros exemplos (o mais famoso é o Ka'aba, de La Meca). É curioso contemplar que um grande número de meteoritos se associou com deuses, sobretudo com deusas da fertilidade do tipo de Cibeles. Assistimos em tal caso a uma transmissão do caráter sacro: a origem uraniana é esquecida em benefício da idéia religiosa da *petra genitrix*; [...]”

A essência uraniana, e masculina por conseguinte, dos meteoritos não é por isso menos indiscutível, pois certos sílex e ferramentas neolíticas receberam dos homens de épocas posteriores o nome de «pedras de raio», «dentes de raio» ou «tochas de Deus» (God's axes): os lugares onde se achavam acredita-se que tinham sido castigados pelo raio. O raio é a arma do Deus do céu. Quando este último foi destronado pelo Deus da tormenta, o raio se converteu em signo da hierogamia entre o Deus do furacão e a deusa Terra. Assim se explica o grande número de tochas duplas achadas nos oráculos e nas cavernas de Creta. Como os meteoritos e os raios, estas tochas «fendiam» a terra ou, dito com outras palavras, simbolizavam a união entre o céu e a terra. Delfos, o mais célebre dos oráculos da Grécia antiga, devia seu nome a esta imagem mítica: Delphi significa efetivamente o órgão gerador feminino. [...], muitos outros símbolos e apelativos assimilavam a terra a uma mulher. Mas a homologação tinha um valor exemplar, dando prioridade ao Cosmos. [...]” (ELIADE, 1956, p. 11-12)

Não sem razão, o princípio de *hierogamia* a que se refere Eliade pode ser igualmente encontrado na codificação simbólica alquímica como uma das primeiras etapas da transmutação de metais para a obtenção do ouro. Simplificadamente, tratar-se-ia da conjunção, união ou casamento entre os opositos, o primeiro contato - portanto a primeira etapa do procedimento alquímico - estabelecido entre os elementos masculino (enxofre) e feminino (mercúrio), e que teria como consequência o surgimento de um *arcano* (sal)¹⁹, isto é, um terceiro elemento

¹⁸ Mircea Eliade foi um importante mitólogo, filósofo e cientista das religiões romeno-estadunidense, responsável por cunhar o termo *hierofania*, cujo propósito é denominar toda a experiência ou todo o objeto que o ser humano poderia reconhecer como investidos de sacralidade, transcendentalidade ou presença cósmica na Terra.

¹⁹ “[...] Embora a conjunção seja inquestionavelmente a imagem primordial do que hoje chamaríamos uma combinação química, dificilmente é possível provar, sem sombra de dúvida, que o adepto pensava de maneira tão concreta quanto o químico moderno. Mesmo quando ele falava de uma união das ‘naturezas’, ou de uma ‘amálgama’ de ferro e cobre, ou de um composto de enxofre e mercúrio, ele queria dizê-lo ao mesmo tempo como um símbolo: o ferro era Marte e o cobre era Vênus, e a sua fusão era ao mesmo tempo um caso de amor. A união das ‘naturezas’ que ‘se abraçam mutuamente’ não era física e concreta, pois elas eram ‘naturezas celestiais’ que se multiplicavam ‘pelo comando de Deus’. Quando o ‘chumbo vermelho’ era torrado com ouro, produzia um ‘espírito’, o que significa que o composto se tornava ‘espiritual’ e do ‘espírito vermelho’ procedia o ‘princípio do mundo’. [...]” (JUNG, 1977, p. 654)

essencialmente aperfeiçoados, manifestamente hermafrodita²⁰, pois que traria em si, perfeitamente integrados, as partes masculina e feminina que se encontravam antes separadas:

“Toda a criação era, para o alquimista, valorizada em termos da Vida, com um destino antropocósmico. Como o Homem, toda a Natureza nasce, vive e morre. Toda ela é, também, sexuada e fecunda. Nela, por toda a parte, está presente o elemento masculino e o elemento feminino de cuja união resulta a continuação permanente da Vida. Nascem, crescem e morrem, em renovação contínua da Vida, o Homem, as plantas e os animais, como nascem, crescem e morrem, no seio da Terra-mãe, como o feto no útero materno, resultado dumha união fecunda do masculino com o feminino, os minerais, as pedras e os metais. Interessados, em particular, na preparação do ouro e da prata, os alquimistas preocupavam-se, muito especialmente, com a sua possível intervenção no processo generativo e evolutivo destes últimos.” (COSTA, 2000, p. 108-109)

Figura 38 – A realização alquímica do *hierogamus*: o casamento sagrado, a união simbólica entre os princípios divinos masculino, na figura do rei solar, e feminino, na figura da rainha lunar. 'The Extraction or Impregnation of the Soule', Rosarium Philosophorum (cópia inglesa manuscrita), séc. XVIII.



<http://special.lib.gla.ac.uk/exhibns/month/april2009.html>

²⁰ “[...] As substâncias que eles procuravam combinar, na realidade, sempre tinham — por causa de sua natureza desconhecida — uma qualidade numinosa que tendia à personificação fantasmática. Elas eram substâncias que, como organismos vivos, ‘fertilizavam’ umas às outras e assim produziam o ser vivente buscado pelos Filósofos’. As substâncias lhes pareciam hermafrodíticas, e a conjunção que eles ambicionavam era a operação filosofal, nomeadamente a união entre forma e matéria. [...]” JUNG, op. cit., p. 654

Assim, para melhor observar de que maneira todos estes conceitos se fazem ligar e sentir ao assunto cardinal desta investigação figurativa e simbólica, tornemos a sublinhar o que se tem até agora por hipótese ou ideia base: a princípio, o *caído*, em sua formidável qualidade de *figura*, um *corpo emblemático* constituído de *espaço* e *vazio*, seria a um só tempo, porque *fixo* e também *mutável*, o *ser* e o *estado*, a *entidade* e o *fenômeno*; o *sujeito*, o *verbo* e o *lugar* de seu arquetípico acontecimento: a *queda*. Primeiro conhece, pelo seu voo ou movimento, um ápice, e lá se defronta com a intensidade do mundo das formas paternas ou urânicas, formas que, podendo lhe parecer, em comparação com a sua própria, *sagradas*, *sublimes*, *cheias* ou *perfeitas* até o *ininteligível*, fazem-se propriamente os anteparos que lhe provocam a manifestação de seu trágico destino. Em termos análogos, esta é a etapa da metáfora em que o *jovem artista* sofre o impacto do trabalho do *autor forte*.

Por fim ele cai, e caindo deforma-se. Em termos de *figuração*, esta deformação significaria, de maneira comparada e muito similar ao que sucede a certos corpos siderais quando entram na atmosfera terrestre, uma aceleração até a conformação incandescente de um seu novo estado germinativo (a *demonização*, a visceralidade do *demiurgo* em potência, o *grotesco* sentido no sublime, ou o “*contra-sublime*“; reconhecimento de uma negatividade ou antítese, de uma gravidade, uma força que o traz para baixo).

Contudo, a *queda* significaria também um momento e uma oportunidade de *consciência*, pois condenado que é a exercer a teatralidade de sua *figura*, o *caído* não pode mesmo evitá-la, mas poderá assumí-la como uma etapa fundamental à sua *individuação*. Ou seja, se pela *queda* o *caído* “*decrece*“ em termos de *figuração*, despencando pelo profundo *espaço* de *si-mesmo*, de maneira inversamente proporcional ele *cresce* em termos de *consciência*. O caminho do *jovem artista* não parece ser outro: este é o momento da metáfora em que “despencar em *si-mesmo*“, para o *jovem artista*, implicaria numa consequência positiva, pois significaria uma maior *interioridade*, uma maior aproximação do *artista* com o seu próprio *ânimo criativo* ou *espírito*.

Portanto, pela *queda* o *caído* pode alcançar um processo de percepção afastada e de consequente revisão de sua *ficção motriz*, isto é, do reconhecimento de que sua ficção fundante tem uma origem, um desenvolvimento (voo, movimento) e um necessário fim (*queda*), que por sua vez, na verdade, pela possibilidade mesma do *desvio*, trata-se de um recomeço: desamparado, deformado e agora telúrico, diante de um novo mundo desconhecido (o solo, a terra, o deserto, o mar, o abismo, o terreno baldio, o desterro, o inferno, as imediações do *paraíso perdido*, etc.), ele vê, mesmo por necessidade, um mundo de possibilidades, a possibilidade mesma de um novo mundo, e é aqui que ele se achará *demiurgo*, tendo de escavar de todos os *rudimentos acessíveis* um novo léxico, um novo conjunto de imagens ou símbolos, um novo repertório de emblemas e significados para a nomeação de uma nova totalidade, de um Universo e de uma Natureza que em verdade só se mostram assim desconhecidos, ou estranhos, como “*paisagens mudas*“, por ainda não haverem sido tocados pela chama interna de seu verbo primevo. O mundo está fresco

desde as sombras²¹ donde, adormecido, aguarda ser chamado²², recolhido, *formado*; e de suas origens urânicas, uma vez que não se dissipam de todo, remanescem fragmentos memoriosos e chamuscados que tanto podem lhe servir como os primeiros dentre esses *rudimentos accessíveis* quanto como “[...] uma consciência da força do antepassado, promovido ao lugar de deus primitivo.” OLIVEIRA, op. cit., p. 190

À contumácia *formal* destas conjecturas, o *caído* de origens celestes vem dar à sombra de um novo mundo, por um impacto equivalente ao de um asteróide - mas sem fragor ou alarde, posto que o nome e o correspondente som de todas as coisas ainda está por ser *inventado*, *evocado*, *conhecido* ou mesmo *relembraido* -, a presença ainda fumegante e incandescente do *demiurgo*, que é portanto propriamente o *arcano alquímico*, o *sal movediço* e *quintessencial*: sua incandescência permanece, é um ser dotado de fogo interativo e transformador²³, nascido da conjunção entre os princípios urânicos e telúricos:

“[...] O ato exemplar da cosmogonia a partir de uma matéria prima vivente era às vezes concebido como uma embriologia cósmica: o corpo de Tiamat era em mãos de Marduk como um «feto». Como toda criação e toda construção reproduziam o modelo cosmogônico, o homem, ao fabricar algo, imitava a obra do Demiurgo. [...]”

O alquimista, como o ferreiro, e antes deles o oleiro, é um «senhor do fogo», pois mediante o fogo é como se opera o passo de uma substância a outra. O primeiro oleiro que conseguiu graças às brasas endurecer grandemente as «formas» que tinha dado

²¹ “A sombra, como a conhecemos, normalmente representa um contraste fundamental à personalidade consciente. Este contraste é o pré-requisito para a diferença de potencial da qual surge a energia psíquica. Sem ela, a tensão necessária estaria faltando. Onde uma considerável energia psíquica está trabalhando, devemos esperar uma tensão correspondente da oposição interna. Os opostos são necessariamente de uma natureza caracterológica: a existência da virtude positiva implica na vitória sobre o seu oposto, o verso correspondente. Sem a sua contraparte, a virtude seria pálida, ineficaz e irreal. A extrema oposição da sombra para a consciência é mitigada por processos complementares e compensatórios no inconsciente. O seu impacto no consciente finalmente produz os símbolos de união.” JUNG, op. cit., p. 707

²² “Os indígenas rezam a Nhanderuvuçu e seu mensageiro Tupã. Tupã não era exatamente um deus, mas sim uma manifestação de um deus na forma do som do trovão. É importante destacar esta confusão feita pelos jesuítas. Nhanderuete, ‘o liberador da palavra original’, segundo a tradição mbyá, que é um dialeto da língua guarani, do tronco lingüístico tupi, seria algo mais próximo do que os catequizadores imaginavam. Câmara Cascudo afirma que Tupã ‘é um trabalho de adaptação da catequese’. Na verdade o conceito ‘Tupã’ já existia: não como divindade, mas como conotativo para o som do trovão (Tu-pá, Tu-pã ou Tu-pana, golpe/baque estrondante), portanto, não passava de um efeito, cuja causa o índio desconhecia e, por isso mesmo, temia. Osvaldo Orico é da opinião de que os indígenas tinham noção da existência de uma Força, de um Deus superior a todos. Assim ele diz: ‘A despeito da singela idéia religiosa que os caracterizava, tinham a noção de Ente Supremo, cuja voz se fazia ouvir nas tempestades –Tupã-cinunga, ou ‘o trovão’, cujo reflexo luminoso era Tupãberaba, ou relâmpago. Os índios acreditavam ser o deus da criação, o deus da luz. Sua morada seria o sol.’ [...]” (FABRICIO FERNANDEZ, 2019, p. 66)

²³ “O fogo e o calor fornecem meios de explicação nos domínios mais variados porque são, para nós, a ocasião de lembranças imperecíveis, de experiências pessoais simples e decisivas. O fogo é, assim, um fenômeno privilegiado capaz de explicar tudo. Se tudo o que muda lentamente se explica pela vida, tudo o que muda velozmente se explica pelo fogo. O fogo é o ultravivo. O fogo é íntimo e universal. Vive em nosso coração. Vive no céu. Sobe das profundezas da substância e se oferece como um amor. Torna a descer à matéria e se oculta, latente, contido como o ódio e a vingança. Dentre todos os fenômenos, é realmente o único capaz de receber tão nitidamente as duas valorizações contrárias: o bem e o mal. Ele brilha no Paraíso, abrasa no Inferno. É doçura e tortura. Cozinha e apocalipse. É prazer para a criança sentada ajuizada junto à lareira; castiga, no entanto, toda desobediência quando se quer brincar demasiado de perto com suas chamas. O fogo é bem-estar e respeito. É um deus tutelar e terrível, bom e mau. Pode contradizer-se, por isso é um dos princípios de explicação universal.” BACHELARD, op. cit., p. 11-12

à argila talvez sentiu a embriaguez do demiurgo: acabava de descobrir um agente de transmutação. O que o calor «natural» ou do sol ou do ventre da Terra fazia maturar lentamente, o fazia o fogo em um tempo insuspeitado. O entusiasmo demiúrgico surgia do obscuro pressentimento de que o grande segredo consistia em aprender a fazer as coisas «mais às pressas» que a Natureza; quer dizer, pois sempre devemos traduzir aos termos da experiência espiritual do homem arcaico, a intervir sem risco no processo da vida cósmica do ambiente. O fogo se declarava como um meio de fazer as coisas «mais rápido», mas também servia para fazer algo distinto do que existia na Natureza, e era, por conseguinte, a manifestação de uma força mágico-religiosa que podia modificar o mundo e, portanto, não pertencia a este. Esta é a razão pela qual já as culturas mais arcaicas imaginam ao especialista como sagrado - o xamã, o homem-médico, o mago como a um «senhor do fogo». A magia primitiva e o xamanismo implicam o «domínio do fogo», bem que o «homem-médico» pudesse tocar impunemente as brasas, bem que pudesse produzir em seu próprio corpo um «calor interior» que lhe fizesse «ardente», «abrasador», permitindo-lhe deste modo resistir um frio extremo.“ ELIADE, op. cit., 59-61

Portanto, se não despreza os aspectos artesanais de seu fazer, nem dele depreende uma face apenas racional, o que faz constatar o *artista* a cada vez que se inclina aos propósitos e exercícios de sua atividade? A centelha de um espírito (Cf. nota 11 deste capítulo) que em verdade não é *particularmente seu*. Se cabe mais uma vez reconhecer que a atividade do *artista* consiste mesmo de uma *criação formal*, e que por ela o que se evoca e evindicia é propriamente a *inclinação do espírito para as práticas materiais e o investimento de sentidos simbólicos*, quase como se este espírito, por um desejo seu compensatório, buscasse ele próprio os meios de se consolidar, tornar-se *corpo*, o *artista* dividiria com os humanos seus ancestrais, dos mais aos menos remotos, dentre alquimistas, ferreiros e oleiros, uma espécie de *intuição sacralizante*²⁴ e também a familiaridade da *inquietação* e da *busca*, a *inclinação para o fazer e o pensar demiúrgicos*. Por uma sucessão de erros e acertos, por uma sucessão de *quedas, desvios e aperfeiçoamentos*, o *artista* se vê parte de uma *rede criativa* que se estende até as recônditas profundezas de um tempo imemorial: o *fazer artístico* seria uma prática continuada dos esforços de transformação que, apoiados em modelos de transformações anteriores, o ser humano persiste em cometer à procura dos significados mais profundos para o desafio, também continuado, de sua própria existência cotidiana e prolongada. A individualidade do *artista/demiurgo* é uma individualidade compartilhada, e, portanto, fundamentalmente despersonalizada: a *queda* do artista é em verdade a *queda* única do homem, a *queda* de todos aqueles que o antecederam em sua condenada busca por sentido:

“[...] A «conquista da matéria» começou muito cedo, talvez mesmo no período paleolítico; quer dizer, logo que o homem consegue não só fabricar, mas também dominar o fogo e utilizar-lhe para modificar os estados da matéria. Em todo caso, certas técnicas, em primeiro lugar a agricultura e a cerâmica, desenvolveram-se amplamente no neolítico. Agora bem: estas técnicas eram ao mesmo tempo mistérios, pois implicavam por uma parte a sacralidade do Cosmos e por outra se transmitiam por iniciação (os «segredos do ofício»). O lavro das terras ou a cocção da argila, como

²⁴ “[...] Ao lado da razão teórica e da razão prática, Otto postula a existência de um terceiro domínio, ‘formando algo de mais elevado ou de mais profundo ainda’. Esse terceiro domínio é o divino, o santo ou o sagrado e nele se baseiam todas as concepções religiosas. Portanto, o sagrado é a expressão de uma disposição divinizante, inata no homem. Estamos, então, na presença de uma espécie de ‘instinto religioso’, [...]” (PAZ, 2012, p. 147)

um pouco mais adiante os trabalhos mineiros e metalúrgicos, situavam ao homem arcaico em um Universo saturado de sacralidade. Seria vão pretender reconstituir suas experiências: faz já muito tempo que o Cosmos perdeu essa sacralidade, como consequência sobretudo do triunfo das ciências experimentais. Os modernos são incapazes de compreender o sagrado em suas relações com a Matéria; tudo o mais podemos ter uma experiência «estética», e o mais frequente é conhecer a Matéria em tanto como «fenômeno natural». Não há mais que imaginar uma comunhão não limitada às espécies de pão e vinho, a não ser ampliada ao contato com toda classe de «substâncias», para medir a distância que separa tal experiência religiosa arcaica da experiência moderna dos «fenômenos naturais».

