

GABRIELA SÁ PAUKA

LUCIFERIANO CRIADOR:

**o complexo do demiurgo literário e a obra de arte como transgressão entre
Inferno, de Dante, a poética de William Blake e *A casa que Jack construiu*, de
Lars von Trier**

ASSIS

2022

GABRIELA SÁ PAUKA

LUCIFERIANO CRIADOR:

o complexo do demiurgo literário e a obra de arte como transgressão entre *Inferno*, de Dante, a poética de William Blake e *A casa que Jack construiu*, de Lars von Trier

Dissertação apresentada à Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis, para a obtenção do título de Mestra em Letras (Literatura e Vida social).

Orientador: Prof. Dr. Fabiano Rodrigo da Silva Santos

Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001

**ASSIS
2022**

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Laura Akie Saito Inafuko - CRB 8/9116

P323L Pauka, Gabriela Sá
Luciferiano Criador: o complexo do demiurgo literário e a obra de arte como transgressão entre *Inferno*, de Dante, a poética de William Blake e *A casa que Jack construiu*, de Lars von Trier / Gabriela Sá Pauka. Assis, 2022.
191 p. : il.

Dissertação de Mestrado - Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis
Orientador: Dr. Fabiano Rodrigo da Silva Santos

1. Literatura comparada. 2. Transcrição. 3. Cinema e literatura. I. Título.

CDD 809



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

Câmpus de Assis



ATA DA DEFESA PÚBLICA DA DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DE GABRIELA SÁ PAUKA, DISCENTE DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS, DA FACULDADE DE CIÊNCIAS E LETRAS - CÂMPUS DE ASSIS.

Aos 03 dias do mês de fevereiro do ano de 2022, às 09:00 horas, por meio de Videoconferência, realizou-se a defesa de DISSERTAÇÃO DE MESTRADO de GABRIELA SÁ PAUKA, intitulada **LUCIFERIANO CRIADOR: o complexo do demiurgo literário e a obra de arte como transgressão entre Inferno, de Dante, a poética de William Blake e A casa que Jack construiu, de Lars von Trier**. A Comissão Examinadora foi constituída pelos seguintes membros: Prof. Dr. FABIANO RODRIGO DA SILVA SANTOS (Orientador(a) - Participação Virtual) do(a) Departamento de Estudos Linguísticos, Literários e da Educação / UNESP/FCL-Assis, Prof. Dr. MÁRCIO ROBERTO DO PRADO (Participação Virtual) do(a) UEM / Maringá, Profa. Dra. ELIANE APARECIDA GALVÃO RIBEIRO FERREIRA (Participação Virtual) do(a) Departamento de Estudos Linguísticos, Literários e da Educação / UNESP/FCL-Assis. Após a exposição pela mestrande e arguição pelos membros da Comissão Examinadora que participaram do ato, de forma presencial e/ou virtual, a discente recebeu o conceito final: APROVADA. Nada mais havendo, foi lavrada a presente ata, que após lida e aprovada, foi assinada pelo(a) Presidente(a) da Comissão Examinadora.



Prof. Dr. FABIANO RODRIGO DA SILVA SANTOS

À minha versão mais tenra - de desejo, intuição e livros.

AGRADECIMENTOS

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

Ao meu orientador, Professor Dr. Fabiano Rodrigo da Silva Santos, pela zelosa confiança, pelo incentivo carinhoso, pela rica interlocução, pela mão virgiliana a me conduzir pelas trilhas da pesquisa.

À Professora Dra. Eliane Galvão e ao Professor Dr. Márcio Roberto do Prado que tão gentilmente aceitaram participar da avaliação desta dissertação.

Aos professores Dra. Cátia Inês Negrão Berlim de Andrade, Dr. Benedito Antunes, Dra. Giséle Manganelli Fernandes, Dr. João Luís Ceccantini e Dr. Gilberto Figueiredo Martins por figurarem como agentes de meu desenvolvimento intelectual enquanto aluna de suas disciplinas.

A Rodrigo por reconhecer em mim a mesma paixão pelo conhecimento, por amparar meus claudicantes passos, por entrever a potencialidade de ser e realizar antes mesmo que eu pudesse confiantemente vislumbrá-la.

À UNESP, em cujas dependências experimentei mágica estadia, de dilatação de minhas lentes críticas. À resistência que esta instituição significa, à excelência na formação de seus pesquisadores, ao motor vivo do estudo científico literário em tempos de obscurantismo e utilitarismo árido.

À Literatura, vasto mundo de expressão e expansão humana, de luminosidade reveladora, nosso receptáculo do essencial mais delicado.

Eu ia com uma timidez enorme, mas com uma timidez ousada.

(Clarice Lispector, 1977,
em entrevista a Júlio Lerner, TV Cultura)

PAUKA, Gabriela Sá. **LUCIFERIANO CRIADOR: o complexo do demiurgo literário e a obra como transgressão entre *Inferno*, de Dante, a poética de William Blake e *A casa que Jack construiu*, de Lars von Trier** 2022. 191 f. Dissertação. (Mestrado Acadêmico em Letras). – Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis, 2022.

RESUMO

A pesquisa propõe uma leitura do filme *A casa que Jack Construiu* (2018), de Lars von Trier, a partir do diálogo entre a Literatura e o Mal, mas mais especificamente de três de seus arquétipos: a demiurgia, a criação pelo mal e a viagem infernal. O filme, baseado na exposição de cinco dos assassinatos cometidos por um *serial killer*, delinea uma espécie de ensaio sobre a relação entre a arte e a perversidade ao mesmo tempo em que radica no solo árido da contemporaneidade ecos corrompidos das antigas ambições do grande gênio artístico. Assim, pretendeu-se investigar o modo como o filme opera a transcrição intermídia dos arquétipos literários, já que a distorção performada por Jack, protagonista, e Trier, cineasta, se imprime como atestado da angústia criativa da contemporaneidade. Os textos literários transcritos no filme são *Inferno*, segmento d'*A Divina Comédia* (1472) de Dante Alighieri e os poemas “Cordeiro” (“The Lamb”) e “O Tygre” (“The Tyger”), de *Canções da Inocência e da Experiência* (*Songs of Innocence and of Experience*, 1789) de William Blake. O filme de Trier, desse modo, apropria-se dos poemas e os distorce em um processo de bricolagem fílmica, produto próprio da criação pós-moderna. Os eixos metodológicos para a investigação são os Estudos Interartes, chancelados por Claus Clüver (1997, 2006, 2012); a perspectiva da criação como transcrição, desenvolvida por Haroldo de Campos (2015); as asserções de Linda Hutcheon (1947) sobre as noções de criação na pós-modernidade e, finalmente, as contribuições de Ingeborg Hoesterey (2001) sobre o pastiche cinematográfico. Convém ressaltar que as análises, mesmo interdisciplinares, estão vinculadas à tradição literária ocidental e à conceituação de pervivência para a Literatura desenvolvida por Haroldo de Campos (2015). Ou seja, na potencialidade de um original desdobrar-se por diversas temporalidades, ultrapassando as condições histórias de sua gestação. Sendo assim, buscou-se por momentos de “desfamiliarização”, por gestos anacrônicos, por visões de empréstimos e tudo mais que possa tornar claras as referências trierianas e as razões pelas quais o vínculo com o cânone literário é incontestável. Nesse sentido, a hipótese para o gesto mefistofélico se estabelece: desejou-se franquear a deformidade da leitura de Jack como possível alegoria do criador contemporâneo que, aterrado pelas referências canônicas, está mais propenso a depreender delas argumentos que corroborem com sua equivocada perspectiva histórica. Como produto final, a pesquisa instaura o sentido da possibilidade, de simbiose ilimitada que floresce e avoluma o espaço interartístico. Desejou-se, portanto, dialogar com a concepção de tradição literária como base sólida que autoriza as criações contemporâneas além de advogar pela instância disruptiva, de sentindo ilimitado, da pervivência literária.

Palavras-chave: *A casa que Jack construiu*. Estudos Literários. Transcrição. Estudos Interartes. Demiurgia. Literatura e o Mal.

PAUKA, Gabriela Sá. **LUCIFERIAN ORIGINATOR: the literary demiurge complex and the artistic work as a transgression in Dante's *Inferno*, William Blake's poetics and Lars von Trier's *The House that Jack Built***. 2022. 191 f. Dissertation (Masters in Languages). São Paulo State University (UNESP), School of Sciences, Humanities and Languages, Assis, 2022.

ABSTRACT

This research provides a reading of the film *The House that Jack Built* (2018), by Lars von Trier, based on the dialogue between Literature and Evil, more specifically on three of its archetypes: the demiurge, creation by the annihilation from the evil and the journey through hell. The film, an exhibition of five of the murders committed by a serial killer, is a kind of essay on the relationship between art and evil. The protagonist's thesis is rooted in the arid soil of contemporaneity, turning the story into echoes from the old ambitions of the artistic genius. Thus, this manuscript aims to investigate the way in which the film operates the literary archetypes intermediary transcreation, once the distortion performed by Jack, the protagonist, and Trier, the filmmaker, imprints itself as a testament to the contemporary creative anguish. The literary texts referenced by the film are *Inferno*, a segment of Dante Alighieri's *The Divine Comedy* (1472) and the poems "The Lamb" and "The Tyger", from *Songs of Innocence and Experience* (1789) by William Blake. Hence, Trier's film appropriates the poems and distorts them in a process of filmic bricolage, a representative product of postmodern art. The methodological axes are Interart Studies, endorsed by Claus Clüver (1997, 2006, 2012); the perspective of creation as transcreation, developed by Haroldo de Campos (2015); Linda Hutcheon's (1947) assertions about the notions of creation in postmodernity and, finally, Ingeborg Hoesterey's (2001) contributions about cinematographic pastiche. It is worth noting that the analyses, even though interdisciplinary, is linked to the Western literary tradition and to the conceptualization of literary persistence developed by Haroldo de Campos (2015). In other words, the review has its main interest on the original text potential to unfold through different temporalities, surpassing the historical conditions of its creation. Thus, we looked for moments of "defamiliarization", for anachronistic gestures and everything else that could clarify the Trierian references as well as the reasons for the undeniable link with the literary canon. Therefore, the hypothesis for the "mephistophelian gesture" is given by the aim to read Jack's deformity as a possible allegory for the contemporary creator who, terrified by canonical references, is more likely to infer from them arguments that corroborate his mistaken historical perspective. As a final product, the research establishes the sense of possibility, of unlimited symbiosis that flourishes and enlarges the interartistic space. Ergo the goal was to dialogue with the conception of literary tradition as a solid basis that authorizes contemporary creations, in addition to advocating for the disruptive instance, with an unlimited sense, of the literary persistence.

Keywords: *The house that Jack built*. Literary Studies. Transcreation. Interart Studies. Demiurge. Literature and Evil.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. <i>La Barque de Dante</i> , de Eugène Delacroix (1822).....	104
Figura 2. <i>The Minotaur on the shattered cliff</i> , de Gustave Doré (1890).....	110
Figura 3. <i>The Centaurs – Nessus</i> , de Gustave Doré (1890).	111
Figura 4. Placa <i>The voice of the Devil</i> , quarta a compor o livro <i>O Matrimônio do Paraíso e o Inferno</i> (1794), de William Blake.	120
Figura 5. Quarta placa a compor o livro <i>O Matrimônio do Paraíso e o Inferno</i> (1794), de William Blake.....	124
Figura 6. Capa da obra <i>Songs of Innocence</i> , de William Blake, 1789.....	138
Figura 7. Placa <i>The Chimney Sweeper</i> , de William Blake, 1794.....	140
Figura 8. Capa de <i>Songs of Experience</i> , de William Blake, 1804.	143
Figura 9. Placa <i>London</i> , de William Blake, 1826.	145
Figura 10. Capa de <i>Songs of Innocence and of Experience</i> , de William Blake.	146
Figura 11. <i>The Lamb</i> , de William Blake, 1789.....	149
Figura 12. <i>The Tyger</i> , de William Blake, 1794.....	151
Figura 13. fotograma da titulação do primeiro incidente.....	157
Figura 14. Fotograma da introdução de referência clara a William Blake.	158
Figura 15. Fotograma da pintura <i>Head of a woman</i> (1912) do espanhol Juan Gris.	159
Figura 16. Fotograma da casa construída por Jack.	164
Figura 17. Fotograma da travessia do rio Estige, transcrição intermídia de Lars von Trier (02:18:27).....	168

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	12
2. A DESTERRITORIALIZAÇÃO TRIERIANA	19
3. ARQUÉTIPOS MALDITOS	45
3.1. O espectro demiúrgico na arte	45
3.2. A dicotomia blakeana do mal	52
3.3. Exponentes da catábase literária	56
4. TRANSCRIÇÃO, INTERMIDIALIDADE E PASTICHE	71
5. ONDULAÇÕES DOS CANTOS	92
5.1. A descida à tradição.....	95
5.2. A Pantera, o Leão, a Loba e o Vate	99
5.3. Infausta travessia	102
5.4. Aniquilação dos violentos.....	107
5.5. A infernal comédia.....	113
6. A DICOTOMIA BLAKEANA: UMA POÏESIS INFERNAL	117
6.1. Um mundo num grão de areia: o cosmos histórico de Blake	118
6.2. Matrimônio entre as artes irmãs.....	125
6.3. Apologia à transgressão: o universo blakeano.....	127
6.4. Canções da Inocência e da Experiência: os dois estados da alma.....	135
6.5. A assustadora symmetria: quem cria cordeiro cria tygre?.....	147
7. DESTERRITORIALIZAÇÃO AVERNAL	155
7.1. Desmonte trieriano: a forma cinematográfica.....	155
7.2. Virgílio transcriado.....	161
7.3. Écfrase fílmica: uma travessia remediada.....	166
7.4. Violência e desarticulação.....	169
7.5. A impossibilidade da catábase.....	170
8. BLAKE JACK	173
8.1. A demiurgia trieriana	174
8.2. Poética do mal: uma assustadora symmetria.....	176
9. CONSIDERAÇÕES FINAIS	179
REFERÊNCIAS	182

1. INTRODUÇÃO

A tessitura que reveste a relação entre a Literatura e o Mal muitas vezes se manifesta como arguto aceno àqueles que um dia provaram cativos sua instigante textura – insólita, controversa, marginal. Muitos já atenderam a essa convocação pela via da investigação dos expedientes dessa tradição. Esta dissertação, também vestida pela vibrante seda do diálogo entre a Literatura e o Mal, deseja investigá-lo a partir três de seus arquétipos mais caros: a demiurgia, a criação pelo mal e a viagem infernal.

Essa seleção representa uma resposta positiva ao convite de Lars von Trier (1956), cineasta dinamarquês, envelopado em seu filme *A casa que Jack construiu* (2018). Nele, a transcrição de textos poéticos em imagem cinematográfica é teia para elucubrações sobre a vertiginosa arte contemporânea debatida intra e extratextualmente por via que chamaremos aqui de “audácia mefistofélica”. Muito embora a multiplicidade de tramas referenciais seja estabelecida em linguagem cinematográfica, a obra enraíza-se direta e indiretamente na tradição literária ocidental, pois a rede epistemológica criada pelo diretor ao pensar as possíveis sendas criativas hodiernas está alicerçada no cânon literário. Lars invoca a tradição em empréstimo dialógico e por meio desse câmbio atesta a impossibilidade do criar artístico desprovido da *marca d’água*¹ que chancela a existência do original.

Desse modo, esta investigação amparar-se-á na noção de pervivência dos trançados entre a Literatura e o Mal. Essa concepção estará sustentada, é importante frisar, por perspectivas bastante atuais, tais como a transcrição e a intermedialidade. A justificativa para essa abordagem encontra-se na constatação de que há ainda muito a se desocultar sobre a maneira pela qual as mãos contemporâneas rendam o pano da malignidade literária. O filme de Trier servirá, portanto, como objeto para recorte tão específico. Logo, a entrançada vinculação entre a Literatura e o Mal será estudada sob a insígnia da transcrição e compreendida como forma de depreender pistas acerca das indagações que o indivíduo contemporâneo tem sobre si mesmo e sobre os fundamentos culturais e estéticos - quiçá morais – que lhe engendram.

¹ Embora a expressão “marca d’água” não seja recorrente em textos crítico literários, desejou-se utilizá-la tendo em vista a frequência com que Haroldo de Campos a utiliza em sua teoria sobre a transcrição.

A pesquisa almeja, portanto, promover uma leitura de *A casa que Jack Construiu* (2018) sob orientação da catábese infernal e do motivo do demiurgo literário. Esses elementos concatenam uma espécie de mítica autoral, cunhada em solo romântico, que associa o gesto criativo à transgressão e ao mal. O filme, convém já dizer, apresenta os relatos de um *serial killer* de pretensões artísticas. Esses episódios – assassinatos assim chamados pelo protagonista – delineiam-se como espécie de ensaio sobre as relações entre a performance estética e o mal, último passaporte artístico a levar subversão à arte. Sua narração, vestida pela grotesca proposta, radica no solo árido da contemporaneidade - época de falência de humanismo - ecos corrompidos das antigas ambições do gênio romântico.

A face maldita do gênio artístico, de compreensão distorcida em Jack, promoverá aqui o exercício de desocultar e avaliar as equações de equivalência dispostas por Trier. Essas alusões ao literário são mais detidamente claras a dois célebres escritores, a saber: Dante Alighieri (1265 – 1321) e William Blake (1757 – 1827). *Inferno*, segmento d'*A Divina Comédia* (1472) do poeta florentino, e os poemas “Cordeiro” (“The Lamb”) e “O Tygre” (“The Tyger”), poemas de *Canções da Inocência e da Experiência* (*Songs of Innocence and of Experience*, 1789) do poeta inglês. Leva-se em conta uma leitura comparada das obras selecionadas em relação às seguintes temáticas: a demiurgia, a criação pelo mal e a viagem infernal. Para tanto, buscam-se nessas análises afinidades e homologias, seguindo como princípio norteador a ideia de Massaud Moisés (2005) de que essas relações podem ser estudadas. Isto é, o filme apropria-se dos poemas e de maneira consciente, transcria-os distorcendo-os em um processo de bricolagem fílmica, produto própria da criação pós-moderna. Consequência desse movimento é a hipótese que se deseja comprovar: o longa-metragem, dado seu modo de formar, aponta diegética e extradiegeticamente para a angústia criativa na contemporaneidade.

Vale notar que o debate que se avizinha ao diálogo entre Literatura e o Mal, ao vínculo entre Literatura e Cinema e também às idiossincrasias das produções contemporâneas é deveras profícuo - possivelmente lucrativo demais para o entretecido de uma dissertação de mestrado. Por essa razão, quatro momentos específicos foram selecionados para uma análise factível. O primeiro deles diz respeito à representação do poeta romano Virgílio no Canto I de *Inferno*, de Dante Alighieri, e em *A casa que Jack Construiu*. Em seguida, investigar-se-á a éfrase fílmica do Canto VIII, aquele que tematiza a travessia dos poetas Dante e Virgílio

pelo rio Estige em barca de Flégias em direção a Dite, cidade satânica. Em terceiro lugar, o estudo deter-se-á na posição ocupada pelo Canto XII como aquele que alicerça o sentido da violência no *thiller*. Por fim, buscar-se-á nos poemas *O Cordeiro* e *O Tygre*, de William Blake, a interlocução para se pensar em uma poética do mal, inscrita como *Assustadora Symmetria*.

Tendo em vista a constatação de que a hibridez do *corpus* de análise é uma das consonâncias deste estudo, advoga-se pela agência de um considerável peso teórico a iluminar cotejos tão heterogêneos. Serão três os eixos metodológicos a guiar esta investigação: a recente área dos Estudos Interartes, chancelada pelo pesquisador e professor Claus Clüver (1997, 2006, 2012); a fecunda perspectiva da criação como transcrição, desenvolvida pelo poeta concretista e tradutor brasileiro Haroldo de Campos (2015); e finalmente as asserções de Linda Hutcheon (1947), crítica e teórica literária, e de Ingeborg Hoesterey (2001), teórica literária alemã, sobre as noções de Pastiche relacionadas à linguagem cinematográfica. A natureza multifacetada e exigente dos objetos de análise, assim, justifica os suportes metodológicos convocados. Entretanto, convém ressaltar aqui que as análises, mesmo que amparadas pelas metodologias supracitadas, serão sempre amalgamadas à tradição literária ocidental, e partirão, portanto, de indagações de cunho literário.

A compilação dos pontos de análise, assim como a reunião das diferentes áreas do conhecimento para a orientação do exame, tem ainda seu fundamento na *práxis* de Lars von Trier. Sua atividade cinematográfica é sempre alinhavada na teorização das fronteiras, seu itinerário cinematográfico comumente funde-se em linguagens híbridas ao expandir os limites das fronteiras que insulam gêneros artísticos. O procedimento do cineasta dinamarquês mostra-se, dessa forma, bastante frutífero para os debates interartísticos e consequentes campos de saber contemporâneos. À vista disso, a análise transdisciplinar, logo complexa, é *nolens volens* obrigatória.

Sob a rubrica da dialogia dos cânones, desejou-se a aproximação de textos afastados por tempo e estilo, instaurando assim a possibilidade de uma análise que não aquela diacrônica. Na postura divergente ao caminho único dos significados estanques, esta investigação almeja descortinar a maneira como o filme cita os textos literários entendendo-a como representação relativamente ampla dos textos canônicos. A transcrição cinematográfica será abordada como transmissor de certo

estilo literário consagrado, como lícita ponte às figuras retóricas literárias, como veículo propício ao contato entre a tradição literária ocidental e os dispositivos de criação típicos das linguagens estéticas contemporâneas. Já que as produções contemporâneas fabricam obras para públicos distantes em tempo – e tudo mais que essa distância acarreta – do original, a investigação da reconstrução da tradição em outros códigos e convenções é elemento *sine qua non* para estudá-las. Em outras palavras, é de fundamental importância para a área dos Estudos de Literatura a compreensão das variadas conexões que esta faz, pois há na resignificação intermedial grande potencialidade. No diálogo com outras artes, a tradição literária se expande em significados: sua pervivência garante a multiplicidade de interpretações, enriquecendo-a.

Desse modo, a disposição dos capítulos cumpre a função de fornecer as requeridas ferramentas para a posterior análise. A dissertação, por essa razão, é iniciada pelo capítulo intitulado *Desterritorialização trieriana*. Nele, tencionou-se delinear uma perspectiva histórico-artística da filmografia do cineasta dinamarquês. Sua produção, notoriamente marcada pela crise do comum e da representação realista, será comentada no sentido de dela apreender os elementos que fundam a estética trieriana. Somado a esse levantamento, a figura singular do diretor, já que frequentemente conectada à criação e promoção de seus filmes, será também mencionada: a renovação da linguagem cinematográfica idiossincrática a Trier parece estar indissociável às polêmicas que o circundam. Dessa forma, a produção do cineasta é apresentada concomitantemente ao levantamento dos elementos que lhe trazem notoriedade. Por fim, a apresentação do filme-objeto deste estudo, a saber *A casa que Jack construiu*, fechará a primeira seção.

Em seguida, o capítulo chamado de *Arquétipos malditos* fará síntese dos três eixos temáticos já mencionados. O capítulo iniciar-se-á pela exposição dos aspectos constituintes do motivo demiúrgico; em seguida, considerações sobre a criação pelo mal, respaldadas pelas asserções poéticas do poeta inglês William Blake, serão feitas; sendo concluído por uma linha histórica-literária acerca do movimento de descida ao inferno.

O terceiro capítulo dará conta da metodologia e é intitulado *Transcrição, Intermidialidade e Pastiche*. Como dito anteriormente, a linha a cerzir o emaranhado analítico é plural, por isso se fez necessária a apresentação das perspectivas metodológicas em seus fundamentos. Logo, o terceiro capítulo resume-se a um

compêndio para as noções animadas pelos Estudos Interartes, pela Transcrição e pelo Pastiche. Além disso, nele estão disponíveis os pormenores dos pontos a serem cosidos pela referida análise.

Já o quarto capítulo, *Ondulações dos Cantos*, expõe e analisa os três Cantos de *Inferno* mais manifestos pelo filme: I, VIII e XII. Essa exposição, dialógica já que tematiza os alicerces da obra fílmica, é precedida por uma amostra do universo do poema *A Divina Comédia* e por uma pequena biografia do autor, Dante Alighieri. Depois desse preâmbulo, mas antes da mineração dos cantos específicos, há considerações relevantes sobre o livro que os contém, *Inferno*.

Do mesmo modo procede o quinto capítulo, de nome *A dicotomia blakeana: uma poïesis infernal*. Nele, serão apresentados e analisados os poemas “*Cordeiro*” e “*O Tygre*”, de William Blake, fornecidos depois da biografia de seu autor e das idiossincrasias de sua poesia. Nesse capítulo, encontram-se as bases para a compreensão da noção de artista-anjo-insubmisso, a fundação para a performance audaciosa que profana, porque imita a criação divina. O curso demiúrgico da arte flerta muito proximamente com a perspectiva da criação pelo mal, da geração pela aniquilação, da violência motor artístico, dos frutos heréticos da arte perniciosa invocados pelo filme. A chave para o entendimento desses elementos está encerrada em Blake.

Agora em posse dos instrumentos e meios para a cissura analítica, o sexto capítulo, *Desterritorialização avernal*, partirá para a leitura dialógica literária do objeto motor da análise, *A casa que Jack construiu*. Começaremos pela investigação da representação do poeta romano Virgílio Maro, autor de *Eneida*, em duas complementares instâncias: a caracterização do personagem-guia e de seu modelo para a emulação poética. O cotejo entre *A Divina Comédia* e o filme de Lars von Trier tratará, desse modo, do legado histórico-literário da valorosa figura ao mesmo tempo em que analisa a natureza de sua transcrição engendrada pelo cineasta dinamarquês. Enquanto a função virgiliana em Dante comumente vincula-se à performance da razão, do conhecimento, da erudição e da defesa da Literatura como caminho possível para a iluminação, para Jack, o frustrado e malgrado protagonista, Virgílio parece representar a obsolescência a ser convencida, quiçá combatida. Despido da reverência servil, mas ainda subordinado ao legado virgiliano, Jack parece ver no poeta romano apenas uma alegoria da criação positiva; e, muito embora se coloque como gênio artístico absoluto e por isso

superior, parece não deduzir que esboço no qual sua criação se ampara vem de Virgílio. Estabelece-se, desse modo, um embate entre os dois personagens: o gênio poético humano *versus* a arquitetura da destruição desmedida. A aniquilação que defende deturpa até mesmo o lugar histórico de Virgílio, pintando-o como cavaleiro do século XIX. Nesse capítulo, iremos ainda apontar as transformações, expansões e sobreposições dispostas pelos fios do momento écfrástico. O filme realiza uma rentável écfrase baseada no Canto XIII que absorve também *A barca de Dante* (1822), quadro do pintor francês Eugène Delacroix. Investigar-se-á, portanto, a maneira pela qual o diretor atualiza os motivos plasmados no Canto e no quadro, já que a subversão da noção de autossuficiência das obras de arte é cara à nossa postura analítica. Além da pretendida sutura entre o Canto XII, no qual todos aqueles que violentamente subjugaram seu próximo são punidos em sanguíneo rio fervente, e a delirante proposta de violência como motor artístico, este capítulo irá ainda analisar a realização da catábase infernal no *Inferno* dantesco e o consequente confisco que Trier opera dessa viagem ao báratro. Essa leitura terá como guia não apenas o legado virgiliano e dantesco, mas encontrará mão mentora em Claus Clüver, Haroldo de Campos, Linda Hutcheon e Ingeborg Hoesterey. Sendo assim, buscar-se-á por momentos de “desfamiliarização”, por gestos anacrônicos, por visões de empréstimos e tudo mais que possa tornar claras as referências trierianas e as razões pelas quais o vínculo com o cânone literário aparece incontestável.

De maneira similar, o sétimo capítulo, *Blake Jack*, investiga e revela a apropriação usurpadora da poética blakeana pelos instrumentos sincrônicos de Lars von Trier. O diretor dinamarquês assenhora-se da luz estética de Blake quando clareia “*Cordeiro*” e “*O Tygre*” como o cerne da argumentação de Jack. Logo, é desejoso aqui o movimento de desvelamento dos componentes materiais, dos recursos gráficos, das formas responsáveis pela transcrição fílmica da linguagem poética de William Blake. Concomitante à apresentação mais detida dos momentos nos quais os poemas são invocados, nossa hipótese para o gesto mefistofélico se estabelece: deseja-se deixar transparente a deformidade da leitura de Blake por Jack. A personagem manipula os preceitos do poeta inglês a ponto de fraudá-los. Essa adulteração, essa apropriação incompleta acontece no sentido de abrigar a irrealizável arte da violência soberana sobre corpos das vítimas. Ou seja, Jack possivelmente afigura-se como alegoria para o criador contemporâneo que, aterrado

pelas referências canônicas, está mais propenso a depreender delas argumentos que corroborem sua visão de mundo. Sem estudo minimamente razoável, Jack parece realizar uma leitura extrema e literal de Blake com o intuito de usá-la como defesa para o inafiançável. Às prerrogativas blakeanas também estarão atreladas a noção da criação pela aniquilação, base teórica para “obras” de Jack. O extermínio, o assassinato em *A casa que Jack construiu* são reverberações do aspecto demiúrgico do artista - faceta cara à poética blakeana. O criador maldito que usurpa da criação divina seu mote e vê em sua transgressão motor para a exploração e asserção de um universo habitado por novos juízos é diapasão das duas figuras. Finalmente, o capítulo é encerrado pela elaboração de uma poética trieriana batizada de *Terrível Symmetria*: a partir da análise dialógica das proposições de Blake e Jack, notamos que Lars von Trier tematiza em seu filme de 2018 o próprio fazer cinematográfico, pois há reconhecíveis ecos autobiográficos em *A casa que Jack construiu* – a metaficção é recurso próprio da linguagem pós-moderna. Sendo assim, essa simetria terrível espelha-se em duas complementares proporções, intra e extratextual.

Depois de localizar a maneira pela qual desejou-se abordar as três obras contempladas por este estudo, resta dizer que a relação entre Literatura e o Mal transpassada pelo Cinema é pungente: a abordagem nunca se estanca. A localização das evoluções paralelas das obras literárias em diferente sistema sógnico instaura o sentido da possibilidade, de simbiose ilimitada que floresce e avoluma o espaço interartístico. No traçar dessas linhas, desejou-se franquear a concepção de tradição literária como rizoma canônico, como base sólida que autoriza as criações contemporâneas. Ao se pensar nas obras literárias como novelos a serem desemaranhados e novamente emaranhados pela crítica contemporânea, pretendeu-se atender ao chamado da multifacetada arte pós-moderna (HUTCHEON, 1991). O tratamento dado à Literatura é distinto daquele em que se promove um sentido único e retilíneo de interpretação. O entrecruzamento dos diversos fios a compor os estilos e as formas literárias será visto como sintoma da ruína do sentido definitivo ao mesmo tempo em que assegura simpatia à noção de história como pluralidade sufocada e Literatura como instância disruptiva. Essas obras literárias, linhas flexíveis e ondulações irregulares, são o espaço onde o pensamento investigativo deve se instalar: nas reverberações da possibilidade. Começemos, portanto, a investigação da trama desses rizomas literários (COSTA, 2019).

2. A DESTERRITORIALIZAÇÃO TRIERIANA

*This is the melancholy Dane
That built all the houses that lived in the lane
Across from the house that Jack built.
(The House that Jack Built, Jack Spicer)*

*Beauty will be convulsive, or will not be at all.
(Nadja, André Breton)*

Uma investigação que engloba o cinema pressupõe o diálogo com amplos e múltiplos campos de conhecimento. O objeto desta dissertação, dada sua complexidade já que criado a partir de amplo e intrincado diálogo com a tradição literária, redobra a necessidade de um tratamento oposto ao incauto. Em vista disso, os norteadores metodológicos foram escolhidos dentro uma perspectiva valorativa do todo vibratório e fragmentário que é o *A casa que Jack Construiu* (2018), de Lars von Trier. A começar pela conceituação daquilo que chamaremos de arquétipos literários.