Não é que o homem das sociedades arcaicas estivesse ainda «sepultado na Natureza» e fosse incapaz de desprender-se das inumeráveis «participações místicas» da Natureza e, em suma, incapaz de pensamento lógico ou de trabalho utilitário no sentido que hoje damos a esta palavra. Tudo o que sabemos de nossos contemporâneos «primitivos» invalida estas imagens e julgamentos arbitrários. Mas é evidente que um pensamento dominado pelo simbolismo cosmológico tinha que criar uma «experiência do mundo» completamente distinta da que hoje possui o homem moderno. Para o pensamento simbólico, o mundo não só está «vivo», mas também «aberto»; um objeto não é nunca tal objeto e nada mais (como acontece com o conhecimento moderno), mas sim é também sinal ou receptáculo de algo mais, de uma realidade que transcende o plano do ser daquele objeto. [...]

[...] O Cosmos era uma hierofania, e ao estar sacralizada a existência humana, o trabalho implicava um valor litúrgico que ainda sobrevive obscuro [...]. Importa particularmente sublinhar a possibilidade oferecida ao homem das sociedades arcaicas de inserir-se no sagrado mediante seu próprio trabalho, sua qualidade de *homo faber*, de autor e manipulador de ferramentas. Estas experiências primitivas se conservaram e irradiam durante numerosas gerações graças aos «segredos do ofício»; quando a experiência global do mundo se modificou como consequência das inovações técnicas e culturais consecutivas à instauração da civilização urbana, ao que se conveio em chamar «História» no sentido principal do termo, as experiências primitivas vinculadas a um Cosmos sacralizado se reanimaram periodicamente por meio das iniciações e ritos do ofício. [...]“ ELIADE, op. cit., p. 113-115

Figura 39 – Michelangelo Buonarroti (1475-1564). A queda do Homem e a Expulsão do Jardim do Éden, 1510. Afresco. Palazzo Apostolico, Vaticano.



Isto por que se entenda que, apesar de uma raiz sugestivamente divinizante, onde o *artista*, *humano* e *demiurgo*, reconhece-se enquanto *forma* ele mesmo - uma raiz que, segundo o pensamento simbólico e animista, compartilharia ele não somente com os seus congêneres, mas com toda outra espécie animal, vegetal, mineral e cosmológica -, o *artista* não desempenha nas *formas* um papel *isolado* e *sobre-humano*, mas antes demonstra um *conflito herdado* com estas imagens internas, não sendo senão pelo trabalho contínuo (Cf. nota 10 deste capítulo), descobrindo os meios que existem para tocá-las em seu infinito, que pode vir a exercer sobre elas alguma intercedência mais frequente e consistente; algum impacto ou tensão sobre este “mundo envolto em sombras”, isto é, o *mundo das formas*.

O aperfeiçoamento e o progressivo entendimento de seu ofício levam o *artista* a uma interpelação cada vez mais profunda, ou menos inocente, de cada *matéria*, pois tal aperfeiçoamento nada mais é do que um ganho de *consciência*: o artista reconhecerá que, por sua natureza, cada matéria, tanto quanto quem sobre ela se inclina, tem as suas limitações, exigências e vocações *internas*, *formais*, *espirituais*, que por sua vez não serão bem processadas, claro está, se forem ignoradas. Pode-se ter aqui o exemplo da gravura em metal, que tanto se parece, na intimidade de suas matérias, ferramentas e procedimentos, com as atividades ancestrais da alquimia, da forja e da ourivesaria: o conjunto de atitudes, ferramentas e gestos exigidos para o trabalho com a superfície de metal não são exatamente os mesmos daqueles exigidos, por exemplo, pelo desenho sobre papel e pela escultura em pedra, embora se possa dizer que a gravura em metal talvez guarde mais similaridades com a escultura do que com o desenho no que diz respeito a criação de relevos e profundidades, como se se tratasse ela de uma micro-escultura. Isto é, o metal exige ser cortado, polido, pungido, sulcado, desgastado - e para tanto tantas vezes também destemperado sob ação do fogo e da água -, outrora sensibilizado, envernizado, submetido a corrosões de ácidos, pulverizado, queimado, novamente exposto a ação de mordentes, novamente desgastado, raspado, amassado, enfim, gestos que demonstram uma espécie de *luta corporal*²⁵ do gravador com o seu material de trabalho na subterrânea esperança de fazer com que a matéria tão única do metal alcance uma face correspondente, já aí pelos processos de impressão - outra luta corporal, que inclusive envolve do homem uma forma bastante conhecida e aplicada: a roda -, na distinta matéria do papel. Desta maneira, como sugerido por Eliade, cada ofício guarda os seus segredos, as suas liturgias e condutas: os termos de sua atividade se apuram com o tempo, e isto pode fazer entender ao *artista* o seu lugar agente na manutenção de um ciclo duradouro e imaginativo de transformações, propriamente a busca humana por sentido, e a reciprocidade cosmogônica que, inevitável, existe entre si próprio, as suas ferramentas, a sua atividade e as matérias que escolhe na Natureza para colocar-se, e consigo todo um mundo, em prática e experimentação constantes.

²⁵ “Mas, o que o distingue, não é apenas o facto de ser um moldador perfeito e hábil. O artista não fabrica uma série de sólidos para um laboratório de psicologia; cria um mundo complexo, coerente e concreto e, dado que esse mundo é formado por espaço e matéria, as suas medidas e leis não são apenas as do espírito em geral, mas são também medidas e leis específicas. Talvez sejamos todos, bem no fundo, uma espécie de artistas sem mãos, o que define o artista é o facto de as ter e de estarem em luta permanente com a forma. [...]” FOCILLON, op. cit., p. 73

Entretanto, isto não se realiza facilmente: com o devido apelo da metáfora, seria possível dizer que, se o anteparo do *caído* fora o *céu*, o anteparo do *demiurgo* faz-se agora a *terra*, a sua própria face feminina, misteriosa, o seu substrato de trabalho, o novo mundo por se modelar: trata-se de uma atitude de sobrevivência, pois se ali o *demiurgo*, subversivo e desviado, fora acolhido para o exercício de sua liberdade criadora, afastado que ali se imagina à celestial influência paterna, este mundo não se entregará gratuitamente, e só se abrirá plenamente às possibilidades de seu fogo transformador à medida que se fizer intuir e inventar pelo árduo e continuado exercício de um trabalho que também se inventa, pois as *técnicas* do homem se inventam conforme necessidades ao mesmo tempo práticas e expressivas²⁶. Em outros termos, trata-se da hesitação do *artista* frente à resistência com que se oferecem, sem fórmulas, as *formas*, supostas aqui como já foram: *adormecidas em vastas singularidades*. Para despertá-las, para chamá-las por um de seus nomes diversos, o *artista* não pode fazer imperar as suas vontades e, embora traga consigo as suas capacidades e forças, elas devem ser devidamente aprendidas e mesmo reinventadas a cada nova exigência: o gravador tem por desafio sempre a resistência do cobre, o desenhista sempre a aparente inércia do papel em branco, o escultor sempre o silêncio do bloco de mármore, o poeta sempre o silêncio de todas as palavras possíveis. Com o *demiurgo*, portanto, a *queda* prossegue: o novo mundo é um *abismo* não premeditado.

Mas, se por um lado tamanha liberdade tem as suas restrições, também a *queda*, uma vez percebida, agora se vê desejada, e chega a ser mesmo uma estimulante possibilidade à mentalidade que se converte cada vez mais demiúrgica tanto mais se apura em termos de consciência e *engenho*, pois com a *queda* se pôde finalmente entender a manifestação e a atuação de um fator *sagrado*, ou melhor, *contra-sagrado*, na constituição da vida e da atividade do *homem* e do *artista*, por esta condição feitos uma mesma entidade (o *demiurgo*); que na verdade a *queda* trata-se de um *mergulho*, um *cair no profundo ser das coisas*, e o profundo ser das coisas, portanto, um *único ser*, um mesmo lugar totalizante, cabendo ao artista assumir até o limite esta fronteira criativa. O poeta e ensaísta mexicano Octávio Paz (1914-1998), quando da discussão da “revelação poética” em seu livro *O arco e a lira* (*El Arco y la Lira*, 1956), assim discute esta experiência do ser, a que chama *a outra margem*, acessível ela, justamente, por uma *queda*, ou um *salto*:

“Se o sagrado é um mundo à parte, como entrar nele? Mediante o que Kierkegaard chama de ‘salto’ e nós, à espanhola, de ‘salto mortal’. [...]”

²⁶ “Afirmar que é impossível fugir do sentido equivale a inserir todas as obras - artísticas ou técnicas - no universo nivelador da história. Como encontrar um sentido que não seja histórico? Nem por seus materiais nem por seus significados as obras transcendem o homem. Todas são um ‘para’ e um ‘em direção’ que desembocam num homem concreto, que por sua vez só adquire significação dentro de uma história precisa. Moral, filosofia, costumes, artes, tudo, enfim, que constitui a expressão de um período determinado participa do que chamamos estilo. Todo estilo é histórico e todos os produtos de uma época, de seus utensílios mais simples a suas obras mais desinteressadas, estão impregnados de história, quer dizer, de estilo. Mas essas afinidades e parentescos encobrem diferenças específicas. No interior de um estilo é possível descobrir o que distingue um poema de um tratado em verso, um quadro de uma lâmina educativa, um móvel de uma escultura. Esse elemento distintivo é a poesia. Só ela pode mostrar-nos a diferença entre criação e estilo, obra de arte e utensílio.” PAZ, op. cit., 28-29

[...] Poucos realizam a experiência do salto, embora o batismo, a comunhão, os sacramentos e outros ritos de iniciação ou de passagem sejam destinados a nos preparar para essa experiência. Todos têm em comum o fato de transformar-nos, tornar-nos ‘outros’. É por isso que consistem em dar-nos um nome novo, indicando assim que já somos outros: acabamos de nascer ou renascer. O rito reproduz a experiência mística da ‘outra margem’, tanto como o acontecimento capital da vida humana: o nosso nascimento, que exige previamente a morte do feto. E talvez os nossos atos mais significativos e profundos não passem de repetição desse morrer do feto que renasce como criança. Em suma, o ‘salto-mortal’, a experiência da ‘outra margem’ implica uma mudança de natureza: é um morrer e um nascer. Mas a ‘outra margem’ está em nós mesmos. Sem nos mover, quietos, somos arrastados, impulsionados por um grande vento que nos expulsa para fora de nós. Ele nos joga para fora e, ao mesmo tempo, nos empurra para dentro de nós. A metáfora do sopro aparece repetidas vezes nos grandes textos religiosos de todas as culturas: o homem é desarraigado como uma árvore e arremessado para lá, para a outra margem, ao encontro de si. [...]

[...] É inútil buscar razões para esse ardor sombrio. Livremente, mas também impelidos, arrastados por um abismo que os chama, eles despencam em um instante que é todos os instantes. Embora seus atos sejam fruto de uma decisão ao mesmo tempo instantânea e irrevogável, o poeta os apresenta habitados por outras forças, desmesurados, fora de si. Estão possuídos: são ‘outros’. E esse ser outros consiste num despencar em si mesmos. Deram um salto, [...]. Saltos, atos que nos arrancam deste mundo e nos fazem penetrar na outra margem sem muita certeza se somos nós ou é o sobrenatural quem nos lança.

O ‘mundo daqui’ é feito de contrários relativos. É o reino das explicações, das razões e dos motivos. Sopra o grande vento e se rompe a cadeia de causas e efeitos. E a primeira consequência dessa catástrofe é a abolição das leis da gravidade, naturais e morais. O homem perde peso, é uma pluma. Os heróis de Tirso e de Mira de Amescua não enfrentam a menor resistência: caem ou se elevam verticalmente, sem que nada os detenha. Ao mesmo tempo, a figura do mundo se inverte: o que estava em cima está embaixo; o que estava embaixo, em cima. O salto é rumo ao vazio ou ao pleno ser. [...]“ PAZ, op. cit., p. 128-131

Muitos indícios há, pois, entre os homens que descrevem, pela sua própria boca secular, a transformação de seu ser pela *queda*, um abissal *cair* em *si-mesmo*: para a psicanálise junguiana, consistiria esta *queda* de uma investigação e posterior assimilação psíquica do lado obscuro, noturno e *inconsciente* do ser, um gesto fundamental para o reconhecimento de que o *consciente* tem uma *outra margem*, a sua parte *complementar*, donde emanam *símbolos* que são caminhos de toda sorte: teriam por função levar o homem à percepção e à realização de tanto; e seria deste trabalho de reconhecimento, ao mesmo tempo desta percepção simbólica, que adviria possível o aperfeiçoamento da consciência, a *individuação* propriamente dita: novamente, não outro parece ser o caminho do *artista* através de seu imbricado fazer, não outro o processo alquímico, que, enigmaticamente, através de seu léxico simbólico, desvelaria por seus procedimentos o aperfeiçoamento da *alma*.

Também entre os *anjos*, estes seres a meio caminho entre a figura dos *astros* e a figura dos *homens*, muitas são as narrativas encontradas que descrevem, ainda pela boca secular dos homens, a sua *queda*. Em verdade, talvez os *homens*, dos profetas aos poetas, tanto se interessem pelos *anjos* e tanto estejam dispostos a contar as narrativas de sua *queda* justamente por achá-la, de alguma maneira, sempre ligada à sua própria. É como se, ao *cair*, pelo que já se pôde de certo modo concluir até este ponto da análise figural com outros exemplos, todo *anjo* inevitavelmente

esbarrasse na figura do *homem* e a *cativasse* ou *contagiasse* (isto a inspiração?) com um pouco da energia divina que os foi concedida em abundância mas, de certo modo, “negada” ao *homem*, que por sua vez perece, é mortal e não tem asas nem pode voar senão em sonho; ou ainda se fizessem *homens* os *anjos* eles mesmos, como a Ideia ou o espírito que parecem buscar um *corpo*, uma *carnação*. A título de exemplo, no *Primeiro Livro de Enoque*, um dos tantos evangelhos apócrifos, pode ser encontrada a história dos *vigilantes* ou *sentinelas*, que teriam sido uma legião de duzentos *anjos* que, comandados por dezenove dentre eles, novamente numa atitude de *rebeldia* - como visto um signo bastante próprio ao *caído* - , desceram à terra, apaixonados que estavam, para ter com as filhas dos *homens*:

“Enoque 6:1 ‘E ACONTECEU depois que os filhos dos homens se multiplicaram naqueles dias, nasceram-lhes filhas, elegantes e belas.

Enoque 6:2 E quando os anjos, os filhos dos céus, viram-nas, enamoraram-se delas, dizendo uns para os outros: Vinde, selecioneis para nós mesmos esposas da progênie dos homens, e geremos filhos.

Enoque 6:3 Então seu líder Samyaza disse-lhes: Eu temo que talvez possais indispor-vos na realização deste negócio;

Enoque 6:4 E que só eu sofrerei por tão grave crime.

Enoque 6:5 Mas eles responderam-lhe e disseram: Nós todos juramos;

[...]

Enoque 6:8 Todo seu número era duzentos, os quais descendiam de Ardis o qual é o topo do monte Hérmon.’

[...]

Enoque 7:1 ‘ENTÃO eles tomaram esposas, cada um escolhendo por si mesmo; as quais eles começaram a abordar, e com as quais eles coabitaram, ensinando-lhes sortilégios, encantamentos, e a divisão de raízes e árvores.

Enoque 7:2 E as mulheres conceberam e geraram gigantes,

Enoque 7:3 Cuja estatura era de trinta cíbitos. Estes devoraram tudo o que o labor dos homens produzia e tornou-se impossível alimentá-los;

Enoque 7:4 Então eles voltaram-se contra os homens, a fim de devorá-los;

Enoque 7:5 E começaram a ferir pássaros, animais, répteis e peixes, para comer sua carne, um depois do outro, e para beber seu sangue.

[...]“ (ENOQUE I - 5,6,7, p. 2-3)

A narrativa de Enoque muito lembra aquela de Hesíodo (Cf. p. 67): a conjunção carnal entre os *anjos*, chamados *os filhos dos céus* e representantes, portanto, do *princípio masculino, celeste/urânico*, e as *mulheres humanas*, mais uma vez representantes do *princípio feminino, terrestre/telúrico*, dá origem a gigantes em aspecto e ímpeto comparáveis somente aos seres desproporcionais gerados pela união entre Geia e Urano. A estes gigantes a tradição hebraica deu também o nome de *nefilins* (Gn 6:4), um nome que se traduziria para o grego como *filhos da terra*. Pelo que continua Enoque, desta vez para narrar como os *anjos* descidos seguiram ensinando segredos divinos aos homens:

“Enoque 8:1 ’ALÉM disso, Azaziel ensinou os homens a fazerem espadas, facas, escudos, armaduras (ou peitorais), a fabricação de espelhos e a manufatura de braceletes e ornamentos, o uso de pinturas, o embelezamento das sobrancelhas, o uso de todo tipo selecionado de pedras valiosas, e toda sorte de corantes, para que o mundo fosse alterado.

Enoque 8:2 A impiedade foi aumentada, a fornicação multiplicada; e eles transgrediram e corromperam todos os seus caminhos.

Enoque 8:3 Amazaraque ensinou todos os sortilégios, e divisores de raízes;

Enoque 8:4 Armers ensinou a solução de sortilégios;

Enoque 8:5 Barkayal ensinou os observadores das estrelas,

Enoque 8:6 Akibeel ensinou sinais;

Enoque 8:7 Tamiel ensinou astronomia;

Enoque 8:8 E Asaradel ensinou o movimento da lua.” (ENOQUE I - 8,9, p. 3)

Decair, descer e descender têm para os *anjos*, nestas circunstâncias, um mesmo significado: *descer* dos céus significaria *descender* daquelas origens, e talvez por isso são assim chamados: *filhos dos céus*; para estes anjos, *descer* é também *decair*, pois que esta descida significa uma escolha incontornável: o *abandono* de suas *formas* originais, ou seja, de tudo o que eram, significavam e representavam nos céus para realizar a concretude da carne, da vida que existe junto ao chão²⁷. Resta observar ainda que, se o Deus é concebido como sendo propriamente aquele Céu, exatamente como o era Urano em outras interpretações cosmogônicas, esta permanece sendo, a *anjos* e *homens*, a face da origem genitora, a face e a incômoda presença do *Pai*. Ademais, a persistência do mito permite crer que o contato entre o Céu, na figura dos *anjos*, e a Terra, na figura dos *homens*, é o contato que propicia a *ventura demiúrgica*, isto porque os frutos gerados dessa união, a consumação simbólica entre o *consciente* (princípio solar, ativo) e o *inconsciente* (princípio lunar, oculto), não só produz o *arcano*, o ser *aperfeiçoado, quintessencial, androgino e antropocósmico* dotado de uma energia transformadora comparável àquela dos *demônios* e *gigantes* e, portanto, *genioso deus de si próprio*, mas também as suas *artes*, a sua *ciência* e a ciência de seus *sentimentos*, os seus *artifícios*, os *engenhos* e *sortilégios* com que provocam transformações de toda ordem sobre as *naturezas internas e externas*, modificando o que passa então a ser percebido e inteligido como *uma só natureza*. Isto desagrada profundamente ao Pai celeste, que vê os seus filhos *desviarem* ao seu *desenho*, ao seu projeto original de mundo, o que equivaleria dizer, dentro das circunstâncias da metáfora, que o *jovem artista* imagina o olho de seu *antecessor forte* como um olho severo, pesado, que julga e reprova seus esforços.

²⁷ “Há um quadro de Klee que se chama *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso.” BENJAMIN, op. cit., p. 3

Figura 40 – Jacopo da Pontormo (1494–1557). *Estudo para O Dilúvio* (fragmento), c.1546. Óxido de ferro (carvão vermelho) sobre papel. Galleria degli Uffizi, Florença.



<https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/p/pontormo/drawings/2/index.html>

Figura 41 – Giovanni Lanfranco (1582–1647). *Norandino e Lucina descobertos pelo Orco*, 1624. Óleo sobre tela. Galleria Borghese, Roma.



<https://www.learnreligions.com/nephilim-giants-of-the-bible-3994639>

A presença do Pai celestial institui, por sua ordem, o inimigo: todo aquele e tudo aquilo que *desvia* aos planos de sua arquitetura. Já não podendo reconhecer aos seus filhos, *demonizados*, *extraviados* que foram, o Pai celeste, juiz arquetípico, convoca os *arcanjos* que lhe permaneceram fiéis e os envia a Enoque, este sim o humano da estirpe exemplar, quem não ousa desobedecer ao projeto original e segue a conduta condescendente do *santo*, a que ele profetize o *trágico* destino, a *queda* que desde a sua onipotência o Deus reserva para as *sentinelas* e todos aqueles que deles nasceram:

“Enoque 10:1 ‘ENTÃO o Altíssimo, o Grande e Santo falou,

Enoque 10:2 E enviou a Uriel ao filho de Lameque (Enoque),

Enoque 10:3 Dizendo: Diz a ele em Meu nome: Esconde-te.

Enoque 10:4 Então explicou-lhe a consumação que está prestes a acontecer; pois toda a terra perecerá; as águas do dilúvio virão sobre toda a terra, e todos os que estão nela serão destruídos.

[...]

Enoque 10:6 Novamente o senhor disse a Rafael: Amarra a Azaziel, mãos e pés; lança-o na escuridão; e abrindo o deserto que está em Dudael, lança-o nele.

Enoque 10:7 Arremessa sobre ele pedras agudas, cobrindo-o com escuridão;

Enoque 10:8 Lá ele permanecerá para sempre; cobre sua face, para que ele não possa ver a luz;

Enoque 10:9 E no grande dia do julgamento lança-o ao fogo.

Enoque 10:10 Restaura a terra, a qual os anjos corromperam; e anuncia vida a ela, para que Eu possa recebê-la.

[...]

Enoque 10:12 Toda a terra tem se corrompido pelos efeitos dos ensinamentos de Azaziel.

Enoque 10:13 A ele, portanto, se atribui todo crime.

Enoque 10:14 A Gabriel também o Senhor disse: Vai aos bastardos, aos réprobos, aos filhos da fornicação; e destrói os filhos da fornicação, a descendência das Sentinelas de entre os homens; traze-os e excita-os uns contra os outros.

[...]

Enoque 10:17 A Miguel, igualmente o Senhor disse: Vai e anuncia seus próprios crimes a Samyaza, e aos outros que estão com ele, os quais têm se associado às mulheres para que se contaminem com toda sua impureza.

Enoque 10:18 E quando todos os seus filhos forem mortos, quando eles virem à perdição dos seus bem-amados, amarra-os por setenta gerações debaixo da terra, mesmo até o dia do julgamento, e da consumação, até o julgamento, cujo efeito que dura para sempre, seja completado.

Enoque 10:19 Então eles serão levados para as mais baixas profundezas do fogo em tormentos; lá eles serão encerrados em confinamento para sempre.’

[...]

’Enoque 12:4 E eis que as Sentinelas chamaram-me Enoque, o escriba.

Enoque 12:5 Então o Senhor disse-me: Enoque, escriba da retidão, vai e dize às Sentinelas dos céus, os quais desertaram o alto céu e seu santo e eterno estado, os quais foram contaminados com mulheres.

Enoque 12:6 E fizeram como os filhos dos homens fazem, tomando para si esposas, e os quais têm sido grandemente corrompidos na terra;

Enoque 12:7 Que na terra eles nunca obterão paz e remissão de pecados.'

[...]“ (ENOQUE I - 10, p. 4; ENOQUE I - 11, 12, 13, p. 5)

Agora, se enfim se pôde perceber até aqui como se cruzam a *queda dos anjos* e a *queda dos homens* e como ambas, desta forma, fazem-se quase uma mesma *queda*, pela lenda dos *vigilantes* ou *sentinelas* rapidamente se será levado a lembrar do épico de John Milton, *Paraíso Perdido* (*Paradise Lost*, 1667), uma epopéia que, presumivelmente adaptando estes temas bíblicos desde Enoque, Gênesis, Isaías e Ezequiel²⁸, começa precisamente por narrar a *queda* de uma legião de *anjos rebeldes*, eminentemente representados por *Satã*, e termina por narrar a *queda* do *homem*, representados nas figuras de *Adão* e *Eva*, os pais de toda a humanidade. Por sua *afronta* e *rebeldia*, ao desafiarem sobrepor o poder de Deus e destroná-lo do Céu, os anjos foram por suas forças combatidos e na derrota terminaram *caídos*. Destaca-se entre os rebeldes o seu líder, a quem se atribuiu os nomes mais diversos através do tempo: *Lúcifer* era o seu nome latino, *Heylel* o seu nome hebraico, *Eósforo* o seu nome grego, mas desde a sua *queda* fora rebatizado - o batismo que, como lembra Octávio Paz (Cf. p. 76), torna-nos “outros” - e em geral conhecido pelo hebraico *Satã*, o adversário:

“[...] Confiado num exército tamanho, Aspirando no Empíreo a ter assento De seus iguais acima, destinara Ombrear com Deus, se Deus se lhe opusesse, E com tal ambição, com tal insânia, Do Onipotente contra o Império e trono Fez audaz e ímpia guerra, deu batalhas. Mas da altura da abóbada celeste Deus, coa mão cheia de fulmíneos dardos, O arrojou de cabeça ao fundo Abismo, [...]. Pelo espaço que abrange no orbe humano Nove vezes o dia e nove a noite, Ele com sua multidão horrenda, A cair estiveram derrotados Apesar de imortais, e confundidos Rolaram nos cachões de um mar de fogo. [...]” (MILTON, 1994, p. 23)

²⁸ Em Isaías encontramos: “[...] Como caíste desde o céu, ó Lúcifer, filho da alva! Como foste cortado por terra, tu que debilitavas as nações! E tu dizias no teu coração: Eu subirei ao céu, acima das estrelas de Deus exaltarei o meu trono, e no monte da congregação me assentarei, aos lados do norte. Subirei sobre as alturas das nuvens, e serei semelhante ao Altíssimo. E contudo levado serás ao inferno, ao mais profundo do abismo. Os que te virem te contemplarão, considerar-te-ão, e dirão: É este o homem que fazia estremecer a terra e que fazia tremer os reinos? Que punha o mundo como o deserto, e assolava as suas cidades? Que não abria a casa de seus cativos? Todos os reis das nações, todos eles, jazem com honra, cada um na sua morada. Porém tu és lançado da tua sepultura, como um renovo abominável, como as vestes dos que foram mortos atravessados à espada, como os que descem ao covil de pedras, como um cadáver pisado [...]” Isaías 14:12-19

E em Ezequiel encontramos uma profecia destinada a um rei humano, mas que sugerem o orgulho e a queda de Satanás: “Veio a mim a palavra do SENHOR, dizendo: Filho do homem, levanta uma lamentação contra o rei de Tiro e dize-lhe: Assim diz o SENHOR Deus: Tu és o sinete da perfeição, cheio de sabedoria e formosura. Estavas no Éden, jardim de Deus; de todas as pedras preciosas te cobrias: o sárdio, o topázio, o diamante, o berilo, o ônix, o jaspe, a safira, o carbúnculo e a esmeralda; de ouro se te fizeram os engastes e os ornamentos; no dia em que foste criado, foram eles preparados. Tu eras querubim da guarda ungido, e te estabeleci; permanecias no monte santo de Deus, no brilho das pedras andavas. Perfeito eras nos teus caminhos, desde o dia em que foste criado até que se achou iniquidade em ti. Na multiplicação do teu comércio, se encheu o teu interior de violência, e pecaste; pelo que te lançarei, profanado, fora do monte de Deus e te farei perecer, ó querubim da guarda, em meio ao brilho das pedras. Elevou-se o teu coração por causa da tua formosura, corrompes-te a tua sabedoria por causa do teu resplendor; lancei-te por terra, diante dos reis te pus, para que te contemplam. Pela multidão das tuas iniquidades, pela injustiça do teu comércio, profanaste os teus santuários; eu, pois, fiz sair do meio de ti um fogo, que te consumiu, e te reduzi a cinzas sobre a terra, aos olhos de todos os que te contemplam. Todos os que te conhecem entre os povos estão espantados de ti; vens a ser objeto de espanto e jamais subsistirás.” Ezequiel 28:11-19

Figura 42 – Gustave Doré (1832–1883). *A queda dos anjos rebeldes*, parte da série de ilustrações para o *Paraíso Perdido* de John Milton, edição de 1866. Gravura a buril.



<https://ebooks.adelaide.edu.au/m/milton/john/paradise/complete.html#plate04>

Se, tal qual afirma Lucrécio, “... um pequeno fato pode dar idéia de grandes coisas”, é curioso observar como neste pequeno trecho Milton oferece uma descrição do combate ocorrido entre os *anjos* que muito faz lembrar os versos do poeta romano quando de seu empenho em descrever o movimento demonstrado por certos corpúsculos quando vistos à luz: “... na própria luz dos raios se misturam, de modos vários, numerosos corpos diminutos, e, como se fôsse em eterna luta, combatem, dão batalhas...” (Cf. p. 22). Ainda mais importante é a menção que Milton faz ao *horrendo* de Satã e seus legionários, pois é provável que na literatura não se

conheça nem melhor exemplo de *caído* nem mais completo exemplo do processo de *demonização* que o *cair* implica:

“Logo o monstro descobre a turba vasta Dos tristes que na queda tem por sócios Arfando em tempestuosos torvelinos Do undoso lume que hórrido os flagela. Próximo dele ali coas vagas luta O anjo, imediato seu em mando e crimes, Que foi chamado nas vindouras eras Belzebu, nome à Palestina grato. Então o arqu’ inimigo, que no Empíreo Foi chamado Satã desde esse tempo, O silêncio horroroso enfim quebrando, Nesta frase arrogante assim lhe fala:

’És tu, arcanjo herói! Mas em que abismo Te puderam lançar! Como diferes Do que eras lá da luz nos faustos reinos, Onde, sobre miríades brilhantes, Em posto tão subido fulguravas! [...] Mas agora a desgraça nos ajunta Deste horrível estrago nos tormentos! Caídos de que altura e em qual abismo Nos achamos aqui tão derrotados!“ MILTON, op. cit., p. 25-26

Satã é assim o *caído* por excelência: estrela Vésper, trata-se do senhor do crepúsculo²⁹, quando, pela equivalente *queda* do Sol, na ausência da Luz celeste, na ausência, portanto, do *olho observador*, da razão paterna e coruscante, aquela que dissemina sobre o coração dos homens tudo o que entre eles se convencionou dia, conforto, *beleza*, resposta e progresso, os exaustos resultados, pois, de toda a ciência e civilização formalizadas e a domesticação atômica da Natureza, anuncia sobre a Terra aquele que passou a ser o seu e o reino dos seus: a noite e as trevas, o mundo contrário que voa e rasteja disforme *além* do olhar preciso e científico, *além* da centralidade cognitiva e do curral falocêntrico em que o homem se cerrou; e quem, por sua *decadência* e *metamorfose*, acolhe em sua própria face a irracional e mesmo indizível multiplicidade de todas as outras *formas* e *faces* possíveis e impossíveis, do *hermafrodita* ao *cíclope*, do *minotauro* ao *dragão*, da *serpente* e do *cão* ao *bode* de olhos amarelos e cascos fendidos: pelo *grotesco*, muitos são, e mesmo incertos, os derivativos de sua nova feição.

No Satã de John Milton, veem-se assim remontadas aquelas características emblemáticas do *caído* que puderam ser identificadas já em Ícaro e Faetonte, contudo sublinhadas naquele com redobrada ênfase, isto é, desta vez com grande energia consciente: é consciente a sua *desobediência*, são marcadamente suas a *vontade* e a *intenção* de alcançar os mais altos Céus, desmanchar o Pai e demarcar o seu poder e glória, chegando mesmo a ser exultantes, por *orgulhosa* certeza de suas forças, a *presunção* e a *soberba* com que sua *figura* se tornou bastante difundida e conhecida pela boca secular dos homens do lado de cá do Éden. Logo, tem-se no Satã de John Milton o que se poderia chamar, em termos literários, de o *primeiro grande demônio*, o

²⁹ Em seu livro “História da feiúra”, Umberto Eco (1932-2016) aborda esta questão em “O diabo no mundo moderno”, dizendo: “A tradição cristã tentou não recordar que Satanás, se havia sido um anjo, era então muito provavelmente belíssimo. Por volta do século XVIII, contudo, Satanás começa a sofrer uma transformação. Shakespeare, em *Hamlet*, lembrava que o diabo também pode se apresentar sob belas formas e, em *A matança dos inocentes* (1632), Marino, enfim, nos apresenta Satanás como um ser sobre o qual pesa uma profunda melancolia - e que, portanto, inspira de certa forma a nossa piedade. Basta confrontar o Lúcifer de Dante (século XIV) com o Plutão da *Jerusalém libertada* de Tasso (século XVI): ambos são horrendos, no entanto, Tasso não consegue negar a seu Plutão uma ‘horrídia majestade’.” (ECO, 2007, p. 179)

demônio cuja magnitude arquetípica punge um brilho inverso no céu crepuscular da cultura do Ocidente³⁰:

“[...] Não me arrependo, de tenção não mudo, Posto mudado estar meu brilho externo.[...]

Adeus, felizes campos, onde mora Nunca interrupta paz, júbilo eterno! Salve, perene horror! Inferno, salve! Recebe o novo rei cujo intelecto Mudar não podem tempos, nem lugares; Nesse intelecto seu, todo ele existe; Nesse intelecto seu, ele até pode Do Inferno Céu fazer, do Céu Inferno. Que importa onde eu esteja, se eu o mesmo Sempre serei, - e quanto posso, tudo?... Tudo... menos o que é esse que os raios Mais poderoso do que nós fizeram! Nós ao menos aqui seremos livres, Deus o Inferno não fez para invejá-lo; Não quererá daqui lançar-nos fora: Poderemos aqui reinar seguros. Reinar é o alvo da ambição mais nobre, Inda que seja no profundo Inferno: Reinar no Inferno preferir nos cumpre À vileza de ser no Céu escravos.“ MILTON, op. cit., p. 26-33

Figura 43 – Pieter Bruegel, o velho (1525/30-1569). *A queda dos anjos rebeldes*, 1562. Óleo sobre painel. Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelas.



<https://www.wikiart.org/en/pieter-bruegel-the-elder/the-fall-of-the-rebel-angels-1562>

³⁰ “Mas o texto que assinala o resgate de Satanás é o *Paraíso perdido* (1667) de Milton. [...], no Satanás miltoniano prevalecem os traços de uma beleza decaída e de uma indômita dignidade. Ele não é um revolucionário, pois lhe falta um objetivo ideal que vá além do sentimento da vingança e da afirmação do próprio Eu, mas é um modelo de pura energia em revolta, a tal ponto que Schiller (*Auto-recensão aos 'Masnadieri'*) escreverá que o leitor toma o partido do vencido e Shelley, na *Defesa da poesia*, dirá que o demônio de Milton é superior ao Deus a que se opõe. Satanás não se arrepende por senso de honra, não aceita submeter-se a quem o venceu e recusa-se a pedir graça [...].“ ECO, op. cit., p. 179

Por não menos que todos estes atributos, Harold Bloom faz a abordagem definitiva desta questão, quando identifica em Satã a compleição do *poeta moderno* em sua *A angústia da Influência* (1973):

“[...] O Satan de Milton, arquétipo do poeta moderno em toda sua força, torna-se fraco quando se arrisca a argumentar e comparar, ao alto do Monte Nifate, e dá início, assim, àquele longo processo de declínio culminando no *Paraíso Reconquistado*, onde se acaba como arquétipo do crítico moderno, em seu momento de maior fraqueza.