Este estudo interessa-se pela investigação da transcrição intermídia de três arquétipos caros ao domínio da Literatura e o Mal, a saber: a demiurgia, a criação pelo mal e a viagem infernal. Para tanto, apoiamo-nos nas proposições de Northrop Frye e seu imprescindível *Anatomia da Crítica* (1957), obra que apresenta um conceito de “arquétipo literário” produtivo para as considerações aqui propostas. Com efeito, tratamos o arquétipo literário como certo padrão temático recorrente na tradição literária - até mesmo de culturas aparentemente sem conexão imediata - que concentra sentido coletivo, sendo expressivo, a seu modo, para diferentes épocas, e, por isso, recebendo nuances do contexto cultural em que está inserido, sem perder o vínculo com a tradição. O arquétipo aqui será, portanto, entendido como o que Frye chama de “[...] imagem típica ou recorrente” (FRYE, p. 101, 1957) em distintas culturas.

Definido o termo tão essencial para esta investigação, passemos para a apresentação dos parâmetros pelos quais o arcabouço teórico foi delineado, dentre eles estão os elementos caracterizadores da filmografia de Lars von Trier e também a contumaz polêmica que parece circundar sua figura. Tal exposição, portanto, faz-se necessária não apenas pela cautela exigida pelo estudo do diálogo entre linguagens artísticas distintas e pertencentes a diferentes contextos culturais, como é caso da transcrição de arquétipos do cânone literário em produção cinematográfica, mas também pelo fato de a obra trieriana impor, por si própria,

redobrada precaução: o confrangimento intencional e provocativo das bases estéticas e morais da arte são *modus operandi* de Lars von Trier.

Sobre esse ponto, convém frisar que

[...] a ética do fazer artístico é debatida e a figura do diretor, que sempre carrega seus filmes com temas colados aos conflitos dos sujeitos contemporâneos, admite uma discussão autorreferencial. Dentre as ferramentas utilizadas por ele há a ironia e o sarcasmo, e o estudo dessas ferramentas diz muito a respeito do posicionamento do artista na orquestração de suas mensagens. (OLIVEIRA, 2008, p. 10)

Sendo assim, é imprescindível sopesar as estimulantes e pouco convencionais proposições trierianas. Mais do que advogar pela ótica arbitrária presente em suas narrativas, Trier parece convidar o telespectador à crítica, colocando seu público em circunstâncias pouco óbvias porque nada maniqueístas. Logo, compactuar prontamente com suas narrativas é imprudente postura irrefletida. A passividade mental, fruto da proposta hollywoodiana de narrativas otimistas e naturalistas, é alvo do diretor.

Há ainda de se considerar o tom nada ingênuo da linguagem pós-moderna que alicerça a experimentação de seu cinema. Segundo Stępnik (2020, p. 2), o conjunto da obra de Lars von Trier é sintomático da estética pós-moderna: o hibridismo, o relativismo, uma postura irônica e sofisticada combinados à uma predileção especial por um pastiche inescapavelmente histórico são idiossincráticos ao pensamento pós-moderno e à estratégia de apropriação artística usada tão voluntariamente pelo diretor dinamarquês. Por isso, a multifacetada natureza do corpus de pesquisa, exigente de uma escrutinação acinte plural já que vincula diversas áreas, privilegiando a literária, encontra mesmo apelo na trajetória cinematográfica de Trier.

O diretor sempre teorizou as fronteiras. O trabalho com linguagens híbridas, o alargamento do limite das formas e fronteiras do gênero cinematográfico são preocupações recorrentes de seu cinema. Para tanto, Trier evoca uma extensão de estilos, técnicas e narrativas e com elas experimenta. Segundo Oliveira (p. 19, 2008), a criação a partir de estilos específicos para cada filme é influência direta do também dinamarquês Carl Dreyer (1889 – 1968), resultando na miscelânea característica de sua filmografia: há melodrama, suspense, horror, ficção científica. Entretanto, a leitura de seus filmes torna perceptível o objetivo da eleição de cada um dos gêneros estratificados: a subversão. Lars deseja transformá-los em um similar dissonante, em uma tangente de gênero – toca, mas não é completamente.

Esse alargamento não só das formas, mas também de temáticas, combinado ao primoroso trabalho estético representam o diferencial trieriano.

Para a compreensão da perspectiva proposta por esta dissertação para a interpretação de sua filmografia a palavra “desterritorialização” será utilizada. Ela aqui designará a quebra de controle antes exercida pelo espectador e causa primária do seu cinema incômodo. Em outras palavras, desterritorialização significará a fratura no acesso aos territórios simbólicos familiares.

Essa quebra acontecerá dentro de duas instâncias, na forma e no conteúdo. A primeira delas diz respeito à operação de transparência de seus filmes, ou seja, à forma. Segundo Xavier (p. 41, 2005), alguns dispositivos garantem aquilo que batiza de *coeficiente de verdade* – ou então *poder de ilusão*. São alguns deles: o desenvolvimento temporal linear e progressivo, culminante em um desfecho esperado, amarrado, “satisfatório”; enquadramentos de câmera subjetiva - aqueles que assumem ponto de vista de uma personagem e reconhecidos como naturais, tal qual *campo* e *contra-campo*, utilizado na filmagem de diálogos; a interpretação também naturalista dos atores; cenários construídos em estúdios reproduzindo realisticamente ambientes; o *shot* e *reaction-shot* – aquele em que se explicita determinado acontecimento seguido da reação, em geral psicológica, de uma personagem a esse mesmo acontecimento; intensa iluminação calculada para ser capturada de maneira natural pelas lentes da câmera; e muitos outros.

Entretanto, Xavier aponta como mais relevantes dois dispositivos, pois estes encontram-se na proposição da prática cinematográfica, por isso determinantes do espaço ideológico pretendido. Desse modo, estão ligados ao modo de organizar a imagem e som, tendo em vista a realização de certo objetivo sociocultural – tarefa legítima do cinema (XAVIER, p. 13, 2005). São eles a *montagem* e a *decupagem*. A montagem diz respeito à escolha do tipo de relação a ser estabelecida entre as imagens justapostas, à maneira como as cenas serão costuradas para a produção do todo chamado filme, à escolha entre a neutralização da descontinuidade elementar ao cinema ou de sua ostentação. A montagem é também conhecida como edição. Já a decupagem, anterior à montagem, pois acontece no momento da roteirização, é o processo de decomposição do filme em planos, é o planejamento de cada tomada de cena, de cada extensão do filme entre cortes, de cada segmento contínuo de imagem (XAVIER, p. 23, 2005).

É a partir desses dispositivos que um filme se torna, ainda segundo nomenclatura usada por Xavier (2005), *opaco* ou *transparente*. Quando a montagem e a decupagem são clássicas, ou seja, acontecem de maneira a não serem percebidas, há o reforço do ilusionismo cinematográfico. Nessa proposta, o público experimenta o filme a partir de uma ótica afeita à uma concepção lida como verdadeira, de montagem acelerada, como detentora de sentido existencial – geralmente de orientação capitalista - e de suposta equivalência à realidade fora das telas. Quando os dispositivos estão revelados, como em cortes abruptos e sequências exigentes de conexão por parte do espectador, o público é distanciado ao invés de tragado e o pensamento crítico é favorecido – em *A casa que Jack construiu* (2018), por exemplo, Lars trabalha a descontinuidade a partir de uma estrutura tipicamente literária, a de capítulos. Quando o cinema expõe suas técnicas, mesmo que não ostensivamente, colocando-se como produto antropomórfico, ou seja, à medida da perspectiva humana, colapsando uma pretensa objetividade, falamos de *opacidade cinematográfica*. O pêndulo da filmografia de Trier aponta para a opacidade do coeficiente de verdade, pois deixa transparente técnicas cinematográficas, como é o caso do cenário de *Dogville* (2004), por exemplo. E já por isso apartado do cinema popular, habitual, comercial.

Para complementar o argumento, convém citar Edgar Morin sobre os processos de identificação e projeção construídos a partir do coeficiente de verdade. Em seu livro *O cinema ou o homem imaginário* (1970), o estudioso francês debruça-se sobre a subjetividade da experiência de se assistir um filme. Ele afirma que o lugar mental de uma narrativa cinematográfica se constitui enquanto mundo imaginário, lugar por excelência das manifestações dos desejos. Isso por que a identificação é princípio vital do cinema. É preciso identificar-se com algum aspecto das imagens projetadas, é preciso associar-se com a sequência de cenas. E essa conexão acontece pelas vias do desejo. O sucesso de filmes dependerá, portanto, da satisfação daquilo que a vida prática carece.

Se o cinema é esse espaço de realização momentânea em segura distância, *ipso facto* a importância da transparência dos dispositivos, a montagem deve estar oculta. Desse modo, a identificação - ou absorção osmótica e desejante pela tela - acontece com mais arrebatamento. Mas se os dispositivos estão insinuados, se há evidências das convenções cinematográficas, a identificação é prejudicada, provocando conseqüente distanciamento. Essa talvez seja uma das razões pelas

quais muitos filmes de Trier parecem não agradar o público em geral, mesmo quando aquele produz drama romântico – gênero comprovadamente popular. Em Trier existe sempre o dissonante, não só nas narrativas *per se*, mas também na maneira como o diretor decupa e monta suas histórias.

Trier, inclusive, afirma seu *intentio* de estranhamento diversas vezes em diversas entrevistas: “Essas colisões entre pessoas, culturas e diferentes abordagens é o que faz com que meus filmes sejam interessantes” (TRIER, 2003).

A fratura das formas canonizadas, o rompimento com o naturalismo hollywoodiano – acima mencionado como decupagem e montagem clássicas - e consequente transparência da técnica cinematográfica encerram cargas significativamente ambíguas, fragmentárias e irônicas na filmografia de Trier. Por essas razões, cabe ao público e à crítica desvendar o jogo de alusões provocativas de Trier, fruindo o corte de expectativa.

A satisfação para a antecipação lesionada é a noção de que o cinema de Lars é um lugar onde as pulsões humanas, sempre tão ambíguas, corporificam-se: tudo está em tensão, pois tencionado é o ser humano. Similarmente, Trier tencionará as noções de objetividade, forma e arte. “O cinema provocativo de Trier é *thaumático* - do grego *thauma*, que significa ‘espanto’, base e origem de todo o pensamento” (LIMA, 2018, p. 15). Ou seja, Lars propõe situações-limite que despertam perturbação de variados graus. E é justamente essa faceta que esta dissertação deseja esmiuçar.

Muito embora a provocação seja, como dito acima, o diapasão do cinema trieriano, é importante ressaltar que uma obra de arte não pode ser cingida em uma única linha interpretativa. Ruffini (2016) resume o argumento:

Não custa lembrar que, como ocorre em qualquer objeto estético, a obra possui autonomia, por meio da qual o sujeito empírico pode refazer esteticamente sua experiência alçando-a a um significado que a ultrapassa. A investigação do sentido profundo que jaz sob o todo, repleto de signos cifrados, exige, portanto, que a visada crítica recorra à inflexão distanciada que considera a obra um todo complexo com leis internas resultantes da formalização dos conteúdos, entre os quais eventualmente aparecem os da experiência vivida. (RUFFINI, 2016, p. 152)

Ou seja, a proposta de apresentação dos filmes mais relevantes do diretor dinamarquês combinada à amostra de seus elementos primordiais não significa encerrar sua obra em uma interpretação absoluta e definitiva. O legado do cinema trieriano faz voz ao oposto do categórico e fixo. Há lucrativas posturas analíticas para o cinema de Lars von Trier – dentre elas, mencionamos a cinematográfica mais

tradicional, a feminista e a filosófica. Entretanto, devido ao recorte que esta dissertação se propõe a fazer, sua filmografia será apresentada e *A casa que Jack construiu* analisada a partir da capacidade dialógica com a Literatura. Assim, cabe à noção de literatura transcriada e intermídia a orquestração deste estudo.

Além disso, um juízo válido sobre a composição artística de nosso tempo ganha em riqueza quando a Literatura dialoga com outros componentes culturais de valor, pois a indagação da existência está sempre iluminada pela arte. Um debate como este viabiliza, portanto, uma profunda reflexão sobre a obra de Lars – em sua diversidade, autonomia e liberdade – ao mesmo tempo que instaura um sentido de ampla possibilidade de análise e evita o empedramento do motor vivo da pervivência literária. Ademais, convém expor a implicação do caráter contemporâneo no engendramento das obras atuais e das pesquisas que as estudam. Xavier (2005) afirma:

Vivemos num mundo em que a interpretação de experiências estéticas mostra que não é mais possível montar um sistema das artes distintas, específicas, como se fez durante algum tempo e como tentaram fazê-lo os primeiros defensores do cinema como arte autônoma (XAVIER, p. 9, 2005).

Em outras palavras, esta dissertação aponta para as produções de Trier como obras pós-modernas, ou seja, aquelas que realizam metalinguisticamente o fictício de maneira autorreferente e autocrítica e em linguagem híbrida – e aqui está a quebra de segunda instância. Seu conteúdo, consequência e razão para a atualização da forma, tem certo tom antropofágico, pois alimenta-se da própria linguagem artística consagrada e escancara a relação ambígua de dependência/rejeição de temas legitimados.

Além disso, os produtos culturais pós-modernos têm em seu íntimo o objetivo de oferecer resposta aos impasses da criação artística na contemporaneidade, contexto onde se imprime a saturação das formas de expressão e a angústia diante da impossibilidade de se plasmar a novidade. Motivado por essa mesma impossibilidade, a vinculação mais nítida entre Trier e a pós-modernidade mostra-se justamente no modo de criar, sempre enraizado em sistemas signos diversos. Essa hibridização, exemplificada pelo papel essencial da Literatura na forma e conteúdo de *A casa que Jack construiu*, dispõe os pressupostos dos Estudos Intermídias, metodologia pós-moderna, no cerne da obra trieriana. Isto é, Lars von Trier, ao colocar em crise o comum, renova os

procedimentos estilísticos da linguagem cinematográfica engendrando produtos tipicamente pós-modernos.

Desse modo, o cineasta não advoga por uma mimética representação e palatável enredo, mas pela potencialidade da miscelânea típica da contemporaneidade (LLEVADOT *apud* LIMA, 2018, p. 17). Por essa razão, em suas primeiras incursões cinematográficas, Trier não demonstrou muito interesse na nitidez dos fios narrativos, mas realizou compulsivo estudo dos mecanismos técnicos disponíveis para seu cinema insurgente.

Nascido em Copenhague, Dinamarca, em 30 de abril de 1956, estudou Teoria do Cinema na Universidade de Copenhague e Direção de Cinema na Escola Nacional de Cinema da Dinamarca, onde destacou-se dada a natureza controversa das opiniões que seus filmes universitários suscitavam. A provocação enquanto elemento indissociável ao seu fazer cinematográfico começava, portanto, a ser gestada (OLIVEIRA, 2008, p. 19). Aos 25 anos foi premiado pelo curta *Nocturne* (1980) e pelo filme *Last Detail* (1981) no Festival Internacional de Escolas de Cinema de Munique.

Apesar de ter-se graduado na universidade, Trier foi, durante a infância e adolescência, educado em casa. Em entrevista para Stig Björkman (2000, p. 11), afirma que sua mãe, Inger Trier, retratada por ele como uma mulher ativamente comunista, foi uma fervorosa defensora da educação livre e do direito da criança à autodeterminação. Ainda segundo depoimentos colhidos pelo jornalista, o diretor afirma que o modelo educacional imposto o obrigou a desenvolver em si mesmo uma imensa autodisciplina. Lima (2018) comenta a influência da criação de Trier em sua personalidade:

Sua liderança natural que surge em uma personalidade forjada em bases que estabelecem a decisão sobre o eu como determinante teve como consequência alguma dificuldade no relacionamento com outros jovens de sua idade na escola Lundtofte. Ele era, em suas próprias palavras, 'detestável e autoritário'. (LIMA, 2018, p. 54)

Conhecido desde a infância por seu temperamento paradoxal, Trier demonstrará a autoconfiança necessária para manipulação obsessiva da técnica cinematográfica, pilar de sua imagem como diretor aclamado. O conjunto de circunstâncias de sua menoridade foi, assim, lugar fértil para a sublimação de sua característica insubmissão. A atmosfera de livre criação contribuiu para sua trajetória

pedregosa: a negação de ideias, estéticas e linguagens estanques é espelho de sua formação.

A recusa trieriana à seguridade do estilo único permite entrever as diversas fases da carreira do cineasta. Seu cinema, de maior projeção dinamarquesa desde Carl Theodor Dreyer (1889 – 1968), é altamente sofisticado. De orientação *noir*, com acenos estilísticos típicos do expressionismo alemão e referências a Dreyer, Andrei Tarkovsky (1932 – 1986) e Orson Welles (1915 – 1985), Lars estreou em direção cinematográfica com *Befrielsesbilleder* (1982). *Imagens de Libertação*, se traduzido para o Português, conta a história de um oficial alemão e sua amante dinamarquesa em Copenhague durante a Segunda Guerra Mundial. Suas criações subsequentes, *Epidemic* (1987) e *Europa/Zentropa* (1991), foram altamente ambiciosas em conteúdo e estética. Dirigiu ainda *Riget* (1994), uma telenovela da ordem do drama hospitalar combinado à história de fantasmas.

Porém, o status de cineasta renomado veio apenas muitos anos e alguns fracassos depois. Somente com *Breaking the Waves* (1996), seu oitavo título, foi reconhecido mundialmente. *Ondas da Paixão*, título escolhido para o Brasil, é um filme de gênero dramático dirigido e também escrito pelo diretor. Ambientado na Escócia da década de 1970, o filme conta a história de uma insólita mulher - Bess é seu nome - e seu obsessivo amor pelo marido. Após encontrar-se tetraplégico devido a um acidente de trabalho, o marido pede à esposa que esta faça sexo com outros homens e conte a ele os pormenores como prova de amor, como maneira de satisfazê-la e também de viver através das experiências dela. Ela, moradora de uma cidade fervorosamente católica, é massacrada. Condenam-na publicamente, desejam-na confidencialmente. *Ondas da Paixão* é o primeiro filme da trilogia *Coração de Ouro* de Trier. Trilogia essa que também abarca *Idioterne* (1998) e *Danser i Mørket* (2000).

Idioterne ou *Os Idiotas* (1998) foi seu primeiro filme feito de acordo com os princípios do Manifesto Dogma 95. Muito bem recebido pela crítica, a narrativa trata de um grupo antiburguês motivado pela busca do "idiota interior". Desse modo, passam a agir como pessoas com deficiência mental a fim de se libertarem de inibições impostas por um certo tipo de convenção comportamental. Assim, o grupo de jovens intelectualizados desestabiliza a ordem dos lugares pela diversão provocativa e ironia da performance.

Já *Danser i Mørket* (2000), ou *Dançando no Escuro*, foi indicado ao Oscar, ao Globo de Ouro e ao *Independent Spirit Awards*. Vencedor da Palma de Ouro, o musical tem como plano de fundo os Estados Unidos de 1964. A cantora islandesa Björk atua como a protagonista, Selma Jezková, uma imigrante tcheca. Sobrevivendo humildemente, trabalhando em uma fábrica de indústria metalúrgica e morando em um trailer com seu filho, é acometida por uma doença hereditária degenerativa, causa da rápida cegueira progressiva que enfrenta. Por ter transmitido a mesma disfunção ao filho, trabalha incessantemente para guardar dinheiro para a operação dele. Acontecimentos abomináveis são responsáveis por mandá-la ao corredor da morte. Ela, para fugir da realidade, passa a imaginar seus arredores como elaborados números teatrais. Seus transe, assim como a maior parte da discografia de Björk, são suscitados por sons da vida real, tal como o barulho das máquinas. Gerace (2012), em *Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG*, analisa brevemente a obra:

Nesse melodrama que levou a Palma de Ouro em Cannes, Trier apropriou-se do estilo musical hollywoodiano para subvertê-lo: sua narrativa é trágica, pesada feito chumbo, sem contar o pretensão *happy-end*, um dos mais mórbidos da história do cinema. (GERACE, 2012, p. 76)

A segunda trilogia trieriana, *E.U.A. Terra de Oportunidades*, é iniciada por *Dogville* (2003) e procedida por *Manderlay* (2005). O primeiro filme é composto por dez partes - cada uma delas com introdução narrada -, estruturados em um prólogo e nove capítulos, tal qual um livro. Durante a Grande Depressão estadunidense, Grace, uma jovem bem vestida, afirma estar fugindo de um gangster que a procura. Sua chegada na cidade de Dogville inicia a narrativa. Interpretada por Nicole Kidman, a personagem, a princípio, não é bem-recebida: os moradores não desejam escondê-la. Tom, jovem filósofo e seu defensor, propõe em conselho o prazo de duas semanas para que esta possa ajudar os habitantes com tarefas cotidianas enquanto decidem sobre a extensão da permanência da fugitiva. A cidade, desse modo, passa a tolerá-la, amparada por um sistema de compensação, um *quid pro quo*. Não há generosidade ou aceitação.

Em *Dogville* há, também, diversas referências que denotam influência do movimento Dogma 95, manifesto elaborado por Lars von Trier e Thomas Vinterberg para a renovação do cinema internacional. São exemplos dessa herança: a demarcação da cidade por desenhos no chão - as construções não têm paredes ou janelas, o espectador deve participar mental e ativamente da delimitação

cenográfica -, a apresentação das personagens por um narrador de tom literário, a câmera na mão – em oposição à câmera em gruas -, a ausência de trilha sonora, a inexistência de deslocamentos geográficos e temporais, e outros mais.

É importante dizer que a maior parte dessas peculiaridades, previstas pelo *Dogma 95*, são em grande medida influências de Bertolt Brecht (1898 – 1956), dramaturgo e poeta alemão. Por exemplo, a transcrição fílmica do teatro caixa preta - realizado em um único cenário de paredes todas pretas - e a interação dos atores com objetos imaginários contribuem para inscrição do filme numa proposta de ficção transparente, assim como fazia Brecht com as peças de sua autoria.

Do mesmo modo opera *Manderlay* (2005), segundo filme da trilogia que parece jamais apresentar o terceiro e conclusivo filme. A história, sequência de *Dogville*, também rompe com a ambientação realista ao delimitar os espaços geográficos com marcações no chão. No moderno cenário brechtiano outro espinhoso tema é encenado: a herança escravista e a mentalidade sustentáculo do trabalho escravo. Grace, agora na companhia do pai, é surpreendida pela existência de uma fazenda sustentada por escravos, mesmo depois de 70 anos da abolição. Ela, movida por princípios democratas, deseja impor à força a liberdade aos trabalhadores. Sua empreitada é desastrosa dada a complexidade do combate ao *status quo*, alimentado não apenas por favorecidos, mas também por explorados. O infortúnio de Grace parece apontar para a convicção de qualquer ideia de missão, de catequese, está fadada ao malogro. Ruffini (2017) comenta essa particularidade que parece estar em toda a filmografia trieriana:

Está em jogo no par *Dogville/Manderlay* uma nova inflexão enunciada pela suspicaz voz enunciadora, que assume o ponto de vista de um destino modernamente irônico: as consequências incidem sobre a reflexão acerca da falência da consciência moral no Ocidente, o que implica a perda da possibilidade de esclarecimento ou de humanidade. O final faz coro com a instância narrativa e a ordem do mito aniquila as promessas da razão. (RUFFINI, 2017, p. 297)

A trilogia ataca, dessa maneira, o *ethos* nacional norte americano, composto por uma variedade de ideais de liberdade, sucesso e prosperidade. O “sonho americano”, como é mais conhecido, foi abertamente criticado por Lars von Trier em entrevistas. A investida contra um dos pilares da *Declaração da Independência dos Estados Unidos da América* (1776) é uma das razões pelas quais o cineasta dinamarquês é considerado *persona non grata* no país.

Em 2009, o cineasta dirigiu e escreveu o roteiro para a trilogia intitulada *Trilogia da Depressão*, composta por *Antichrist* (2009), *Melancholia* (2011) e *Nymphomaniac* (2013). Bem recebido pela crítica e pelo público, o conjunto de três filmes inicia-se por *Anticristo*, a primeira obra do gênero terror de Trier. O enredo, cuja fundação está na perda avassaladora, cerca-se de um casal sem nome e seu sombrio mergulho em luto numa isolada cabana em floresta chamada Éden, em clara alusão ao livro *Gênesis* da Bíblia. O filme mais uma vez é dividido em capítulos – “Luto”, “Dor”, “Desespero” e “Os Três Mendigos” – circundados um prólogo e um epílogo. Todos eles são nomeados a partir de cartelas sujas e pintadas sobre ilustrações abstratas em giz. O prólogo expõe o lúgubre passado recente: o filho do casal sai do berço, caminha até uma janela e voa para a morte enquanto os pais fazem sexo. A mãe enlutada e dilacerada pela culpa entrega-se à dor enquanto o pai tenta salvá-la da prostração depressiva. Nesse filme, a imolação da mulher é pilar central. Tanto que a partir de *Anticristo* a crítica aponta a recorrência temática na filmografia de Lars – Bess, Selma e Grace, as três protagonistas trierianas até então, também são vítimas de circunstâncias insólitas e implacáveis. Sobre esse ponto específico, Rufinoni (2017) afirma:

As protagonistas dos filmes de Trier têm em comum a aura da excepcionalidade. Transitam pelos extremos, não lhes convêm a normalidade. São seres de exceção cuja particularidade de comportamentos põe em xeque a ordem vigente por meio de algumas constantes que dão às personagens o contorno da heroicidade ou da vilania. A catástrofe à espreita como um mecanismo incontornável a cujas penas elas se atiram, contraditando o senso comum do patriarcado, da religiosidade, dos estereótipos de inserção social. Alia-se a isso certo heroísmo decaído ou ímpeto de destruição; índices de marginalidade, mas também de uma curiosa humanidade cujo desvario toca as raias da nobreza. (RUFINONI, 2017, p. 286)

Outro ponto mencionado pelos críticos é um conjectural exorcismo terapêutico de Trier através da trilogia. O cineasta dinamarquês encontrava-se há dois anos em depressão. Assolado por recorrentes sonhos, supostamente explorou-os em *Anticristo*.

Em seguida, tem-se *Melancholia* (2011), agora baseado no gênero dramático e ficção científica. Duas irmãs, a noiva Justine e a já mãe Claire, têm escrutinadas suas relações familiares, interpessoais e a dimensão mental. Essa sondagem é balizada pela iminente colisão entre um planeta chamado Melancholia e a Terra extinguindo toda a vida conhecida pela humanidade. O impacto entre os corpos celestes inicia o filme, reforçando o inevitável extermínio. Amparado pelo recurso

flash-back, Lars von Trier mostra a insistente tentativa da família de Justine em viver alheia à morte próxima ao mesmo tempo em que a personagem mergulha em melancolia. Segundo Rufinoni (2016, p. 73),

Justine é signo do sujeito melancólico moderno que tudo perdeu, mal-estar de certa perda de rota que não se restringe ao evento pontual, espalhando-se como sensação de impotência e impossibilidade, em tempos pós-utópicos. (RUFINONI, 2016, p. 73)

Ou seja, a ausência de caminhos possíveis para a eliminação da angústia, característica do sujeito hodierno, encontra metáfora satisfatória no fim do mundo que se avizinha. A aniquilação, irremediável e necessária, entrega razoável resposta à necessidade escatológica da humanidade, desacreditada da luta por qualquer ideal.

O terceiro filme, *Ninfomaníaca* (2013) é, para fins classificatórios, um drama erótico. Dividido em dois volumes, pois a duração do par é de até cinco horas, o filme organiza-se em oito capítulos: “*The Compleat Angler*”, “Jerôme”, “Sra. H”, “Delírio”, “A Escola do Órgão Pequeno”, “A Igreja Oriental e Ocidental (O Pato Silencioso)”, “O Espelho” e “A Arma”. Repleto de cenas de cunho sexual, inclusive explícito em dados momentos, o diretor dissecou em *Ninfomaníaca* (2013) os desejos sexuais humanos. Entretanto, o faz de maneira curiosa: o sexo, com exceção daquele que inicia a vida sexual da protagonista Joe, é retratado como ação mecânica e posteriormente violenta. Mais que isso, é representado racionalmente por meio gráficos e tabelas trazidas para a tela. Acompanha-se, portanto, a poética história erótica de Joe, uma ninfomaníaca autodiagnosticada e recém-espancada resgatada por Seligman, um homem de meia-idade.

Vale notar que aqui também Trier dá um tratamento especial ao prólogo, recurso, portanto, constante em sua filmografia. O não só diretor, mas também roteirista, os constrói de modo a fazê-los funcionar como filme dentro do filme, pois podem durar até dez minutos. Logo, os preâmbulos trierianos funcionam como curtas-metragens dentro dos longas-metragens, estabelecendo, desse modo, a metalinguagem recorrente que tanto lhe caracteriza. Essas licenças poéticas temporais são introduzidas na narrativa por meio de câmera superlenta, por matizes cromáticos ou até mesmo por exploração de planos detalhe e zoom, enquanto a divisão de capítulos, sempre em momentos nevrálgicos, surge para uma elaboração fílmica fortemente antinaturalista e brechtiana.

Já em *A casa que Jack construiu* (2018), último filme do diretor e objeto de estudo desta dissertação, a personagem Jack aspira a excelência artística marcada pelo gesto do grande gênio. Entretanto, na condição de homem contemporâneo, sua pretendida obra está mais alicerçada nas estéticas do Pastiche (JAMESON, 1991), impossibilitando-o de realizar uma performance verdadeiramente grandiosa.

Segundo o próprio diretor, o filme de 2018 “[...] celebra a ideia de que a vida é má e sem alma, o que é tristemente comprovado pela recente ascensão do *Homo trumpus* - o rei dos ratos²” (SHOARD, 2017, tradução nossa) – referência ao ex-presidente dos Estados Unidos Donald Trump e a sua política de mercantilismo, de populismo e de viés fortemente anti-imigração.

O engenheiro civil Jack, interpretado por Matt Dillon, narra cinco dos assassinatos que cometeu a Virgílio, interpretado por Bruno Ganz – em estrutura semelhante à de *Ninfomaníaca*. Paralelamente às confissões durante um movimento de descida ao inferno, o engenheiro relata as tentativas da construção da própria casa. Entretanto, assim como a narrativa das mortes nunca é concluída, a casa também não se termina. O *thriller* alegórico, com pitadas de horror e de insólito, compara os assassinatos de Jack e a posterior manipulação dos corpos às obras de arte clássica. A lógica da modificação da natureza para criar algo esteticamente agradável, tais como catedrais, é levada para as fotos de cadáveres tiradas por Jack. Em outras palavras, a morte e seus produtos podem ser motivação para gestos artísticos. No filme, esse raciocínio é levado ao extremo com referências explícitas não apenas *A Divina Comédia*, de Dante, mas aos poemas “Cordeiro” e “O Tygre” de William Blake.

Além das referências à alta literatura, a obra é marcada por uma profusão de citações às artes plásticas, à música clássica, à caça e à arquitetura; levantando o debate acerca da angustiada influência que perpassa o sujeito artístico contemporâneo. O convite à investigação das reminiscências da cultura canônica está atrelado à sugestão de que o crime e a violência são as últimas instâncias doadoras do caráter de novidade e de subversão à arte. A proposta da criação pela aniquilação faz ressoar, portanto, os sons do mito demiúrgico. Sob essa perspectiva, temos ainda a possibilidade de não só aprofundarmo-nos no mito do demiurgo,

² “*The House That Jack Built celebrates the idea that life is evil and soulless, which is sadly proven by the recent rise of the Homo trumpus – the rat king*” (SHOARD, 2017).

divindade criadora parcial e má (WILLER, 2007), mas também na concepção de gênio poético, dois eixos que permitem a consideração do mal como força motriz da criação artística (SANTOS, 2009).

É ainda interessante notar que o próprio título do filme, *A casa que Jack construiu* – no original *The House that Jack Built* -, apresenta numerosas conexões com o vasto universo da cultura ocidental. A mais antiga delas está relacionada a uma famosa canção de ninar britânica, uma *nursery rhyme*, intitulada, como é de se esperar, *The House that Jack Built*. Segundo Halliwell (1849), a canção data dos meados do século XVI e vem sendo entoada desde então. Atualmente está registrada na *Roud Folk Song Index*, banco de dados que reúne cerca de 25.000 músicas da tradição oral inglesa, muito embora tenha sido publicada inúmeras vezes por diversos compêndios infantis. Abaixo as cinco estrofes iniciais das onze a compô-la:

This is the house that Jack built.