Vamos atentar, agora, ao experimento (aparentemente frívolo) de ler o *Paraíso Perdido* como uma alegoria do dilema do poeta moderno, em sua força máxima. Satan é o poeta moderno, enquanto que Deus é seu precursor morto; uma presença perturbadoramente poderosa - o seu poeta ancestral. Adão é o leitor moderno, potencialmente forte, mas em seu momento mais fraco, à procura, ainda, de uma voz. Deus nem tem, nem precisa de uma Musa; está morto, e sua força criadora só se manifesta no passado do poema. Dos poetas vivos no poema, Satan tem o Pecado; Adão, Eva; e Milton tem apenas sua Amásia Interior, uma Emanação nas profundezas, lamentando-se sem cessar pelo pecado do poeta, [...]. Satan, poeta ainda mais forte do que Milton, já está além de uma invocação da Musa.

[...]

Adotemos aqui a própria seqüência de Milton no poema. A poesia começa com nossa consciência, não de uma Queda, mas de que *estamos caindo*. O poeta é o nosso eleito, e sua consciência de ter sido eleito é, para ele, uma maldição. Repetindo: não ‘eu sou um homem caído’, mas sim ‘eu sou o Homem, e estou caindo’; ou melhor, ‘eu era Deus, era o Homem (para um poeta não há diferença) e estou caindo, para fora de mim mesmo’. É só quando essa consciência de si atinge uma intensidade máxima que o poeta toca no chão do Inferno, ou melhor, chega ao fundo do abismo e com o impacto de sua queda cria ali o Inferno. Diz, então: ‘pareço não estar mais caindo; agora estou caído, consequentemente eis-me aqui prostrado no Inferno.’ (BLOOM, 1991, p. 49-51)

Figura 44 – A figura do Diabo. Tarot de Jean Dodal. Paris, c. 1701.



A aceitação que Satã tem do *Inferno* - que no poema de Milton a princípio é dolorosa -, não seria menos, portanto, que a assunção da sina do *caído*: fazer-se *demiurgo*, comprometer-se com as *formas*. Se pode ser lido como *caos*, o *inferno* está em tudo, novamente, como a semente plantada na terra: é o lugar subterrâneo onde se reúnem férteis e escondidas respiram todas as *potências criativas* que precisam ser regadas para vir à tona, isto é, que ainda precisam de alguma *conformação*. Não exatamente aquela, claro, da qual os *caídos* fizeram parte como *ícaros*, invenções de seu criador, mas uma que corresponda, ou que ao menos tente corresponder, à sua *derivação* ou *desvio*, ao renascimento, pois, de suas próprias *forma* e *consciência*. Como todo *demiurgo*, é pela *transformação* - que mais uma vez se mostra a mesma entre o *ser* e as coisas sobre a qual ele age enquanto tal -, que Satã dá *expressão externa* às *formas internas*, erguendo com isto um mundo que, em termos de força, vem a concorrer paralelo (subterrâneo) e mesmo ser a antítese viva³¹ e subversiva do mundo do Pai, o criador original. Com a assimilação do *inferno*, Satã não se engana de seu mundo: repleto ele o sabe de dilemas e paradoxos que o fazem essencialmente rico, infinito.

E é nestes dilemas, em sua própria maldição, que o demônio tantas vezes se compraz. Afinal, enfim se reconhece e se chama a si próprio por este nome: “demônio!”, para libertar-se, *forma ele mesmo*, da ordem paterna e de toda a restrição e pecado que tal ordem instituía, chegando mesmo, como constatado por Bloom e Oliveira, ao *solipsismo* oblíquo - porque nunca definitivo - de esquecer-se, ainda que momentaneamente, do precursor e o que ele representava. Aliás, dele se lembrando, sim, contudo para flagrar “inconsistências” em seu modelo, em sua criação.

Para habitar e ser habitado consoante melhor julga desde o frescor de sua consciência adquirida, Satã tateia o inferno das imagens e se engana cada vez menos de quais passam a ser os seus domínios e as suas riquezas; Satã tateia o inferno das imagens à procura de uma forma convincente: vaidoso, quer levar a sua empresa ainda mais adiante, mais profundo, até o coração suscetível do homem, do artista. E não seria por isso também generoso? Embora sejam outros os seus fins, deseja, no caminho, provar que pode exercer sobre o homem a mesma ou superior influência que o Pai celestial, voltando, como o anjo que fora noutro tempo, a esbarrar na figura do homem para com ele dividir os frutos do conhecimento adquirido ou há muito já sabido. Eis a *ciência*: quer dividir com o homem sobretudo a sua versão de Deus e da luz, desmentindo-os tal como o poeta Paul Valéry (1871-1945) nos sugere em seu poema *Esboço de uma serpente* (1921):

“[...] Tremei, mortais, ao meu valor
quando, sem me satisfazer,
bocejo e quebro o meu torpor!
A esplendidez do azul aguça
esta cobra que me rebuça

³¹ “[...] Um poeta ‘complementa’ antiteticamente seu precursor ao ler o poema-ascendente de tal forma a preservar seus termos mas alterar seu significado, como se o precursor não tivesse ido longe o bastante.“ BLOOM, op. cit., p. 43

de uma animal simplicidade:
vinde a mim, ó raça aturdida!
Que estou prestes e decidida,
semelhante à necessidade!

Ó Sol, ó Sol!... Falta estupenda!
Tu que mascaras o morrer,
sob o azul e o ouro de uma tenda
onde as flores vão se acolher;
em meio a mil delícias baças,
tu, o mais feroz dos meus comparsas,
dos meus ardis o mais perfeito,
aos corações não deixas ver
que este universo é só um defeito
na puridade do Não-Ser!

Ó Sol, que soas as matinas
do ser, e em fogos o acompanhas,
que num fatal sono o arrepanhas
todo pintado de campinas,
fautor de fantasmas risíveis
que prendes às coisas visíveis
a presença obscura da alma,
sempre me agradou a mentira
que tu sobre o absoluto espalhas,
rei das sombras tornado pira! [...]“

A evocação que aqui se faz a Valéry é também oportuna a este estudo por um outro motivo básico: a especial intensidade com que o *caído* fora abordado, em todas as qualidades *formais* e *simbólicas* discutidas até aqui, dentro das escolas estéticas do chamado *modernismo*, mais especificamente as correntes plásticas e literárias *simbolistas* e *decadentistas*, que teriam herdado um pensamento humano “entre *anjos* e *demônios*” como um *sentimento de mundo* intuído e notado, em verdade, desde o *maneirismo*, passando pelo *barroco* e pelo *romantismo* até atingir o fim do século XVIII e tempos mais tardios: como atestado por Harold Bloom, não é sem razão que os poetas, e os artistas de uma maneira geral, simpatizando com a metáfora, tenham se identificado tanto com Satã e suas diferentes formas, fazendo dele mesmo o seu *ídolo* ou o seu *anfitrião* no *inferno das imagens*, e do *caído*, consequentemente, uma figura central e recorrente em seu próprio trabalho e conduta: o corpo e a expressão de toda uma consciência criativa. Como observa Eco:

“Se no Renascimento reinava uma concepção clássica da arte, fundada na imitação das harmonias da natureza, com o Maneirismo há uma reviravolta. A tendência hoje é marcar o início do Maneirismo com uma data certamente convencional, 1520, ano da morte de Rafael. Se antes se falava da *maneira* para indicar o estilo de um determinado autor e, em seguida, um modo repetitivo de remeter-se aos grandes modelos precedentes, agora se define o Maneirismo como a época em que o artista, dominado pela inquietação e pela ‘melancolia’, não se volta mais para o belo como imitação, mas para o *expressivo*. Os teóricos do Maneirismo enunciam a teoria do engenho, sendo a *Idéia*, desenho interior concebido pela mente do artista, uma manifestação, dotada de força demíúrgica, do divino que o habita. A deformação é, portanto, justificada como recusa da simples imitação e das *regras*, que não determinam o *gênio*, mas dele nascem. O maneirista tende à subjetivação da visão: enquanto a perspectiva *monocular* dos renascentistas visava à reconstrução de uma cena como se fosse vista

por um olho matematicamente objetivo, o artista maneirista dissolve a estrutura do espaço clássico nas visões saturadas e desprovidas de um centro privilegiado de Bruegel, nas figuras distorcidas e “astigmáticas” de El Greco, nas fisionomias inquietas e irrealisticamente estilizadas do Parmigiano. Temos então uma escolha do *expressivo contra o belo*, uma tendência ao bizarro, ao extravagante e ao disforme, como nas figuras de fantasia de Arcimboldo.

Com maior propriedade, o gosto pelo extraordinário, pelo que pode despertar assombro e maravilha aprofunda-se no Barroco e neste ambiente cultural são explorados os mundos da violência, da morte ou do horror, como acontece na obra de Shakespeare e dos elisabetanos em geral [...].

Dessa maneira, Maneirismo e Barroco não temem recorrer àquilo que, para a estética clássica, era considerado irregular. [...]“ ECO, op. cit., p. 169

Figura 45 – Joseph Parroccl (1646–1704). *Jesus Cristo é tentado na montanha*, parte da série *Os milagres da vida de Nosso Senhor Jesus Cristo*, c. 1661. Água-forte.



Figura 46 – Hendrick Goltzius (1558-1617). *Faetonte*, parte da série *Os quatro desgraçados*, 1588. Gravura a buril. Coleção de gravuras e desenhos do Metropolitan Museum of Art, Nova York.



<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/343581>

Insuflado de um ânimo demônico, e reconhecendo isto, o artista se desprivilegia de sua visão enquanto homem: inaugura o *anticlássico*, abraça sua *decadência*, já não pode aceitar, ao menos não com a mesma intensidade, que seja a sua, em face a tantas outras, a *forma* a ocupar uma posição de destaque como o modelo e o supremo centro do Universo, centro cósmico do qual tudo o mais deriva e para o qual tudo fora feito e converge; rompe com a perspectiva, atormenta-se, desfavorece-se de sua *forma*, dela *desce*, *salta* e *cai*, em favor de sentir-se e acolher-se na *distorção* e na *variabilidade*, na sombra a um só tempo divina e ominosa de todas as outras espécies e possibilidades formais, mantendo, contudo, as suas artes como para melhor percebê-lo e anunciá-lo.

Figura 47 – Francisco de Goya (1746-1828). *Não há quem nos desate?*, c. 1810. Água-forte.



<https://pierrelapalu.com/portfolio/a-sociedade-cavalieri/>

Charles Baudelaire, quem por seu trabalho poético terá sido posteriormente considerado um dos inauguradores da grande ilusão do *moderno*³², influenciando com esta atitude toda uma geração de poetas e artistas franceses e ocidentais, não sem razão conhecidos como *simbolistas*, *decadentes* ou *malditos*, dentre os quais destacam-se Stéphane Mallarmé (1842-1898), Paul Verlaine (1844-1896) e Arthur Rimbaud (1854-1891), dá amplitude a esta visão, sentida e incorporada no Ocidente, mais uma vez, pelo menos desde princípios do séc. XVI; pelo que Baudelaire colhe no peito da humanidade uma já obesa *flor do mal*, a flor de todo este mal

³² “Em vista do culto da noção de correspondência no período romântico, tornou-se totalmente mais estranho e surpreendente que o pequeno soneto de Baudelaire sobre as ‘Correspondances’ tivesse sido saudado pelos poetas posteriores como pedra-de-toque e origem do simbolismo. [...] Nunca é sugerido que ele esteja inventando alguma coisa diferente do conceito dos românticos ou que esteja propondo uma nova maneira de escrever baseada nesta noção. [...]. Baudelaire não tinha consciência de ter realizado outra coisa senão verbalizar sobre um preceito filosófico. [...] Ao descrever o gênio de Hugo, considera-o um discípulo de Swedenborg, dando como prova o magnífico repertório de analogias e metáforas que ligam o humano ao divino - inigualável, como diz, com exceção da Bíblia. Prossegue generalizando e diz que o poeta, no sentido amplo da palavra, é um tradutor, um decifrador dos hieróglifos divinos. Aceita, também, a correspondência literal entre os mundos divino e natural. Isto torna sua noção de símbolo muito próxima do conceito de alegoria e do paralelismo tradicional entre o abstrato e o concreto. De fato, Baudelaire define a arte romântica segundo a famosa dualidade e sua representação nas imagens poéticas. [...]” (BALAKIAN, 2000, p. 29-30)

estar do homem consigo mesmo, cantando nela os produtos de sua feroz civilização como os já apodrecidos frutos de uma estranha condição divina, simbólica: canta as cidades como monstros onde fábricas sonham fumos e crepúsculos, onde sorriem mendigos e meretrizes; canta a volúpia dos corpos, vivos ou mortos, as carniças, os frascos e os venenos, o ópio, o gato, o vampiro, o fantasma, o incenso, o vinho, e faz um louvor definitivo ao ídolo maior da inspiração artística em seu poema *Oração*:

“Glória e louvores a ti, Satã, nas alturas do Céu, Onde reinaste, e nas profundezas do Inferno, Onde, vencido, sonhas em silêncio!” Charles Baudelaire, *Oração in: As Flores do Mal*.

Figura 48 – Odilon Redon (1840-1916). *Satã*, 1890. Litografia. Departamento de desenhos e gravuras do Museum of Modern Art, Nova York.



<https://krollermuller.nl/en/odilon-redon-glory-and-praise-to-you-satan>

Ato contínuo, detenhamo-nos uma vez mais sobre a figura da *serpente*, ela que foi tantas vezes tão caro *emblema* ao gênio poético do próprio Valéry³³: foi ela a *forma* encontrada e escolhida por Satã para ser dotada de linguagem sedutora e atrair o homem à consumação de

³³ “Nos *Cahiers* - a secreta aventura intelectual que ocupou a mente de Valéry, de 1894 a 1945 - são numerosas as aparições da serpente-intelecto, ‘o diabólico chicote de víboras das idéias’, que perturba a vigília do pensador. Desdobrada em variantes conceituais, a Serpente é, aqui, essencialmente, a figuração do pensamento levado às últimas consequências, o pensamento que se devora a si mesmo, como a serpente que morde a própria cauda - uma imagem que Valéry chega a usar em uma de suas divisas principais: ‘Je mords ce que je puis’ (Eu mordo

seu próprio mistério; e será ela, pois, a nos conduzir para a próxima etapa da discussão, quando então serão avaliadas estas formas mesmas, as *formas* que se poderão chamar *ctônicas*, aquelas que, resfriadas, suposto o seu prévio estado de astro fundente, fazem-se agora semelhantes a da serpente: formas que o *caído*, feito *demiurgo*, acostumou-se a ter junto ao fértil submundo do chão. Isto porque se vejam ainda mais esmiuçadas algumas das diversas *metamorfozes* que advêm sobre o *caído* a partir do processo de *demonização*, definindo *seres* que, como visto, entre o *caído* e o próprio demônio, foram fartamente abordados como representantes de todo um estranhamento do homem com relação a si próprio e ao mundo.

“[...] E espreito por arbustos, por balseiras, Onde esteja a serpente adormecida Para dentro em seus círculos meter-me A mim e os negros planos que me ocupam. Que vergonhosa quebra! Eu, que noutrora Pugnei com deuses para ser mais que eles, Apertado serei dentro de um bruto, De um bruto coa substância hei de mesclar-me, Tomar de um bruto carne, embrutecer-me! Eu, alta essência que aspirava ufana Ao mais subido grau da divindade! Porém quanto a ambição, quanto a vingança, Para seus fins obter, não se aviltam? Quem pretende, há mister descer tão baixo Quanto alto quer subir, [...]”

Eis que a vê: - enroscada em labirinto, Coa cabeça no meio, imóvel dorme, De ardilosas astúcias recheada; Inda não causa dano, inda não busca Escuras solidões, tristes cavernas; Mas sobre farta relva em paz descansa Sem ter sustos de nada e sem dar sustos. Pela boca Satã lhe entra e se apossa Dos sentidos brutais no peito e fronte, E intelectual poder logo lhe inspira: Mas não lhe quer afugentar o sono; Nela encerrado pelo dia espera.“ MILTON, op. cit., p. 318-320

3.2 As *maquias*: a queda de deuses, animais e bestas (monstros).

“Claro que não me faltam distrações. Como o carneiro que vai investir, corro pelas galerias de pedra até cair no chão, estonteado. Oculto-me à sombra duma cisterna ou à volta de um corredor e divirto-me com que me busquem. Há terraços donde me deixo cair, até ensanguentar-me. A qualquer hora posso fazer que estou dormindo, com os olhos cerrados e a respiração contida.” Jorge Luís Borges, A casa de Astérion in: O Aleph.