*This is the malt
That lay in the house that Jack built.*

*This is the rat,
That ate the malt
That lay in the house that Jack built.*

*This is the cat,
That kill'd the rat,
That ate the malt
That lay in the house that Jack built.*

*This is the dog,
That worried the cat,
That kill'd the rat,
That ate the malt
That lay in the house that Jack built.*

[...]
(CALDECOTT, 2019)³

Pelo trecho é possível notar que capacidade transcricional da cantiga infantil reside na potencialidade paródica de suas frases, pois estão estruturadas em orações subordinadas. Os pronomes “*that*” e “*this*” marcam a cadência do tom cumulativo, responsável por popularizar a canção e fazer convite à reelaboração. É

³ “Esta é a casa que Jack construiu. / Este é o cereal / Que ficava na casa que Jack construiu. / Este é o rato / Que comeu o cereal / Que ficava na casa que Jack construiu. / Este é o gato / Que matou o rato / Que comeu o cereal / Que ficava na casa que Jack construiu. / Este é o cachorro / Que assustou o gato / Que matou o rato / Que comeu o cereal / Que está na casa que Jack construiu.” (CALDECOTT, 2019, tradução nossa).

exemplo desse gesto transcricional a música “*The House that Jack Built*” (1968) composta e interpretada por Aretha Franklin (1942 – 2018), cantora e compositora norte-americana de grande proeminência. Além dela, e ainda dentro do universo musical, há de se mencionar o álbum *Load* (1996), cuja terceira faixa chama-se “*The House that Jack Built*”, da banda de *heavy metal* estadunidense Metallica.

Existem múltiplas associações entre o poema e obras ulteriores, muito numerosas para serem aqui mencionadas diligentemente, mas como exemplo final é preciso aludir ao movimento transcricional e autorreferente feito por Lars von Trier a partir do famoso verso “*The House that Jack Built*”.

Em *The Element of Crime* (1984), seu primeiro longa-metragem e primeira parte da trilogia *Europa*, há uma cena em que o poema musicado é declamado. O título de 2018 está, portanto, presente na filmografia inicial de Trier. Essa conexão parece garantir à *Casa que Jack construiu* (2018) imediata indicação da faceta transcricional e intermídia que se advoga aqui para o cinema de Trier. Ao batizar seu filme como *The House that Jack Built*, o cineasta rapidamente conecta a obra cinematográfica a outras produções várias, mas também a sua própria filmografia. Por isso é possível afirmar, já inicialmente, que o movimento transcricional, alicerce estético da narrativa de Jack, acontece tanto de modo interartístico quanto autorreferencial.

Esse ponto ainda revela curiosa escolha para o nome do protagonista. Jack, além de significar “macaco hidráulico” na língua inglesa, é também a ferramenta transformada em arma para a perpetração de seu primeiro assassinato. Jack é, portanto, autor e instrumento do homicídio – criador e criatura que realizam em dependência o mesmo gesto “criativo”. Essa justaposição de significados, entre artista e obra, é comum à autofagia da criação pós-moderna, que se alimenta do discurso estético da história da arte, problematizando a dependência inescapável entre autoria e obra de arte.

Ademais, “jack” é também partícula de substantivos compostos para objetos comuns – “*apple jack*”, “*jack of clubs*”, “*jack straw*”, “*jack tar*”, “*jack-in-the-box*”, “*jack-of-all-trades*”, “*jack o'lantern*”, “*jackdaw*”, “*jackknife*”, “*jackpot*”⁴, entre

⁴ Respectivamente “cidra”, “valete de paus”, “espantalho”, “marinheiro”, “caixa de surpresas” (brinquedo em que um boneco está fechado dentro de uma caixa musical. A criança deve girar a manivela fixada em uma das paredes externas para que a caixa se abra e o boneco salte para fora), “O pau para toda obra, mestre de ninguém” (figura de linguagem usada em referência a uma pessoa

outros (MILLER; BROWN, 2013). Essa escolha confirma o posicionamento de Trier, registrado em entrevista para Shoard (2017) sobre aquilo que o cineasta chama de recente ascensão do *Homo trumpus*, de que Jack é o homem mediano contemporâneo. Em outras palavras, a personagem funciona como espelho para o indivíduo que se apropria de maneira utilitarista da história, não sem diversos deslizes, culminando em um discurso bastante colado àquele elaborado pelo Nazismo e Fascismo.

Além disso, a palavra “Jack” ainda remete ao famoso assassino em série *Jack, the Ripper* – ou *Jack, o Estripador* –, aquele que atuou em Londres entre os anos de 1888 e 1891. Em cartas endereçadas à polícia e assinadas pelo agora mundialmente famoso epíteto, o criminoso assumia a autoria dos assassinatos noticiados. Relevante é notar que Jack trieriano faz o mesmo: envia cartas ao jornal local contendo confissões e fotos de seus assassinatos - agora assinadas por *Mr. Sophistication*, ou *Senhor Sofisticação*.

Sobre a faceta transcricional do caso, é importante costurar aqui as referências artísticas: uma das cartas enviadas por Jack, o Estripador, intitulava-se “*From Hell*”, postada em 15 de outubro de 1888. A relevância dada à carta foi estabelecida a partir de dois elementos. O primeiro deles, ainda na esfera do não ficcional embora literário, está relacionado à autenticidade do texto; peritos classificaram-no como genuíno por conta de diversos elementos – um deles é a presença de parte de um rim humano no envelope. O segundo elemento está ligado à série de histórias em quadrinhos escrita por Alan Moore e ilustrado por Eddie Campbell, publicada originalmente de forma seriada entre 1989 e 1996 e lançado em formato único em 1999, intitulada “*From Hell*”. Na série que compartilha com a carta seu título, a personagem Stephen Knight propõe uma teoria que solucionaria o mistério a circundar a identidade e motivação do assassino. O que é relevante para a análise do filme é justamente a frase a encerrar o epílogo: “*that’s the house that Jack built*” (MOORE; CAMPBELL, 2004, p. 8). Ou seja, a *nursery rhyme* que batiza o filme está presente em momento nevrálgico da HQ.

Todas essas conexões parecem não escapar do olho atento de Trier. Logo, é seguro dizer que a notabilidade conquistada por Trier não é filha de polêmica gratuita. A originalidade de sua obra, provocativa e estimulante, é gerada

que desenvolveu muitas habilidades ao invés de dominar uma área específica), “abóbora iluminada para o Halloween”, “gralha”, “canivete” e “prêmio acumulado” (MILLER; BROWN, 2013).

por uma bricolagem de estéticas plural e coesa sustentada por narrativas prodigiosas e pela liberdade que apenas o pensamento não objetificante pode franquear. O *leitmotiv* contemporâneo está impresso em seu trabalho.

Muito embora sua produção carregue forte tom pós-moderno, implicando o embate entre genialidade e movimento transcriacional, convém destacar a rejeição de Lars à alcunha de artista. Lima (2018) diz:

Lars rejeito o título de artista, mas como autor, um pensador, que encontra na imagem-movimento uma síntese entre a arte, a literatura, a filosofia, aliados à composição estética da primeira, o aspecto narrativo da segunda e a dimensão crítica da terceira. (LIMA, 2018, p. 15).

A poesia cinematográfica de Lars concatena áreas diversas, culminando em um *cinema-maiêutica*, pois a dimensão educativa defendida pelo cineasta consiste em permitir ao espectador a elaboração de conclusões interpretativas por si mesmo. A estética intermidiática que fabrica fornece, portanto, um entretenimento não pasteurizado. Desse modo, “Trier faz um cinema intelectual. Para além do enredo, sua obra tece uma teia de citações que passam pelo cinema, Bíblia, Literatura, Música, Fotografia e Artes Plásticas. É como se convocasse os signos da cultura [...]” (RUFINONI, 2017, p. 73) para a confecção de seus filmes.

Desse modo, a negação do título de artista pode ser entendida como indício da insipiente dissolução de antigas categorias para a produção de objetos artísticos. A opacidade das delimitações é inclusive característica daquilo que comumente se denomina pós-modernidade. Há pouco tempo, notava-se grande rigor na classificação axiomática daqueles que produziam arte assim como uma obediência sacrossanta pela permanência em campo previamente escolhido – podia-se distinguir inteiramente entre as práticas e os produtores. O que se vê em Lars von Trier é uma espécie de debate das artes, uma bricolagem na qual se trabalha todas e nenhuma das mídias. Logo, a linguagem em Trier é favorecida quando vista a partir da maneira como seu texto se apresenta, seja ele construído a partir de noções emprestadas do Cinema, da Literatura, das Artes Plásticas, da Música ou do Teatro - assim como a ausência dessas categorias.

Em vista disso, o cinema trieriano figura-se como encarnação de uma característica fundamental do século XXI: a diversidade e a ênfase na pluralidade de linguagens, doutrinas, políticas e estruturas culturais. Desse modo e considerando a reflexão acerca das características que definem a conjuntura artística hodierna, é imprescindível que se franqueie a noção de multidiversidade como potência, pois

este é o século compósito de turbulentas referências em discussão - estamos pautados na diferença.

Diversos de obras lineares, entendidas como aquelas alicerçadas em pressupostos objetivos, os filmes de Trier não têm a pretensão de estabelecer verdades, ação impossível em um mundo pós-utópico e fragmentário. É justamente na provocação de valores morais que Trier revisita o cinema da subjetividade. Por isso é tão importante ver sua filmografia a partir de uma perspectiva que estabeleça o poder da metáfora (LIMA, 2018, p. 25). Mesmo que a temática de seus filmes possa assumir, por mãos diferentes, facetas objetivas, o resultado seria exatamente aquele que Trier deseja negar: a ilusão das respostas dadas, estagnando a potencialidade construtora de seu público. “A ilusão pela informação é inerte, estática e não provoca nenhuma inquietação para o existente; ela é apenas recebida. A comunicação indireta potencializa os filmes de Trier, dissipando as ilusões” (LIMA, 2018, p. 47). Trier valoriza a subjetividade.

Essa pode ser a razão pela qual seus filmes são frequentemente motivo de repúdio e escândalo para o público em geral. Em 2009, durante a exibição de *Anticristo* (2009), a maior parte da audiência abandonou a sala de projeção antes do término da apresentação. Do grupo que chegou a finalizar o longa, muitos vaiaram o filme ao seu final. Mas não apenas seus filmes causam comoção. Sua personalidade controversa, irônica e ambígua não está presente apenas na arte que produz, mas também nas declarações que dá. Como por exemplo o que aconteceu no *Festival Internacional de Cinema de Berlim*, em 2014, quando apareceu vestido com uma camiseta onde se liam as palavras “*persona non grata*”, numa clara provocação ao rótulo cunhado pela mídia.

Suas últimas declarações não contribuem muito para o apaziguamento das polêmicas que o circundam. Em entrevista ao *The Irish Times*, jornal irlandês de grande proeminência no país de origem, Trier foi questionado sobre a reação do público na estreia de *A casa que Jack construiu*. Como ocorre com frequência, as reações ao seu filme de 2018 foram antagônicas: do repúdio total à entronização cega. Ele diz: “Por mim tudo bem... É importante que um filme divida o público. Estou desapontado porque apenas cem pessoas vomitaram. Eu gostaria que duzentas pessoas vomitassem” (CLARKE, 2018). Ao mesmo tempo, Trier, em coletiva do Festival de Cannes, afirma ser o melhor diretor de filmes do mundo. Ele diz: “Fiz (o filme) por eu sou o melhor diretor de filmes do mundo. Tenho certeza de

que outros diretores também pensam assim. Não estou certo de que sou, eu apenas sinto que sou” (ASSIS, 2009).

A recusa em entregar respostas prontas quando questionado sobre o significado de seus filmes, somado à irônica postura no trato com os jornalistas e a negativa em performar comportamento dócil exigido pelo mercado contribuem muito para a sua impopularidade. Trier frequentemente é interpretado de maneira muito literal.

Lima (2018, p. 30-32) levanta as posturas mais recorrentes da crítica especializada no intuito de demonstrar como a compreensão dos filmes de Trier está intimamente ligada à subjetividade de cada leitor. O pesquisador compara dois artigos, ambos publicado no célebre jornal *The Guardian*, sobre talvez o mais polêmico filme trieriano, *Anticristo*. A primeira crítica é Julie Blindel, autora e ativista feminista, pesquisadora visitante da *Lincoln University* e ex-diretora assistente do *Research Centre on Violence, Abuse and Gender Relations at Leeds Metropolitan University*. Ela escreve:

Assistir a este filme foi com ter sexo ruim com alguém que você odeia – uma combinação hedionda de tédio e nojo. Eu odiava, e eu odeio o diretor por fazer isso. Von Trier estava deprimido há algum tempo, teve pesadelos e decidiu escrever o roteiro desta atrocidade como uma forma de terapia. Não poderia ter guardado para si mesmo? [...] Se houver alguma justifica no mundo, este filme se afundará no esquecimento. Além do roteiro risível e do enredo pobre, temos uma atuação de lixo. Se antes eu amava Willem Dafoe e Charlotte Gainsbourg, agora vou atravessar a rua para evitar assistir qualquer coisa com eles. Aparentemente, após lerem o roteiro, mal podiam esperar para estar no filme. Isso os torna quase tão maus quanto Von Trier. Se você assistir este filme, estará colocando seu dinheiro em algo que merece bombardear – e dará um grão de validade à liberdade geral mais doente na história do cinema. (BLINDEL, *The Guardian*, 2009)

Já a segunda comentarista é a atriz Samantha Morton, doutora em Letras pela *Nottingham Trent University*:

Assistir a um filme é sempre uma experiência muito pessoal para mim; eu entendo os perigos mentais, emocionais e físicos. [...] É difícil descrever o que acontece quando você está sozinho, a cena acaba de se realizar e sua pele e nervos estão formigando como se você estivesse suando frio por alguma droga. [...] Um diretor (se ele valer o seu salário) deve, ou não, sentir a dor de cada momento de cada personagem, seja ele a portas fechadas ou no set. [...] Tentar comunicar o nascimento, o medo, a perda, a morte, a religião, a dor o amor, o desejo, o ódio – continua a lista – é abrangente até a insanidade. Decidir fazer o filme (ou ser guiado pelo filme) é um ato de bravura e vulnerabilidade, e às vezes de solidão. O escritor/diretor fala através de cada personagem, então este filme deve ter sido incrivelmente doloroso de fazer. [...] o filme foi muito importante para mim e por isso estou feliz por ter visto o *Anticristo*. No entanto, como faço com a minha vida – e especialmente com a minha mente – eu tomo cuidado. [...] então, por essa razão, eu digo: tome cuidado para ver isso. Mas se você pode pegar a viagem, pegue. (MORTON, *The Guardian*, 2009)

Segundo Lima, as considerações de ambas, tão significativamente opostas, demonstram o teor subjetivo do cinema de Lars: não há caminho seguro na apropriação das narrativas trierianas. Se o leitor se dirige ao cinema com a expectativa de divertir-se, o entretenimento palatável não é entregue. Como a formação da primeira comentarista tem a ver com questões de sexo e gênero, a maneira como o cineasta trabalha a culpa ancestral feminina a ojeriza – o que é bastante válido e debatido pela crítica feminista. O repúdio é indício da comunicação efetiva, pois seu posicionamento alveja a recorrência da representação da mulher como pecado. Já Morton, também ciente da cautela necessária para a fruição do cinema trieriano, conecta-se com o filme de outra maneira, talvez mais singular, já que parece vir de uma comunicação menos alicerçada na expectativa de bem-estar, existente em Bindel pela metáfora de conotação sexual.

O exemplo acima demonstra o enraizamento do incômodo na filmografia de Trier, mesmo que este não advenha de um público de anseios alienantes. As proposições das duas críticas de cinema, é importante dizer, asseveram o impacto da chegada aos lugares limítrofes onde Trier leva seu público.

Para contribuir na defesa da proposta fílmica de Trier e clarear a postura assumida por esta pesquisa, o artigo intitulado *Critical Literacies, Meaning Making And New Epistemological Perspectives* (2008) tem grande valia. Monte Mór investiga a habilidade de universitários de criar significados a partir de meios digitais – internet e filmes -, assim como observa a criação de conhecimento possibilitado por esse tipo de ambiente. O estudo concentra-se em uma preocupação epistemológica: compreender a relação entre a *mente em rede* e a *mente tipográfica*, conceito desenvolvidos por Castells (1999).

De acordo como Monte Mór, Castells nota uma diferença entre a *mente tipográfica* e a *mente em rede*. Cada uma é produzida por diferentes momentos sociais e históricos. A primeira está para o texto tipográfico, fruto de uma educação linear e convencional, como a segunda está para um raciocínio não linear, complexo, eletivo e comparativo, produto das sociedades digitais. O estudo deseja observar possibilidade de que a habilidade epistemológica franqueada pelas redes sociais possa espalhar-se para outras malhas mentais. Em outras palavras, a pesquisadora deseja saber se as práticas de reunir, editar, processar, receber, enviar e trabalhar com informações podem ser espelhadas na interpretação de

narrativas fílmicas. Nessa investigação específica, Monte Mór utiliza um filme de Stanley Kubrick, *Eyes Wide Shut* (1999) – ou *De Olhos Bem Fechados*, como distribuído no Brasil.

Segundo a pesquisadora, a contemporaneidade, aqui vista a partir das lentes do pós-modernismo, cada vez mais digitalizada e ausente de modelos, determina o funcionamento mental, pelo menos em parte, da busca de novos significados. Essa prática, exigente de inovação e da noção de que elementos funcionam metaforicamente, parece ser exatamente aquela que Trier deseja encontrar. Ou seja, a estesia necessária para a fruição de determinados produtos pós-modernos parece exigir um raciocínio pós-moderno – metafórico, fragmentário, descentralizado, plural e hiperestimulado.

Outro ponto sobre qual é necessário comentar é a faceta mercadológica do cinema. A produção cinematográfica, assim como qualquer atividade que vise o lucro, está subordinada à uma lógica financeira específica. Esse fundamento, muitas vezes incorporado na produtora, determina tanto questões internas às narrativas quanto de aparato discursivo exteriores, como aquelas sobre distribuição, propaganda e crítica. Por isso, é importante mencionar Walter Benjamin (2000), ensaísta, crítico literário, tradutor, filósofo e sociólogo judeu alemão.

Nos primórdios dos estudos sobre a Cultura de Massa, Benjamin afirmava que o Cinema, por ser uma arte dependente de maquinário, realiza-se apenas por meio de intermediação; e, por conta disso, funciona dentro de um esquema alienante de edição e filmagem. Somado a essa constatação, está também a observação de que a arte cinematográfica é fruída coletivamente. Por ser coletiva, de produção alienante e movida por mecanismos pecuniários, a contemplação acrítica e de temática universal são uma exigência *sine qua non*. Desse modo, ao cinema está dado apenas o convencional. Ao invés do recolhimento necessário para a desvelamento uma obra de arte, o produto cinematográfico oferece diversão, destino ausente de atenção necessária à interpretação de qualquer objeto pouco mais rebuscado.

Theodor Adorno, filósofo, sociólogo, musicólogo e compositor alemão, em *O iluminismo como mistificação das massas* (2000) tem postura similar. Discorrendo sobre a dependência financeira do cinema em relação aos bancos mundiais, afirma que os filmes se amparam não em ideias, mas em efeitos técnicos a partir de narrativas já roteirizadas e atualizadas *ad infinitum*. Desse modo, haveria pouco

espaço para o particular, para a insubordinação da arte, substituída então por fórmulas comprovadamente bem-sucedidas. A atrofia da imaginação teria, portanto, raízes na massificação gerada pelo cinema.

Muito embora as proposições acima sejam as fundadoras da análise cultural para a arte cinematográfica, o tom catastrófico foi paulatinamente se dissipando. De acordo com *A integração Cultural* (1997), de Edgar Morin, a alta cultura pode ser dogmática na proteção daquilo que a diferencia da massa, no sentido de construir uma hierarquização da qualidade – mesmo que a produção e o consumo de grupos intelectuais também sejam perpassados pela lógica de mercado.

Com isso, deseja-se demonstrar a hipótese de que Lars von Trier parece concatenar, em seu cinema, a valorização da linguagem cinematográfica enquanto provocativa e artística. Mesmo ainda dependente da faceta financeira nas etapas de produção e divulgação de seus filmes, o cineasta dinamarquês recusa moldar sua personalidade de acordo com modelos facilmente vendáveis ao mesmo tempo em que deseja distanciar seu público de uma certa fruição epidérmica.

É preciso ter em mente que as narrativas de Trier são mais simbólicas do que naturalistas. Por isso, uma postura menos avessa à massificação do cinema e mais próxima do pensamento pós-moderno parece interpretar com menos repulsa as produções do cineasta. O filme *A casa que Jack construiu* pode, portanto, ser compreendido como obra de fino equilíbrio entre os polos *cinema-entretenimento* e *cultura-restrita*.

Se apenas uma breve apresentação da cinematografia é possível em uma dissertação, há de se frisar o desejo deste estudo em elencar os filmes pelos quais Trier alcançou maior notoriedade. Por meio de breves análises, tencionou-se levantar um conjunto de elementos que, quando amalgamados, caracterizam o cinema trieriano. Muito embora haja outras obras relevantes do cineasta – aqui não mencionadas -, deve-se dizer que não apenas filmes são frutos de seu trabalho. Logo, deparamo-nos com a necessidade de mencionar o movimento por ele fomentado e pelo qual passa a ser conhecido no Brasil: o Movimento Dogma 95.

Esse movimento cinematográfico, liderado ao lado do diretor dinamarquês Thomas Vinterberg, teve como objetivo o resgate da amplitude potencial do cinema. Para sua regência, dois documentos foram criados: o Manifesto Dogma 95 e o Voto de Castidade. O primeiro, distribuído durante as comemorações dos cem anos do Cinema em Paris, é uma retomada dos principais pontos abordado no artigo de 1954

escrito pelo crítico de cinema François Truffaut. Nesse artigo, publicado no nº 31 da *Cahiers du Cinéma*, Truffaut em quinze páginas intituladas *Une certaine tendance du cinéma français* – ou em português, *Uma certa tendência do cinema francês* - denuncia a pretensão de um realismo cinematográfico francês. Na tentativa de se afastar da proposta norte-americana, o cinema francês acaba por tornar-se apenas um adaptador da Literatura. Segundo o autor, ao cinema francês faltava o gesto artístico mais genuíno: a originalidade estética e de conteúdo. Trier e Vinterberg compactuam com a problemática levantada e redigem o Manifesto. Este, direcionado não apenas ao francês, mas ao cinema mundial, torna-se uma bandeira da expressão cinematográfica e um oponente da lógica governadora pelas grandes produções mercadológicas estadunidense e pelas insossas produções francesas.

A seguir, alguns trechos selecionados:

O DOGMA 95 tem o objetivo expresso de contrariar “certas tendências” no cinema de hoje.

O DOGMA 95 é uma ação de resgate!

Em 1960 bastava o suficiente! O filme estava morto e pediu a ressurreição.

O objetivo era correto, mas os meios não eram! [...]

Slogans do individualismo e da liberdade criaram bons trabalhos por um tempo, mas sem mudanças. A onda estava ocupada, como os próprios diretores. A onda nunca foi mais forte do que os homens por trás disso. O próprio cinema antiburguês tornou-se burguês, porque os fundamentos sobre os quais suas teorias se baseavam era a percepção burguesa da arte. O conceito de autor era romantismo burguês desde o início e assim, ... falso!

[...]

Hoje, uma tempestade tecnológica está em fúria, cujo resultado será a democratização final do cinema. Pela primeira vez, qualquer pessoa pode fazer filmes. Mas quanto mais acessível se torna o meio, mais importante é a vanguarda. [...]

A tarefa “suprema dos cineastas decantes é enganar o público. É disso que estamos orgulhosos? É isso que os “100 anos” nos trouxeram? Ilusões através das quais as emoções podem ser comunicadas? Pela livre escolhas de truques do artista individual?

A previsibilidade (dramaturgia) tornou-se o bezerro dourado em torno do qual dançamos. Ter a vida interna dos personagens justifica que o enredo seja muito complicado e não “arte elevada”. Como nunca antes, a ação superficial e o filme superficial estão recebendo todos os elogios.

O resultado é estéril. Uma ilusão de *páthos* e uma ilusão de amor. [...]

Para O DOGMA 95, o filme não é ilusão!

O DOGMA 95 contesta o filme de ilusão com a apresentação de um conjunto indiscutível de regras conhecidas como O VOTO DE CASTIDADE. (TRIER e VINTERBERG, DOGME 95, 1995)

A seu tempo, o Voto de Castidade encarna o ideal dogmático acima em diretrizes. Corresponde, portanto, às dez exigências elaboradas pelos dois diretores, regras às quais os filmes devem seguir:

1. As filmagens devem ser feitas no local. Não podem ser usados acessórios ou cenografia (se a trama requer um acessório particular, deve-se escolher um ambiente externo onde ele se encontre).
2. O som não deve jamais ser produzido separadamente da imagem ou vice-versa. (A música não poderá ser utilizada a menos que ressoe no local onde se filma a cena).
3. A câmera deve ser usada na mão. São consentidos todos os movimentos - ou a imobilidade - devidos aos movimentos do corpo. (O filme não deve ser feito onde a câmera está colocada; são as tomadas que devem desenvolver-se onde o filme tem lugar).
4. O filme deve ser em cores. Não se aceita nenhuma iluminação especial. (Se há muito pouca luz, a cena deve ser cortada, ou então, pode-se colocar uma única lâmpada sobre a câmera).
5. São proibidos os truques fotográficos e filtros.
6. O filme não deve conter nenhuma ação "superficial". (Homicídios, Armas, etc. não podem ocorrer).
7. São vetados os deslocamentos temporais ou geográficos. (O filme ocorre na época atual).
8. São inaceitáveis os filmes de gênero.
9. O filme final deve ser transferido para cópia em 35 mm, padrão, com formato de tela 4:3 (Originalmente, o regulamento exigia que o filme deveria ser filmado em 35 mm, mas a regra foi abrandada para permitir a realização de produções de baixo orçamento).
10. O nome do diretor não deve figurar nos créditos.
(TRIER e VINTERBERG, Voto de Castidade, 1995)

Além disso tudo, o diretor que desejar ter seu filme certificado e numerado no conjunto Movimento Dogma 95 deve prestar um juramento solene em reconhecimento à obediência das regras acima. Após pagamento de uma taxa, os certificados Dogma 95 de qualidade são enviados por e-mail desde 1999.

Amparado pela subversão do *story telling* estadunidense, guiado pela insubordinação de Trier e Vinterberg, faminto pelo retorno do refinamento da arte cinematográfica e promovido por um acordo financeiro com a principal rede de televisão dinamarquesa, o cinema dinamarquês experimentou uma nova era de ouro, elevando-se ao patamar de mercadoria de exportação. Foram diretores agraciados com o financiamento: Thomas Vinterberg, produzindo *Festa de família* (1998); Soren Kragh-Jacobsen, filmando *Mifune Sidste Sang* (1999); e Kristian Levring, rodando *The king is alive* (2000). Vinterberg ganhou o *Prêmio do Júri* no Festival de Cannes 98, enquanto Kragh-Jacobsen ganhou *Urso de Prata* no Festival de Berlim (OLIVEIRA, 2008, p. 22).

Dado o estrondoso sucesso, o selo Dogma 95 passa a ser visto como passaporte ao êxito. Entretanto, é importante dizer que, no momento de maior proeminência do Dogma 95, Trier já estava envolvido nas filmagens de *Dançando no*

Escuro. Logo, sua participação na popularização do movimento não foi tão visceral como se acredita.

Para, enfim, encerrar este capítulo, destaca-se a faceta autorreflexiva da produção cinematográfica de Lars von Trier, especialmente em *A casa que Jack construiu*. O filme encontra na transcrição de motivos e arquétipos oriundos da tradição literária expedientes para o desenvolvimento de uma poética do Mal. Desse modo, a obra conclama, para a investigação de sua tessitura, o diálogo entre Literatura e Cinema. O desmonte da linguagem cinematográfica naturalista e a atualização da *hybris* artística permitem ao cineasta a atualização dessa poética que nos é cara. As engrenagens que emprega metaforizam-na em um verdadeiro ouroboros mefistofélico. Tendo em partitura as notas determinantes da matéria histórica-literária do Mal, executa-a como novo criador, instaurando a novidade ao nível transcricional e intermidial. Desse modo, a investigação da relação entre Literatura e Cinema deve ser perpetrada.

O estudo dessa relação é manifesta expressão do vínculo inevitável entre as duas linguagens artísticas. Mesmo que a estrada mais solidificada e convencional seja aquela que leva o pesquisador a investigar áreas artísticas isoladas, nosso estudo desejou caminhar pelas jovens trilhas da linguagem híbrida, mesmo que mais pedregosas. O motor das provocativas e plurais obras hodiernas é convite ao estudo avesso ao insular. Muito embora a área de Estudos do Cinema afirme que “as ligações entre o mundo e a arte foram fortemente abaladas pelo advento do cinema – reverenciado com o conceito wagneriano da obra de arte total (*Gesamtkunstwerk*), síntese de todas as artes” (OLIVEIRA, 2008, p. 24), esta dissertação enraíza-se no argumento de que aos Estudos Literários é extremamente lucrativa a compreensão das possíveis conexões com outros fazeres artísticos.

O filme de Trier tem, dada sua natureza contemporânea, a potencialidade de ressignificar o cânone literário, enriquecendo-o e atualizando-o. Desse modo, o cinema será aqui analisado como uma das perspectivas transcriadoras da Literatura. Somado a isso, *A casa que Jack construiu* será analisado como um texto cujas características linguísticas denotam a reinterpretção do cânone literário e o valor de suas interconexões tão caros à nossa investigação enraizada na arte literária.

Obviamente, uma análise rigorosa precisa estar atenta às convenções cinematográficas. Entretanto, as estruturas constituintes do filme serão analisadas como reverberações literárias. Formalmente, no cinema, a posição da câmera, o

olhar das personagens, o plano de fundo, os silêncios, as cores, a trilha sonora, etc. são materiais essencialmente analíticos. Porém, não basta dizer como o filme é construído. O olhar do crítico que se deseja para esta investigação deve atentar-se ao caráter anacrônico e diacrônico dos enunciados, às opacas ou transparentes alusões aos arquétipos literários. A busca por visualizações de empréstimo norteia a metodologia de análise desta dissertação, assim como a ação desocultadora das formas significantes, das transformações e das expansões literárias encontradas no filme de Trier. Sendo assim, este capítulo teve como objetivo fornecer as noções base para que as comparações possam se desenrolar.

Passemos, portanto, ao capítulo cujo conteúdo dá conta dos motivos literários - e transgressores – levantados pelo longa-metragem *A casa que Jack construiu*.

3. ARQUÉTIPOS MALDITOS

Quem já não se perguntou: sou um monstro
ou isto é ser uma pessoa?
(*A Hora da Estrela*, Clarice Lispector)

A vinculação entre Literatura e o Mal em associação à proposta transcriadora da linguagem cinematográfica encerra o eixo temático base desta dissertação. A reinvenção da tradição em novo contexto midiático - em certa medida prenhe com o embrião luciferiano, já que usurpa da criação literária seu mote, ficcionalizando-o em segundo grau -, chancela a investigação deste trabalho. O estudo debruçar-se-á no exercício de desocultar e avaliar as equações de equivalência engendradas por Lars von Trier, a partir da Literatura, em seu filme *A casa que Jack construiu* (2018). Para tanto, alguns arquétipos dessa singular relação foram selecionados. São eles: a demiurgia, a criação pelo mal e a viagem infernal. E, por isso, convém apresentar neste momento sùmula dos três.

Desse modo, este capítulo, compósito e propedêutico, iniciar-se-á pela exposição de pontos relevantes sobre o tema demiúrgico. Em seguida, considerações sobre a criação pelo mal, respaldas pelas asserções poéticas do inglês William Blake, serão feitas. Então, observações sobre o caráter histórico-literário da descida até o inferno serão delineadas.

3.1. O espectro demiúrgico na arte

Apesar do inquestionável progresso da racionalidade do conhecimento, o cosmo e sua origem foram por diversas vezes imaginados. *Timeu*, publicado por volta de 360 a.C., é um dos diálogos de Platão (427-347 a.C.) e representa uma das inúmeras concepções existentes para a gênese cósmica. O livro, composto por um longo monólogo do personagem-título, especula sobre a natureza do mundo físico e os seres humanos. É nele que a figura mítica do demiurgo, de papel conceitual e central na narrativa, foi registrada pela primeira (MANINI, 2014).

Porém, antes de aprofundarmo-nos em sua caracterização, é importante definir o termo. Segundo o *Dicionário Michaelis*, “demiurgo” é

1 FILOS Ser divino que, segundo o filósofo grego Platão (428-348 a.C.) e seus discípulos, age como princípio causal, com o sentido de criador, dotado de movimento próprio, que tem o poder de organizar o Universo. 2 REL Entidade intermediária de Deus, que teve participação na criação do mundo, de acordo com seitas cristãs de influência platônica e gnóstica. 3

FIG O responsável pela criação de uma obra monumental. 4 FIG Qualquer criatura tida como divindade. ETIMOLOGIA gr *dēmiourgós*. (MICHAELIS, 2021)

Desse modo, a figura do demiurgo pode ser lida como uma representação metafórica do princípio inteligente e ordenador de um domínio antes caótico. A platônica concepção está alicerçada no frequente termo “deus artesão” do *Timeu* vinculado às funções de magistrado, legislador e governante desempenhadas pelo demiurgo. No livro, o demiurgo é apontado como aquele responsável pela geração do cosmo. Além disso, os variados significantes encontrados a partir da polissemia do termo fornecem o recorte demiúrgico da Antiguidade:

[...] definição da causa do *kósmos* como um deus (*theós*, 30a2) bom (*agathós*, 29e1) e absolutamente livre de inveja (*perí oudenós oudépotē phthónos*, 29e2), o texto informa-nos que, por ser a melhor das causas (*o d’áristos tôn aitíōn*, 29a6), é necessário que dê origem àquilo que é mais belo (*tó kálliston*, 30a7). (MANINI, 2014, p. 49, 50)

Segundo Platão, a ordem cósmica está, portanto, encarnada no papel fundamental e benevolente do demiurgo. Ele “é chamado de ‘a melhor das causas’ (29a5-6), que fabrica o *kósmos* não *ex nihilo*, mas a partir de um estado inicial de desordem, mantendo seu olhar fixo em um paradigma eterno, cuja beleza imita em seu produto” (MANINI, 2014, p. 51). A perspectiva da criação a partir da desordem, a partir do caos tencionada para o belo - e conseqüentemente para o divino e natural, pois platonicamente mimético - nasce, portanto, na figura do demiurgo. A aura demiúrgica tem, por conseguinte, conotação positiva. Cláudio Willer (2007), poeta, ensaísta, crítico e tradutor brasileiro, cita Abel Jeannière, comentador de *Timeu*, sobre a representação platônica desse universo harmônico regido pela figura demiúrgica:

Trata-se desta vez de pensar o mundo inteiro concebido como uma entidade viva, o vivente perfeito cuja idéia [sic] é uma alma, a alma do mundo. O *Timeu* explica que este mundo foi criado pelo Demiurgo, uma espécie de artesão supremo que não é forçosamente deus, embora Platão o chame também de *theos*. E nós reencontramos o esquema da fabricação artesanal: o demiurgo realiza sua idéia [sic] criando o mundo. Essa referência ao divino é, em última instância, a explicação da transcendência das idéias [sic]. (JEANNIÈRE *apud* WILLER, 2007, p. 93 - 4)

Ou seja, Platão, a fim de estabelecer metáfora para uma de suas mais caras noções – a doutrina das ideias – utilizar-se-á da figura do demiurgo já que a este é dada a faculdade da materialização consciente e inspirada. Logo, encontra-se aqui a primordial noção demiúrgica, resgatada e ressignificada pelo Romantismo do século XIX. Noção esta que Trier faz acenar em *A casa que Jack construiu* (2018). É

importante, porém, antes de iluminarmo-nos pela formulação romântica, passar brevemente pela proposta gnóstica, pois é ela a genetriz da faceta maldita demiúrgica.

O Gnosticismo foi uma corrente religiosa, sincrética e esotérica, concebida de maneira paralela ao cristianismo institucionalizado, pois está alicerçada em interpretações de livros apócrifos. Datada dos séculos I e II d. C., combina misticismo e especulação filosófica. Segundo a doutrina, o cosmo, criado pelo demiurgo – aqui emanção imperfeita de Deus – atende à necessidade de abrigar a centelha divina na materialidade. Caberia, então, à humanidade liberar essa parcela sacra, inquilina em cada indivíduo, pela gnose: o saber por excelência. A separação gnóstica entre o divino e o terreno pressupõe seu caráter dual. O viés dicotômico do pensamento gnóstico separa, dessa maneira, o bem do mal, sendo este último encarnado na figura demiúrgica (WILLER, 2007).

Sobre esse ponto, Willer cita o historiador Henri-Charles Peuch:

Em uma palavra, o universal visível, de divino que era, torna-se diabólico. O homem nele sufoca, como em uma prisão, e, longe de ser manifestação do verdadeiro Deus, traz a marca de sua enfermidade ou de seu malefício congênito: nele não se reencontra nada, a não ser a mão de um Ser decaído ou perverso. (PEUCH *apud* WILLER, 2007, p. 92)

Posto isso, o rebaixamento é inescapável. A materialização rebaixa, imprimindo na criação demiúrgica – a humanidade e o mundo – a marca maléfica da infâmia procedência. Desse modo, os gnósticos não só assimilaram o aspecto criacionista e regencial do demiurgo de *Timeu*, como ainda acrescentaram uma face infantil ao deus rudimentar. O mundo, atroz como o é, radica, segundo o Gnosticismo, ecos corrompidos de um deus subalterno e decrépito que parece ter abandonado sua criação pela metade e está envergonhado da deficiência de seu trabalho (BORGES *apud* WILLER, 2007, p. 92). A atribuição da criação do mundo a um deus mau e infantilizado é herança gnóstica.

A literatura romântica, como dito anteriormente, cunhará, a partir das reverberações gnósticas, representações de Deus como mau demiurgo. Há nuances da virulência desse deus em William Blake (1757 – 1827), Gérard de Nerval (1808 – 1855), Charles Baudelaire (1821 – 1867), Conde de Lautréamont (1846 – 1870), e, para além do Romantismo, em Antonin Artaud (1896 – 1948) e em Fernando Pessoa (WILLER, 2007, p. 93). Em *O Guardador de Rebanhos* (1960), de Alberto Caeiro, lê-se o relato de um sonho no qual Jesus Cristo

Diz-me muito mal de Deus.
 Diz que ele é um velho estúpido e doente,
 Sempre a escarrar no chão
 E a dizer indecências. [...]
 Tudo no céu é estúpido como a Igreja Católica.
 Diz-me que Deus não percebe nada
 Das coisas que criou –
 “Se é que ele as criou, do que duvido”.
 (PESSOA, 1960, p. 145)

O Romantismo, movimento artístico, político e filosófico, cujo início remonta a fins do século XVIII, estabeleceu-se como corrente opositora ao Racionalismo e ao Iluminismo ao enraizar-se numa perspectiva centrada no indivíduo, na subjetividade. São-lhe elementos integrantes o lirismo, o drama humano, amor trágico, ideais utópicos, escapismo, entre outros (CORSINO, 2014, p. 10). *In nuce*, o Romantismo nascerá como resposta ao reducionismo das verdades universais e elevará o poeta ao patamar de um guardião, ao escalão do profeta da palavra. Para os românticos, cabe ao vidente das letras a preservação da centelha humana diante do caos, já que o mundo habitado pelos românticos e organizado pelos ideais racionalistas é desordem, incoerência, está à deriva e desnorteia a humanidade (PAZ, 1984, p. 70, 71). Inspirado pela concepção platônica, o Romantismo sustentará como instrumento da reconstrução do absoluto, de pilar para o significado existencial, a intuição e a atividade artística. Logo, as artes serão faróis vitais para o escape da dissolução humana.

Enquanto no mito relatado por Platão do *Timeu*, “há um Bem transcendente e um demiurgo racional, que atua como mediador para preencher, através da geometria, a distância entre formas inteligíveis e coisas sensíveis” (WILLER, 2007, p. 94), no Romantismo o demiurgo é princípio criador e nocivo: já que o universo é grotesco, seu criador é também funesto. À infausta perspectiva da criação por mão perversa acrescenta-se o movimento usurpatório da criação humana pela arte. Em outras palavras, é possível aos homens exercer papel demiúrgico por caminhos artísticos (BERNARDO, 2009).

A consciência artística, responsável pela concepção da obra de arte, espelha a própria natureza, fazendo com que a obra de arte emergja dessa mesma natureza. Isto é, a faculdade da imaginação artística trabalha a partir e com os elementos naturais - é importante frisar aqui que a concepção de obra de arte está ainda cativa pela *mímesis*, já que o fundamento aristotélico será sistematicamente alvejado somente a partir do século XX, pelo Modernismo. É como quando um

escultor, em posse de um tosco bloco de mármore, faz surgir excepcionais representações do corpo humano, antes velado sobre o excesso de pedra. Esse gesto criador significa que o artista dispôs da matéria bruta, anteriormente dissonante de seu imaginário, com o intuito de atingir um propósito belo e mimético. Dessa forma, o caos (o bloco de mármore) foi ordenado (escultura) de modo que o paradigma do belo fosse perseguido e novo *universo* de significados fosse criado. Esse belo, entendido a partir das proporções encontradas na natureza, pois mimético, torna-se sinônimo da obra divina, natureza em segundo grau. Ao artista coube então a imitação perfeita do mundo sensorial já que deve *copiar* o original natural. Platão, o primeiro a falar sobre demiurgia, entendia o universo em seu primeiro momento como a matéria disforme, tal qual um bloco de mármore, e as ideias perfeitas por excelência, tal qual a intuição artística. Entre as ideias e a matéria bruta há o Demiurgo, a figura ordenadora da matéria disforme, que molda o caos conforme a conhecemos: a natureza (WILLER, 2013).

Ao emular a obra divina, o homem usurpa de seu criador mais do que o gesto autor porque também plagia o *conteúdo* divino. Essa é a silhueta gestora da concepção demiúrgica artística. Ao elevar-se como criador, o homem deifica-se. Torna-se então um deus caído e apoteótico, pois transgride aquela submissão exigida pelo ofício de criatura. Ao questionar os desígnios divinos, torna-se demoníaco e seráfico, entre a criação e a contra criação de si mesmo (COSTA, 2016). É essa perspectiva que interessa a este trabalho.

O filme de Lars von Trier, *A casa que Jack construiu* (2018), tangencia o aspecto demiúrgico da arte. A narrativa baseia-se na faceta maldita de criador encarnada no protagonista. Este, além de afiançar a violência como última fronteira a ser ultrapassada pela arte, deseja realizar o grande gesto artístico, entronando-se como senhor de seus materiais e produções. Entretanto, o filme não apenas pensa a demiurgia amparada nas elucubrações de Jack, seu protagonista. Ela é tematizada em dois níveis: diegética e extradiegeticamente. Enquanto Jack formula trôpegos e facilmente refutáveis postulados sobre as realizações que perpetua aos corpos de suas vítimas, Trier propõe reflexão sobre o fazer artístico. Através da exposição dos mecanismos cinematográficos, recurso idiossincrático de sua cinematografia, alicerça a narrativa fílmica como artifício para o exercício mental.

Sobre o cinema trieriano como convite à atividade intelectual, Fransmar Barreira Costa Lima (2018) afirma:

Os filmes de Trier não são feitos para um espectador, ou seja, um observador que, externo ao debate, esteja distante da discussão filosófica que transpassa o filme. Tampouco exigem a presença de um expectador, ou seja, alguém que permaneça na expectativa da situação fílmica e que busque ali algum indicativo de verdade em que possa alicerçar suas conclusões. Os filmes de Trier não são obras lineares, que partem de necessidades determinantes e de pressupostos objetivos. Não está vinculada a pressupostos lógicos ou pretensões de estabelecer verdades sobre comportamentos ou valores morais. É importante que seu leitor interprete as situações conforme suas referências significativas. Sua contribuição é revisitar o cinema da subjetividade. Nesse sentido, o cineasta espera um leitor que se aproprie da inquietação temática do filme em sua subjetividade. (LIMA, 2018, p. 25)

Ou seja, o incômodo, tão distintivo em Trier, é produto da reflexão inescapável de seu cinema. *A casa que Jack construiu* (2018), embora radicado no lugar-comum do cinema norte-americano, o suspense de *serial killer*, quebra a linearidade, a pretensa verossimilhança das produções hollywoodianas e não permite que o espectador seja sugado submissa e levemente para a narrativa. Sendo assim, o filme exige um espectador – ou leitor – reflexivo, não passivo, desejoso de responsabilizar-se pela construção de seu próprio universo mental. Logo, além de desmontar mecanismos do cinema, escancarando a produção como elemento essencial para a reflexão – e aí já demiúrgico -, Trier convida à demiurgia, pois combate a subserviência intelectual do público. Desse modo, ela aparece ao quadrado, potencializada.

Somado ao robusto aspecto demiúrgico, Trier promove ainda um constante jogo de interações interartísticas, apropriando-se de várias artes e incluindo-as em seu universo cinematográfico. O cinema trieriano apresenta-se, portanto, duplamente cósmico. Um fazer cinematográfico de arte total, composto por uma postura demiúrgica de citações artísticas em profusão. É um cinema de *mise en abyme*⁵. Trier coloca-nos diante de um abismo de realidade ilusória composto por um universo de referencial teórico, desconstruindo a vertigem da objetividade, do ideal mimético e da bruta originalidade autoral. É necessário escavar os fundamentos de seu cinema. Há, portanto e ainda, dupla escatologia em *A casa que Jack construiu*: a visceral e a sagrada, pois os corpos, um dos objetos centrais da

⁵ Noção usada pela primeira vez pelo escritor francês André Gide em 1893 ao referir-se aos procedimentos em que um texto suporta um outro texto dentro de si. Apesar da factível aplicabilidade por parte de qualquer campo artístico que suponha uma narrativa, é mais frequentemente utilizado pelas artes plásticas e o cinema. O quadro *As Meninas* (1656), do pintor espanhol Diego Velásquez, é um claro exemplo de construção em abismo. Na literatura, o termo encontra lugar nas limitações e reverberações de memória do leitor. Já no cinema, a pluralidade de enquadramentos provoca o lugar do espectador como vidente da realidade diegética do filme, pois faz com que as previsões elaboradas alcancem a realidade exterior à obra.

discussão artística promovida por Jack, são deificados através da transgressão; o sagrado divino de aspirações artísticas alcançado pela destruição apocalíptica e herética.

Os trilhos dessa obra, já em si cavernosa, apontam, portanto, para um vínculo entre o Cinema e a Literatura. Aludem ainda à uma inseparável relação entre realizador e obra, criador e criação, entre Trier e Jack. A Literatura e o Cinema formam aqui uma mesma matéria tida antes como, não disforme, mas talvez distante, a qual Trier deve organizar em um duplo movimento paradoxal. E, muito embora o eixo temático central do filme resida no caos e na desordem provenientes do delírio de Jack, o final soluciona originalmente a questão. O desfecho envia Jack – e o espectador - ao começo da narrativa, ao início do diálogo com Virgílio, às águas em tornozelos que principia o filme. Desse modo, na justaposição do final sobre o início, estabelece-se um jogo metalinguístico, tal qual um demiurgo transformando o caos em cosmos, para então destruí-lo e logo fazer renascer, sucessivamente, a sua criação.

O potencial criador e supostamente nefasto da humanidade é problematizado de maneira pioneira na modernidade pelo poeta inglês William Blake. Tanto que o filme do diretor dinamarquês resgata pontualmente dois de seus poemas mais famosos, a saber “Cordeiro” (“*The Lamb*”) e “O Tygre” (“*The Tyger*”), ambos originalmente publicados em *Canções da Inocência e da Experiência* (*Songs of Innocence and of Experience*), obra de 1789. Logo, por meio da análise desses dois de seus poemas em diálogo com a proposta fílmica, este trabalho elaborará uma poética do mal. Para tanto, convém mencionar brevemente alguns pontos relevantes.

Uma das intersecções entre a proposta blakeana e a demiúrgica é a de que “o conhecimento não se dá na passividade, o conhecimento é ação” (BARBOSA, 2006, p. 21). Desse modo, a clareza lúcida se dá no combate àquilo que se convencionou chamar de *status quo* - ou como Blake prefere, o Bem. Na investigação daquilo que ainda está obscuro – o desconhecido proibitivo e insondável estipulado pela convenção religiosa, segundo o poeta -, é possível criar conhecimento científico e artístico, já que o mundo, tal qual o conhecemos, é resultado do trabalho exploratório humano. A ação investigativa é, portanto, valorizada no poder transformador que lhe caracteriza. Logo, a laboração é apontada como farol possível para a competência demiúrgica.

Sobre a latente face demiúrgica da criação artística e da pesquisa científica, Barbosa (2006), em *O homem demiurgo*, afirma que “o homem não é mais um simples filósofo diante do universo, ele é uma força infatigável contra o universo, contra a substância das coisas. A ação é sempre contra o estabelecido, o que já está aí. É preciso instaurar o novo”. Fica evidente, portanto, que apenas na derrubada de antigos muros e pela renovação de fronteiras a expansão humana será possível. Esse aspecto não só liga a demiurgia a Blake, mas também a Trier, já que, como dito anteriormente, seu cinema sempre teorizou os limites fronteiraços da linguagem cinematográfica. Mesmo na destruição do conhecido, ou em sua renovação, há sentido criador: “pelo martelo obreiro, a violência que destrói é transformada em poder criador⁶” (BACHELARD *apud* BARBOSA, 2006, p. 22).

A pesquisadora ainda cita o filósofo e poeta francês Gaston Bachelard (1884 - 1962), quando este afirma que “a imaginação literária apresenta o maior poder de variações, o verdadeiro domínio para estudar a imaginação, não é a pintura, é a obra literária, é a palavra, é a frase⁷” (BARBOSA *apud* BACHALEARD, 2006, p. 23). A literatura encerra, portanto, a maneira pela qual a imaginação orchestra-se. A imagem literária é a imaginação em essência, em seu mais vermelho sangue, em seu pleno potencial visceral, em seu grau máximo de autonomia, pois não responde a nenhum senhor senão à vontade criadora. À palavra é permitida a ultrapassagem da simplificação do termo, mesmo que, por vezes, seja condicionada e esteja condicionante. O aspecto literário da língua é aquele que apresenta a novidade em imagem, e é nessa novidade onde se encontra o cerne do poder criador da imaginação. Por essa razão, este trabalho partirá sempre de uma perspectiva literária em sua análise.

3.2. A dicotomia blakeana do mal

William Blake (1757-1827) foi poeta, desenhista, pintor, gravador, impressor e, possivelmente, compositor no período da Revolução Industrial inglesa. Viveu, portanto, o momento de transição entre a economia agrária e artesanal para a intensa produção fabril. O testemunho dessas mudanças está impresso em sua

⁶ “*Par le marteau ouvrier, la violence qui détruit est transformée en puissance créatrice*”.

⁷ “*Le véritable domaine pour étudier l'imagination, ce n'est pas la peinture, c'est l'oeuvre littéraire, c'est le mot, c'est la phrase*”.

poesia, pois “[...] sua obra é comentário e uma reação às suas consequências” (COUTINHO; GONÇALVES, 2005, p. 11). Acrescenta-se a essa fotografia poético-histórica, a condenação por Blake das contradições da primeira geração romântica. Ele denunciou a superstição da filosofia, a idolatria da razão e profetizou os perigos do culto à religião do progresso das fábricas satânicas e mortes eternas (PAZ, 1984, p. 78). Aos quatro anos de idade viu Deus e “[...] durante toda a sua vida teve visões, afirmando encontrar-se com anjos e profetas” (COUTINHO; GONÇALVES, 2005, p. 11). Essa notável experiência plasmou-se em toda sua obra, pois seus textos e gravuras têm grande relevância religiosa e mística. Em seus poemas e impressões, há marca expressiva de sua concepção particular de Deus e de anjos como enormes figuras mitológicas e proféticas.

Sobre a interpretação de Blake sobre o divino, o crítico literário C. M. Browra afirma que

Deus é o poder criativo e espiritual no homem e, apartado do homem, a ideia de Deus não tem sentido. Quando Blake fala do divino, ele está fazendo referência a este poder, e não a uma figura divina externa e independente. [...] Para Blake, Deus é a essência divina que existe potencialmente em cada homem e mulher. (BROWRA apud COUTINHO; GONÇALVES, 2005, p. 13)

Ou seja, Blake defende a ideia de que o divino é habitante do gesto criador. E ao encerrar o divino dentro da ação humana, mais especificamente na atividade criativa, o poeta elevará a arte ao patamar da religião. Isso em um momento em que a valorização da racionalidade é *sine qua non* para a validação de qualquer figura da intelectualidade e conseqüente produção. Em um período de nacionalidade exaltada, de enaltecimento do coletivo, da propaganda do Iluminismo, Blake cria uma mitologia pessoal a partir de uma faculdade essencialmente subjetiva: a imaginação; e ainda afirma, em notas elaboradas sobre *A Visão do Juízo Final*, pintura datada de 1808, “Este mundo da Imaginação é o Mundo da Eternidade (tradução nossa)⁸”.

Nessa mitologia, a imaginação é o oposto complementar do deus da razão, Urizen, o limitador da Energia, o fabricante de leis. “A criação blakeana simboliza o Criador, o Grande Arquiteto que, por sua obra, aprisiona a imaginação do Homem, destruindo, assim, o seu Corpo Espiritual” (COUTINHO; GONÇALVES, 2005, p. 14). Quer dizer, a racionalidade castra a faculdade imaginativa do homem, aquela responsável pela investigação indagadora e posterior expansão do mundo e mente

⁸ “*The world of imagination is the world of eternity*”. (BLAKE, 1808)

humana. Nessa castração, esse ímpeto potencialmente existente em cada homem e mulher, esse motor de manifestação divina, é assassinado. Em outras palavras, Blake opor-se-á total e completamente à filosofia animadora da Revolução Industrial.

Antes de prosseguir, é interessante notar a aproximação possível entre a personagem protagonista do filme de Trier, Jack, e a racionalidade do *Grande Arquiteto* supracitada. O *serial killer*, engenheiro civil de formação, fala abertamente do desejo reprimido pela mãe de formar-se em Arquitetura. Inclusive defende sua extravagante teoria sobre as artes partindo de concepções arquitetônicas sobre igrejas góticas. Segundo Jack, o êxito na construção desse tipo de igreja foi alcançado respeitando-se o material utilizado na edificação, seja ele qual for. A partir daí ele arrazoará sua hipótese assentado na metáfora de que os corpos das vítimas que mata também “pedem” a ele determinadas construções, específicas linguagens artísticas. Isso o faz experimentar a fotografia, a caça, a escultura e, claro, a arquitetura. Desse modo, Jack deseja elevar-se como o último gênio artístico possível, e ao mesmo tempo como o grande pensador racional da atualidade, pois defende a violência, a aniquilação como motes para o trabalho artístico. O arquiteto que assassina, assim como acontece em Blake.

Entretanto, o mundo em que Blake vive é dominado por Urizen, ao contrário daquele habitado por Jack. A razão, de acordo com o poeta inglês, deve ser combatida por meio da arte contestadora. Ao contrário da convicção blakeana, Jack afirma ser contestadora toda arte “verdadeira”, independente do expediente e grau em que se apresente a contestação. E vai além, afirma ainda que sua proposta só pode ser constatada por aqueles essencialmente racionais. Enquanto Jack defende a violência crua, Blake, segundo Paz (2005),

[...] lima de erros os livros sagrados e escreve inocência onde se lia pecado, liberdade onde se gravava eternidade. O homem é livre, desejo e imaginação são suas asas, o céu está ao alcance das mãos e se chama fruta, flor, nuvem, mulher, ato. Aliviado da culpa, o homem de Blake voa, tem mil olhos, fogo na cabeleira, beija o que toca, incendeia o que pensa. (PAZ apud COUTINHO; GONÇALVES, 2005, p. 15)

Trier, portanto, parece apresentar Jack como um leitor literal e pouco sensível à verdadeira proposta blakeana. Enquanto Jack constrói uma casa de corpos e em delírio desce ao inferno, Blake abre as portas de um mundo peculiar, onde questões modernas - como racismo, orfandade, densidade populacional, questões sociais várias, condições precárias de trabalho, a brutalidade e cegueira religiosa, a inocência perdida, a desumanidade – ainda não eram totalmente

percebidas e compreendidas. Alimentado pelo arredor, o universo blakeano é revoltoso, é criador, contestador e divinal. Além de realizar “[...] poesia de altíssimo nível, foi também um magnífico repórter e historiador de sua importantíssima época histórica. Todas as mudanças, horrores e belezas estão lá registrados” (COUTINHO; GONÇALVES, 2005, p. 19). A barbárie moderna por ele presenciada, o mal advindo da escura fuligem dos telhados das fábricas, não lhe permitiu possibilidade de repouso. Desse modo, sua poesia está permeada por essas visões infernais. Sobre esse ponto, Carpeaux diz:

E as visões infernais de Blake (“*Dark satanic mills...*”) só transfiguram a sua visão naturalista das ruas de Londres nos primeiros tempos da revolução industrial, dos mendigos, prostitutas e das crianças de sete anos, exaustas por um dia de trabalho de doze horas. (CARPEAUX, 2011, p. 743)

Essa violência, esse Mal, torna-se em Blake um jorro de energia, provedora da força contestadora encontrada em sua poesia. Ele a condensou na figura do Tigre, em versos agora célebres. Com esse poema, “jamais os maiores olhos abertos fixaram o sol da crueldade” (BATAILLE, 1989, p. 83). Nos animais tema dos dois poemas por esta dissertação analisados, Blake vê partes da eternidade e ilumina as concepções divinais do pensamento dicotômico e retroalimentar de sua poesia. No cordeiro, representante do Bem, da infância, da ludicidade, está a moralidade mais óbvia, a conduta asseverada, e também a curiosidade inocente porque infantil, postura poética para o descobrimento daquilo que o tigre revela. O espelhamento desses dois poemas suscita aquilo que cada um, se analisados separadamente, esconde. O movimento comparatista desperta e a linguagem provoca, ilumina. Desse modo, “[...] a moral rigorosa, neste aspecto, é dada a partir de cumplicidades no conhecimento do Mal, que estabelecem a comunicação intensa” (BATAILLE, 1989, p. 10).

Consequência disso, é a entronização da poesia em religião. Como dito anteriormente, Blake aponta para a Literatura em verso como o caminho para o conhecimento transcendente, e converte o poeta em vate, profeta, farol da moderna e espiralada sociedade. A indispensabilidade entre a identidade humana e a poesia não só opõe a moral e a religião, como transforma a ideia de religião em obra humana, não de Deus ou da “incontestável” lei do progresso racional. A proposta blakeana aterrissa o humano quando lhe confere ação possível e divinal, enraizando a poesia, tronco central, no mundo onde nos é permitido o movimento, experiência em plena seiva de soberana liberdade. Bataille (1989) resume a questão:

Este mundo não é o mundo profano, prosaico e sem sedução do trabalho [...]: a poesia, que nega e destrói o limite das coisas, tem apenas a virtude de nos entregar sua ausência de limite; o mundo, numa palavra, nos é dado quando a imagem que temos dele é sagrada, pois tudo o que é sagrado é poético, tudo o que é poético, é sagrado. (BATAILLE, 1989, p. 73)

Assim, Blake assevera que a vivência pela poesia expande, pois é ilimitada; alimenta, pois é palavra sagrada; ilumina, pois revela; educa, pois baseia-se em contrários. A poesia é religião já que, segundo Blake (2010),

Nada avança senão pelos Contrários. A Atração e a Repulsão, a Razão e a Energia, o Amor e o Ódio são necessários à Existência humana. Desses contrários nasce o que as Religiões chamam de Bem e de Mal. O Bem é passivo subordinado à Razão. O Mal é o ativo que nasce da Energia. (BLAKE, 2010, p. 181)

Blake soube reduzir o humano à poesia e a poesia ao Mal (BATAILLE, 1989, p. 67). A estesia necessária para a apreciação da poesia blakeana é similar àquela exigida pela cinematografia de Lars von Trier, pois, além da proposta demiúrgica para a arte, além do tom antagônico do trabalho, no cerne da empresa de ambos está o incômodo. Esse pilar, proveniente do maligno, é recurso de transcendência, é motor para a catarse, já que ambos afiançam o poder transformador de sua inquisitória arte-filosofia. O Mal, instância a ser analisada microscopicamente, funciona, portanto, como força motriz para a reflexão. Os poemas “*Cordeiro*” e “*O Tygre*” plasmam, desse modo, a defesa do *modus operandi* de ambos os artistas.

Embora análises mais detidas aconteçam a partir da exposição integral dos poemas em capítulo posterior, tencionou-se delinear neste tópico apenas uma apresentação abrangente e resumida da concepção do Mal em William Blake. O objetivo desta subdivisão também se encontra no aceno à constatação da relação existente entre o poeta em questão e o diretor dinamarquês.

Antes, porém, de finalizarmos a seção, convém expor brevemente um delineamento histórico-literário da tradição que circunscreve o movimento da descida ao inferno, resgatado de maneira transcriadora por *A casa que Jack construiu* (2018).

3.3. Expoentes da catábese literária

O termo grego *Katábasis*, quando traduzido para a Língua Portuguesa transforma-se no substantivo feminino “catábese”, significando ação de descer, descida. Apesar de não ser uma expressão técnica para a área da Literatura,

convencionou-se, quando em contexto literário, como toda e qualquer descida às regiões subterrâneas e, subsequentemente, como ida ao Inferno. A catábase foi um *tópos* comum à Literatura da Antiguidade que daí transitou para a Literatura Moderna. O fascínio pela descida ao Inferno tem sua raiz na leitura feita pela Antiguidade sobre o mundo subterrâneo, pois este se apresentava, de acordo com Rosado Fernandes (1993),

[...] como um reino onde a verdade pode ser encontrada, ou pelo menos ouvida, porque as almas que desapareceram da terra a podem contar mais livremente, testemunhas que foram das muitas peripécias já lendárias, por que passaram no mundo dos vivos. Por isso, quando mortais, heróis (semi-mortais) ou imortais descem em catábase aos infernos, fazem-no quase sempre para averiguarem, o que de pouco claro se lhes afigura na vida terrena, ou para cumprirem qualquer missão (Hércules), em geral, em favor de qualquer pessoa ou comunidade. (ROSADO FERNANDES, 1993, p. 347)

Dessa forma, o portentoso movimento de descida ao mundo dos mortos representava primeiramente a uma notável aventura cujo objetivo primeiro era o descortinamento de conhecimento. Apesar de ser tema de episódios ilustres das epopeias fundadoras da identidade ocidental – a *Odisseia*, de Homero e *Eneida*, de Virgílio -, não é no trabalho dos grandes poetas da Antiguidade que catábase aparece pela primeira vez. O gérmen da descida ao Inferno encontra-se no mundo grego helenista, mais especificamente nas teorias religiosas do Orfismo, cuja base está em Orfeu, filho da musa Calíope e do deus Apolo.

Segundo a mitologia grega, Orfeu, apontado como o músico mais talentoso que já existiu, foi presenteado por Apolo com uma lira. Com ela, consagrou-se como exímio poeta e músico. Seu canto, afirma o mito, podia maravilhar pássaros, peixes e feras, instigar a dança em todos os seres, incluindo árvores e rochas, além de ter a capacidade de desviar o curso dos rios. A descida dessa fascinante figura mitológica ao Inferno encontra razão na morte de sua esposa e ninfa, Eurídice. No dia do casamento entre ela e Orfeu, ao fugir da tentativa de violação por um terceiro – Aristeu, um apicultor -, a ninfa pisa em uma serpente que a morde, matando-a. Orfeu, inconformado, desce até o reino de Hades no intuito de resgatá-la da morte. Com sua lira, o músico consegue encantar todas as criaturas infernais com quem se depara e convencer Hades e Perséfone, deuses do submundo, a libertá-la. Entretanto, sua empreitada não é bem-sucedida. Uma das imposições ao retorno de Eurídice feitas por Hades estava atrelada à confiança de Orfeu no acordo: o noivo deveria regressar ao mundo dos vivos pelo caminho já trilhado sem uma única vez

olhar para trás. Eurídice seguiu-lo-ia silenciosamente. Ele, porém, com o vislumbre dos primeiros raios solares, prestes a dar os últimos passos, consumido pela inquietação e dúvida, lança o olhar para trás, apenas para deparar-se com Eurídice agora sendo definitivamente tragada pela mansão dos mortos (FRANCHINI; SEGANFREDO, 2007).