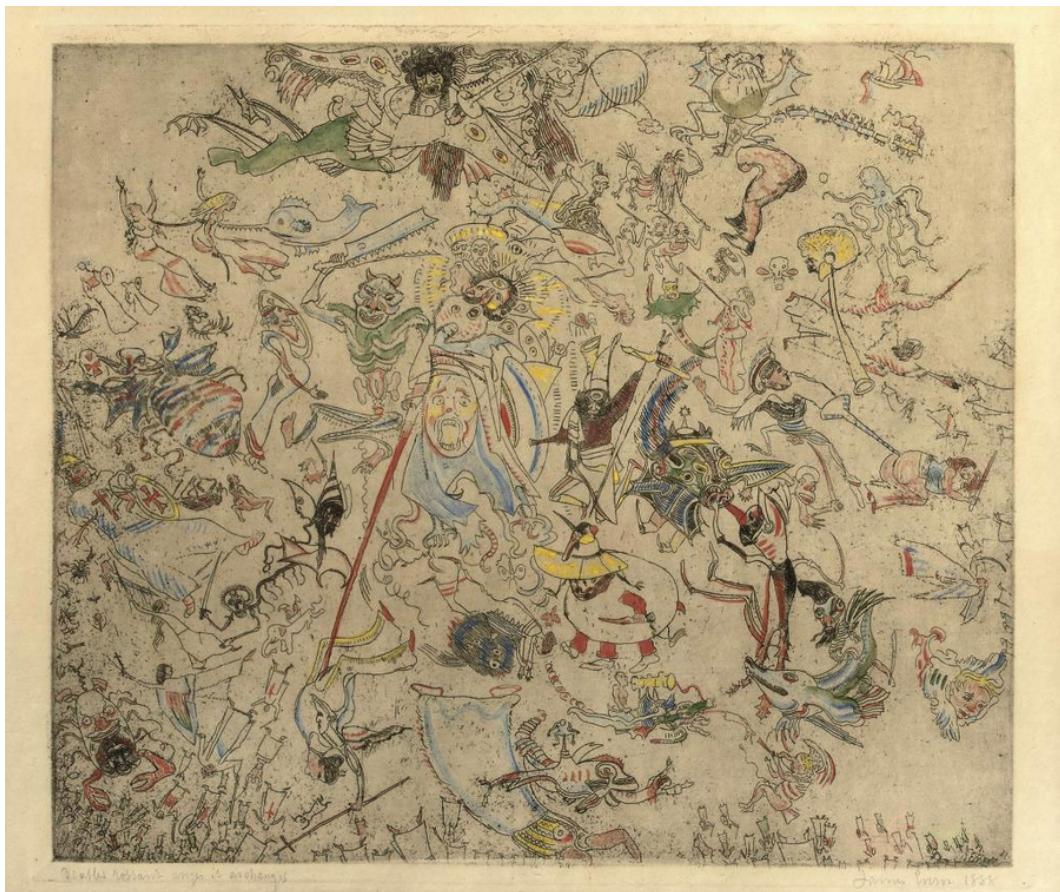
Em seu quadro *A queda dos anjos rebeldes* (fig. 43, p. 84), Pieter Bruegel, o velho, parece oferecer de antemão tudo o que, em termos de aspectos e significados, esta seção deseja tratar: parece manifestar com redobrada intensidade a atribuição que John Milton, pouco mais de um século depois, faz a Satã e seus legionários quando de sua *queda*: “*multidão horrenda*”. Basta reparar para o vasto e intrincado campo compositivo inferior da pintura, acompanhar atentamente toda a sua extensão do início ao fim para constatar, sempre com renovado espanto, aquilo que o próprio pintor chama de *anjos rebeldes*: toda uma miríade de seres os mais *bizarros* possíveis, de famintos crustáceos-instrumentos, passando por peixes com braços humanos, bocas abertas, bicos, armaduras fantasmas, anfíbios de ventre aberto, seres caninos, felinos e ursídeos, seres-objetos, entre cornutos, dracônicos e autofágicos, novamente peixes, olhos esbugalhados, répteis

o que posso). É conhecido, também, o emblema, desenhado pelo próprio Valéry, da serpente enlaçando uma chave, com as iniciais PV. Os *Cahiers* estão recheados de desenhos, esboços e esquemas em que aparecem serpentes que se devoram, algumas vezes associadas a figuras geométricas e a reflexões de cunho científico. [...]“ (CAMPOS, 1984, p. 10)

abjetos e pedaços claudicantes de homens em armaduras, asas e escamas... Enfim, mesmo toda a boa vontade, o olho e a palavra mais seletos, não poderiam dizer de seu elaborado, sombrio e fantástico aspecto sequer um quinto verdadeiramente significativo. Diante destas *criaturas*, suas *formas* tão diversas, queda-se sempre em silêncio, estupefato.

Disto, se até agora se apostou em transformações que, apesar de tanto, podem ser mudanças consideradas bastante sutis com relação a uma suposta “forma apriorística” que tenha o *caído*, esta seção visa brevemente contemplar algumas contravenções mais drásticas de aspecto que o *caído* poderia assumir a partir de sua deformação celestial e encontro com o “chão”. Se por um lado as representações de Ícaro, Faetonte, dos homens e dos anjos conferem ao *caído* sempre como que uma impressão figurativa deveras ou tão somente *humanizada*, aqui as suas metamorfoses atingem níveis ainda mais complexos, tangem e multiplicam-se mesmo no *absurdo*, pois no mundo após a *queda*, isto é, no mundo posterior do chão e mais abaixo, aquele submundo que ao mesmo tempo o gerou e o espera, o mundo sempre por se revelar mediante os esforços criativos de um *abandonado a seus afetos*, não há uma *forma* em que o *demiurgo* não se sinta e reconheça: ao confabular, pode ser e representar a todos os animais, a todas as plantas e a todos os minerais, podendo com eles, mais ainda, constituir espécies impensáveis, tal como Lilith, condenada, veio dar à praia noturna a sua hórrida e prodigiosa prole.

Figura 49 – James Ensor (1860-1949). *Demônios combatendo anjos e arcangels*, 1888. Água-forte colorida à mão.



Para verificar isto, faz-se necessário lembrar apenas que o mundo *pós-queda* trata-se, grosso modo, do *mundo da imaginação*, um *mundo por se formar*, um mundo sem determinações e *pré-conceitos*: só se abre para a habitação e frequentaçāo do *ser demiúrgico* dali mesmo nascido na medida em que também este mundo pode, a cada intenção e gesto de descobrimento (leia-se de criação), habitá-lo e frequentá-lo, dando com isto sequência à sua transfiguração: o *caído* e seu verbo não se acabam com o surgimento do *demiurgo*, mas nele continuam, permanecem presentes e plenamente ativos, ora como a disposição do drama original, ora como o estímulo consciente e a grande energia necessária à atividade de frequentaçāo, participação e elaboração criativa das formas.

Aqui, frisado esteja, depois de um possível primeiro desconforto, o artista/demiurgo volta-se ao reconhecimento de um seu próprio *ídilio* ou *tempo primitivo*, um tempo que só se alcança internamente, posto a sua presença externa, seja ela histórica ou fictícia, estar já distante ou bastante pálida, incrédula, dissipada. Um tempo em que, como indica Octávio Paz (Cf. p. 76), todo instante é todos os instantes possíveis, todos os lugares são um só lugar e toda forma é igualmente todas as formas possíveis: o tempo único da criação. No famoso prefácio, já aqui citado, de *Cromwell* (1827), o escritor francês Victor Hugo assim dispõe esta questão:

“Nos tempos primitivos, quando o homem desperta num mundo que acaba de nascer, a poesia desperta com ele. Em presença das maravilhas que o ofuscaram e o embriagaram, sua primeira palavra não é senão um hino. Ele toca ainda de tão perto a Deus que todas as suas meditações são êxtases, todos os seus sonhos, visões. Expande-se, canta como respira. Sua lira tem somente três cordas: Deus, a alma, a criação; mas este triplo mistério envolve tudo, mas esta tripla idéia comprehende tudo. A terra está ainda mais ou menos deserta. Há famílias, e não povos; pais, e não reis. Cada raça existe à vontade, não há propriedade, não há lei, não há melindres, não há guerras. Tudo pertence a cada um e a todos. [...] Ele passa esta vida pastoril e nômade pela qual começam todas as civilizações, e que é tão propícia às contemplações solitárias, às caprichosas fantasias. Não opõe nenhuma resistência, abandona-se. Seu pensamento, como sua vida, assemelha-se à nuvem que troca de forma e de caminho, segundo o vento que o impele. Eis o primeiro homem, eis o primeiro poeta. É jovem, é lírico. A prece é toda a sua religião: a ode é toda a sua poesia.” VICTOR HUGO, op. cit., p. 17

O *demiurgo*, claro está, pode ser encarado como este *homem que desperta num mundo que acaba de nascer*. Viu-se que, ao abraçar o Inferno, o que o Satã de John Milton faz é lançar mão de sua condição demônica, de seu plano de ação e força criativos: não outra a condição do demiurgo evocador e criador, cuja primeira das liberdades está justamente em reconhecer este seu estado de valores transformados e igualmente transformadores. Pode-se dizer que a revolta de Satã é sobretudo uma *revolução das formas*, uma *metamorfose* em amplo sentido, quando com isto o que ele inaugura é justamente um novo nível de *intimidade sensível*, uma dimensão de profunda e intensa convivência com as formas consideradas, em contrastante relação àquele modelo paterno e sublime, *subnaturais, contra-sublimes, inconstantes, absurdas ou grotescas*. Não sem razão, ao delongar de seu prefácio, por uma definição cada vez mais completa e entusiasmada dos gêneros poéticos que o homem alcançou até o seu tempo (a ode, o épico e o drama), Victor Hugo acabará por discorrer justamente sobre este último termo e sua grande

variedade temática, reconhecendo sua apreciação entre aqueles entre os quais se inclui e a quem chama *Modernos*, dizendo:

"No pensamento dos Modernos, ao contrário, o grotesco tem um papel imenso. Aí está por toda a parte; de um lado, cria o disforme e o horrível; do outro, o cômico e o bufo. Põe ao redor da religião mil superstições originais, ao redor da poesia, mil imaginações pitorescas. É ele que semeia, a mancheias, no ar, na água, na terra, no fogo, estas miríades de seres intermediários que encontramos bem vivos nas tradições populares da Idade Média; é ele que faz girar na sombra a ronda pavorosa do sabá, ele ainda que dá a Satã os cornos, os pés de bode, as asas de morcego. É ele, sempre ele, que ora lança no inferno cristão estas horrendas figuras que evocará o áspero gênio de Dante e de Milton, ora o povoa com estas formas ridículas no meio das quais se divertirá Callot, o Michelangelo burlesco. Se passa do mundo ideal ao mundo real, aqui desenvolve inesgotáveis paródias da humanidade. [...].

[...] Somente diremos aqui que, como objetivo junto do sublime, como meio de contraste, o grotesco é, segundo nossa opinião, a mais rica fonte que a natureza pode abrir à arte. Rubens assim o compreendia sem dúvida, quando se comprazia em misturar com o desenrolar de pompas reais, com coroações, com brilhantes cerimônias, alguma hedionda figura de anão da corte. Esta beleza universal que a Antiguidade derramava solenemente sobre tudo não deixava de ser monótona; a mesma impressão, sempre repetida, pode fatigar com o tempo. O sublime sobre o sublime dificilmente produz um contraste, e tem-se necessidade de descansar de tudo, até do belo. Parece, ao contrário, que o grotesco é um tempo de parada, um termo de comparação, um ponto de partida, de onde nos elevamos para o belo com uma percepção mais fresca e mais excitada. A salamandra faz sobressair a ondina; o gnomo embeleza o silfo." VICTOR HUGO, op. cit., p. 30-34

Figura 50 – Alfred Kubin (1877-1959). *Circe*. Desenho à pena e aquarela sobre papel.



Figura 51 – Gustave Doré (1832–1883). As erínias, ilustração para o *Inferno* de Dante Alighieri (1265-1321), Canto IX:34-63. Gravura a buril.



<https://www.poetryintranslation.com/PITBR/Italian/DantInf8to14.php>

Originalmente, entretanto, faz-se preciso reconhecer que o termo *grotesco*, antes de se referir genericamente ou entusiasmadamente a todo um conjunto de *formas e significados* que, em comparação ou contraposição com um dado modelo de *belo*, representavam *degenerescência, excrescência, estranhamento, mistério, fantasia, magnificência, hediondez, feiúra, desagradabilidade, incongruência, desequilíbrio, perturbação, repulsa, distorção*, etc.³⁴ (definição esta comum somente a partir do séc. XVIII), remetia a uma extravagante variedade da ornamentação parietal redescoberta em Roma no final do séc. XV, afrescadas em paredes que,

³⁴ “Se examinarmos os sinônimos de *belo* e *feio*, veremos que, enquanto se considera *belo* aquilo que é bonito, gracioso, prazenteiro, atraente, agradável, garbosso, delicioso, fascinante, harmônico, maravilhoso, delicado, leve, encantador, magnífico, estupendo, excelsa, excepcional, fabuloso, legendário, fantástico, mágico, admirável, apreciável, espetacular, esplêndido, sublime, soberbo; é *feio* aquilo que é repelente, horrendo, asqueroso, desagradável, grotesco, abominável, vomitante, odioso, indecente, imundo, sujo, obsceno, repugnante, assustador, abjeto, monstruoso, horrível, horríbile, horripilante, nojento, terrível, terrificante, tremendo, monstruoso, revoltante, repulsivo, desgostante, afitivo, nauseabundo, fétido, apavorante, ignobil, desgracioso, desprezível, pesado, indecente, deformado, disforme, desfigurado (para não falar das formas como o horror pode se manifestar em territórios designados tradicionalmente para o belo, como o legendário, o fantástico, o mágico, o sublime).” ECO, op. cit., p. 16-19

até então escondidas em grutas ou cavernas, eram originalmente partes integrantes do complexo arquitetônico conhecido como Casa Dourada (*Domus Aurea*), uma edificação palaciana construída a mando do imperador romano Nero (37 d.C.- 68 d.C.), segundo consta, após o incêndio daquela cidade em 64 d.C.. Para conhecê-los e copiá-los, consta também que artistas como Rafael Sanzio (1483-1520), Ghirlandaio (1449-1494) e Michelangelo teriam se arrastado por entre as reentrâncias das galerias e salões recém-descobertos.

O termo *grotesco*, derivado de *grotta* (do italiano *grotta*, gruta ou caverna), advém justamente do estado “subterrâneo” em que tais ornamentos foram encontrados, tratando-se eles, como ditava o gosto romano à época, de intrincados arranjos em arabescos com guirlandas que, entrelaçadas, amalgamadas ou derivando a figuras humanas, animais e míticas, dão compleição e perfume a este que é um dos primeiros momentos visuais de toda a *infatigável variedade de formas* a qual Victor Hugo se referiu mais tarde, já num contexto de adaptação e exultação literária do tema, com encantada e romântica acepção, onde então o *grotesco*, pelo peso de sua multiplicidade, vive em franca paridade, tantas vezes também cômica e satírica, com o *sublime*, integrando-o e fundamentando-o; ou ainda, chega mesmo a ser um conjunto de fenômenos e formas sublimes em si mesmo (o *contra-sublime*), capaz de suscitar mesmo a comoção, a empatia e a piedade onde é empregado (Cf. nota 13, p.15).

Figura 52 – Desenho esquematizando um exemplo de ornamentação grotesca. Andrés de Melgar (c. 1500-1554). *Grotesques*, c. 1545/60. Desenho à pena sobre papel.



Por outro lado, mas ainda dentro da ampla margem do grotesco, dizer que o *caído* e a *queda* ainda subsistem no *demiurgo* nesta fase de tão drásticas transformações significaria dizer também que nele não se extinguiu de todo o *vazio lucreciano*, o elemento que permite a sua precariedade e fraqueza, o elemento, pois, do drama original. Este *vazio* pode ser aqui interpretado como o *vácuo da melancolia*, sentido toda vez que o *demiurgo* acessa ou tropeça num fragmento de sua própria origem naquilo que se dispõe a engendrar sobre o mundo supostamente seu por se criar. O *artista* torna a ver a presença e a influência do *autor forte* naquilo que faz. Diante disto, sente-se inapto ou desorientado: sua liberdade criadora lhe parece um pouco pálida, seu fogo interno, embora sempre vivo, parece resfriar. É todo aquele momento em que, segundo Harold Bloom, Satã, o *poeta moderno*, “[...] torna-se fraco quando se arrisca a argumentar e comparar [...]” BLOOM, op. cit., p. 49.

Figura 53 – Odilon Redon (1840–1916). *Anjo caído*, 1872. Carvão sobre papel.



<https://www.wikiart.org/pt/odilon-redon/anjo-caido-1872>

Figuradamente, teria este *vácuo poético*, segundo se pode imaginar, uma propriedade muito semelhante àquela do *vácuo* enquanto fenômeno físico, mecânico: de modo a tentar compensar este *vazio*, sentido de quando em quando no ato da criação, o *artista/demiurgo* entrega-se avidamente à sua atividade criativa a fim de tornar-se como que cada vez mais próximo de sua própria nova verdade, a verdade que se quer apartada e subterrânea, e vai com isso se imantando às matérias telúricas, da terra e do submundo, e à medida que ele percorre o *inferno das imagens*, frequentando-as e trazendo-as à tona com seu ser criador, ao redor de sua forma imprecisa se vão amalgamando, adensando e compactando a matéria das matérias: não

bastando se tornar uma figura indiscernível aos olhos paternos, ele tem de se tornar uma figura indiscernível a seus próprios olhos:

“Cada poema – ou obra artística no nosso caso – é uma invasão, não de outro poema, mas de si próprio. Para poder separar a alma do corpo é necessária uma ‘internalização’, não só um afastamento da alma em relação a si própria, mas também de todos os precursores e seus mundos. ‘Deformado em cima, deformado para cima’, o poeta não pode permitir uma outra kenosis. A askesis, enquanto defesa eficaz contra a angústia da influência, age como uma espécie de cegueira em relação as outras realidades e exterioridades, até emergir um novo estilo de rudeza, ‘com vários graus de solipsismo’. Assim, Bloom explica que na sua askesis purgatorial o poeta só conhece a si próprio e ao outro, seu precursor que finalmente: ‘deve destruir e que a esta altura pode ser uma figura imaginária, mas ainda formada por poemas passados que não se deixarão esquecer’.” OLIVEIRA, op. cit., p. 190-191

Assim, duplamente *demonizado*, uma vez na *queda celeste*, outra na *queda telúrica* (a *maquia*), uma vez para o precursor, outra para si próprio, o *demiurgo* se reveste de uma “crosta solipsista”, uma rudeza ou uma robustez tamanha que, assim se pode imaginar, faz dele algo como um ser ctônico, ultracompacto. Se se pudesse imaginar ainda que neste momento ele alcança alguma fonte de luz e acaba por se olhar numa superfície reflexiva, como um lago, o *demiurgo*, esta cria perdida e disforme de Narciso, que tinha até então e arrastava por aí uns restos de asas quebradas de Ícaro ou anjo, últimos remanescentes seus de um aspecto anterior estelar, urânico, cósmico ou celeste, vê-se ali refletido e, dada a sua consciência, aquela que fora alcançada ainda nos processos conjugados de *queda* e *desvio* e desde então cada vez mais densificada, quanto se surpreenda, já não se assusta. E embora o tenha sempre sentido e intuído, enfim pode confessá-lo para o seu duplo, a sua própria sombra ou imagem refletida: “sou mesmo como os animais e as plantas e os minerais, sou como todos os monstros e quimeras de minha imaginação: estou nu, em ruínas, finalmente despido de asas e de qualquer santidade; estou em suma vivo como tudo o que é realmente vivo e tenho deles, dos animais, das plantas, dos minerais, toda a liberdade com que eles, existindo, apenas são. Não mais duvido de minha liberdade. Vejo que criar e viver têm, portanto, tão somente um só sentido, são a mesma coisa, a mesma fome insaciável de carne, chuva e terra, e disto a minha consciência é feita: prontidão e ímpeto, sempre viva apesar de qualquer aparência. Se nos céus, sem muito sucesso, eu tocava a lira singela de meu pai Apolo, se lá eu tentava guiar o seu carro solar, e por tudo isto tinha um aspecto muito semelhante ao seu, buscava seu afeto e validação, vim errar e dar ao seio da terra para aprender as artes de meu manco tio Hefesto, vulcânicas artes com as quais o fogo pelo fogo se modela, arte de dar forja aos incandescentes metais estelares, resfriá-los, e embriagar-me diretamente do cálice de meu tio Dioniso. Sou um animal e sou uma besta, tenho chifres, escamas, tenho plumas e cores, um monstro, este ser ultravivo e ultradiverso entre a figura dos deuses e a figura dos animais. Sou sacro e imundo, divino e profano, claro e aturdido: Circe, Pasífae, Lilith e Eva são minhas mães e irmãs, beijo os seus pés com meus lábios feridos e rudes. Sou a esfinge, a serpente e o cão. Sou o minotauro, o centauro, o golem, o licantropo, o cíclope, o tritão, o touro, o cavalo, o hipopótamo, o crocodilo, a hiena, o chacal e o leão, sou o inseto e o

réptil estirado ao sol, sou o sátiro, o fauno, o titã, o nefilim, o corcunda e o anão: corro entre os juncos para o bosque e o sertão, não me deixo ver senão por olhos como os meus, e minha casa é a margem, a noite labiríntica além do curral; meu desenho, meu desígnio, é infinito como o desenho que em cada coisa eu busco“.

Figura 54 – Pablo Picasso (1881-1973). *Minotauromaquia*, 1935. Água-forte.



https://www.reddit.com/r/Art/comments/9vf7q9/la_minotauromaquia_pablo_picasso_etching_1935/

Figura 55 – Alfred Kubin (1877-1959). *Sem título*. Desenho à pena, aquarela e gouache sobre papel.



Figura 56 – Rembrandt van Rijn (1606-1669). *A Babilônia que leia Jeremias*, 1630. Água-forte. Casa da gravura de Haarlem, Haarlem.



<http://objetosim.com.br/a-sociedade-cavalieri/>

Figura 57 – Käthe Kollwitz (1867-1945). *Estuprada*, 1907. Água-forte, verniz mole e ponta-seca. Coleção de gravuras e desenhos do Metropolitan Museum of Art, Nova York.



<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/367434>

Figura 58 – Francisco de Goya (1746-1828). *Folia dos touros*, c. 1816/23. Gravura em metal: águaforte e aquatinta. Coleção de gravuras e desenhos do Metropolitan Museum of Art, Nova York.



<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/333842>

Figura 59 – Pablo Picasso (1881-1973). *Fauno revelando uma mulher adormecida*, 1936. Gravura em metal: águaforte e técnica do açúcar.



<https://www.tate.org.uk/art/artworks/picasso-faun-revealing-a-sleeping-woman>

Figura 60 – Franz von Stuck (1863–1928). *Faunos brigando*, 1889. Gravura em metal: ponta-seca e água-forte. Milwaukee Art Museum, Milwaukee.



<https://blog.mam.org/2017/03/28/from-the-collection-fighting-fauns-by-franz-von-stuck/>

Figura 61 – Max Klinger (1857–1920). *Centauro perseguido*, 1881. Gravura em metal: água-forte e aquatinta. Departamento de desenhos e gravuras do Museum of Modern Art, Nova York.



<https://www.moma.org/collection/works/117258>

Figura 62 – Marcello Grassmann (1925-2013). *Sem título*. Gravura em metal: ponta-seca, água-forte, raspagem e aquatinta.



<https://alcheton.com/Marcelo-Grassmann>

Figura 63 – Jan Lebenstein (1930-1999). *Sem título*, 1967. Desenho sobre papel.



Figura 64 – Arnold Böcklin (1827-1901). Batalha dos centauros, c. 1872/73. Óleo sobre tela. Kunstmuseum, Basileia.



<http://www.victorianweb.org/decadence/painting/bocklin/4.html>

Uma vez mais, *forma e conteúdo, interno e externo, organismo, função e sentido*, não se dissociam: compositivamente, pode-se observar que, em todas estas novas representações do *caído*, uma nova *anatomia do emblema* se manifesta: há como que um achatamento do elemento *espaço*, ou seja, partindo de uma máxima *verticalização*, onde o *espaço* sobejava como que para justamente permitir a consumação do *vazio* e consequentemente a vertiginosa *queda*, para uma maior *horizontalização*, indício compositivo de uma forma adaptada ao desenho do horizonte e do chão. Este embrutecimento da forma do *caído*, afinal este achatamento ou diminuição do fator *espaço*, com todas as *variedades e hibridizações* que este mais o fenômeno da *demonização* implicam, revelaria um organismo mais adaptado à sua verdade telúrica, um tanto mais estável, pois, às condições de seu meio criativo. Estas figuras seriam faces possíveis de um *artista/demiurgo* que, não refutando a sua sombra, mas nela coabitando, torna-se um pouco mais integrado e amadurecido em seus propósitos vários, um pouco mais percorrido e experimentado de seu inferno, um pouco mais par de sua multiplicidade. E é justamente para expressar, para materializar toda esta *multiplicidade* sentida em seu espírito que o *artista* se torna afim de todas estas formas, tendo por elas a incomparável *empatia* das mãos:

“Enquanto através de uma das suas facetas o artista representa talvez o tipo mais evoluído, em outra continua a ser o homem pré-histórico. O mundo é, para ele, fresco e novo; examina-o, goza dele com sentidos mais apurados que os do homem civilizado, já que guardou o sentimento mágico do desconhecido e, sobretudo, a poética e a técnica da mão. Qualquer que seja o poder receptivo e inventivo do espírito, sem o concurso da mão esse poder não passará de um tumulto interior. O homem que sonha pode albergar visões de paisagens extraordinárias, de faces de uma beleza perfeita,

mas sem um suporte e uma substância não poderá reproduzir essas visões, pois que a memória apenas as regista, como a recordação de uma recordação. O que distingue o sonho da realidade é que o homem que sonha não consegue criar uma arte: as suas mãos dormem. A arte faz-se com as mãos; são elas o instrumento da criação mas, em primeiro lugar, o órgão do conhecimento. [...] Isto, porque ele recomeça todas as experiências primitivas; como o Centauro, experimenta as forças e os sopros. Enquanto o contacto em nós se faz de forma passiva, ele procura-o, experimenta-o. Nós contentamo-nos com uma aquisição milenária, um conhecimento automático e talvez já gasto e arrumado e esquecido dentro de nós. Ele trá-lo à luz do dia, renova-o a partir do princípio. É mais ou menos a mesma coisa que se passa com a criança. Só que o homem adulto acaba com esta experiência e considerando-se homem 'feito' deixa, de facto, de se fazer. É o artista quem prolonga a curiosidade das crianças, estendendo tal capacidade, sem limites de idade. Ele toca, tacteia, toma o peso, mede o espaço, modela a fluidez do ar na prefiguração da forma, acaricia a pele de tudo e é com a linguagem do toque que compõe a da visão [...]." FOCILLON, op. cit., p. 114-115

Portanto, se depois de todas estas *quedas* e transformações, se neste ponto de seu caminho como *demiurgo* o artista, tendo adquirido a *fome*, a *forma* e com elas toda a força e *resistência* da fera metafórica, não deixa de sentir em seu imo a vitalidade da *criança*, a curiosidade, a coragem, a desprevensiosidade e mesmo a despreocupação com que ela imagina, cria e confia no que se permitiu a imaginar e criar, o artista tem, possivelmente, condições de observar e assumir que está definitivamente a serviço da arte, pois conduz com seu trabalho a radicalidade mágica e a leveza desprevensiosa de todos os primeiros gestos e experiências, a radicalidade e a leveza necessárias para levar adiante um verdadeiro projeto de resistência e liberdade contra o tempo, a forma suprema.

Se o artista cresce, seu crescimento é sempre inverso: ele cresce para criança ou, como sugere o poeta Manoel de Barros, para passarinho. O *artista/demiurgo*, que em todos os seus momentos de maior verdade está só e de frente ou para o seu próprio trabalho, ou para aquilo que o inspira, tem de sobreviver a si próprio e a cada dia, e para tanto não pode ceder a autoindulgência, este que parece ser um sentimento e uma conduta tão comuns à forma fechada, "adultecida", aquela que, havendo se convencido do tempo como ele fora instituído, a cada nova falha contra este modelo não vê outra possibilidade se não a de se iludir com seu próprio perdão.

Observa ainda o artista que a sua autonomia criadora não significa necessariamente absoluta autossuficiência: a esta altura, seria possivelmente um erro manter-se solipsista, o solipsismo de que viera se revestindo como para melhor suportar a presença ancestral do pai: deve reconsiderar esta presença como para melhor observá-la e nela ver o precioso esforço de um semelhante. Daqui em diante, o artista se veria pronto para conviver com a sua influência maior, tendo para tanto, somados, a resistência e a fome monstruosa dos seres telúricos e o espírito sempre investigativo e desprevensioso da criança. Eis como que um momento que, sendo de certa estabilidade para as *formas*, também o é de maneira estendida para a *consciência*: o artista consegue confiar e dar consistência e persistência a seu projeto. O artista pode então se reaproximar do autor forte para nele constatar não menos que a figura de mais um *caído* e pedir-lhe: "Por favor... desenha-me um carneiro!".

4 Considerações finais: Ícaro, Satã, O Pequeno Príncipe e as etapas da consciência criativa

Neste breve panorama acerca da figura do *caído*, esperou-se dimensioná-la segundo dois princípios intercambiantes: o princípio da forma ou objeto, isto é, as abordagens plásticas e figurativas do fenômeno, e o princípio do símbolo ou sujeito, ou seja, o caído como um corpo que ressoa através do tempo: um corpo emblemático vivo em que os artistas puderam e ainda podem reconhecer uma face para a própria consciência da atividade criativa e os conteúdos e transformações que ela implica. Para a definição de corpo emblemático, viu-se de que maneira um emblema é constituído e o que tem significado pelo menos desde as primeiras configurações gráficas encontradas nos livros de emblemas europeus da primeira metade do séc. XVI. Depois, como estes emblemas alcançaram as esferas de representação mais modernas em desenho, gravura, pintura e literatura, indicando a sobrevida do fenômeno nas artes.

Se, já como intenção final deste trabalho, é possível ainda esboçar uma breve e simplificada noção das *etapas* ou *idades da consciência criativa* segundo os *caídos* até aqui elencados, pode-se ter em Ícaro a primeira dessas etapas: seria o *caído* em sua *adolescência*, quando lança o exemplo da agitação, mas não tem ainda força, ponderamento ou consciência em si mesma suficiente para levar esta energia adiante, à consumação do *desvio* em direção ao seu *ser demiúrgico*.

No Satã de John Milton se teria a segunda etapa: seria o *caído* em sua fase *adulta*, quando há conscientemente o desejo da revolta e dela advém a *queda*. Com a *queda* ocorre uma desfiguração, uma *demonização* ou *desvio* que leva o *caído* a se achar no inferno das imagens, o substrato criativo diante do qual deverá continuar assumindo a sua verdade demiúrgica: o caído se realiza como *demiurgo*.

Por fim, se há de fato uma inversão do tempo no âmago do artista, e se pelo seu trabalho há um contínuo aprofundamento interno que leva à consumação de um projeto contra o tempo convencional, para o artista, crescer significa tornar-se mais próximo e inteirado de sua *criança interior*, e a terceira idade de sua consciência criativa não é outra senão a *infância*, que assim, por não menos que todas as situações descritas até aqui, poderá ser representada pela figura do Pequeno Príncipe de Saint-Exupéry:

“Vivi, portanto, só, sem alguém com quem pudesse realmente conversar, até o dia em que uma pane obrigou-me a fazer um pouso de emergência no deserto do Saara, há cerca de seis anos. Alguma coisa se quebrou no motor. E como não trazia comigo nem mecânico nem passageiros, preparei-me para executar sozinho aquele difícil conserto. Era, para mim, questão de vida ou morte. [...]”

Na primeira noite adormeci sobre a areia, a quilômetros e quilômetros de qualquer terra habitada. Estava mais isolado que um naufrago num bote perdido no meio do oceano. Imaginem qual foi a minha surpresa quando, ao amanhecer, uma vozinha estranha me acordou. Dizia:

- Por favor... desenha-me um carneiro!

[...]

Levei algum tempo para entender de onde ele viera. O principezinho, que me fazia milhares de perguntas, parecia nunca escutar as minhas. Palavras pronunciadas ao acaso é que foram, pouco a pouco, revelando sua história. Assim, quando viu pela primeira vez meu avião [...], perguntou-me:

- Que coisa é aquela?

- Não é uma coisa. Aquilo voa. É um avião. O meu avião.

Eu estava orgulhoso de lhe dizer que eu voava.

Então ele perguntou, meio assustado:

- Como? Tu caíste do céu?

- Sim - respondi humildemente.

- Ah! Isso é engraçado!

E o pequeno príncipe deu uma bela risada, que me irritou profundamente. Gosto que levem a sério as minhas desgraças. Em seguida acrescentou:

- Então tu também vens do céu! De que planeta tu és?

Vislumbrei um clarão no mistério da sua origem [...]“ (ANTOINE DE SAINT-EXUPÉRY, 2009, p. 9-14)

Figura 65 – Antoine de Saint-Exupéry (1900-1944). “Tombou devagarinho como tomba uma árvore“, série de ilustrações para O Pequeno Príncipe. Aquarela sobre papel.



5 Portfólio

O conjunto de imagens a seguir, somado ao caderno de contos e poesias que se apresenta à parte, visa formar uma pequena sequência em que se relacionam sucintamente as transformações ocorridas ao largo do desenvolvimento de uma vivência ao mesmo tempo prática e teórica: espera oferecer um breve panorama da produção visual do autor e como ela se identifica particularmente com a figura do *caído* e suas transformações.

Partindo-se das gestualidades mais diáfanas do desenho de orientação predominantemente vertical, grafites e aquarelas, poder-se-ia dizer de uma postura idílica, em que as figuras se distribuem com grande distorção e alongamento através do espaço compositivo, quase como fantasmas que se projetam até um vago e sonífero ideal. Esboçam-se, contudo, os primeiros temas mais persistentes e gerais: o minotauro, a família, o homem, a mulher, a criança, a fertilidade e os ciclos de vida e morte. Logo depois, a procura por novos meios e soluções gráficas levam, ainda em desenho, à experimentação de novos materiais por sua própria natureza consideravelmente mais “terrosos”, como a sanguínea, o carvão, pigmentos, os sépias e o extrato de nogueira. As figuras se adensam, tornam-se mais compactas e mais próximas à natureza do horizonte e do chão, da própria materialidade com que são admitidas sobre o papel e surgem - tal como sucede ao caído que aceita seu ser demiúrgico. Os desenhos tomam compleições telúricas.

A gravura em metal é o guia definitivo de todo este pensamento, processo e conduta: há uma radicalidade na sacralidade, dos metais, da terra, do contínuo fazer; e na terra, sabe-se, o cobre tem sido favorável aos sonhos da humanidade desde os seus primeiros passos rumo ao profundo desconhecido de si própria: é projeto, é acaso e consequência. A materialidade, ou melhor, a presencialidade com que este meio parece desejar ser abordado, entendido e aplicado orienta agora todo o percurso desde as primeiras concepções mentais, que logo se veem abandonadas em favor do permanente risco do contato. As ferramentas têm cada uma as suas lições, levam o gesto a uma potência que ele mesmo não conhecia, como quando se descobriu que para melhorar carpir e arar o solo se poderia usar a foice e a enxada. Vê-se que os sonhos se tornaram, pois, mais concretos, a imaginação mais real que nunca.