O mito órfico, assim como todos os outros mitos, sucedeu-se em tempos imemoriais com ação de seres sobrenaturais. Dada a sua natureza mitológica, intentava explicar o mundo e o homem, escapando à lógica e fornecendo algum tipo de explicação para a criação do mundo na esfera do sagrado. Esse episódio em específico revela a tentativa de reflexão sobre a morte, além de reafirmar a tradição multissecular da influência mágica atribuída à música e ao canto (SANTOS, 2008, p. 2). E, apesar de ser o substrato no qual a Antiguidade enraizará a plântula da descida infernal, é importante ressaltar o lembrete de Willer (2013):

[...] o mito de Orfeu é adaptação ou atualização grega de algo ainda mais arcaico: a própria iniciação no xamanismo, conforme exposto, entre outros, por E. R. Dodds em seu fundamental *Os gregos e o irracional*. Dos xamãs tribais aos maçons e demais esoteristas contemporâneos, todos os adeptos de doutrinas iniciáticas descem ao reino dos mortos. E seu retorno sempre corresponde a um ganho em conhecimento e poder; à aquisição de um grau de iniciação. (WILLER, 2013, p. 136)

Logo, embora já bastante presente em concepções arcaicas plasmadas em um tipo de imaginário coletivo imemorial, é pela Literatura Clássica que a descida ao Inferno consagrar-se-á. Seus dois maiores expoentes são o poeta grego Homero e o poeta romano Virgílio Maro.

Segundo algumas projeções, Homero nasceu em torno de 850 a. C. A ele é atribuída a autoria de *Odisseia* e *Ilíada*, os dois principais poemas épicos da Grécia Antiga publicados no século VIII a.C. A *Odisseia*, de título baseado em seu protagonista Odisseu - ou Ulisses, como era chamado no mito romano - relata o regresso do grande herói da Guerra de Troia a Ítaca, sua terra natal. O poema apresenta-nos, *in nuce*, o retorno do herói de mil estratégias, sua marcha de dez anos, os costumes dos muitos homens que conheceu, os mil tormentos enfrentados no mar, o cárcere tantas vezes vivenciado e finalmente a restituição de seu palácio e família. O canto XI da epopeia, conhecido como *Nekyia*, em grego “sacrifício para a evocação dos mortos”, tematiza a catábase. Ulisses, a fim de consultar o adivinho Tirésias, desce ao Hades, o mundo dos mortos. Aqui, o Hades é um profundo precipício, moradia para as almas do além-mundo, e está dividido em três regiões

distintas: o Tártaro, a área mais profunda; o Érebo, parte medial; e os Campos Elísios, elevação nobre onde aqueles que já haviam experimentado as punições das duas primeiras regiões aguardavam o retorno à vida (SANTOS, 2008, p. 5). Em Homero tem-se a primeira relevante descrição poética das regiões do submundo, desde rios à topografia. Os encontros de Ulisses com personagens infernais e também com seus companheiros já mortos e ali descidos representam o marco poético da catábase (ROSADO FERNANDES, 1993, p. 348).

Odisseu é, portanto, entronizado como a primeira grande personagem a fazer o movimento de descida ao Inferno que, como visto, configura-se como o supremo rito iniciático. A catábase - essa descida ao Hades, ao Tártaro – pode ser entendida como uma morte simbólica, já que é apontada como “condição indispensável para uma anábase, uma subida, uma escalada definitiva na busca da *anagnórisis*, do autoconhecimento, da transformação do que resta do homem velho no homem novo” (SANTOS, 2008, p. 3). Assim, Ulisses eleva-se como fonte dos diversos ecos literários dessa passagem antes iniciatória, de autoconhecimento e que, por diversas razões, plasmadas em inúmeras reverberações culturais, transformar-se-á em herético. Esse movimento, essa transmutação da compreensão da descida ao Inferno entre uma concepção mais mitológica para uma noção judaico-cristão, não se encontra ainda na próxima grande descrição infernal – *Eneida* -, porém o poema épico de Virgílio a inspirará.

Na verdade, o poeta clássico Virgílio Maro (70-19 a.C.) registra a catábase em duas diferentes obras: nas *Geórgicas*, conjunto de livros poéticos que se dirige aos agricultores romanos para ensiná-los o cultivo da terra, e em *Eneida*, o épico nacional da antiga Roma. Este último influenciará notadamente a obra na qual o pêndulo cristão despontará, a *Divina Comédia*, de Dante Alighieri – um dos objetos desta dissertação. Logo, convém apresentar primeiramente os textos virgilianos em que a catábase acontece. Nas *Geórgicas*, mais especificamente no livro IV, Virgílio desenvolve magistralmente a descida de Orfeu ao subterrâneo, registrando-o em versos. Além do que já se mencionou sobre o teor narrativo do mito, no texto virgiliano Orfeu, após a tentativa frustrada de resgatar Eurídice, fica de luto por sete meses sobre um rochedo junto ao rio da Trácia, região histórica do sudeste da Europa. A morte de sua esposa faz com que Orfeu torne-se objeto de investidas amorosas das mulheres trácias, as quais são absolutamente rejeitadas. O arrebatamento amoroso geral faz com que as Bacantes, ninfas seguidoras e

adoradoras do culto de Dionísio, sintam-se desprezadas. Tomadas por sua natureza selvática e lasciva, acometem contra Orfeu, aniquilando-o e despedaçando-lhe os membros que se espalham por todo o campo.

Em *Eneida*, Virgílio ratifica seu talento poético ao expressar-se na forma épica. *Eneida*, embora não use como base o mito órfico, também tematizado pelo notório *Metamorfoses*, de Ovídio – conjunto de quinze livros em versos hexâmetros, cujo enredo ampara-se em muitas histórias da mitologia grega e publicado no século VIII d.C. -, institui e concatena os valores identitários romanos como faz Homero em *Ilíada* e *Odisséia* para a nação grega. O épico latino narra a saga de Eneias, troiano salvo dos gregos em Troia, cujo destino é vagar pelo Mediterrâneo e fazer-se ancestral da “Mãe Itália”. Entretanto, é importante ressaltar que, segundo Carpeaux (2011),

Comparações com Homero, provocadas pela imitação manifesta, não são, no entanto, convenientes. O espírito é diverso. O estilo “rápido, direto e nobre” é substituído por certa dignidade melancólica e monótona; o espírito bélico, pelo civismo e senso de justiça; o antropomorfismo, pela fria religião de Estado. (CARPEAUX, 2011, p. 143)

Portanto, o poeta romano, nascido em 70 a.C. e também autor de *Éclogas* – ou *Bucólicas*, primeiro dos três maiores trabalhos –, a pedido do imperador Augusto, desejoso de um texto que rivalizasse com Homero e quiçá o superasse, inspira-se nas duas epopeias homéricas. Salvaguardando as diferenças temporais, históricas e culturais, Virgílio compõe *Eneida*, de colossal labor linguístico baseado em densa substância poética e movida pela propaganda política. As glórias do Império Romano são descritas, dessa forma, em ilustres episódios versificados. Logo, Virgílio concebeu, pelo meio literário, uma tradição oficial para os domínios augustanos inspirada em utópicas virtudes políticas romanas. Inventou, já que utópica, uma Roma ideal, melhor, superior não apenas em *Eneida*, porque “a ideia central da sua obra inteira é a utopia de uma ‘*aetas aurea*’: utopia romântica nas *Bucólicas*, utopia social nas *Geórgicas*, utopia política na *Eneida*” (CARPEAUX, 2011, p. 143).

Em *Eneida*, sua obra de maior projeção, há, como dito, uma outra catábase, aqui brevemente apresentada: em determinada altura, mais especificamente no Canto VI da epopeia, Enéias carece de definir os rumos de seu regresso. Seu pai, Anquises, já morto, é o único que pode aconselhá-lo. Logo, para vê-lo, era preciso que o chefe dos troianos transpusesse a fronteira entre o mundo dos vivos e os

Infernos. Orientado por Sibila, sacerdotisa de Apolo, sobre os caminhos possíveis até seu pai, a Eneias é dada a informação sobre a existência de determinado ramo de ouro passível de colheita em floresta não revelada. O ramo, cortado apenas por aqueles eleitos pelos deuses, funcionará como passaporte à descida infernal quando este for dado a Prosérpina, a rainha dos Infernos. Desse modo, Eneias, posteriormente exitoso na descoberta e consequente colheita, consegue descer ao Hades. Pela catábase de Eneias, o inferno virgiliano é apresentado. Há nele quatro regiões. A primeira destina-se àqueles que morreram antes do cumprimento de seu destino; a segunda, chamada de Tártaro, é onde os criminosos são punidos; em seguida, tem-se a infernal mansão régia de Plutão e Prosérpina, onde Eneias entrega o ramo dourado; e, finalmente, a quarta região do império plutônico, um bosque de frondosas árvores onde as almas daqueles que já se foram esperam o momento de regressarem à vida na Terra.

Pela breve descrição acima, Rosado Fernandes (1993) afirma que

A descida de Eneias é diferente da catábase homérica porque está nítida na primeira a influência das doutrinas órficas, como se vê pelo aparecimento do ramo de ouro. Porém, o que sobressai é o aspecto tráfico e soturno da descrição da descida e também o simples fato de um mortal penetrar em regiões não permitidas, de onde nunca se volta. (ROSADO FERNANDES, 1993, p. 348)

Porém, muito embora as diversas aproximações e distâncias entre ambas catábases apresentem-se como um profícuo lugar de estudo, esta dissertação deseja apenas imprimi-las de modo a construir um breve levantamento histórico-literário. Entretanto, é frutuoso registrar que a Literatura da Antiguidade, seja ela grega ou romana, retrata a descida ao inferno, ao desconhecido hostil, em vias de simbologia para uma revelação proveitosa, profética. Esta, alcançada apenas quando elevados perigos são ultrapassados, é conquistada pelos feitos de virtuosos heróis nacionais amparados por divindades – voltar de onde ninguém jamais retornou, regressar do grande mistério. Essa perspectiva, porém, será modificada, senão atualizada, em *A casa que Jack construiu*. A distância entre Jack e um herói nacional não é apenas marcada pela natureza dos feitos de cada um. Excluído, portanto, o ultraje da defesa do extermínio por Jack, nota-se que a frustração do assassino em série pode ser similar à frustração do artista pós-moderno, já que encarnar o grande gênio poético de exímia obra nacional é, na atualidade, uma miragem. A Jack estão dados ecos dessa ambição. A Jack, portanto, escapa a fragmentação dos grupos sociais, que não raro individualiza e isola, enquanto a

epopeia preconiza o coletivo nacional. Além disso, a ação desses poemas épicos data de tempos imemoriais, distantes deste hodierno em que as idiosincrasias são tema, no filme, para o debate sobre a possibilidade da renovação da arte. E, muito embora as três narrativas no momento debatidas iniciem-se em *in medias res*, Jack é o único que começa sua história em já caminhos para a descida. Ele é uma personagem agora amparada por uma distorção de Virgílio, já que apresentado em vestimentas do século XIX e transformado em qualquer tipo de guia menos divino. A catábase trieriana, como veremos a diante, representa talvez a impossibilidade da revelação.

Jack, apesar das inescapáveis reverberações da catábase homérico-virgiliana, cita mais diretamente o poeta florentino Dante Alighieri. Isso acontece em diversas obras ulteriores, como o filme em questão, porque o movimento da descida ao inferno, segundo Rosado Fernandes (1993),

[...] conhece a sua expressão mais universalizante ainda através da obra de Dante (princípios do séc. XIV), na *Divina Comédia*, em que o poeta europeiza o substrato greco-latino e pagão, ao adaptá-lo ao cristianismo e à realidade histórico-literária da sua época. (ROSADO FERNANDES, 1993, p. 349)

N'A *Divina Comédia*, a concepção da catábase – e também de seu consequente oposto, a anábise - torna-se francamente cristã. O longo poema é dividido em três livros: *Inferno*, *Purgatório* e *Paraíso*, visitados em peregrinação por Dante. Essa organização – além de basear-se na simbologia da tríade “Pai, Filho e Espírito Santo” -, é frequentemente sinalizada pelo poeta como uma metáfora para o caminho humano, aquele que se inicia no pecado original, atravessa um espinhoso vale de lágrimas e que culmina na redenção divina. A viagem de Dante pelos três mundos sobrenaturais é, portanto, *da nossa vida o caminho*.

Dante Alighieri reconfigura a tradição de modo a atualizá-la de acordo com aspectos específicos de sua época e conforme motivações em parte diversas àquelas encontradas em Homero e Virgílio – percebe-se na obra do poeta florentino a ausência de uma exaltação cega da identidade nacional. Mesmo que haja a valorização daqueles que um dia tornar-se-iam Itália, essa valorização é deveras crítica, não mais utópica, ilusória. Ao mesmo tempo em que entroniza o Florentino como língua possível para alta expressão artística, Dante robustece o legado dos poemas épicos com a visão cristã advinda do Império Romano, faz duras críticas à sociedade que não é movida pela moral defendida pelo poeta. Por isso, em seu

texto, ataca diversos inimigos políticos por exemplo. Tudo isso concomitante à escrita de uma versão da história sacra da humanidade. Dante cria, portanto, uma obra cósmica, um mundo completo e habitado por elementos do real.

Apesar da inegável relevância da obra integral, Carpeaux destaca (2011) a preferência geral ao livro primeiro de *A Divina Comédia*. Ele diz:

O julgamento unânime dos leitores de todos os séculos concorda em um ponto: que a parte mais “interessante”, mais humana, do Cosmos dantesco, é o “Inferno”; e nesta afirmação se esconde um dos julgamentos mais graves que já se pronunciaram contra a humanidade. (CARPEAUX, 2011, p. 1108)

É em *Inferno* onde a catábase acontece: no primeiro livro encontra-se a célebre porta pela qual todos passaremos – “Deixai, ó vós que entraís, toda a esperança!!” (ALIGHIERI, 2020, p. 19) – e por onde a descida se inicia. Através do portal infernal, deparamo-nos com vertiginosas imagens: absolutamente todos os atos pecaminosos estão previstos em Dante. No *Inferno* são punidos os avaros, os irascíveis, os traidores, os suicidas, os sodomitas, os gulosos, os ateus e até mesmo os neutros - aqueles que não cometeram o mal tampouco praticaram o bem e sobre os quais Dante destila especial desprezo. As paisagens mais terríveis passam a existir com minúcia em Dante e é o detalhamento de imagens terrivelmente poéticas o elemento pelo qual a notoriedade do texto se perfaz. A catábase dantesca é, portanto, mais profunda, tanto pelo leque de transgressões punidas nos mais esmerados versos quanto à “literalidade” da descida. Dante vai até o nono círculo, o último dos giros, onde mora Satanás e Judas é punido. A catábase aqui dirige-se, portanto, até o último abismo possível da perversidade humana.

O poema, abertamente apologético ao Cristianismo (ROSADO FERNANDES, 1993, p. 349), tem em Virgílio o guia. Comumente apontado como a encarnação da Razão, o autor de *Eneida* indicará a Dante as sendas pela mansão dos mortos. É ele quem elucidará Dante sobre as especificidades da organização do abismo infernal. Virgílio, guia em primeira estância dada a autoria de uma das primeiras catábases ocidentais, é também instrutor da descida em Dante e Trier. Não o é, porém, sem significativas dissonâncias entre as duas últimas manifestações. No *Inferno* de Dante, o verso virgiliano é reverenciado de tal modo que essa veneração é, muitas vezes, computada como a entronização da poesia como instrumento da salvação humana dado que a emulação feita pela *Divina*

Comédia é por diversas vezes transparente - “Valham-me o longo estudo, o amor profundo/Com que em teu livro procurei ciência!” (ALIGHIERI, 2020, p. 9).

Em Trier, muito embora Virgílio seja também personagem, ao poeta romano não há reverência explícita, não há o espírito de dívida reverente. Em *A casa que Jack construiu*, Virgílio é, além de guia, alguém com quem Jack debate sua nefasta teoria. Por vezes, nota-se que Jack é movido pelo desejo de convencê-lo. Este, entretanto, resiste aos atrozes argumentos, pois atua como bandeira humanista da arte. Quando Virgílio surge para Jack, este aparenta se encontrar na meia idade, o que aponta para o “meio do caminho de nossa vida”, mas não só isso, durante ação importante para a diegese fílmica. Outra similaridade com Virgílio dantesco está no modo do contato primeiro: pela voz. A comparação, de base metodológica nos Estudos Interartes (CLÜVER, 1997) e na Transcrição (CAMPOS, 2015), entre Virgílio dantesco e Virgílio trieriano é bastante cara a esta dissertação. Há, pois, capítulo reservado para esse cotejo. Por ora, interessa-nos a menção de Virgílio como autor de *Eneida* e personagem para Dante e Trier, já que é triplamente guia da descida ao submundo o poeta romano.

A catábase d’*A Divina Comédia*, obra de expressão pessoal, em que o lirismo é o centro vital, ainda está aterrada na concepção reveladora, de movimento para a descoberta de verdades veladas. Muito possivelmente a catábase dantesca seja a mais famosa, por isso invocada direta e diretamente pelo filme. Inclusive, muito se questionou sobre o pacto narrativo em Dante: o contrato estabelecido entre o enunciado literário e o leitor para que este último compactue com a “veracidade” da história proposta, determinante do tipo e profundidade do mergulho leitor, é ponto sensível na crítica dantesca. O grupo que se ocupa dessa específica convenção literária n’*A Divina Comédia* pode ser dividida em dois polos. Segundo Santos Barros (2009), há

[...] aqueles que consideram a obra do poeta florentino um livro profético, cuja autoridade se assemelha a da Bíblia; o texto seria, portanto, uma revelação divina, uma *visio*. Por outro, aqueles que reforçam o vigor imaginativo, o caráter ficcional, o jogo de ilusão criado pelo poeta ao aspirar à autoridade da Escritura. (SANTOS BARROS, 2009, p. 1)

O segundo grupo defende, por conseguinte, a ideia de que a obra é uma *fictio*

[...] na qual o leitor é constantemente convidado a acreditar como verdadeira, como uma revelação profética. [...] Dante teria, portanto, realizado um jogo ao se passar por um *scriba dei*, um instrumento da vontade divina na revelação da verdade. (SANTOS BARROS, 2009, p. 3)

Esse recorte é alimentado pelo elemento até então inédito na literatura e, por isso, legado dantesco. A ideia de que o destino de cada indivíduo é trágico e significativo, e que nele pode haver a revelação para o universal, acontece pela primeira vez n' *A Divina Comédia* (AUERBACH, 1965, p. 11).

Porém, a descida ao bátratro infernal, reino no qual os antigos acreditavam firmemente, perde o aspecto lendário da Antiguidade e a provocativa “literalidade” dantesca na Modernidade. A literatura moderna encara o movimento da descida a partir de filtros da imaginação poética (ROSADO FERNANDES, 1993, p. 348). Numerosos escritores modernos ocuparam-se da escrita “catabásica”. Por esse motivo, tecem-se aqui breves comentários sobre alguns expoentes literários das modernas descidas a agora plurais concepções de inferno - a começar por Baudelaire.

O espaço literário dado à descida infernal no século XIX é simbólico. Em Baudelaire (1821 – 1867), poeta francês considerado um dos precursores do Simbolismo, a viagem apreendida corresponde à uma descida interior e imaginária, pois “ o artista nunca sai de si mesmo⁹” (BAUDELAIRE *apud* TORRES, 1995, p. 28, tradução nossa). Segundo Carpeaux (2011), o escritor parisiense vincula-se a Satã com pavor, pois, para o poeta francês, Paris é o próprio Inferno. A deformidade desse inferno não é intencional, ou seja, não é construída artificialmente, imaginativamente: a existência, por si mesma já é horrenda. A Paris decadente e angustiante de Baudelaire inflama um pessimismo cortante, levando-o a considerar incontestável a grandeza de Satanás. A figura demoníaca corrompe tudo e está por toda a parte. A Baudelaire acudo cabe acusar a criação inteira, culpar a natureza pela própria e genérica perversidade. Desse modo, em Baudelaire, não há propriamente um movimento de descida ao inferno, este já o cerca e é inescapável, pois é psicologicamente verdadeiro (p. 1108). Sua viagem é, portanto, poética, simbólica.

Há em Baudelaire referência mais explícita à descida no primeiro título de *As flores do mal* – primeiramente publicado em 1857, o livro tornou-se marco da poesia moderna e simbolista, reunindo uma série de motivos decadentes, tais como a queda, a expulsão do paraíso, o erotismo, a morte, entre outros. A denominação preliminar foi *Les Limbes*, ou “Os limbos” em Língua Portuguesa. Há aqui, portanto,

⁹ “*L’artiste ne sort jamais de lui-même*” (BAUDELAIRE *apud* TORRES, 1995, p. 28).

reminiscências dantescas – se não homenagem explícita -, pois o Limbo funciona, n’A *Divina Comédia*, como a entrada para o precipício infernal e morada de almas nobres não batizadas, entre elas Virgílio. Logo, denota-se, a partir do título baudelairiano, o desejo de aproximação com a ideia infernal da descida, já que anuncia uma viagem quiçá mais aterradora, pois o viajante move-se para dentro de si, para onde sangram as próprias dores (TORRES, 1995, p. 29). Baudelaire torna-se nesse ínterim o guia da excursão de um tipo específico de revelação, a da hipocrisia. Torres (1995) resume:

Quando Baudelaire clama “*Hypocrite lecteur*”, ele revela que, se o poeta é vítima do Mal, é em conhecimento de causa, e convida o leitor a tirar as máscaras da representação. Ele deseja que o leitor não esconda mais no fundo da alma os prazeres mórbidos recalçados, os vícios mais secretos para que, como ele mesmo, possa correr “o risco de gozar o sórdido, de sentir a Beleza malsã que reside no Mal”. (TORRES, 1995, p. 29-30)

Desse modo, Baudelaire não só desce até as mais tectônicas placas infernais de sua subjetividade como convida a todos e condena aqueles que não percorrem a trilha criada pelas vontades mais caladas, que não viajam até as sendas afastadas da própria personalidade. Logo, a geografia infernal diferenciar-se-á das descrições clássicas. Em Baudelaire, a entrada é um portal subterrâneo individual por onde se penetra guiada pela lúcida mão da poesia.

Similarmente Arthur Rimbaud (1854 – 1891) afirmará que o inferno é aqui, um inferno também subjetivo. O escritor francês, entretanto, declarar-se-á simpático ao inferno, pois o reino de Hades funcionará em seu texto como o avesso do mundo, o oposto da sociedade burguesa (WILLER, 2013, p. 132). Não apenas por distanciar-se do mundo convencional, mas também por recusá-lo absolutamente, Rimbaud marginaliza-se – ou é marginalizado. Desse modo, o texto rimbaudiano alicerça o espaço da marginalidade, da excentricidade, da distância do centro como análogo ao inferno, um inferno que se visita pela exclusão, pela recusa. Importante dizer, no entanto, que o escritor advoga por esse desvio, pois condena a sociedade tal qual esta se apresenta. A descida infernal é atualizada pelo destrinchando, em tom profético e fatalista, do mundo sombrio que circunda a humanidade do século XIX.

A prosa de Arthur é inspirada pelo riso do idiota, pelo riso nervoso amalgamado à dor. Por essa razão torna-se satânico. Seu texto evoca imagens circunscritas na estética do grotesco: dirige-se a Satã e bebe vinho diretamente do cálice do Diabo; descreve prematuro caixão coberto de lágrimas; diz-se pertencente

ao reino de Caim, provável descendente direto de Lúcifer e não de Adão; pergunta-se a quem deve se alugar, a qual animal adorar e qual mentira sustentar. Ou seja, por meio de uma visão mística, desnuda a razão e a ordem da sociedade essencialmente católica. *Uma estadia no inferno*, originalmente publicado em 1873, não faz peregrinação pelo inferno tal qual Dante observador de passagem, mas convida à uma temporada. Enquanto Dante “[...] vê e passa, após relatar o que viu; o outro estagia, reside, toma o diabo como interlocutor e fonte de sabedoria, e seus proscritos como parceiros” (WILLER, 2013, p. 132). Logo, Rimbaud não apenas visita o inferno como se relaciona com o Diabo. Sua marginalidade é também traço distintivo em Baudelaire.

Como dito, há inúmeros escritores que promoveram interpretações adicionais da tópica da descida ao inferno. Ainda sobre o século XIX, é impossível não mencionar *Os cantos de Maldoror*, do Conde de Lautréamont (1846 - 1870), publicado em 1868. Inspirado em Baudelaire e paralelo às proclamações de Rimbaud, Lautréamont descreve cenas brutais, de violência extrema dividida em seis Cantos de temas tais quais o mal e a violência sádica. De maneira paródica, o narrador elucida o leitor similarmente àquela com que Virgílio ilustra Dante n’*A Divina Comédia*. A obra *Os cantos de Maldoror* é digna de nota, pois, além de ser umas das obras seminais da literatura fantástica, faz o movimento inverso da descida: o Canto segundo relata a subida ao céu, apresentado como latíbulo infernal, pois seu Deus é figura perversa devoradora de homens – tal qual Lúcifer dantesco –, mergulhados em um paul de sangue (WILLER, 2013, p. 137). A temática apresentada aqui – a saber: a descida ao inferno – ilustrada no mito de Orfeu, na *Odisseia*, na *Eneida*, na *Divina Comédia* e que pode ser estendida para Baudelaire e Rimbaud, é expressa por Lautréamont de maneira direta e inversa. Deus é Diabo, a descida é subida e o inferno é o universo mórbido da crueldade explícita.

Um pouco mais adiante, no século XX, há outra catábase relevante em James Joyce (1882 – 1941) com seu *Ulisses*, publicado em 1920. Em clara atualização de *Odisseia*, de Homero, Joyce relata, por meio do até então inédito recurso de fluxo de consciência, a viagem de dezoito horas de Leopold Bloom pela Dublin de 1904. Na Dublin de Joyce, segundo Rosado Fernandes (1993),

[...] em vez da habitual influência de Virgílio, encontramos, segundo a frequente tradição helenizante da cultura anglo-saxónica, a imitação de Homero, imitação essa, por vezes quase óbvia, mas mais frequentemente oculta, manifestando-se sobretudo pelo hábil manuseamento de símbolos, de frases e profecias. (ROSADO FERNANDES, 1993, p. 350)

Há, por parte do escritor irlandês um esforço de imaginação e erudição, pois, evocando a epopeia grega, faz surgir um ambiente infernal emoldurado pelos prédios dublinenses em meio a uma atmosfera católica e de miséria. Em *Ulisses*, há um inferno “modificado, como que revisitado pela mágica de um estilo, cuja poderosa força modificante todos conhecemos” (ROSADO FERNANDES, 1993, p. 350).

O episódio seis, mais comumente conhecido com *Hades*, consegue manter diálogo bastante próximo com a tradição e ao mesmo tempo altera-a por completo. Resumidamente apresentado, o episódio começa numa carruagem puxada a cavalos participante de um cortejo fúnebre. Bloom está nessa carruagem com amigos. Chega à capela onde uma missa é celebrada em homenagem ao falecido Paddy Dignam e então dirige-se ao cemitério. Lá, trava conversa com pessoas desconhecidas sobre a morte. Reflete também sobre nascimento, transitoriedade da vida, o filho Rudy e o pai suicida. Seus pensamentos e reação diante da morte, apresentados pelo recurso do fluxo da consciência, são o elo central desse episódio. A ideia de ressurreição final desagrada Bloom, pois lhe é repulsiva a ideia de “[...] cada homem procurando à volta seu fígado e seus pulmões e o resto de seus troços” (JOYCE, 2010, p. 99). Essa aversão, apenas um exemplo da abundância de referências ao texto homérico, é apontada como uma aproximação à concepção grega de imortalidade, alcançada pela linhagem parental.

Uma outra ligação está na hidrografia de Hades, cortado pelos rios Estige, Aqueronte, Cócito e Flegetonte. Dublin, da mesma maneira, encontra-se numa bacia composta pelos quatro rios Dodder, Liffey, Grand Canal e Royal Canal de Dublin. Dignam, o personagem de quem o funeral *Ulisses* vai, funciona como metáfora de Elpenor, morto na Guerra de Tróia e amigo de Odisseu, a quem pede um funeral. Há ainda avatares para Sísifo em Martin Cunningham, Cérbero no Padre Coffey, Hades no Procurador John O’Connell, Hércules em Daniel O’Connell e tantos outros - as pessoas quem *Ulisses* joyciano conhece no cemitério representam os mortos com quem Odisseu conversa no Hades.

Existe, portanto, clara correspondência entre Odisseu homérico e *Ulisses* joyciano, entretanto, há obviamente diferenças. Uma das mais notáveis está na natureza da catábase joyciana. Não há em *Ulisses* o movimento de descida propriamente dita. Há sim uma viagem infernal, esta, no entanto, acontece, incitada por um funeral, para dentro do pensamento da personagem principal numa

ampliação da proposta baudelairiana e rimbaudiana, já que subjetiva. Conforme Joseph Campbell (2000, p. 41-3), há um arquétipo do labirinto enquanto expedição ao interior de si mesmo, de jornada que sofre poucas variações no plano essencial, pois a procura é sempre motivada por uma deficiência simbólica. Desse modo, a originalidade da catábise joyciana está na exposição desse pensamento enquanto emula o texto épico de Homero. A descida épica infernal de Joyce é ao inconsciente e marca mais uma das plurais expressões da catábise ocidental.

A descida ao inferno, resgatada da Antiguidade por diversas manifestações literárias, torna-se, desse modo, um arquétipo literário-cultural. Desejou-se, neste breve preâmbulo, tornar transparentes as mutações pelas quais a ideia de descida ao mundo subterrâneo passou e, talvez mais importante, salientar quão profícua é a investigação das idiosincrasias infernais. A metamorfose experimentada pelo caráter iniciático da descida, assim como a topografia do plutônico destino, é notável: a descida ao além-mundo passa por noções primitivas, mitológicas, cristãs e existencialistas; o terreno infernal é tanto um reino, quanto círculos concêntricos e até mesmo a abjeta subjetividade humana. A viagem ao Hades, ao domínio de Plutão, ao mundo dos mortos, aos nove giros punitivos, ao subjetivo mais tectônico – ou qualquer outra denominação cunhada em momento histórico específico – fornece um grau de intertextualidade que parece apontar com frequência para o diálogo com as expressões homérica, virgiliana e dantesca. *Ulisses*, de Joyce, é, como visto, exemplo claro dessa afirmação - assim como se verá em análise subsequente sobre *A casa que Jack construiu*. Os cânones, já transformados em lacunares alegorias *permixtae cum apertis*, convidam o leitor ao movimento do desvendamento dos textos fundadores, indagando o grau de intertextualidade construído no diálogo interartístico e transcriador. É, portanto, imprescindível para a elucidação do jogo de alusões declaradas e elípticas performado pela obra trieriana de 2018 o levantamento histórico-literário do movimento catábico. Há, no cinema de Lars von Trier, uma estrutura de citações que impulsiona a busca pelas visões de empréstimo da produção. A investigação das omissões e persistências dos arquétipos literários como legado para o filme é coluna vertebral desta dissertação. A elencagem das expansões sofridas pelo mito órfico aqui realizada é, pois, o portal pelo qual devemos passar a fim de trilhar as sendas interpretativas criadas por Trier em *A casa que Jack construiu*.

Antes de prosseguirmos, porém, convém comentar que há ainda muitas obras literárias nas quais a catábase é tema. Entretanto, a intenção deste capítulo é oferecer, entre outras coisas, uma breve linha histórico-literária sobre a descida ao inferno. A elencagem e posterior análise de toda uma literatura acerca da viagem à mansão dos mortos parece merecer um texto exclusivo e muito mais longo que aquele que uma dissertação pode oferecer, dada a natureza de sua extensão. Uma compilação, sobretudo acerca de um dos mais antigos arquétipos literários, parece frequentemente apresentar-se faltosa. Esta não foge à regra. A ausência de inúmeros outros textos, incluídos aí os brasileiros, tais como a poesia de Cruz e Souza e a prosa de Clarice Lispector, deve ser escusa. Baseado no restrito espaço onde uma dissertação de mestrado deve assentar-se, deu-se preferência para os textos em que havia elo mais vigoroso como as citações entregues pelo filme de Trier.