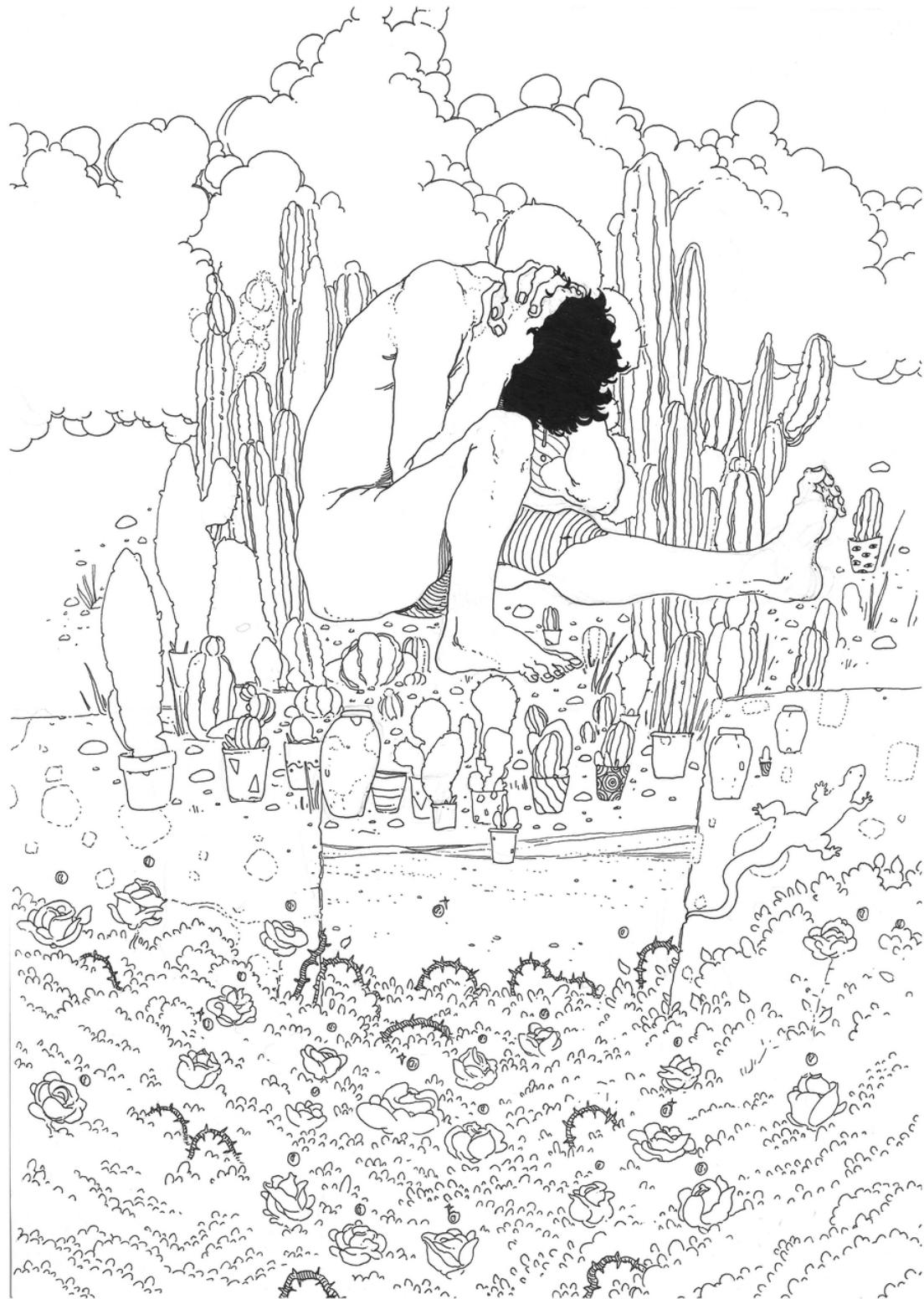
Por fim, são desenhos e gravuras que não alcançam nem de longe a qualidade dos trabalhos dos mestres colhidos como referência plástica, sentimental e teórica para o desenvolvimento deste trabalho, mas decidiu-se apresentá-los com vias de se demonstrar a provável *gênese visual* do que aqui foi apresentado e distendido como conceito e pensamento crítico, escrito. Foram, portanto, feitos ao longo do percurso de estudo e trabalho vivido entre 2015 e 2019.

Figura 66 – Parte da série de 23 ilustrações para o Pequeno Príncipe de Saint-Exupéry, 2016. 42 cm x 29,7 cm. Grafite e caneta gráfica sobre papel.



Acervo pessoal

Figura 67 – Parte da série de 23 ilustrações para o Pequeno Príncipe de Saint-Exupéry, 2016. 42 cm x 29,7 cm. Grafite e caneta gráfica sobre papel.



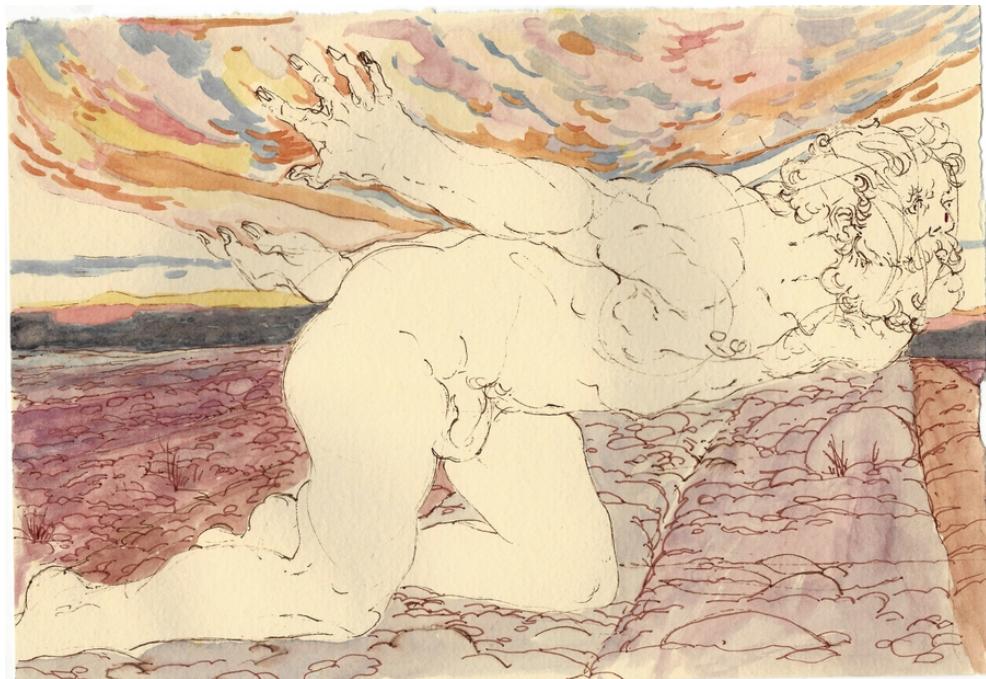
Acervo pessoal

Figura 68 – Sem título, 2018. 28,5 cm x 19,5 cm. Caneta gráfica sobre papel (caderno).



Acervo pessoal

Figura 69 – Atlas, 2018. 16 cm x 23,5 cm. Caneta gráfica e aquarela sobre papel vergé.



Acervo pessoal

Figura 70 – Prometeu, 2018. 16,5 cm x 23 cm. Caneta gráfica, ecoline e aquarela sobre papel vergé.



Acervo pessoal

Figura 71 – Sem título, 2018. 13,5 cm x 20 cm. Gravura em metal: ponta-seca, água-forte e aquatinta.



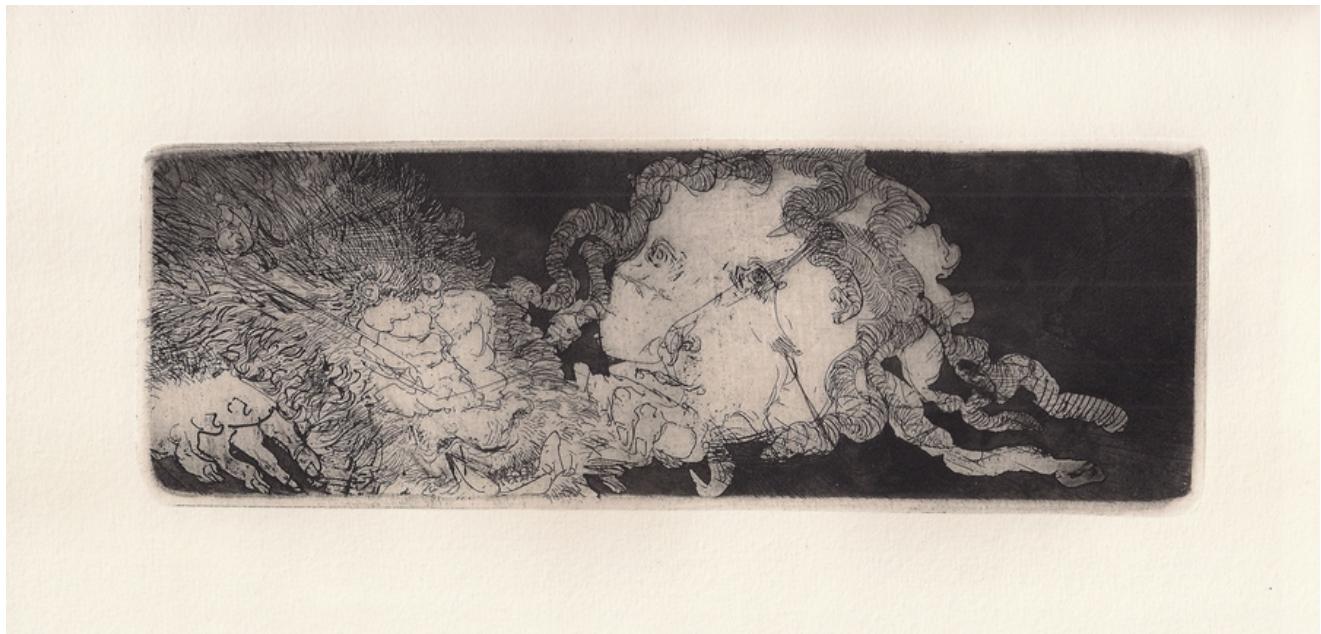
Acervo pessoal

Figura 72 – Sem título, 2018. 15 cm x 20 cm. Gravura em metal: ponta-seca, água-forte e aquatinta.



Acervo pessoal

Figura 73 – Sem título, 2018. 8 cm x 23 cm. Gravura em metal: água-forte, açúcar e aquatinta.



Acervo pessoal

Figura 74 – Sem título, 2018/2019. 15,7 cm x 28,5 cm. Gravura em metal: ponta-seca, buril, verniz mole, água-forte e técnica do açúcar.



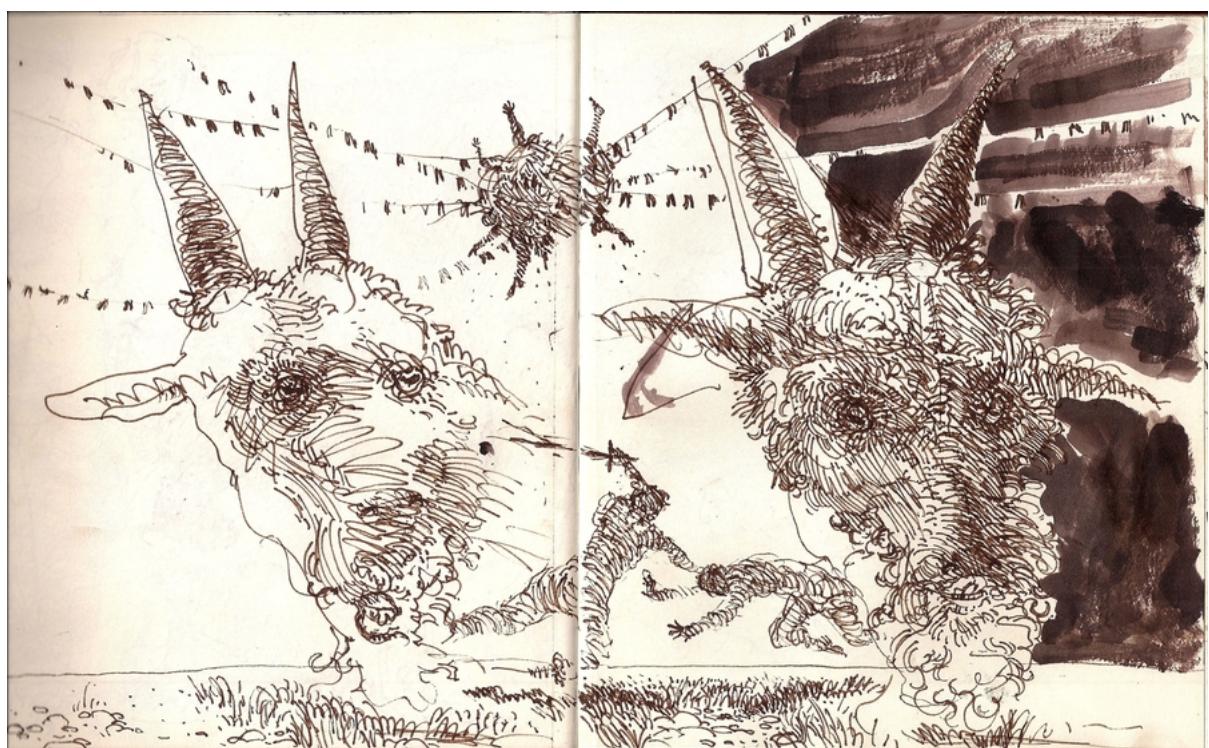
Acervo pessoal

Figura 75 – Sem título, 2019. 13,5 cm x 20,5 cm. Gravura em metal: ponta-seca e água-forte.



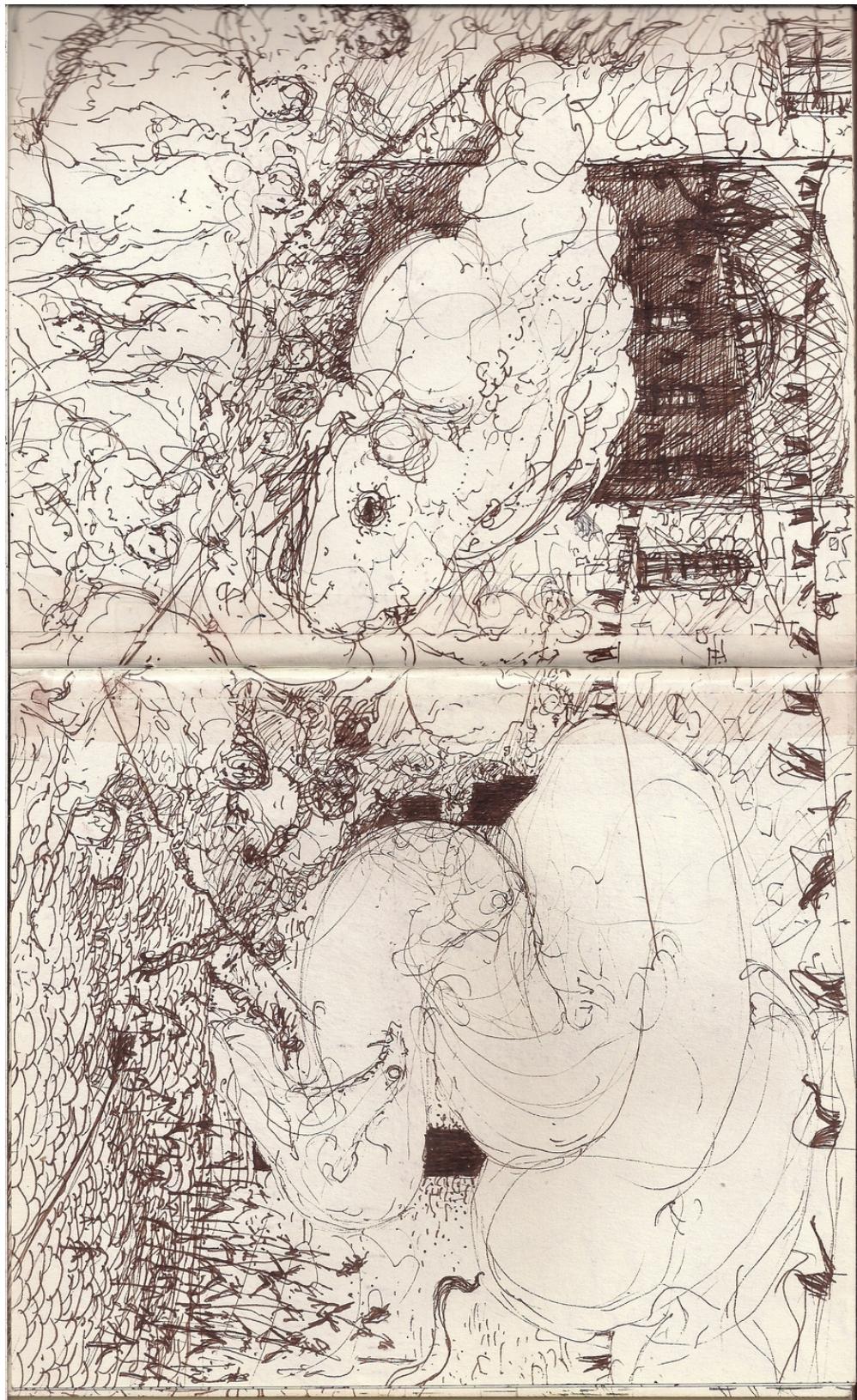
Acervo pessoal

Figura 76 – Sem título, 2019. 18 cm x 30 cm. Caneta gráfica e extrato de nogueira sobre papel (caderno).