4. TRANSCRIÇÃO, INTERMIDIALIDADE E PASTICHE

Mercury invented art, an act of theft. Theft was the impetuous of the original pasticcio that established its lowly reputation. Theft in postmodernist arts is a critical and intellectual operation of the contemporary consciousness. In the presence of problematize relationship to history and writing of history, the creative appropriation of the past, the imaginative theft of the past, is here, as elsewhere, a sign of impasse.
(Pastiche: Cultural memory in art, film, literature, Hoesterey)

Com o propósito de analisar alguns arquétipos circunscritos na instigante relação entre a Literatura e o Mal – a saber: demiurgia, criação pelo mal e viagem infernal – resgatados da tradição de maneira dialógica na obra cinematográfica de Trier, o presente trabalho examinará a transcrição de textos poéticos em imagem cinematográfica. Para tanto, considerar-se-á quatro momentos específicos. O primeiro deles diz respeito à representação do poeta romano Virgílio Maro (70 a.C. – 19 a.C.) no Canto I de *Inferno* (1472), de Dante Alighieri, e em *A casa que Jack Construiu* (2018), do cineasta dinamarquês Lars von Trier (1956). Em seguida, investigar-se-á a Écfrase fílmica do Canto VIII operada pela narrativa cinematográfica. Em terceiro lugar, o estudo deter-se-á na posição ocupada pelo Canto XII como aquele que alicerça o sentido da violência no *thiller*, objeto deste estudo. Por fim, buscar-se-á nos poemas “*Cordeiro*” e “*O Tygre*”, ambos em *Canções da Inocência e da Experiência* (1789) de William Blake (1757 - 1827), a interlocução para se pensar em uma poética do mal, inscrita como *Assustadora Symmetria*.

Para sustentar as híbridas análises acima citadas, um considerável peso teórico deverá ser acionado. Em outras palavras, três eixos metodológicos serão utilizados. São eles: a recente área dos Estudos Interartes – principalmente as noções desenvolvidas pelo pesquisador e professor emérito de Literatura Comparada, Claus Clüver (1997; 2006; 2012); a profícua concepção de Transcrição, elaborada pelo poeta concretista e tradutor brasileiro Haroldo de Campos (2015); os estudos sobre o Pastiche, tanto aqueles ligados à teoria mais geral, como a *Poética da Contemporaneidade* baseada em preceitos da crítica e teórica literária canadense Linda Hutcheon (1991), quanto o pastiche produzido através da linguagem cinematográfica, de base teórica em Ingeborg Hoesterey (2001), teórica literária alemã.

Os suportes metodológicos foram, portanto, invocados pela própria exigência dos objetivos desta pesquisa. Em sua multifacetada natureza, o complexo escopo deste estudo necessitou de caminhos que perpassassem diferentes áreas do conhecimento, entretanto, sempre amalgamados à tradição literária ocidental reestabelecida pelo cinema hodierno. Além disso, *A casa que Jack Construiu* (2018), objeto do estudo, faz o mesmo apelo. A *práxis* de Lars von Trier sempre teorizou a questão das fronteiras. Seu itinerário cinematográfico tangencia as linguagens híbridas, os limites das formas, as fronteiras que delimitam o gênero cinematográfico (OLIVEIRA, 2008, p. 1). A abordagem do cineasta dinamarquês mostra-se, dessa forma, bastante frutífera para as artes e para os campos de saber contemporâneos. O filme e o recorte desejado pelo estudo exigem, portanto, uma análise complexa, logo transdisciplinar.

Trier, como dito, conjura uma poderosa extensão de estilos, técnicas e narrativas. Em sua pujante gama de filmes, um importante norteador é a desterritorialização. Uma das instâncias organizadoras de suas múltiplas narrativas é a quebra do controle e conseqüente incômodo, é a perda de território conhecido e a resultante fratura no acesso aos territórios simbólicos familiares (OLIVEIRA, 2008, p. 2). O cineasta faz isso por meio do estranhamento provocado pela fragmentação da linearidade do cinema hollywoodiano - aquele que se assenhorou da ficção realista/naturalista e que coloca o espectador no espaço de receptor passivo. O cinema de Trier deseja deixar transparente a técnica utilizada em cada obra, deseja desvelar o discurso fílmico ao desmontar o processo cinematográfico, colocando o público em outro lugar, aquele não de iludido, não de anestesiado pelas imagens, mas de seu habitante (STAM, 2003, p. 360). Sua obra, dessa forma, evoca a singularidade em forma e conteúdo ao entregar constantemente cargas ambíguas, fragmentárias e irônicas. A linguagem cinematográfica jamais foi suficiente para Trier. A intermodalidade está no cerne de sua obra. Por isso, em *A casa que Jack Construiu*, o cineasta recorre, além do desmonte do discurso do cinema, à Literatura, à pintura, à fotografia, ao cânone ocidental.

A maneira de formar de Lars von Trier remete, portanto, à necessidade de considerações sobre o primeiro eixo metodológico, o dos Estudos Interartes. Segundo Claus Clüver (1997),

Um esforço acadêmico para entender nossos hábitos de leitura deverá atentar para os tipos de relação intertextuais que costumamos estabelecer, quando essas relações intertextuais envolverem textos criados em outros

sistemas de signos, deve-se atentar para o modo de recepção desses tipos de texto. (CLÜVER, 1997, p. 40)

É de fundamental importância para a área da Literatura compreender o modo pelo qual ela relaciona-se com outras áreas de conhecimento e outras expressões artísticas. As variadas conexões possíveis, abundantes na contemporaneidade, tem o potencial de ressignificar as obras literárias, enriquecendo-as e atualizando-as. Reconhecer diferentes práticas intertextuais existentes pode determinar a recepção de um poema, de um romance. Ademais, na produção artística hodierna a hibridez de gêneros e de linguagens pede a ampliação do estudo. Os “romances modernos e histórias em quadrinhos muitas vezes imitam técnicas e convenções cinematográficas [...]”, por exemplo (CLÜVER, 2017, p. 17).

Nesse sentido, Clüver ressalta que esses novos textos, de diferentes sistemas sógnicos ou não, oferecem uma representação relativamente ampla do cânone. Para que sejam considerados como tal, devem transmitir certo sentido de estilo e de técnica incluindo equivalentes de figuras retóricas. Sua função primária, para um leitor, torna-se então a exploração das substituições e equivalências, das possibilidades e limitações, o reconhecimento das diferenças midiáticas (CLÜVER, 2017, p. 19). Ou seja, as produções da contemporaneidade compõem obras para públicos distantes em tempo, em espaço e em cultura daqueles em que o cânone foi produzido. Desse modo, a reconstrução da tradição em códigos e convenções governadoras das práticas interpretativas do público atual é característica *sine qua non* da arte contemporânea. Porém, não se trata de “[...] um retorno nostálgico, é uma reavaliação crítica, um diálogo irônico com o passado da arte da sociedade [...]” (HUTCHEON, 1991, p. 20).

Para a investigação das práticas citadas acima, as contribuições dos Estudos Interartes são, portanto, capitais. Sua denominação sugere de antemão a transdisciplinaridade que lhe fundamenta baseada nas artes e suas correlações. Não é, desse modo, um conhecimento autônomo. Essa área explorará questões de significação e interpretação, sistemas de signos e suas interações enraizadas em distanciamentos de tempo e espaço. Conseqüentemente, preocupa-se com a questão de recepção e produção. É importante ainda ressaltar que até o momento não tem terminologia própria, mas que privilegia o texto verbal e os paradigmas da pesquisa literária. Logo, as ferramentas metodológicas elaboradas para lidar com a

maior parte da criação artística do nosso tempo ainda estão em processo de desenvolvimento (CLÜVER, 1997).

O cinema, como veremos, dispõe de grande capacidade de explorar recursos narrativos literários, nutrindo-se de um vínculo inevitável com a Literatura. Para o exame das pontes entre ambas as formas artísticas, anteriores à abordagem interartes, a Teoria da Adaptação foi, durante muito tempo, a perspectiva mais tradicional. Seus preceitos abarcam noções como *fidelidade*, *originalidade* e juízos de valor priorizando a palavra em detrimento do cinema (WALLAU, 2020, p. 2). A proposta deste estudo está vinculada à ampliação, à expansão dessas noções. Por isso que o conceito de *Intermedialidade*, gerado pelos Estudos Interartes, é medular.

Entretanto, é necessário destacar que alguns dos termos cunhados pela Teoria da Adaptação foram absorvidos não só pelos Estudos Interartes, mas também pela teoria da Tradução como Transcrição, ambas norteadoras metodológicas deste estudo. Palavras como “texto-fonte”, “texto de partida”, “texto de chegada” mantiveram-se nas disposições de ambos os estudiosos, muito embora essas palavras não carreguem o tom pejorativo de outrora. Clüver advoga pela expansão dos conceitos, rebatizando-os apenas depois de explicada a teoria medular dos Estudos Interartes, quando substitui “texto” e “arte” pelas palavras “suporte” e “mídia”, empregando assim expressões como “mídia-fonte”, “mídia de partida”, etc. Já Haroldo de Campos, embora adote as palavras sem rebatizá-las, advoga por uma expansão significativa dos termos. Desse modo, ambos abrigam significantes controversos a fim de marcar temporalmente a evolução de seus fundamentos. Por essa razão, esta dissertação prefere também manter os termos como entregues nas teorias basilares do estudo.

Há ainda de se mencionar que a preferência por esta manutenção vai de encontro com as proposições de Jack e a transgressão que objetiva. A personagem baseia suas asserções em juízos valorativos bastante clássicos de obras canônicas. Embora não mencione claramente esse parâmetro em específico – já que a centralidade de seu argumento está na superioridade de seu intelecto e da permissão que sua intelectualidade lhe garante no uso de violência –, é notória a perspectiva valorativa de elementos como unicidade, autenticidade e tradição. Essa tese vai de encontro com a noção de *aura* de Walter Benjamin em seu famoso *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*, publicado originalmente em 1935. Segundo Benjamin, *aura* é “[...] uma figura singular composta de elementos

especiais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja” (BENJAMIN, p. 170, 2000). Em outras palavras, a relevância – ou o mérito - de uma obra de arte está no simbólico valor de culto desse objeto. Não só isso, seu prestígio deve estar baseado numa projeção espaço-tempo de filiação com o cânone. Quando combinados os elementos valorativos citados, a fruição da obra aproxima-se de uma experiência sobretudo teológica, aquilo que o autor chama de “aqui e agora”.

Curioso é que Benjamin desenvolve o conceito a partir da reprodutibilidade técnica característica da linguagem cinematográfica. Desse modo, Jack, uma personagem cinematográfica, articula e entroniza as noções de autenticidade e unicidade por via essencialmente oposta à sua proposição. A personagem defende a aura da obra de arte por uma estética e linguagem de massa. Somada à essa questão está a transgressão que Jack deseja desempenhar. Para que a profanação seráfica dos corpos humanos aconteça é preciso que as artes sejam, em nível intradieético, entendidas em hierarquia. Ou seja, a categorização é ingrediente *sine qua non* da transgressão.

Desse modo, a absorção dos termos como “fonte”, “chegada” e “partida” acontece em movimento paradoxal de fidelidade: primeiro aos textos teóricos, segundo para permitir que as desarrazoadas proposições de Jack possam ser profanadas.

Posto isso, voltemos à conceituação mais geral dos Estudos Interartes. No final do século XIX e ao longo do século XX, a sociedade presenciou a criação e o desenvolvimento de novas mídias. Com elas, experimentou-se a aquisição de uma nova consciência, embrionária dessas mesmas mídias. Essa nova configuração provocou mudanças nos planos teórico, artístico, científico e do cotidiano (MOSER, 2006, p. 54). Uma delas foi a cunhagem da noção de *Intertextualidade*. O texto passou a ser visto como entidade não autônoma, pois trabalha em referencial com vários outros textos. Esse conceito, analisado a partir da noção de mídia, é entendido como intermedialidade. Clüver afirma que toda “[...] a intertextualidade sempre significa também intermedialidade” (2006, p. 14). A tarefa de pensar e conceituar a intermedialidade exige um trabalho intelectual cujo o processo é tão importante quanto os resultados. Por isso, o caminho para a definição de *Intermedialidade* atravessa primeiramente o de *mídia*.

Para os Estudos Interartes, a *mídia* será entendida como “[...] aquilo que transmite um signo (ou uma combinação de signos) para e entre seres humanos com transmissores adequados através de distâncias temporais e/ou espaciais” (CLÜVER, 2012, p. 9 *apud* BOHN, MÜLLER, RUPPERT, 1988, p. 10). É definida por meio do uso dos meios físicos e/ou teóricos de um significado, das substâncias e instrumentos na produção de um signo. “Do ponto de vista do receptor, é a percepção sensorial da materialidade e qualidade do texto que forma a base da determinação da mídia” (CLÜVER, 2012, p. 10). Comumente é tida como sinônimo para os meios de comunicação, mas aqui também funcionará como o “suporte físico utilizado como instrumentos para a produção de um signo” (WALLAU, 2020, p. 3). Em outras palavras, mídia será o papel, a tinta, o som, a imagem ou qualquer outra ferramenta material ou conceitual para a vinculação de mensagem. A partir dessa ótica, a transmissão sígnica ganha em dinamicidade e interatividade.

Um dos motores para essa recente perspectiva em relação à mídia encontra-se na predileção deste termo em detrimento do termo *arte*, já que *mídia* permite uma conceituação menos arbitrária, subjetiva e valorativa, mais ampla, democrática e fiel às propostas artísticas da atualidade. Destarte, essa nova interpretação “[...] implica numa nova reconceituação da dança, da música, das artes plásticas como mídia” (CLÜVER, 2012, p. 10).

O filósofo alemão Gotthold Ephraim Lessing, em *Laocoonte, ou Sobre As Fronteiras Da Pintura E Da Poesia* (1766), apresenta uma argumentação bastante complexa das delimitações entre a pintura e a poesia. De maneira breve, sua proposição afirma que a pintura e a poesia se diferenciariam segundo suas naturezas dimensionais. Enquanto a existência da pintura - e também da escultura – se dá no espaço, a materialidade da poesia é temporal. Essa diferenciação apresentou-se como incontestável até o século passado. Atualmente, teóricos e críticos apontam para a constatação de que todas as mídias – ou todas as artes – possuem elementos temporais e espaciais. A diferenciação está, portanto, no modo de apresentação desses aspectos (CLÜVER, 2012, p. 20). Dessa forma, o estudo da correlação entre as artes implicará sempre questões intermidiáticas, já que toda arte é construída a partir da midialidade.

Por conseguinte, as mídias são “[...] multimodais e intermidiáticas por natureza, já que são compostas por vários suportes e recursos, além de definirem-se por suas relações entre si” (WALLAU, 2020, p. 3). A *intermidialidade* constituir-se-

á, desse modo, da interação entre as mídias. Ela analisa o “[...] conjunto de interações possíveis entre as artes que a tradição ocidental percebe como distintas, em especial a pintura, a música, a dança, a escultura, a literatura e a arquitetura” (MOSER, 2006, p. 43). Logo, é aberta a um grande campo de investigação, resultando em artigos, dissertações e teses heterogêneos enraizados em metodologias variadas, pois mobiliza diversos objetos e conceituações.

Posto isso, percebe-se que intermedialidade é reflexo científico de processos históricos e tecnológicos que gestaram a alteração – muitas vezes denominada de pós-moderna - das produções artísticas. Ela contribui para a ampliação crítica e experimental do uso dos códigos já existentes, enriquecendo significados.

É importante ressaltar que a grande parte dos estudos alicerçados no conceito de intermedialidade dá preferência a textos específicos em detrimento de exames mais teóricos e generalizados. Um objetivo recorrente na literatura intermediária é a exploração das relações e condições entre as mídias. Para tanto, Irina O. Rajewsky, em *Intermedialidade, Intertextualidade e “Remediação”: Uma perspectiva literária sobre a intermedialidade* (2012), desenvolve uma subcategorização do conceito baseando-se na natureza das relações internas entre mídias.

A primeira delas é denominada como *Intermedialidade por combinação de mídias*. Nela, o processo intermediário se dá a partir da fusão de duas mídias ou mais, combinadas em várias formas e graus. Encontram-se nessa categoria grande parte dos produtos culturais. Um exemplo é a combinação entre título e imagem. O papel de um título, ou até mesmo legenda, para a significação de uma fotografia ou uma pintura surrealista é crucial, pois determina em grande parte o espectro de interpretação. Já a segunda categoria diz respeito à intermedialidade como *Referencial Intermediário*. Aqui, textos de uma única mídia citam ou evocam textos específicos ou aspectos genéricos de uma outra mídia. Um exemplo dessa variedade é o filme objeto deste trabalho, já que *A casa que Jack construiu* alude para a Literatura, a Pintura, a Arquitetura, a Escultura e a Fotografia através de diversos recursos com variados objetivos. Por fim, a terceira nivelção é aquela que se refere à intermedialidade como *Transposição Midiática*. Nela, o processo de transformação de uma mídia em outra é “genético”. Essa mudança, bastante perceptível, acontece guiada a partir das possibilidades materiais dessa mídia-alvo. É comumente denominada de adaptação, ou seja, diz respeito a um romance que se

torna filme, um filme transformado em pintura, processos cujos textos-alvo retêm variados elementos do texto-fonte.

Após a apresentação da categorização da intermedialidade, Clüver ainda ressalta que essas categorias são “[...] úteis e talvez indispensáveis, mas não são fixas e nem impermeáveis” (2012, p. 20). Os estudos de intermedialidade devem atentar-se ao aspecto singular de cada obra, frequentemente híbrida, para a classificação, pois o deslocamento de uma mídia para outra “[...] necessariamente se confrontaria com uma série de obstáculos formadores e deformadores relacionados com o que poderíamos chamar de configuração intrínseca da nova mídia, visto que, provavelmente, cada assunto seria dotado de configuração própria” (GAUDREULT; MARION, 2012, p. 107). O teórico afirma, portanto, a necessidade de tomar o texto-alvo como criação independente e, além disso, iniciar o trabalho de análise a partir dele. A trilha proposta para a análise, a partir daí, é a investigação de omissões e persistências, de transformações e expansões, de interferências do texto canônico. Em razão desse aspecto formador múltiplo, os estudos da intermedialidade podem proceder sincrônica e/ou diacronicamente.

A investigação de mídias, ou obras de arte, a partir dessa perspectiva implicará em uma calibragem da compreensão do processo criador, assim como a posição ocupada pelo artista. Segundo Walter Moser (2006),

O artista não copiará mais a *natura naturata*, a criação de Deus enquanto mundo criado, mas a *natura naturans*, a criação de Deus enquanto poder criador. Essa importante mutação, que coloca o ato criador, e não o objeto criado, no centro da teoria da arte, acompanha uma mudança nas relações entre as artes. (MOSER, 2006, p. 47)

Em outras palavras, o elemento valorativo é deslocado de uma concepção de obra acabada para o processo de criação. A arte, ou melhor, a mídia, não será mais validada a partir de parâmetros como cópia realista, imitação do mundo, mas sim através uma proposta não representativa, distante de uma pretensão de verdade ou adequação. Seu engenho, portanto, residirá na potencialidade energética, criativa, crítica e emotiva de combinações e modos de formar.

Logo, a intermedialidade pode ser também definida como um ajuste, uma tradução de um meio para outro, adquirindo, em diversos casos, o sentido de “reelaboração livre, transformação, desvio deliberado do texto-fonte¹⁰ a fim de produzir algo novo” (CLÜVER, 1997, p. 45). Essa metamorfose acontece dentro de

¹⁰ Aqui um exemplo do uso da expressão “texto-fonte” por parte do teórico.

ramificações de línguas, de linguagens, de culturas e cronologia. Problemas análogos a esses tem a área de Estudos de Tradução, segundo eixo metodológico desta investigação.

A problemática similar servirá, portanto, como diapasão para a inclusão do conceito de *Transcrição* (2015), desenvolvido por Haroldo de Campos, na base teórica da investigação deste trabalho.

Haroldo de Campos – tradutor de Dante, Homero, James Joyce, Marllamé, Goethe, Maiakowski, Bashô, Octávio Paz, além de dois dos livros do Antigo Testamento (Gênese, Eclesiastes) – foi um poeta e teórico brasileiro de grande relevância. Desenvolveu, em conjunto com Augusto de Campos e Décio Pignatari, os preceitos do movimento vanguardista denominado de *Poesia Concreta*. O concretismo, nascido na década de 1950, procurava estruturar o texto poético a partir do espaço de seu suporte, seja ele a página ou não, a fim de superar a noção de que poesia seria uma estrutura apenas rítmico-formal. Sob a insígnia de *Noigandres*, o grupo de poetas concretistas publicou, em 1958, o *Plano Piloto para Poesia Concreta*. O manifesto foi claramente inspirado pelos conceitos de *make it new* do poeta norte-americano Ezra Pound (1885 – 1972) e do poema originalmente classificado pelo grupo como poema cósmico-visual *Um coup de dés jamais n'abolira le Hasard* do poeta e crítico literário francês Stéphane Mallarmé (1842 – 1898).

Desde os primeiros anos de sua prática tradutória, Haroldo de Campos apresentou as bases da teoria de sua tradução usurpadora. Dessa forma, lapidou, por quase cinquenta anos, o conceito de tradução criativa, o alicerce da sua teoria, batizando-a de *Transcrição*. De maneira resumida, é correto afirmar que Haroldo de Campos defendeu a “[...] criatividade ampla do tradutor, que usurpa a obra para o seu tempo e lugar, afastando-se da literalidade” (AMARAL, 2013, p. 250). Em sua poética do traduzir, a criação e a crítica coabitam o texto de modo singular. Segundo o poeta, a tradução resumir-se-á em um tríptico movimento – transcriar/criar, traduzir e pensar (AMARAL, 2013, p. 262). Ou seja, o tradutor deverá trabalhar criticamente o original e dispor de inventividade para criar uma tradução que reproduza as impressões concebidas pelo autor de outra língua, lugar e tempo. Consequência dessa ótica é a aproximação conceitual entre o trabalho poético e a atividade tradutória. Fazendo reverberar a noção de original como partitura, o concretista afirma que tradutor é também criador, pois uma obra fonte será

recriada/traduzida/transcrita por um intérprete. Logo, a tarefa tradutória reside na reconstrução da configuração estética do original enraizada em idiossincrasias do tradutor. O conteúdo literal, de certo modo, passa a ocupar um lugar secundário nas preocupações da tradução, cujo resultado valer-se-á de múltiplas ferramentas para a transposição da forma. Transposição essa que resguarda similitudes com o original, provocando de maneira correlata a sensibilidade do leitor da temporalidade e línguas-alvos.

Em suas pesquisas, a valorização da materialidade linguística é central, já que através dela qualquer artista propõe a forma de sua obra. O trabalho com textos de Pound e Mallarmé, poetas disruptivos, incutirá em Haroldo a colocação da forma literária em primeiro plano. Desse modo, são destaque na teoria da transcrição os aspectos fônicos de um poema, a grafia das palavras que o compõe, assim como a disposição dessas palavras no espaço ocupado pelo poema. São também elementos de grande destaque as assonâncias e aliterações, as rimas internas, as estruturas sintáticas e a universalidade dos textos (GESSNER, 2016, p. 143).

O viés tautológico da obra de arte, caracterizador da essência artística, funciona como uma das correntes argumentativas de Haroldo de Campos. Para apoiá-la, o tradutor brasileiro valer-se-á da *Teoria da Informação*, mais especificamente dos preceitos desenvolvidos pelo filósofo alemão Max Bense (1910 – 1990). O texto, segundo proposta do teórico, possui três tipos de informação. A primeira delas, chamada de *Informação Documentária*, diz respeito àquilo que é observável. Por exemplo, “Há um livro sobre a mesa”. A segunda, denominada de *Informação Semântica*, está em frases cujo conteúdo não é observável e que ao mesmo tempo acrescentam juízo de valor: “Há alguns bons livros na biblioteca municipal”. O terceiro deles, a *Informação Estética*, agrega elementos de imprevisibilidade, improbabilidade e fragilidade. Em “Teus olhos são meus livros./ Que livro há aí melhor / Em que melhor se leia/ A página do amor?” (ASSIS, 1976, p. 32), a informação estética transcende a semântica. A surpresa provocada pela disposição dos signos é bastante significativa. Consequentemente, todo texto que carregar informação estética só poderá ser codificado dentro do formato proposto pelo artista. Qualquer mudança estrutural torná-lo-á semântico ou documentário. Eis aqui o ponto de interesse de Haroldo: as obras de arte não significam, mas são. Se o texto, a obra, tem em sua forma elemento valorativo, como traduzir algo que perderá significado ao ter revirada sua estrutura? O antigo conceito de tradução,

servil e conteudista, não consegue dar resposta a essa problemática. Então a transcrição nasce (GESSNER, 2016, p. 149). E nasce com fortuna determinada, a de criar criativamente efeitos análogos ao original na cultura de chegada.

Ao valorizar os aspectos materiais do poema, o teórico, além de redefinir o lugar do tradutor, consagrando-o transcriador – um ficcionista da ficção –, desconstrói o dogma da fidelidade dentro dos estudos de tradução. Ao desmistificar o aspecto servil do processo, eleva a tradução ao patamar da produção artística orquestrada por uma obra anterior. A ideia, portanto, de um texto despido de uma imagem totalizadora, de um sentido único e absoluto permite o nascimento de ondas significantes. Esses sentidos vários, sempre dirigidos pela língua alvo, pelas particularidades de um tradutor e pelo espaço-tempo da recepção, alargam a noção de produção, de tradução, de inspiração. Isso porque “[...] as formas da arte não são puras e simplesmente invenções ou criações; antes, elas nascem de uma receptividade com respeito ao sentido histórico e ao substrato material” (CAMPOS, 2015, p. 47). Logo, a proposta haroldiana de transcrição enriquecerá diversas áreas: desde os estudos da tradução, sua aplicação mais imediata, até aquelas interartísticas, onde a definição de arte e a correlação entre suas variadas naturezas são pilares.

A ruptura das noções canônicas supracitadas, fomentada pelas propostas de Haroldo de Campos, pode ser brevemente explicada a seguir:

Ao converter a função poética em função metalinguística, o tradutor de poesia opera, transgressivamente (em diversos graus), uma nova seleção e uma nova combinação dos elementos extra-e-intratextuais do original; ao significar-se como operação “transgressora, a tradução põe desde logo “entre parênteses” a intangibilidade do original, desnudando-o como ficção e exibindo sua própria ficcionalidade de segundo grau na provisoriamente do *como se*. No mesmo passo, reconfigura, numa outra concretização imaginária, o imaginário do original, reimaginando-o, por assim dizer. As expectativas do receptor e suas reações são também reformuladas, nessa copresença transgressiva de original e tradução, onde todo elemento recessivo corresponde (ou pode corresponder) a um elemento ostensivo, e vice-versa, do texto de partida ao de chegada¹¹, numa perspectiva de segundo grau. (CAMPOS, 2015, p. 124)

Nesse sentido, a tradução é entronada pelo poder de reelaborar o original dentro do imaginário do coletivo, ressignificando-o, atualizando-o, determinando sua recepção. O contato com a tradição literária passa ser considerado também através da transcrição, ou tradução crítica e criativa, com as típicas reelaborações. A potencialidade desse processo, muitas vezes apontada como característica da

¹¹ Aqui exemplo do uso dos termos “texto de partida” e “texto de chegada” por Haroldo de Campos.

proposta artística pós-moderna, interessa deveras a perspectiva desse trabalho, já que o “[...] horizonte da pragmática do traduzir de Haroldo de Campos permite a admissão de diversas opções e objetivos tradutórios” (TÁPIA, 2015, p. XIX), incluindo aqui o movimento do referenciar literário dentro do trabalho cinematográfico.

A Literatura, desse modo, passa a ser entendida como eterna desconstrução e reconstrução, como a tradução da tradição, pois reinventa-a infinitamente. A tradução, na perspectiva haroldiana, é então

[...] capítulo por excelência de toda teoria literária, na medida em que a literatura é um imenso canto paralelo desenvolvendo-se no espaço e no tempo por um movimento plagiotrópico de derivação não linear, mas oblíqua e muitas vezes eversiva. É esse movimento incessante e sempre outro que explica como uma tradução é reproposta e reformulada via tradução. (CAMPOS, 2015, p. 135)

Ou seja, a via tradutória, quiçá a literária, será, até certo modo, usurpador caminho, direcionado pela necessidade atual de criação e inspiração. Ao invés de advogar pelo servilismo, pela fidelidade ou até mesmo pela originalidade total e completa de um indivíduo artista, Haroldo de Campos defenderá a perspectiva da reinvenção, da tradição inserida em novo contexto de nova língua, nova cultura, novo tempo, nova recepção. O processo criador, agora luciferiano, transforma-se em viagem e seu ponto de chegada participa dessa reestruturação (TÁPIA, 2015, p. XVIII). A afirmação de que “[...] a politópica e polifônica civilização planetária está, a meu ver, sob o signo devorativo da tradução *latu sensu*. A tradução criadora – a transcrição – é a maneira mais fecunda de repensar a *mímesis* aristotélica” (CAMPOS, 2015, p. 205) coloca a transcrição no centro do processo criador artístico e sugere ainda que essa é a via possível para uma sociedade onde “[...] o número de combinações possíveis é restrito; os estilos mais singulares já foram concebidos” (JAMESON, 1991, p. 19). Logo, o pensamento haroldiano aglutina a diferentes modos artísticos, ou melhor, modos de formar, através do embrião luciferiano, usurpador habitante de todo ato de (re)criação artística.

Com o esboço feito do conceito transcriador, sua metodologia deve ser apresentada. Para tanto, alguns termos serão definidos. Serão eles: o transcriador e seu papel, o aspecto usurpador da transcrição e finalmente a noção de pervivência da obra de arte.

O primeiro termo a ser definido, o tradutor, aqui é entendido como leitor e criador usurpador, pois ameaça o original com a ruína da origem (CAMPOS, 2015,

p. 52). Apropria-se da estrutura constelar do original, utilizando-a como partitura para sua empresa criadora. Essa concepção é explicada pela tarefa designada ao transcriador. Seu objetivo é liberar na própria língua, ou na própria cultura, a forma e as impressões ainda exilados na cultura estrangeira. Ou seja, desobstruir através da transpoetização a linguagem artística cativa na obra origem, desvelando o *modus operandi* da informação estética proposta por Bense. A transcrição, dessa forma, desloca e reconfigura o original ao extrair o intracódigo de uma para outra cultura, como em ato salvífico de perseguição harmonizadora de um mesmo *télos* (CAMPOS, 2015, p. 110).

Na tradução poética, o transcriador deverá, portanto, trabalhar de maneira progressiva na reelaboração neológica do original. Movido por uma insatisfação com a ideia de tradução ingenuamente conteudista, ligada aos pressupostos ideológicos de restituição de verdade, recriará a tradição baseando-se na noção de significado transcendental da forma. Nesse ínterim, substitui-se o fim messiânico da tradução pela noção de câmbio e fusão de horizontes que percorrerá como uma acidentada e não retilínea marca d'água todo o processo de tradução (CAMPOS, 2015, p. 110).

Ao aproximar-se do papel de criador, o tradutor marca sua empreitada com a chancela do pecado original. Em outras palavras, a parodização do verbo criador, até então de monopólio divino, coloca o tradutor em nível similar de criação, subvertendo a noção de receptor passivo de criações alheias. A palavra, dentro dessa perspectiva, retoma seus elementos simbólicos, aquele não redutível a mera comunicação. Segundo Campos (2015), esse

[...] momento luciferino é apenas a rubrica metafórica dessa operação de finitização da metafísica benjaminiana do traduzir, para convertê-la numa física, num fazer humano resgatado da subserviência hierática a um original "aurático", liberado do horizonte teológico da "língua pura", restituído ao campo cambiante do provisório, ao jogo de remissões da diferença: um jogo "sempre recomeçado"... (CAMPOS, 2015, p. 56)

Paradoxalmente, essa modernização do poema original por meio de linguagem atual, deslocamento usurpador e transgressor, significa também uma postura hiperfiel. Hiperfidelidade não ao mero sentido superficial, mas às formas significantes. Em uma tarefa angelical de salvação e restituição de significados, o tradutor promove a limpeza do inessencial e ilumina a forma, a materialidade essencial, regida pela demanda de seus contemporâneos. Desse modo, a noção de validade do texto também é amplificada.

A dimensão histórica de uma obra de arte passa a ser calculada através de estágios de pervivência, ou seja, por meio da potencialidade do original em desdobrar-se por diversas temporalidades. A condição de sobrevida de uma obra ultrapassa as condições históricas em que nasceu, pois, devido à relevância dada à relação entre texto e leitor, ganha horizontes imensuráveis de sentido. A interferência por extratextos do presente na tradição - interferência essa essencial na determinação de sentido – passa a ser vista como natural. Esse processo autorreferente e autocrítico passa a ser o diapasão do modo pelo qual o texto se converte em objeto imaginário na consciência de receptores. Nas palavras de Haroldo de Campos (2015),

Em seu perviver o original se altera; e como se poderia falar de perviver, sem referir a mudança [*Wandlung*] e a renovação [*Erneuerung*] do que é vivo? Há um pós-amadurar [*Nachreifen*] inclusive das palavras que a escrita fixa. O que, no tempo de um autor, pode ter sido uma tendência de sua linguagem poética, mais tarde pode exaurir-se; tendência imanentes podem atualizar-se *ex novo*, ressaltando-se do texto já formado; o que uma vez foi novo, pode tornar gasto; o que era corrente, virar arcaico. (CAMPOS, 2015, p. 114)

Além da profanação da noção de linearidade do sentido definitivo, consequência da proposição acima é a compreensão de que a história pode ser entendida como pluralidade sufocada (CAMPOS, 2015, p. 119). É a partir daí que o conceito de transcrição torna-se interessante para a execução da presente investigação. No intuito de analisar as referências diretas e as alusões à *Divina Comédia* e aos dois poemas de Blake presentes no filme *A Casa que Jack Construiu*, os passos sugeridos por Haroldo de Campos – assim como aqueles também propostos por Claus Clüver - funcionarão como norte analítico, já que a explanação feita até o momento permite que as reminiscências literárias construtoras do discurso fílmico sejam estudadas como um processo transcriador intermédias entre Literatura e Cinema. Logo, algumas etapas do procedimento analítico deverão ser desenhadas agora e estarão apoiadas pelas diretrizes de Campos (2015):

Pedagogicamente, o procedimento do poeta-tradutor (ou tradutor-poeta) seria o seguinte: descobrir (desocultar) [...] o código de “formas significantes” [pelo qual] o poema representa a mensagem [...] (qual a equação de equivalência, de comparação e ou contraste de constituintes, levada a efeitos pelo poeta para construir seu sintagma); em seguida reequacionar os constituintes assim identificados, de acordo com critérios de relevância estabelecidos *in casu*, e regidos, em princípio, por um isoformismo icônico, que produza o mesmo sob a espécie da diferença na língua do tradutor (*paramorfismo*, com a ideia de paralelismo [...] seria um termo mais preciso, afastando a sugestão de “igualdade” na transformação,

contida no prefiro grego isso). Os mecanismos da “função poética” instruíam essa “operação metalinguística”, por assim dizer, de segundo grau. (CAMPOS, 2015, p. 93)

Ou seja, a fim de descortinar a maneira pela qual o filme recria a tradição literária que evoca, é preciso que a análise se atente para as formas pelas quais a linguagem cinematográfica reelabora os textos poéticos. Deseja-se emular a forma como Haroldo de Campos trabalha entre poemas na investigação da relação entre a Literatura e o Cinema. Parece-nos profícua a abordagem haroldiana já que sua proposta tradutória concatena diversos elementos caros a esta dissertação, como a noção de usurpação de base literária. A desocultação e a reequação mencionadas pelo brasileiro contém em si caminhos metodológicos que validam nossa postura analítica e ainda apresentam trilhas possíveis para a análise.

Posto isso, buscar-se-á investigar dentro do texto alvo – o filme de Trier de 2018 – a maneira pela qual o cineasta consegue transcriar poemas do cânone literário ao atualizá-los para recepção contemporânea ao mesmo tempo que altera a mídia de suporte. Analisar-se-á os poemas dentro de seus contextos, portanto, como obras respectivamente dos séculos XIV e XIX, e identificar-se-ão as formas significantes transpostas para o discurso fílmico. Participará dessa investigação a descrição das materialidades responsáveis pela forma e conteúdo dos poemas e também como os elementos constituintes dessa materialidade foram transpostos para o cinema levando em consideração suas idiossincrasias. Considerar-se-á o modo como *A Casa que Jack Construiu* reproduziu equivalentes de efeito para o cinema.

Desse modo, depois de considerações sobre os poemas, seus autores e momento histórico, o estudo sobre o filme permitirá o tratamento dos elementos de relevância para o objetivo deste trabalho. São alguns deles: o discurso fílmico como materialização da forma poética; as manifestações do arquétipo demiúrgico e da criação pelo mal na Literatura e no referido filme; a análise do diálogo entre a viagem infernal e a criação pelo mal de maneira intermediática; a distinção do papel do poeta Virgílio em Dante e Trier; a violência e a ideia de obra como transgressão na poesia de Blake e nas elucubrações estéticas de Jack, o protagonista; a nitidez dos elementos transcriadores no filme; os ajustes necessários para transposição de linguagem; entre outros.

O produto dessa investigação irá, desse modo, ao encontro da noção de significado transcendental do original, uma das bases da teoria haroldiana. A sacralidade do texto-fonte funcionará como uma avatar e deixar-se-á representar no sacro evoluir das artes. Nesse sentido, o desapego ao passado na ressignificação da tradição será primordial, pois uma proposta transcriadora e transmídia concentrar-se-á nas necessidades do presente da criação, ou seja, naquelas impostas pelos parâmetros formais do século XXI. Ao transcriador em questão, o cineasta dinamarquês, coube a tarefa de liberar as formas significantes e literárias, limpá-las de tudo que fosse inessencial e performá-las no audiovisual.

Os efeitos criados pela arte contemporânea, é bom lembrar, acontecem por meio da “destruição da aura através da experiência do choque” (CAMPOS, 2015, p. 3). Por isso, a transcrição e os estudos interartes atuam por excelência na estrutura do texto e na interação com o público, seja ele leitor ou espectador. Para lidar com obras pós-modernas – tipicamente caracterizadas como ficções de segundo grau, como aquelas que processam metalinguisticamente o fictício de maneira autorreferente e autocrítica -, o estudo do modo de intencionar/significar, a investigação das expressões equivalentes de um modo de encenar do original é medular, já que a arte contemporânea está imantada de relevância em suas mínimas articulações. Esse itinerário analítico permite, segundo Haroldo de Campos (2015),

[...] que o tradutor se concentre na sua missão doadora essencial, que é justamente aquela de perseguir *Art des Meinens*, a *Art der Intentio*, o “modo de significar”, “o modo de intencionar”, ou, usando uma expressão de Humberto Eco “o modo de formar do original”, em vez de buscar o mero conteúdo comunicacional. Esse conteúdo comunicacional, segundo Walter Benjamin, já foi previamente organizado pelo original, e assim fica dispensado o tradutor do labor (*Die Mühe*) para Benjamin, a tarefa, no sentido até (ao que parece) bíblico, aquela tarefa, aquilo que, no *Eclesiastes*, se diz *amal*: a “torpe tarefa”, tarefa laboriosa, de transmitir o conteúdo. É o próprio original que libera a tradução dessa tarefa, por que o original já organizou previamente esse conteúdo; esse sentido foi previamente organizado pelo original, que assim dispensa o tradutor de ocupar-se dele, permite que o ponha entre parênteses para concentrar-se no “modo de formar”, no “modo de intencionar” do texto original, escopo de sua missão ou tarefa redoadora [...] (CAMPOS, 2015, p. 142)

Além de tudo já tido, o nível de complexidade e dificuldade da tradução é apontada como uma questão positiva por Haroldo de Campos. Ele afirma que

Quanto mais intraduzível referencialmente, mais transcriável poeticamente. Assim, o limite da tradução criativa é um deslimite: a última *hybris* do tradutor, sua meta e sua miragem utópica é fazer do original ainda que por um átimo, a tradução de sua tradução. [...] (CAMPOS, 2015, p. 135)

Como as questões que este trabalho se propõe a investigar envolvem o trânsito entre distintas linguagens artísticas, existe ainda mais essa razão para a utilização do escopo teórico haroldiano. O estudo aqui proposto é extremamente desafiador, habitado por contemporâneas teias teóricas e temáticas. Além disso, a *transluciferação* – outro nome para transcrição – é tematizada pelo próprio objeto desta pesquisa. A audácia mefistofélica, o gesto diabólico como sinônimo para criação artística é pilar na narrativa fílmica. Desse modo, Trier, acaba instaurando o debate ao nível intra e extratextual.

O viés transcriador e transmidiático funciona, portanto, como uma prática desocultadora, pois anuncia a maneira pela qual o original é intensificado ao investigar seu *intentio* convergido em uma nova obra. O motivo para a existência de produções dessa natureza, e consequente investigação, está menos no horizonte dos receptores, da subjetividade das gerações sucessivas, mas mais na objetificação orgânica, essencial da própria vida da linguagem. Essa orientação no trato de objetos de pesquisa enfatiza a inevitabilidade da mudança e da transformação ao apontar para a ulterior teoria da história como construção (CAMPOS, 2015, P. 114). O cinema e tradução são ambos reprodução em meios técnicos de massa, desprivilegiam a autenticidade da obra, promovem abalo em valores auráticos (BENJAMIN, 2000). Por isso, Campos (2015) ressalta que

[...] a história de toda a forma de arte (*Kunstform*) conhece períodos críticos, nos quais esta determinada forma visa a efeitos que, sem maior esforço, só poderão ser colimados através de um câmbio de padrão técnico, ou seja, numa nova forma de arte” (CAMPOS, 2015, p. 118).

Portanto,

[...] ao invés de seguir uma linha ortotrópica, aquela que remota a tradição apenas diacronicamente, julgando anacrônica qualquer aproximação fora do contexto histórico, optamos pelo desvio criativo: uma busca da aproximação de textos afastados por tempos e estilos literários, um ato que permite repensar o cânone. (COSTA, 2019, p. 4)

Desse modo, as proposições já levantadas enraízam a maioria dos elementos teóricos aqui debatidos. Entretanto, a base metodológica que explicará o modo de transcriar intramediaticamente de Lars von Trier estará na noção de *pastiche*.

Sobre a etimologia do termo, Hoestery afirma que “não existe uma origem, mas uma floresta de origem¹²” (2001, p. 5, tradução nossa). Porém, segundo seu levantamento histórico, umas das primeiras aparições do termo aconteceu na Itália.

¹² “*There is no one origin, but a forest of origin*”. (HOESTEREY, 2001, p. 1)

O *pasticcio*, designação para um patê específico feito a partir de vários ingredientes, foi incorporado pelo discurso artístico e transformado em sinônimo de pinturas de qualidade questionável (HOESTEREY, 2001, p. 1). A prática extremamente imitativa e de intenções frequentemente fraudulentas era utilizada principalmente por pintores versados em diferentes técnicas e estilos. A multiplicidade histórica, apontada pela teórica, sobre a gênese do vocábulo sustenta a proposição de que as convenções discursivas atravessam sempre deslocamentos e transformações, e que, além disso, corporifica sua definição, cujo principal aspecto é a da pluralidade técnica. Essa afirmação estende-se, portanto, ao funcionamento do sistema de produção linguística – aquele até certo modo caótico no caminho para a significação -, como ainda tangencia a proposta de leitura deste trabalho, o da defesa da construção de sentido por meio um arcabouço referencial variado.

É importante destacar que apenas no século XVII, quando o termo viajou para a França, a palavra *pasticcio* ganhou a grafia atual, a de “pastiche”. Nesse momento, “[...] uma flutuação na semântica da palavra *pasticcio* entre pólo negativo e positivo estava em pleno andamento, significando a prática de arranjar peças de vários artistas em uma nova obra e entidade¹³” (HOESTEREY, 2001, p. 8, tradução nossa). Em outras palavras, a expressão começava a despir-se de sua conotação negativa original, assim como distanciava-se da acepção mais ingênua relativa à culinária. A exploração comercial das Belas Artes durante o século XVIII funcionou como motor para a aproximação à uma conotação mais neutra. O pastiche passou, então, a ser visto como técnica autoconsciente de ambições artísticas. Entretanto, foi apenas com Marcel Proust em *Pastiches et Mélanges*, coleção de prefácios e artigos de imprensa publicados em 1919, que o status do termo obteve a redefinição de “forma ideal de atividade crítica criativa¹⁴” (HOESTEREY, 2001, p. 9, tradução nossa).

Ainda que o pastiche seja ferramenta secular para produções artísticas, é na perspectiva pós-moderna que ganha notoriedade. A reelaboração crítica das formas e dos conteúdos do passado garante essa aproximação. Tanto o pastiche quanto o pós-modernidade trabalham de maneira autoconsciente a herança literária e os limites da *mímesis* (HUTCHEON, 1991, p. 22). O pastiche pós-moderno é, portanto,

¹³ “[...] a fluctuation in the semantic of *pasticcio* genre between negative and positive pole was in full swing. Signifying the practice of arranging pieces by several composers into a new work and entity”. (HOESTEREY, 2001, p. 8)

¹⁴ “[...] ideal form of creative critical activity”. (HOESTEREY, 2001, p. 9)

uma “[...] reavaliação crítica, um diálogo irônico com o passado da arte e da sociedade, a ressurreição de um vocabulário de formas arquitetônicas criticamente compartilhado” (HUTCHEON, 1991, p. 20). A associação entre as convicções pós-modernas e a técnica de pastiche é frequentemente apontada como germe para obras indefiníveis e quase bizarras da atualidade, já que contestam as instituições artísticas, suas convenções fictícias ou ilusionistas. Por essa razão, ou seja, pela dependência aos paradigmas que almeja subverter, o pastiche pós-moderno não pode ser considerado como um novo paradigma (HUTCHEON, 1991, p. 20).

A técnica de criação por imitação da tradição, o pastiche, recebe novos contornos na Pós-Modernidade, pois não deseja perpetuar a encoberta imitação, não tenciona o trabalho elíptico com a referência histórica. No pastiche pós-moderno, os subterfúgios da produção tornam-se transparentes. Desse modo, além do espectador tomar consciência do aspecto referencial e ilusionista da arte, além de intuir a noção de que a História é uma construção narrativa, além de deduzir a presença compulsória da perspectiva humana na elaboração de conhecimento, além de romper com a ótica advinda das metanarrativas, a “[...] crença ingênua de que um protagonista representa o mundo como deve ser” (HUTCHEON, 1991, p. 20) também é alvejada pela atuação do pastiche. Consequência disso é substituição da ficção do indivíduo criador pelas noções de confisco, de citação, de seleção, de acumulação, de repetição de imagens já existentes, e consequentemente “as noções de originalidade, autenticidade e presença são enfraquecidas” (CRIMP, 1983, p. 56 *apud* HUTCHEON, 1991, p. 29).

Logo, a arte passa a ser espaço de debate, de citação, traição e reconciliação. Não caberá mais a ela a função de unidade, de coerência, de única perspectiva, de metanarrativa. A produção artística passa a ser o universo da descentralização, das indagações fronteiriças (HUTCHEON, 1991, p. 28). O autor deixa, portanto, de ocupar o lugar de entidade coerente, geradora de significado original e é transformado em filósofo. O filósofo Lyotard (1948) afirma:

O artista ou escritor pós-moderno está na posição de um filósofo: em princípio, o texto que ele escreve, a obra que produz não são governados por regras preestabelecidas, e não podem ser julgados segundo um julgamento determinante, pela aplicação de categorias comuns ao texto ou à obra. São essas regras que a própria obra de arte está buscando (LYOTARD, 1948, p. 81 *apud* HUTCHEON, 1991, p. 33)

Logo, o artista teórico trabalha no sentido de explicitar a estrutura e as diretrizes de sua proposta. A revelação das trajetórias significantes basear-se-á na

criação pelas diferenças e mantida pela referência a outra significação (HUTCHEON, 1991, p. 93). Tudo aquilo que é inserido será questionado, subvertido. Sendo assim, a noção de obra de arte como objeto fechado, autossuficiente e autônomo cai por terra. *In nuce*, propaga-se a valorização do retorno ao mundo e ao discurso, entrona-se o processo da reelaboração dos textos e intertextos. O pastiche significa, portanto, a abertura dos textos e a diferença do sentido único e centralizado.

Como dito anteriormente, o objeto deste trabalho é a narrativa fílmica *A Casa que Jack Construiu* (2018), do cineasta dinamarquês Lars von Trier. Nele, o diretor opera uma sequência profícua de pastiche transmidiático e transcriador. Essa afirmação vem validada na proposição feita por Hoesterey (2001, p. 45) ao expor as dissonâncias entre o cânone cinematográfico e o pastiche cinematográfico. Enquanto o *kanon*, ou o clássico filme hollywoodiano, tem sua estrutura invisível, pois emula a ilusão de realidade na tela, tragando o espectador para a estrutura intradieética, o filme pós-moderno apresenta considerável dose de criticismo estilístico e ideológico. O cinema da pós-modernidade tem no pastiche seu alicerce. Ele opera através “[...] citação e apropriação, bem como reflexividade fílmica como crítica, mas apresenta um estilo visual sensual e extravagante¹⁵” (HOESTEREY, 2001, p. 46, tradução nossa). Ou seja, a apropriação crítica da tradição resulta em filmes visualmente extravagantes e é também medula do pastiche.

O dramaturgo alemão Bertolt Brecht, ao adaptar ao cinema o recurso “*make strange*”, do formalista russo Victor Shklovsky, cria aquilo batizou como *efeito de estranhamento*, um “adereço tipicamente anti-ilusionista brechtiano implantado como um efeito de estranhamento para distanciar o espectador da ação¹⁶” (HOESTEREY, 2001, p. 71, tradução nossa). Em outras palavras, a operação vanguardista propõe-se a tornar transparente o sonho fílmico, ou seja, revelar a estrutura de representação do realismo absoluto. A autorreflexividade e o pastiche tornam-se, então, responsáveis por mostrar ao espectador que aquilo que ele presencia é filme e como obra humana deve ser percebida. Nesse sentido, a proposta fílmica atua para além da mera citação. O cinema vira sinônimo de uma hibridização complexa de estilo e motivos justapostos, opondo-se a ideia de um produto esteticamente unificado (HOESTEREY, 2001, p. 46). A confluência de referências em conclave

¹⁵ “[...] *quotation and appropriation as well as filmic reflexivity as critique, but feature a sensuous and flamboyant visual style*”. (HOESTEREY, 2001, p. 46)

¹⁶ “[...] *typical brechtian anti-illusionistic prop deployed as a D-effect to distance the viewer from the action*.” (HOESTEREY, 2001, p. 71)

com proposta autorreflexiva elevam a impossibilidade de objetividade a um nível contraventor: “não há representação sem valor”, apenas “superfícies e pontos de vista multicodificados em multicamadas¹⁷” (HOESTEREY, 2001, p. 48, tradução nossa).

Posto isso, a teórica propõe como metodologia de análise, como desnudamento dos recursos de pastiche no cinema atual a busca de correlações visuais. Deve-se elencar as alusões declaradas e não declaradas, buscar pelas visualizações do empréstimo com o intuito de tornar claras as referências e as razões pelas quais foram criadas. Além disso, é imprescindível atentar-se para a análise de momentos em que haja o brechtiano efeito de desfamiliarização. E finalmente, o pesquisador presta-se à tarefa de investigar aquilo que chama de *de-historicized speech* – ou discurso desestorizado -, a combinação do presente e passado na fala das personagens, como também de todos os gestos anacrônicos. E serão esses os movimentos feitos por este estudo na análise da obra cinematográfica.

¹⁷ “*there is no value-free representation*”/“*multi-coded, multi-layered surfaces and points of view*”. (HOESTEREY, 2001, p. 48)

5. ONDULAÇÕES DOS CANTOS

“No existir, ser nenhum a mim se avança,
 Não sendo eterno, e eu eternal perduto:
 Deixai, ó vós que entraís, toda a esperança!”
 (*Inferno*, Dante Alighieri)

Para o lugar onde o pungir da dor é mais profundo, para a primeira esfera do além-mundo, para onde a *triste gente* entra sem esperança, para o infértil terreno habitado pelo cão multiface e furente, para a casa da *besta de Creta*, para os círculos povoados pelos irascíveis e acidiosos, pelos heresiarcas, pelos suicidas e luxuriosos, pelos sodomitas de sanguíneos olhos, para onde há tumbas flamejantes, pântanos, betumes fervilhantes e rios de sangue vai ele: Dante Alighieri peregrino, *em meio da jornada*, cercado pela fraude, violência e incontinência, deixa a *selva tenebrosa* e avança para a monumental jornada onde verá “[...] almas antigas em tortura/ Segunda morte a brados suplicando” (ALIGHIERI, 2020, p. 10, v. 116-117). Desse modo, Dante personagem testemunhará, no primeiro livro *d’A Divina Comédia*, o florescer de frutos pecaminosos, enquanto Dante poeta alimentará veios culturais de infinitas representações, incontáveis reverberações e imensurável simbologia; e são justamente essas descendentes sendas dantescas uma das ramas pela qual este trabalho se interessa.

Para, portanto, cumprir com um dos objetivos deste trabalho, a saber, a investigação da temática sobre a viagem infernal na contemporaneidade – mais especificamente em *A Casa que Jack Construiu*, de Lars von Trier -, fazem-se necessárias uma breve exposição de elementos constituintes *d’A Divina Comédia* e uma pequena biografia do autor, Dante Alighieri. Depois desse preâmbulo, considerações mais específicas sobre o *Inferno* de Dante serão elaboradas. Por fim, analisar-se-ão os três Cantos com os quais o filme de Trier parece dialogar mais proximamente, a saber os Cantos I, VIII e XII.

O poema de Dante Alighieri, *A Divina Comédia*, oferece uma leitura sobre a paixão humana de grande amplitude. Em posse de recursos diversos, Dante explora toda a sorte de vícios e virtudes durante sua peregrinação aos três reinos sobrenaturais. Além da escrutinação de todos os traços humanos passíveis de punição e de exaltação, o caráter inventivo de Dante e a primazia na execução de sua obra, composta pelos três livros *Inferno*, *Purgatório* e *Paraíso*, elevaram-no à

posição de cânone ocidental. E a grandeza de sua expressão permanece incontestável mesmo depois de 700 anos de sua morte.

Convém iniciar pela afirmação de que *A Divina Comédia* se distancia de uma classificação rígida de gênero: pode ser considerada uma epopeia, já que apresenta fato grandioso, um herói que vive aventuras de cunho específico e provas iniciáticas; por ser narrada em primeira pessoa pelo próprio autor, há certo tom lírico; além disso, a obra também tangencia o gênero dramático, já que há ocorrência de diálogos e elementos da comédia e da tragédia. Pode também ser entendida como enciclopédica, já que concatena o conhecimento medieval cristão da época. Para mais, é uma autobiografia, uma viagem épica, uma extensa carta de amor. É um poema da transgressão, da punição, da condenação e também da redenção, da salvação, das ações humanas e suas consequências vistas a partir da imersão na organização perfeitamente ordenada do divino.

Em relação ao seu conteúdo narrativo, *A Divina Comédia* é, sobretudo, uma jornada guiada, com fins purificadores, de um poeta pecador às esferas da punição eterna, da purgação temporária e da graça infinita. Entretanto, o poema de Dante Alighieri ultrapassa o conceito de relato de viagem: ao mesmo tempo que traça um compêndio da moralidade religiosa medieval, faz um paralelo com a realidade política de Florença, sua cidade natal e da qual foi exilado. Dante, o italiano de extraordinário dom poético, é responsável por enraizar, no imaginário do Ocidente, a concepção de que a iluminação pode ser conquistada pela expressão literária. Ele foi, portanto, a síntese mais elevada entre visão moral, qualidade intelectual e profundidade emocional. Ao elevar à perfeição o dialeto florentino através da *terza rima*, imortalizou-se com sua *Commedia*, rebatizada por Giovanni Boccaccio como *A Divina Comédia* (GALLAGHER, 1996, p. XXI).

O poema contém 14.233 versos distribuídos em cem cantos - um de introdução e trinta e três para cada livro. Cada canto tem em torno de quarenta tercetos de onze sílabas poéticas (versos hendecassílabos). A maior parte dos versos são em pentâmetro iâmbico, métrica utilizada em poesia e em drama. É, portanto, composto por cinco pares de sílabas curtas/longas ou sílabas átonas/tônica. Sua unidade básica, forjada por Dante, é a *terzina*, ou *terza rima*: a primeira e terceira linha rimam culminando no esquema ABA, BCB, CDC e assim por diante. Cada *terzina* olha para o passado e para o futuro em sua rima, pois faz com que o leitor leia/escute um som que já ouviu e um som que irá escutar novamente.

Sobre a estrutura do poema, Gianfranco Contini, em *Dante: A Collection of Critical Essays* (1965), afirma:

Nele nunca há paz, mas o tormento da dialética. Precisamente porque Dante parece viver fora de sua obra, é menos impróprio em seu caso do que em de outros poetas tentar reconhecer em toda a sua obra os traços de uma cronologia ideal. Ele vê seu próprio estilo objetivamente, não como um absoluto (como fizeram o humanista Petrarca e os poetas da Renascença platônica), mas como uma tentativa *ad hoc*. Ele tem noção não tanto dos estilos de vários estudiosos e é característico dele usar uma experiência precedente como um elemento de uma nova experiência e não como algo final em si mesmo.¹⁸ (1965, p. 29, tradução nossa)

Essa afirmação, além de tematizar a virtude e engenhosidade dos versos dantescos, valida a hipótese deste trabalho: de maneira pormenorizada, *A Divina Comédia* é, enquanto cânone, base temática para muitas produções artísticas hodiernas. Essas criações têm no diálogo crítico com o passado seu aspecto idiossincrático. No poema dantesco, o tempo é simultaneamente o do passado, presente e futuro. De modo incipiente, essa mesma postura existe no esquema das rimas, na ideia de um estilo não absoluto e na utilização de elementos precedentes para a produção de uma nova experiência. Portanto, encontram-se em Dante as sementes para a tendência das obras contemporâneas a se construírem a partir de fragmentos colhidos da tradição, que são recompostos na poética particular das obras.

Assim como filmes tal qual *A Casa que Jack Construiu* desafiam estudiosos por seu caráter híbrido de resgate e criticidade, *A Divina Comédia* também abriu novos precedentes. A unidade da personalidade do homem ascende na obra de Dante, inaugurando a concepção moderna de humanidade e subsequente literatura. O cenário da ação torna-se fonte de valor poético, de verdade infinita, de qualidade de evidência direta, empírica, oposta ao passado heroico, ao espaço inacessível e ao herói idealizado épico. Ao inscrever o mundo real no terreno d'*A Divina Comédia*, Dante acessa a atualidade, a concretude como passível de relevância (AUERBACH, 1997, p. 115).

Para a realização dessa augusta produção, Dante dedicou-se por quatorze anos, finalizando-a no ano de sua morte, 1321. Nascido em 1265 na Itália, o poeta

¹⁸ "In him there is never peace, but the torment of dialectics. Precisely because Dante seems to stand outside his work, it is less inappropriate in his case than it might be with other poets to attempt to recognize in his whole work the traces of an ideal chronology. He views his own style objectively, not as an absolute (as did the humanist Petrarch and the poets of the Platonic Renaissance), but as an *ad hoc* attempt. He has a sense not so much of the styles of various scholars and it is characteristic of him to use a preceding experience as an element of a new experience, not as something final in itself." (CONTINI, 1965, p. 29).

viveu o final da Idade Média, presenciou disputas teológicas e políticas, lutas entre o papado e o império romano, contendas entre guelfos e gibelinos, assim como a passagem da cultura escolástica para a humanista. A transição da qual é testemunha plasma-se na ponte entre a mitologia greco-latina e os preceitos cristãos presente em seu texto.

É importante destacar que escreveu em língua vernácula, o Florentino, desprovido de tradição literária, transformando o vulgar em instrumento de expressividade literária. Enquanto autor, rebelou-se contra as encomendas senhoriais, contra a falta de autoridade do trovador e tornou-se submisso apenas à sua vontade criadora. Desse modo, gestou no ventre da lírica a ideia emergente de subjetividade, permitindo o nascimento do sujeito moderno pela poesia (STERZI, 2008, p. 32). Dante tornou-se, assim, o pai de toda a literatura moderna. A representação europeia do homem forjada pelo autor influenciará vários aspectos da experiência moderna, como a historiografia, a política e a filosofia (AUERBACH, p. 9, 1965). Somado a isso, é considerado o criador da crítica literária moderna, pois realizou comentários em sua produção poética *Vita Nuova* - obra de juventude na qual narra a história de seu amor por Beatrice Portinari, também personagem de *A Divina Comédia* - e por desenvolver um sistema interpretativo que compreende vários sentidos para a obra literária - literal, alegórico, moral e anagógico - com pormenores presentes na carta XIII para Can Grande de la Scala (CÁNOVAS, 2015).

5.1. A descida à tradição

Da concepção de homem não como um herói remoto e lendário, nem abstrato ou anedótico, mas de realidade histórica, de individualidade concreta, una e inteira nasce a premissa de todos os retratos humanos que se seguiram. Depois de Dante, mito e lenda tornaram-se história. Consequência dessa calibração do olhar é a “[...] a ideia de que o destino individual não é sem sentido, mas é necessariamente trágico e significativo, e que todo o contexto do mundo é revelado nele¹⁹” (AUERBACH, 1965, p. 11, tradução nossa). Em outras palavras, a experiência individual passa a ser parâmetro válido e a narrativa do homem comum pode

¹⁹ “[...] *the idea that individual destiny is not meaningless, but is necessarily tragic and significant, and that the whole world context is revealed in it*” (AUERBACH, p. 11, 1965).

espelhar, revelar significados escatológicos. Logo, o livre arbítrio torna-se a pedra de toque de Dante, ocupando lugar central na elaboração de *Inferno*.

A organização geográfica do inferno dantesco está estruturada na concepção de mundo cristão medieval, ou seja, na teoria de que o universo é formado por círculos concêntricos e, por isso, os vícios determinam a natureza de cada giro infernal. A operação da Justiça Divina é observada no *contrappasso*, na lei da justa retribuição por um pecado, que assume uma forma adequada ao próprio pecado. Por exemplo, ao penetrarem na *estância horrenda* do quarto giro, descrito no Canto VII, Dante e Virgílio veem *turbas* de pródigos e avarentos rolares com o peito imensos pesos enquanto trocam injúrias:

Ah! Justiça de Deus! Que lei tremenda,
Dores, penas, quais vi tanto amontoa?
Por que da culpa nos obceca a venda?

[...]

Almas em cópia, nunca vista de antes,
Fardos de um lado e de outro, em grita ingente,
Rolavam com seus peitos ofegantes.

Batiam-se encontrando rijamente,
E gritavam depois, atrás voltando:
- Por que tens? - Por que empurras loucamente?
(ALIGHIERI, p. 48, v. 19-30, 2020)

Nesse círculo estão as almas que desfrutaram em excesso ou apinharam-se de riquezas durante a vida terrestre. Aqueles culpados de avareza empurram pesadas pedras em um semicírculo chocando-se eventualmente com aqueles que desperdiçaram. Quando se colidem, os pródigos exclamam “Por que seguras tanto?”, enquanto os avaros respondem “Por que jogas fora?”. Estão, portanto, condenados a reencenar exageradamente seus pecados pela eternidade. “A punição não é o reverso do crime, mas uma intensificação da tortura ou excesso dela²⁰” (TAMBLING, 2003, p. 893, tradução nossa). Essa premissa orientará todas as penitências.