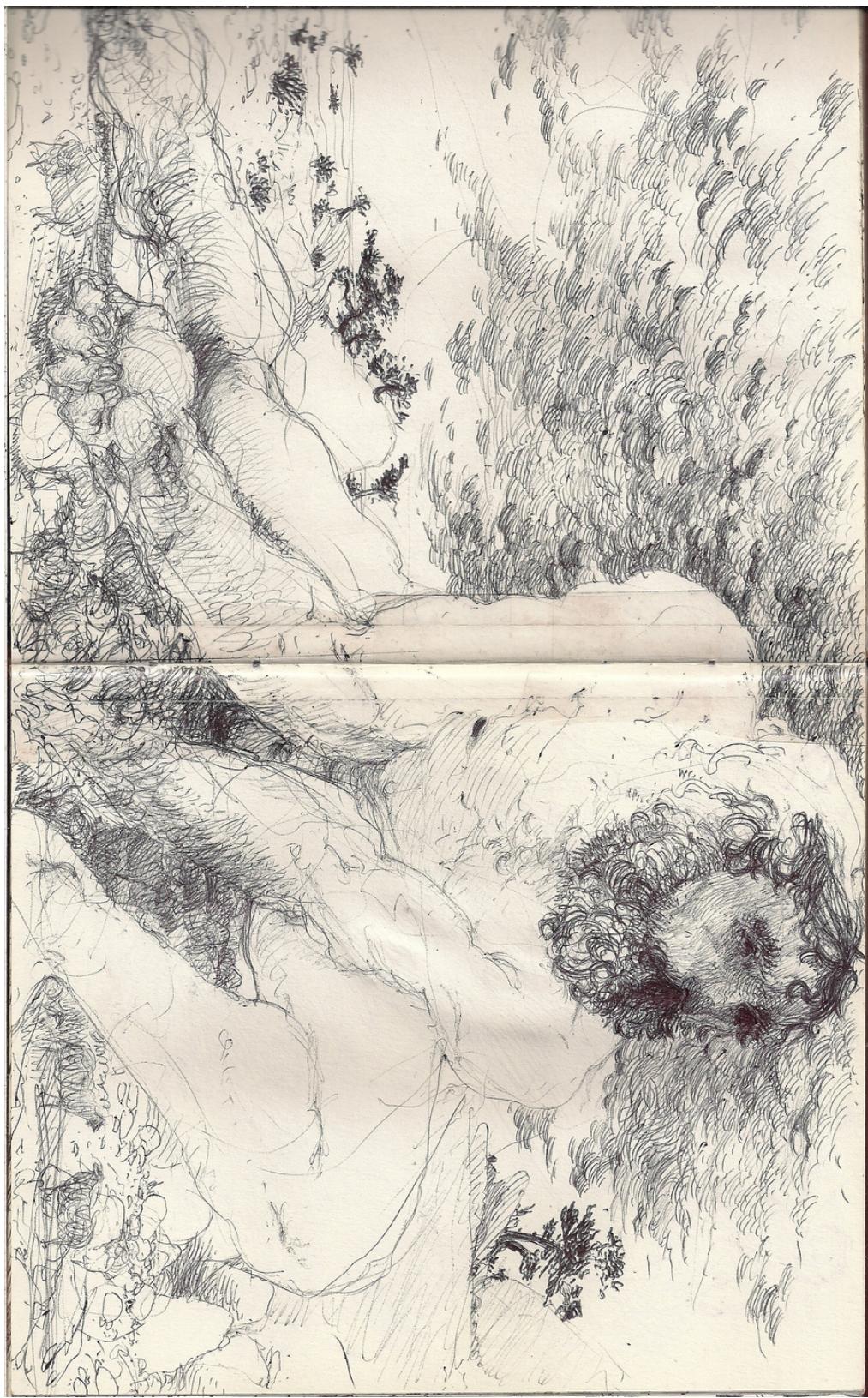
Acervo pessoal

Figura 77 – Sem título, 2019. 18 cm x 30 cm. Caneta gráfica sobre papel (caderno).



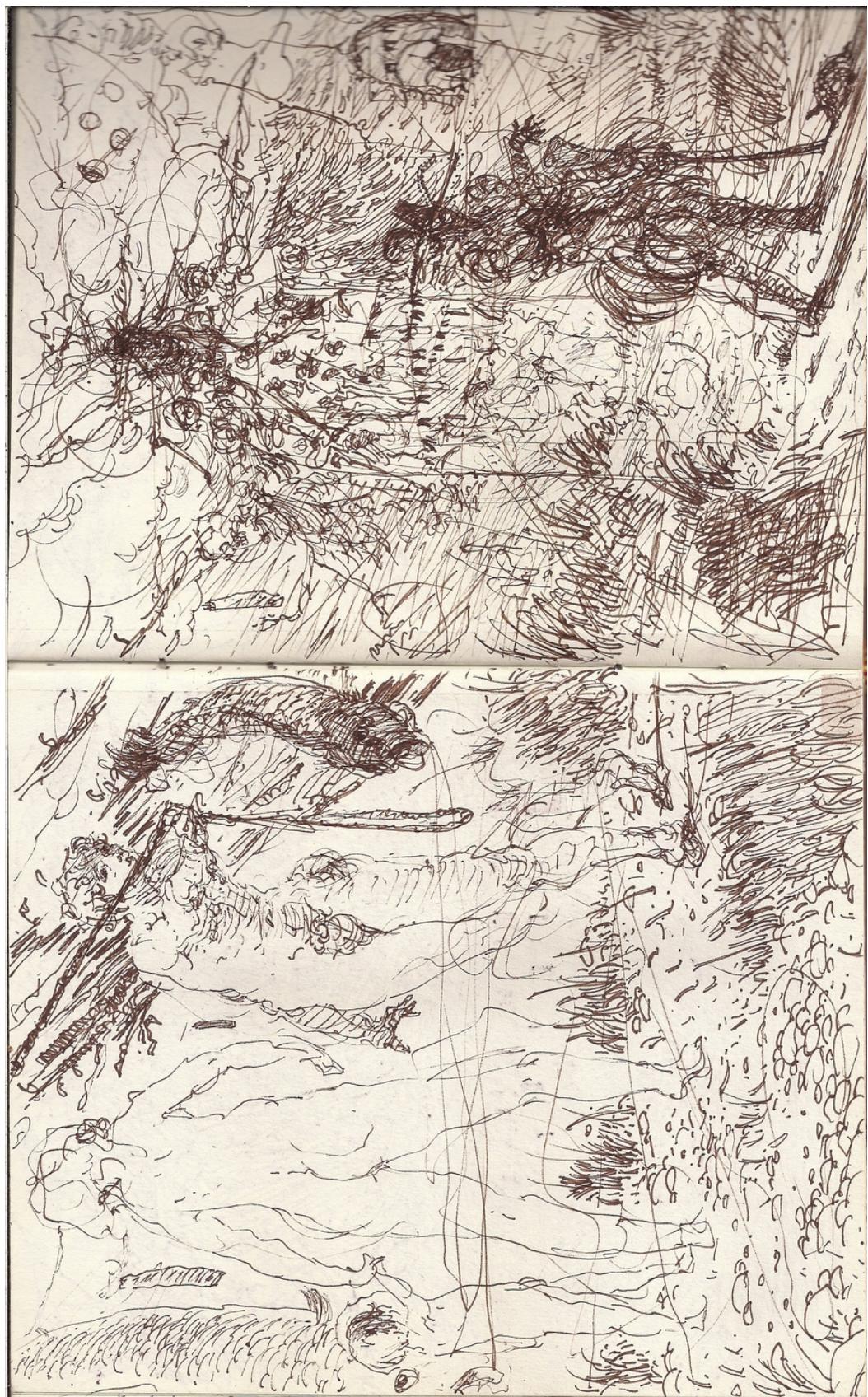
Acervo pessoal

Figura 78 – Sem título, 2019. 18 cm x 30 cm. Caneta esferográfica sobre papel (caderno).



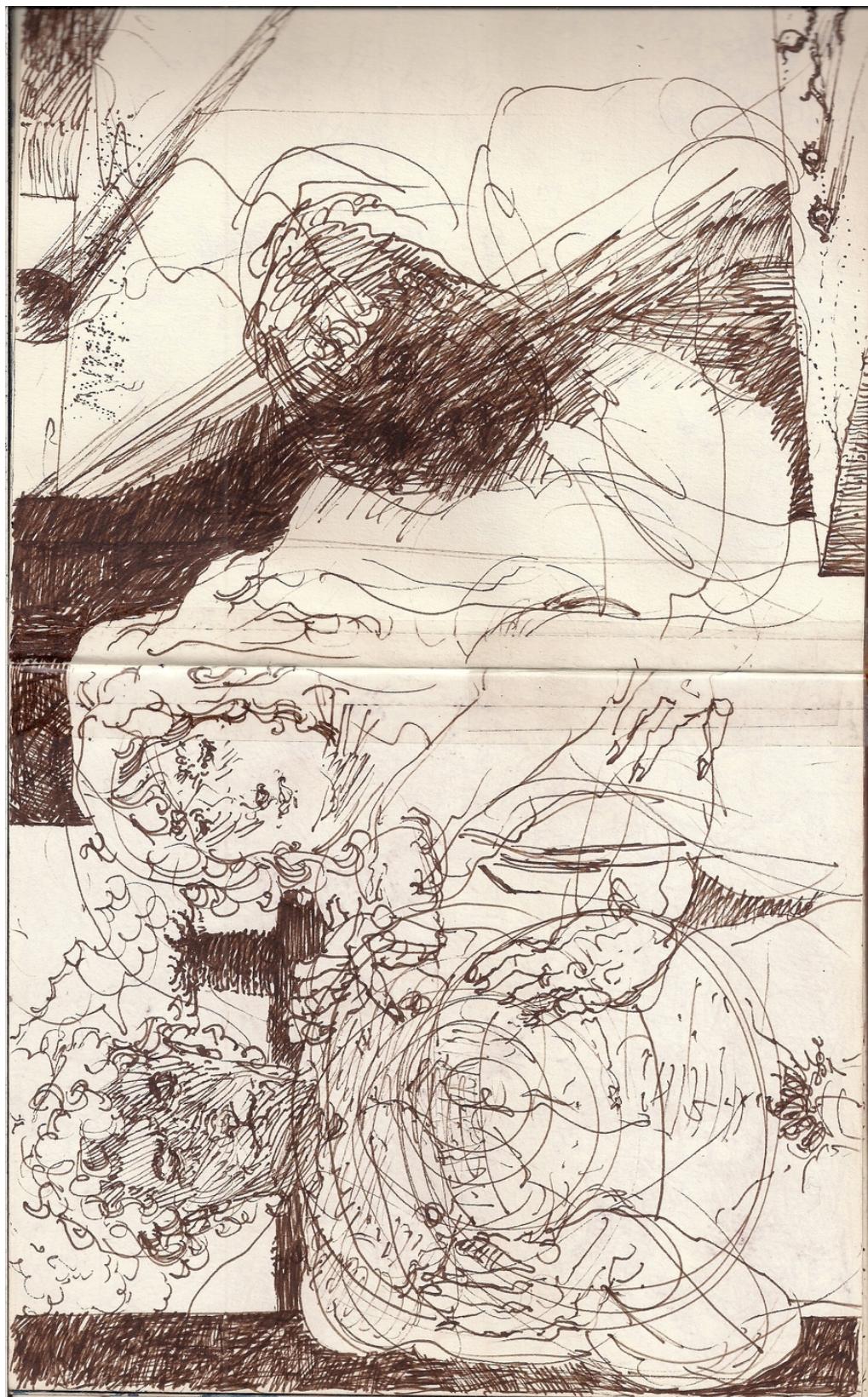
Acervo pessoal

Figura 79 – Sem título, 2019. 18 cm x 30 cm. Caneta gráfica sobre papel (caderno).



Acervo pessoal

Figura 80 – Sem título, 2019. 18 cm x 30 cm. Caneta gráfica sobre papel (caderno).



Acervo pessoal

Figura 81 – Sem título, 2019. 15 cm x 20 cm. Gravura em metal: ponta-seca e água-forte.



Acervo pessoal

Referências

- ADORNO, T. W. **Kierkegaard**. 1. ed. São Paulo: Unesp, 2010. 384 p.
- AGUIAR, G. de. A interface da mito-poética e o pensamento filosófico em Eudoro de Sousa, Vicente e Dora Ferreira da Silva. In: ANAIS ELETRÔNICOS, 1., 2015, Uberlândia. **II Colóquio Internacional Vicente e Dora Ferreira da Silva / III Seminário de Poesia – Poesia, Filosofia e Imaginário**. Uberlândia, 2015. v. 1, n. 1, p. 74 – 87.
- ANTOINE DE SAINT-EXUPÉRY. **O Pequeno Príncipe**: com aquarelas do autor. 48. ed. Rio de Janeiro: Agir, 2009. 96 p.
- AREZI, A. **A arte impopular de Hokusai**. São Paulo: Clube de Autores, 2017. 280 p.
- AUERBACH, E. **Figura**. São Paulo: Editora Ática, 1997.
- BACHELARD, G. **A psicanálise do fogo**. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- BALAKIAN, A. **O Simbolismo**. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- BARACAT JUNIOR, J. C. et al. **Plotino, Eneada III.8 [30], sobre a natureza, a contemplação e o uno**. 2002. Dissertação (Mestrado) — Universidade Estadual de Campinas . Instituto de Estudos da Linguagem.
- BENJAMIN, W. **Teses sobre o conceito da história**. 1940.
- BERGER, J. **Bento's sketchbook**: how does the impulse to draw something begin? [S.l.]: Pantheon Books, 2011.
- BLOOM, H. **A angústia da influência**: uma teoria da poesia. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- BURKE, E. **Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do sublime e do belo**. [S.l.]: Papirus: Editora da Universidade de Campinas, 1993.
- CAMPOS, A. de. **Paul Valéry**: a serpente e o pensar. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- CASTRO, M.; LOPES, T.; CAMANHO, A. **Entrevista com Jardim**. 2013. Vídeo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YYfOFUZZX2o>. Acesso em: 22 abr 2019.
- CHARLES BAUDELAIRE. **As flores do mal**. São Paulo: Martin Claret, 2011.
- COLLODI, C. **Le avventure di Pinocchio**: Storia di un burattino. [S.l.]: Fondazione Nazionale Carlo Collodi, 1983.
- COSTA, A. A. da. A génesis das substâncias minerais e o essencialismo em ciência. In: ANAIS ELETRÔNICOS, 2000, Lisboa. **II Colóquio Internacional Discursos e Práticas Alquímicas**. Lisboa: Hugin Ed., 2000. v. 2, p. 108 – 119. Disponível em: <http://www.triplov.com/alquimias/amorim.htm>. Acesso em: 22 jun 2019.
- ECO, U. **História da feiúra**. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- ELIADE, M. **Ferreiros e alquimistas**. Paris: Flammarion, 1956.
- ESPINOSA, B. de. **Tratado político**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.

- ESTÉS, C. P. **Mulheres que correm com os lobos:** mitos e histórias do arquétipo da mulher selvagem. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. 376 p.
- FABRICIO FERNANDEZ. Bestiario Guaraní: dioses, héroes y criaturas del imaginario Tupí-Guaraní. 2019. Disponível em: <https://edoc.pub/bestiario-guarani-pdf-free.html>. Acesso em: 23 jun 2019.
- FEYERABEND, P. K. **Ciência, um monstro:** lições trentinas. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2016. 232 p.
- FOCILLON, H. **A Vida das Formas:** seguido de Elogio da Mão. Lisboa: Edições 70, 1943. 129 p.
- FREIRE, A. J. G. **A natureza da alma e o clinamen:** ação e liberdade em Lucrécio. 2014. 191 p. Tese (Doutorado em Filosofia) — Programa de Pós-graduação em Filosofia, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte.
- GREEN, H. **Andrea Alciati and his books of emblems:** a biographical and bibliographical study. [S.l.]: Harvard University, 1872.
- GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. **Dicionário de Semiótica.** São Paulo: Contexto, 2008.
- HESÍODO. **Teogonia; Trabalhos e dias.** 2. ed. São Paulo: Martin Claret, 2014.
- JUNG, C. G. **Mysterium Coniunctionis:** an inquiry into the separation and synthesis of psychic opposites in alchemy. [S.l.]: Princeton University Press, 1977.
- JUNG, C. G. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo.** Petrópolis: Vozes, 2000.
- KANDINSKY, W. **Do espiritual na arte:** e na pintura em particular. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- MERLEAU-PONTY, M. **Fenomenologia da percepção.** 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- MERLEAU-PONTY, M. **O olho e o espírito.** São Paulo: Cosac & Naify, 2013.
- MILTON, J. **O Paraíso Perdido.** Belo Horizonte: Villa Rica, 1994. v. 18.
- MOLINO, D. D. B. A arte sugestiva de Odilon Redon. **Revista de história da arte e arqueologia,** Campinas, n. 9, p. 106 – 106, Janeiro - Junho 2008.
- OLIVEIRA, M. do Céu Diel de. A angústia da influência nas Artes Visuais e na Literatura, com Harold Bloom. **Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG,** v. 7, n. 13, p. 178 – 194, Maio 2017. Disponível em: <https://eba.ufmg.br/revistapos/index.php/pos/article/view/515>. Acesso em: 11 jun 2018.
- OVÍDIO. **As Metamorfoses.** Rio de Janeiro: Tecnoprint S.A., 1983.
- PAZ, O. **O arco e a lira.** 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2012. 352 p.
- PEREZ, D. A. **O ator sem bordas:** em busca de uma autonomia criativa no teatro contemporâneo. 1. ed. São Paulo: Clube de Autores, 2014. v. 1. 287 p.
- PLATÃO. **Timeu-Crítias:** tradução do grego, introdução, notas e índices: Rodolfo Lopes. 1. ed. Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, 2011.

TITO LUCRÉCIO CARO. **Da natureza**: prefácio, tradução e notas de Agostinho da Silva. Rio de Janeiro: Globo, 1962.

VALÉRY, P. **Degas, dança, desenho**. [S.l.]: Cosac Naify, 2003. 205 p.

VICTOR HUGO. **Do grotesco e do sublime**: tradução do prefácio de Cromwell. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

WATERMAN, J. P.; BORCHERT, T. **The book of miracles**: the Augsburg manuscript from the Collection of Mickey Cartin. [S.l.]: Taschen, 2017.