Ainda sobre a disposição física do inferno, Virgílio afirma que o bátratro se formou com a descida de Lúcifer do Céu. Em sua queda, o Diabo afastou porções de terra e a partir da nefária presença tem as *penas o castigo*. O *val maldito* é

²⁰ “The punishment is not the reverse of the crime, but a torturing intensification or excess of it” (TAMBLING, p. 893, 2003).

dividido em nove círculos. Esses giros vão do Limbo ao nono e último círculo. Neste, Lúcifer reside preso no gelo. Bate enormes asas de membranas, provocando o frio sentido por toda a esfera. Com as três bocas de suas três cabeças dilacera os três maiores traidores da humanidade: Judas, Bruto e Cássio. Conforme aproxima-se de Satã, o personagem Dante sente-se mais pesado, símbolo para a gravidade das vinditas. As regiões infernais são, portanto, reguladas de acordo com a seriedade dos pecados: os menos graves estão no início do Inferno e os mais graves no centro da Terra.

A entrada da Geena dantesca localiza-se em Jerusalém. E a partir desse ponto tem-se: o Vestíbulo, estância lamuriosa daqueles que viveram sem ter merecido “nem louvor, nem censura infamadora” (ALIGHIERI, 2020, p. 20, v. 36), a *atormentada gente* “que os maus odeiam e que Deus repele” (ALIGHIERI, 2020, p. 22, v. 63), pois não praticaram nem o bem nem o mal. Em seguida, há I Círculo, chamado de Limbo. Nele estão os virtuosos anteriores a Cristo e crianças não batizadas, ou seja, aqueles que não pecaram, mas boas obras tendo feito, faltou-lhes apenas o batismo. Virgílio, o poeta clássico não cristão e guia de Dante pelo submundo, afirma “também sou dos que penam neste abismo” (ALIGHIERI, 2020, p. 28, v. 39). Depois disso, os círculos II a V são apresentados. Esses orbes são agrupados, pois concatenam pecadores incontinentes - ou seja, aqueles que viveram com imoderação, com intemperança -, logo são castigados os luxuriosos, gulosos, avarentos e pródigos, iracundos, soberbos e preguiçosos. Posterior ao quinto círculo, o poema descreve o VI Círculo, habitado pelos hereges – todos aqueles que professam doutrina contrária à religião católica - e onde o exílio de Dante é profetizado. Na sequência, o VII Círculo é morada daqueles que “usando fraude ou violência tendem” (ALIGHIERI, 2020, p. 74, v. 24), ou seja, os enganadores e agressivos. Está dividido em 1º, 2º e 3º girões, de acordo com a natureza da violência: “a Deus, a si, ao próximo ofendendo” (ALIGHIERI, 2020, p. 75, v. 31). No primeiro repartimento estão os violentos contra o semelhante - os homicidas, os tiranos e predadores. No segundo, estão os violentos contra si próprios – os suicidas e perdulários. E na última divisão estão os violentos contra Deus, contra a arte e a natureza – os blasfemos, os sodomitas e usurários. O VIII Círculo, conhecido como Malebolge, é composto por dez valas. Lá penando estão os fraudulentos - sedutores, alcoviteiros, adutores, simoníacos, adivinhos, astrólogos, bruxas, prevaricadores, hipócritas, ladrões, conselheiros de fraudes, semeadores de

escândalos e cismas, falsários de metais, de moedas, de pessoas e de palavras. O último e IX Círculo possui quatro zonas concêntricas: Caína, Antenora, Toloméia e Judeca. Nelas os pecadores carpidos são também da estirpe de fraudulentos - traidores dos parentes, da pátria, dos hóspedes e dos benfeitores.

Para a construção da esfera ingente nos cem cantos que compõem *Inferno*, Dante faz uso frequente do símile, projetando imagens plástico-simbólicas que conotam e denotam diversos significados – alguns serão trabalhados nas sessões subsequentes. Suas construções reforçam o vigor imaginativo de sua poesia. O jogo de ilusão é tão requintado que o texto aspira à autoridade da Escritura Cristã. Esse desejo pela emulação do texto divino é tal que se tornou mola mestre para as leituras das três principais correntes críticas do texto dantesco, personificadas nos estudiosos Erich Auerbach, Giuseppe Mazzota e John Freccero.

Os estudos de Auerbach abordam o trabalho de Dante dentro de uma interpretação bíblica de viés teleológico, ressaltando a associação entre história e exegese, entre a alegoria dos poetas e a alegoria dos teólogos, como revelação divina. Já Freccero afirma que *A Divina Comédia* reposicionou a função da escrita sagrada. O texto, por emular o modo de escrita divino – e não o seu caráter transcendental -, usufruiria de autoridade tal qual a bíblica. Logo, a alegoria dantesca é vista como recurso literário. Por fim, Giuseppe Mazzota, defende a ideia de que o legado da *Comédia* é o da possibilidade, da transição entre o sacro e o pagão, entre o divino e o humano, entre o doutrinário e o ambíguo, pois privilegia a multiplicidade de leituras do texto dantesco por uma via hermenêutica. Convém ainda ressaltar que nenhum dos comentadores do século XIV (Mussato, Boccaccio, Petrarca, Saluti) tomou o poema como divinamente inspirado e teologicamente verdadeiro. Entretanto, o leitor é constantemente convidado a entender o caráter ficcional como verdadeiro, como uma revelação profética (SANTOS BARROS, p. 2009).

A descida ao inferno - também tratada por Platão, Homero, Virgílio, Baudelaire, Rimbaud, Joyce e tantos outros -, representa a busca da vitória sobre a morte, a peregrinação pela sabedoria, a procura pela verdade. Baseia-se no mito primitivo de Orfeu e é entendida como movimento no qual o poeta ergue-se vitorioso sobre a tradição. É, portanto, um gesto de demonização, pois está ligada à criação, ao poder demiúrgico das palavras (LOMBARDI, p. 234, 1992). Desse modo, os

Cantos I, VIII e XII foram selecionados para análise, pois são os cantos cujos atos usurpatórios de Trier em relação à *Divina Comédia* apresentam-se mais claramente.

5.2. A Pantera, o Leão, a Loba e o Vate

Da vida, *em meio da jornada*, Dante havia *perdido a verdadeira estrada*. Em *selva tenebrosa*, seu ânimo treme ansioso. Depois de repousar o *corpo lasso*, deseja subir uma colina, pois teria visto brilhando “[...] o planeta/ Que, certo, em toda parte vai guiando” (ALIGHIERI, 2020, p. 6, v. 18). Porém, uma pantera, um leão e uma loba não permitem. Então, enleado pela torção no espírito, é repelido para “lá onde o Sol se cala e a luz me nega” (p. 8, v. 60). Nesse ponto crítico, divisa fraca figura e pela primeira vez fala no poema “- Tem compaixão de mim” (*Ibidem*, v. 65). Então, essa sombra ou homem diz:

Homem não sou – tornou-me mas hei sido,
Pais lombardos eu tive; sempre amada
Mântua lhes foi; haviam lá nascido

Nasci de Júlio em era retardada,
Vivi em Roma sob o bom Augusto,
Quando em deuses havia a crença errada

Poeta decantei feitos do justo
Filho de Anquíses, que de Troia veio,
Depois que Ilion soberbo foi combusto.
(*Ibidem*, v. 67-75)

Identificado, Virgílio apresenta a Dante outro caminho, outra *rota de ora avante*. Não mais costa acima, mas para baixo, pelo lugar de eterno de desespero – inferno -, pelo lugar onde as almas são contidas para purificação – purgatório - e finalmente pela morada da benção eterna - paraíso. Então, move-se o Vate e Dante o segue. A jornada de iluminação começa, portanto, não em direção ao divino, mas pelos confins do tormento. A degradação é primeiro passo para a elevação.

Morto há 13 séculos quando a *Divina Comédia* foi inicialmente publicada e, por conseguinte, nascido antes do Cristianismo (70 a.C. – 19 d.C.), Virgílio servirá como guia a Dante, protegendo-o, acalentando-o e elucidando-o. A genialidade poética de Virgílio, mesmo pagã, é reverenciada por Dante que imediatamente chama-o de mestre. A descida de Enéas ao inferno, descrita no poema épico *Eneida* de 19 a.C., era cânone vivo na cultural medieval. Auerbach (1965) afirma:

Virgílio, o poeta que glorificou o império romano e profetizou a vinda de Cristo, se tornou seu guia; o livro VI da Eneida se fez autêntica verdade poética, e Enéias, seu verdadeiro precursor na rota misteriosa através do outro mundo (...) (AUERBACH, 1965, p. 114).

Assim, já no canto introdutório d'A *Divina Comédia* existe o aspecto da retomada ao passado, da reconstrução da tradição em códigos governados por práticas interpretativas contemporâneas a Dante. O Canto I, invocando o cânone greco-romano, elabora proposta de nova experiência artística, já que Dante empresta de Virgílio um dos eixos temáticos para sua *Magnum Opus*. Entretanto, essa aproximação é feita de maneira elíptica em outras passagens do texto, distanciando o trabalho de Dante das idiosincrasias pós-modernas.

Sobre a relação entre os poetas, Hollander (1989) afirma:

Nenhum par de poetas foi, ao longo dos séculos, considerado de forma tão significativa como o par de poetas-profetas Dante e Virgílio. Não apenas cada um deles se apresenta no papel de vates ou profetas, mas suas obras contêm momentos solenes de expressão explicitamente profética, prometendo-nos que veremos um *novam progeniem* de uma espécie ou de outra.²¹ (1989, p. 3, tradução nossa)

Logo, Dante aspira à magnitude alcançada por Virgílio quando aquele se coloca como poeta vidente ao lado de seu antecessor. De fato, Dante reconfigura o *Zeitgeist* literário do final da Idade Média. Além disso, Dante contribui para a atualização da representação de Virgílio: a partir d'A *Divina Comédia*, o autor de *Eneida* torna-se guia infernal. Ademais, ao determinar o papel de Virgílio, personagem tão intrínseco ao valor de sua poesia, o poeta florentino vincula a ideia de que o verso é o caminho para a revelação. A experiência epifânica, desse modo, acontecerá por meio da linguagem poética, a única que pode outorgar uma experiência configurada como existencial. Em confluência com essa postura, já no primeiro terceto do texto, Dante sinaliza a postura revolucionária adotada em seu texto, pois apresenta ao mundo a *terza rima* – definida no início deste capítulo.

O primeiro canto, além de tematizar o encontro entre os poetas e subsequente elevação da poesia, contém outros elementos. São alguns deles: a data histórica do poema – Sexta-feira Santa, 08 de abril de 1300; a topografia moral cristã medieval; a paisagem alegórica; a importância da conversação ao Cristianismo; a ação em *medias res*; o livre-arbítrio; o papel triplo de Dante

²¹ "No linked pair of poets has, over the centuries, been considered as so significantly related a pair of poet-prophets as Dante and Virgil. Not only does each of them presente himself in the role of the vates or prophets, but their works contain solemn moments of explicitly prophetic utterance, promising us that we shall behold a *novam progeniem* of one sort or another" (HOLLANDER, 1989, p. 3).

(narrador, autor e peregrino); os animais como alegoria para a fraude, a violência e a incontinência; entre outros. Entretanto, como a investigação do modelo de produção artística da pós-modernidade - interartística, autorreflexiva e fragmentada – está no cerne desta pesquisa, apenas as apropriações mais claras das referências da alta cultura literária serão analisadas. Posto isso, interessa-nos somente a configuração de Virgílio e as ramificações do encontro com Dante. Sendo assim, neste momento, a análise restringe-se à caracterização da personagem dentro de *A Divina Comédia*. Apenas em capítulo posterior o diálogo entre Virgílio dantesco e Virgílio trieriano será realizado.

É lugar comum dentro da crítica especializada entender a figura de Virgílio como a expressão da razão, da capacidade racional existente em toda a humanidade (HOLLANDER, p. 3, 1989). Já que desempenha o papel de guia, é valorizado pelo seu intelecto, ciência. Acompanha Dante apenas pelas esferas do inferno e purgatório - sua entrada é proibida no paraíso, já que viveu antes de Cristo. Há também o aspecto valorativo da poesia romana supracitado e conseqüente crença no Império Romano enquanto veículo de justiça e paz para a caótica Itália. É o “[...] mestre, o modelo sem segundo” (ALIGHIERI, p. 9, v. 85, 2020). Porém, e além disso tudo, o combate entre as noções de alegoria e de historicidade circundantes da figura de Virgílio tem sido centro dos estudos literários hodiernos.

Virgílio, mesmo enquanto poeta pagão, desempenha papel de guia à empreitada cristã de Dante. Logo, o escritor clássico deve ser lido como figura histórica? Ou é uma alegoria, uma expressão da razão? Se Virgílio for entendido como alegoria, sua coloração pagã é atenuada e o texto reconcilia-se com potência poética da personagem. Ainda assim, mesmo que Virgílio funcione como *ratio naturalis*, não aparece durante a extensão do poema sempre sábio e racional. Por exemplo, quando ambos entram no oitavo círculo, Malacoda, líder dos doze demônios que guardam Bolgia Cinco de Malebolge, engana Virgílio ao deixar cair a sua arma, fazendo-o acreditar que o demônio tem medo de sua influência divina para não querer mais machucá-lo (p. 144, v. 79-90). Somado a isso, Virgílio acredita que a informação que Malacoda dá sobre a condição da próxima ponte é verdadeira (p.145, v. 106-111). Essa dualidade no desempenho de Virgílio é vista durante a leitura d’*A Divina Comédia* (HOLLANDER, 1989). Para cumprir com os objetivos analíticos desta dissertação, Virgílio estará próximo de uma convergência entre as noções desenvolvidas por John Freccero e Giuseppe Mazzota: aquela que admite a

preciosidade dos recursos de linguagem para a experiência transcendental da leitura de *Inferno* e celebra a pluralidade de entendimentos como natural e típica da contemporaneidade.

Há ainda um outro aspecto fundamental para os estudos que esta dissertação pretende realizar: a fundação do edifício poético de Dante. Segundo Singleton (1965),

A cena de abertura do Purgatório tem uma semelhança impressionante com a cena do prólogo, como poucos leitores deixarão de ver. Nesse caso, uma sensação de "retorno" é realmente muito forte - e não é de se admirar: esta cena corresponde ao prólogo em algumas características essenciais de que toda a ação do prólogo parece, de alguma forma, acontecer novamente - mas com a diferença muito importante observada: a conversa é malsucedida na primeira instância e bem-sucedida na segunda. Portanto, nada é mais básico para todo o edifício do que a ação do prólogo. Ao longo da jornada ao além, sinais de correspondências, semelhanças, pontos de contato com a cena do prólogo existirão [...] ²²(SINGLETON, 1965, p. 103, in *Dante: A Collection of Critical Essays*, tradução nossa)

O primeiro canto apresenta a *terza rima* e também o formato escatológico seguido por todo o poema. Ele é ainda reencenado na cena de abertura do Purgatório carregando algumas diferentes nuances. Logo, o sentido de retorno está presente a nível de estrutura, de verso e de temática. Esse aspecto é de grande valia para a compreensão da produção artística pós-moderna e consequente validação. O retorno ao passado está no *kanon*.

5.3. Infausta travessia

Deve-se acrescentar e prosseguir: aos pés, Dante tem um pântano, rio Estiges. Em lodo estão mergulhados os irascíveis e os acidiosos. Dessa orla, vislumbra *clarões tremantes*. O *tênue batel* chega até eles: Flégias, o arrais, atravessa em ira ardente os poetas. Durante a travessia, *lutulenta* sombra chama por Dante, é Felippo Argenti. Tanta aflição causou Felipe à *imunda gente*, que “contra si, se mordida insanamente” (ALIGHIERI, p. 56, v. 63). Estão perto de Dite, cidade de Satã.

²² “The opening scene of the Purgatory bears a most striking resemblance to the prologue scene, as few readers will fail to see. There a sense of “return” is very strong indeed, - and little wonder: this scene matches the prologue in some of its essential features that the whole prologue action seems somehow to happen again - but with the all-important difference noted: the conversation is unsuccessful in the first instance, and succeeds in the second. Hence nothing is more basic to the whole edifice than the prologue action. Along the line of the journey beyond will come signals to correspondences, to resemblances, to points of contact with the prologue scene, [...]” (SINGLETON, 1965, p. 103, in *Dante: A Collection of Critical Essays*).

O Canto VIII, onde Dante narrador dirige-se ao leitor pela primeira vez, descreve o transporte dos poetas por Flégias, o segundo barqueiro do submundo. Aqui, os poetas desejam atravessar os portões de Dite e são vedados por uma horda de demônios. É a primeira vez que Virgílio vacila. Há confrontação e tensão no portão da satânica cidade. A função da torre permanece misteriosa. Porém, é a figura de Flégias e o trajeto por ele proporcionado que este trecho analisará.

Alguns comentadores dizem que Flégias, filho de Marte e rei da Lapithae, tinha em Apolo um genro. Descontente com o romance da filha, Flégias colocou fogo no templo do deus grego. Apolo, então, para vingar-se mata Flégias com flechas. Morto por sua fúria, torna-se barqueiro do rio Estige. Outros estudiosos afirmam que ele é o arremessador de discos toscano de *Tebaida*, poema de Estácio, poeta da Roma Antiga. Nele, Flégias perde o campeonato e através de palavras e feitos torna-se o exemplo da esperança imoderada. E, por isso, é aquele responsável por levar as almas incontinentes à penitência (KLEINHENZ, 1990, p. 98).

Além de personagem para Dante, Flégias também aparece em *Eneida*, de Virgílio. Sua figura é utilizada como imagem da rapidez do navio de Eneias. Em *Inferno*, sua aparição acontece sem elaboração. A falta de descrição geral deixa o leitor confuso. Em *Eneida* a descrição física de Flégias também não existe. Flégias, desse modo, permanece como uma figura sombria sem uma identidade clara. Sem a individualização de Flégias, o texto dantesco valoriza um traço específico da figura mítica: a raiva facilmente despertada, tornando-o exemplo do pecado.

O mesmo acontece na pintura de Eugène Delacroix, *La Barque de Dante* ou *Dante et Virgile aux enfers*, figura 1. Pintada em 1822, foi o primeiro quadro realizado pelo pintor francês. Nela, Flégias tem apenas a parte posterior do corpo à mostra. Entretanto, sua cabeça, mesmo sem o rosto, está quase completamente escondida pelo movimento do corpo. É possível ver apenas uma pequena porção de sua nuca e orelha. Seus cabelos agitados cobrem qualquer eventual traço para identificação e personalização. Nota-se apenas que o corpo é humano.

Figura 1. *La Barque de Dante*, de Eugène Delacroix (1822).



Fonte: Museu do Louvre, Departamento de Pinturas. Paris, França. Disponível em: <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010065871>

A obra, de 1,89 x 2,41m, é composta por cores contrastantes, em um jogo de claro e escuro peculiares do Barroco. Dante sobressaltado tem em sua mão a de Virgílio. Este, de manto marrom e feições serenas, tem a palma da mão voltada para cima, colocando-se como figura de guia. Sem a individualização de Flégias, tematizada também pelas Artes Plásticas, o texto dantesco consegue valorizar um traço específico dessa misteriosa matéria mítica: o temperamento iracundo. Flégias personifica a ira.

Em *A Divina Comédia*, a passagem encontra-se entre os versos 16 e 24:

A regê-lo um arrais distinguimos:
 – Alfim chegaste, espírito execrando!
 Em retumbante grita nós lhe ouvimos.

- Flégias, Flégias, estás em vão bradando!
 Disse-lhe o mestre – nos terás somente
 Enquanto formos o paul passando.

Como quem reconhece, e pesar, sente,
 Um grande engano, que se lhe há tecido,
 Flégias assim na sua ira ardente.

(ALIGHIERI, 2020, p. 54).

Turvas as ideias tem o barqueiro, pois presume coletar almas para o suplício. Pela colérica maneira com a qual recepciona os poetas, presume-se que este seja o trato habitual de Flégias. A interação começa tempestuosa. Virgílio, então, afirma a necessidade da travessia e companhia em intervalo diminuto. Flégias, mesmo pesaroso, conserva *ira ardente*. Apesar disso, Dante e Virgílio são admitidos, mas somente pelo ingresso de Dante o barco parece ter recebido carga. Dante é o único vivo, por isso o único com corpo e peso.

Assim como o comportamento de Flégias mostra-se relevante, também o são de Virgílio e Dante. A começar pelo poeta romano: Virgílio endereça-se ao mestre barqueiro um tanto indiferente, menosprezando a fúria de Flégias. E este, apesar de transportá-los, não se assossega. Diante da gratuita ira de Flégias, a conduta de Virgílio parece sugerir ou recomendar o mesmo tratamento aos iracundos. Enquanto o guia de Dante usou de voltas retóricas e engodos para com os guardiões de círculos anteriores, aqui Virgílio mostra-se imperativo e desdenhoso – e não será o único.

Para analisar, na sequência, o comportamento de Dante, também destoante, faz-se necessária a descrição da travessia, a começar pela porfia causada por Filippo Argenti, alma lodosa e desafeto pessoal de Dante. Enquanto os poetas estão cruzando o Estige, a sombra torpe levanta-se do turvo pântano e desafia o peregrino: “Quem és que em vida vens para a lagoa?” (ALIGHIERI, p. 54, v. 33). Na pergunta está encoberta a sugestão de que há tanta perversidade em Dante que este desceu até o inferno ainda com vida. Dante responde com outra pergunta “E tu quem és que imundo te hás tornado?” (ALIGHIERI, p. 54, v. 33-34). Filippo então diz que é sofredor, alguém que lágrimas derrama. Apesar da resposta sugerir compaixão, e muito embora o italiano já tenha reagido a outros penados com empatia, pesar e até ternura, Dante mostra-se também iracundo:

E eu então: - Fica em lodo mergulhado.
Em dor, em pranto, espírito maldito!
Sei quem és, se bem estás desfigurado.

Tendeu à barca as mãos aquele aflito,
Mas por Virgílio, que o repele presto
- Com teus iguais vai, cão, te unir! – foi dito.
(ALIGHIERI, p. 54, v. 37-42)

Todos estão raivosos. Logo em seguida, porém, testemunha-se um ato de brandura. Virgílio beija Dante nos versos 44-45: “Me oscula e diz: - Abençoado seja,/ Quem tão altivo te gerou honesto!”. Não obstante, Dante mantém-se irroso:

Essa alma, que de orgulho ainda esbraveja,
Aversa ao bem, de raiva possuída,
Deixou em si memória, que negreja.

[...]

- Mestre, grato me fora sobremodo
Vê-lo no ceno mergulhar profundo,
Antes de eu ter daqui saído em todo.
(ALIGHIERI, p. 54, v. 46-54)

Dante, comprazendo-se do destino do iracundo, reitera a ideia de que tudo é raiva nesse canto.

Dante e Virgílio, ao deixarem os círculos mais externos do inferno e cruzarem o rio Estige, marcham para inferno mais profundo. Por trás dos portões de Dite, aqueles que agiram pela a violência e pela fraude são punidos. Poucas vezes Dante age cruelmente. Virgílio já o havia repreendido anteriormente por mostrar-se muito empático. De todo modo, é correto afirmar que Dante é ainda impuro quando atravessa o inferno, logo é alguém que carrega e deve rejeitar traços sórdidos em seu próprio espírito.

O último ponto a ser tratado na análise do Canto VIII está em seu primeiro verso: “Acrescentar, eu devo, prosseguindo” (ALIGHIERI, p. 53). Dante muito embora afirme a necessidade de prosseguir, já está no meio da jornada. Não há necessidade clara para essa indicação. Especula-se que Dante tenha voltado a escrever *A Divina Comédia* a partir do canto oitavo, após seu exílio. Mas, independentemente da veracidade dessa hipótese, o movimento, tematizado no primeiro verso, não é denominador comum ao canto VIII. Este começa com os poetas fixos na orla do rio, à espera da segunda embarcação infernal, e termina com eles novamente imóveis, impedidos de atravessar as muralhas da cidade de Lúcifer. Esse recurso, inédito até o momento, o da suspensão do movimento, quebra a fluidez da narrativa. Esse hiato será importante para o diálogo com *A Casa que Jack Construiu* e deve ser agora mencionado. Há também no filme uma pausa, uma suspensão na ação, feita de um modo que invoca o quadro de Delacroix. Porém, os pormenores dessa comparação serão apresentados somente em capítulo posterior.

É proveitoso aqui ainda afirmar que lacuna no movimento se plasma também no proceder de Dante. Os versos finais mostram-no incerto do sucesso da jornada, e uma atmosfera pessimista instala-se. O poeta experimenta tamanha insegurança que sugere o abandono da empreitada. Essa suspensão da ação, segundo Christopher Kleinhenz (1990), estudioso do texto dantesco, pode significar a recapitulação dos eventos decorridos e o prefácio para outros posteriores. Isso porque os poetas, nesse momento, estão prestes a entrar nos círculos mais internos, mais densos do inferno, lugar de tormentos mais severos.

O estudioso acrescenta que, para a numerologia, o número 8 significa recomeço. Porém, se Dante usa o número 8 como recomeço, como renascimento, como batismo sugere, usa-o com ironia. As águas cristalinas do rio Jordão, local de batismo de Cristo, purificam os pecados. Entretanto, no Estige infernal, em lamaçal os pecados são convertidos. O rio, portanto, não representa salvação, mas a danação eterna (KLEINHENZ, 1990, p. 102). A recorrência da lama é sinal de uma moral correlata – a mancha do pecado, da cólera, da fúria. O Estige é descrito como pântano e as almas como imunda gente. A fealdade do vício é manifesta na aparência física. A imundice do lugar e o caráter animalesco dos pecadores são referenciadas pela palavra “cão”. O fel destrói o indivíduo, ideia alegorizada em Felippo, violentado pelos pares e por si mesmo ao morder-se indiscriminadamente.

5.4. Aniquilação dos violentos

Em *fragoso* passo, Dante e Virgílio descem o maldito val em direção ao sétimo círculo. Da *penedia*, o caminho é roto e na borda está o infame monstro de Creta. Vendo-os, a *falsa vaca* morde-se *fremente*. Ao ultrapassá-lo, os poetas divisam Dite no *círculo superno* e o rio vermelho fervente. *Centauros correm, setas agitando*. Estão lá Nesso, Quiron e Folo e até os cílios *ondas rubras* e quentes têm aqueles que padecem.

O Canto XII não tem grande visibilidade entre os comentadores mais relevantes do texto dantesco. Segundo Steven Botterill (1990), um deles, a razão para a insuficiência de artigos sobre o décimo segundo canto está na ausência de claras figuras humanas. Há centauros e o Minotauro, figuras híbridas e grotescas. Além disso, os condenados estão mergulhados em sangue, dificultando o reconhecimento. Os pecadores do sétimo círculo, além de não terem os rostos

cognoscíveis, são chamados apenas de “gente”. Ouvem-se unicamente seus atrozes gritos. Falta ao canto o vívido retrato humano, recurso cativante.

O rio punitivo é agora o Flegetonte, morada fervente dos tiranos. Localizado entre o sexto círculo - domínio da heresia - e o oitavo - domínio da fraude -, o sétimo círculo infernal está dividido em três giros ou vales. Essa fragmentação espelha a tripartite natureza da violência: contra o próximo, contra si mesmo e contra Deus. O círculo de número sete, a região dos violentos, é tematizado pelos seis próximos cantos: no Canto XII está Flegetonte, o rio de sangue, para aqueles feriram outros violentamente; as almas autodestrutivas são punidas em floresta selvagem e sombria no Canto XIII; o Canto XIV pune os blasfemadores; o XV e XVI os sodomitas; enquanto os agiotas e ambiciosos o são no Canto XVII. Para fins de análise em conformidade com os objetivos desta pesquisa, apenas o Canto XII será analisado.

Kleinhenz (1990) afirma que essa segmentação feita por Dante tem sua base em Aristóteles e São Tomás. Segundo ambos, a incontidência é o insucesso no controle dos desejos e paixões. Para Aristóteles, a raiva é o excesso do elemento irascível. Já São Tomás distingue a fúria em três categorias: *acuti*, aqueles de temperamento explosivo, os *difficiles*, aqueles que desejam vingança e os *amari*, aqueles são rabugentos e intratáveis. Dante segue essa distinção. São Tomás ainda clarifica a natureza dual da fúria. Esta se manifesta como pecado da incontidência, quando ocasionada por um elemento externo e cometido por fraqueza ou excesso de paixão, ou como pecado da violência, quando ocasionada por uma desordem intrínseca e cometida por intenção deliberada e escolha. No delineamento do inferno dantesco, temos a transição natural da raiva, iniciada no reino da incontidência e que segue para o da violência.

Como nesse segmento pune-se a força irracional, um monstro metade humano e metade touro guarda as aproximações do desmoronamento: o Minotauro de Creta. Ele encontra-se no meio do caminho, uma alegoria para a proposição da cadeia incessante da violência. O animal mitológico representa não somente o vale, mas também o sétimo círculo como um todo. Assim, para Dante, o símbolo da violência é a bestialidade. Sobre a figura do Minotauro, o mito grego diz que a “falsa vaca torpemente nado” (ALIGHIERI, 2020, p. 80, v. 13) foi concebida pela rainha Pasífae. Esta, apaixonada pelo touro branco, presente de Poseidon a Minos, camuflou-se de vaca, subterfúgio de madeira e couro construído por Dédalo.

Escondida nessa *falsa vaca*, copulou com o touro branco e, desta núpcia, nasceu o Minotauro (PEYRONIE, 1997, p. 645).

Em *Inferno*, o Minotauro, identificado apenas no verso 25, é evocado pelo símile de um touro terrestre. O vocabulário, rico em substantivos concretos em rápida sucessão, abrange principalmente palavras que se referem a partes do corpo: “sangue”, “barba”, “boca”, “pé” e “pata”. Esse repositório linguístico corporal cria o efeito de peso, de gravidade, de concretude, de definição, de fixação. Essa unidade de palavras destaca a desonra definitiva do animal, ressaltando não somente sua fisionomia, mas também a má reputação da bestialidade, da irracionalidade, da atrocidade selvagem. Tanto é que ao ver os poetas, o Minotauro morde as próprias mãos e é execrado por Virgílio:

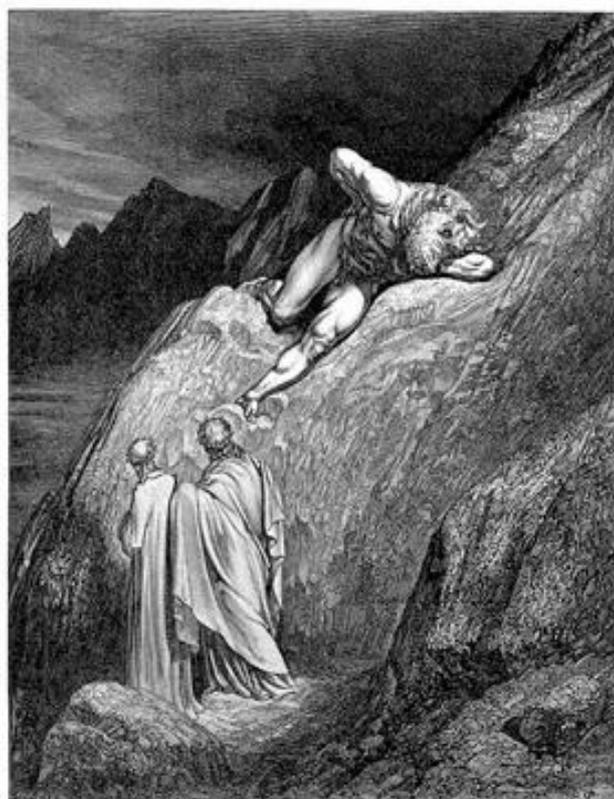
Da falsa vaca torpemente nado.
Apenas viu-nos, se mordeu fremente,
Como quem pela raiva é devorado.

- Cuidas – bradou-lhe o sábio incontinenti
- Ser de Atenas o príncipe, o que à morte
Lá sobre a terra te arrojou valente?

“Arreda, bruto! Que este é de outra sorte;
Da tua irmã não recebera ensino;
De vós outros vem ver a pena forte”.
(ALIGHIERI, p. 80, v. 13-21)

Na ilustração abaixo de Gustave Doré (1832 – 1883), pintor do Romantismo francês, vê-se o Minotauro em conformidade com a descrição de Dante, figura 2. O híbrido possui corpo de homem, cabeça de touro e não carrega armas, isto é, age pela força bruta. Com a cabeça bestial, expressão da ausência de razão, é dominado pela ira.

Figura 2. *The Minotaur on the shattered cliff*, de Gustave Doré (1890).



THE MINOTAUR
And on the border of the broken chaste / The valley of Crete was stretched along /
Who was enclosed in the labyrinth, one (Inf. VII, 51-56)

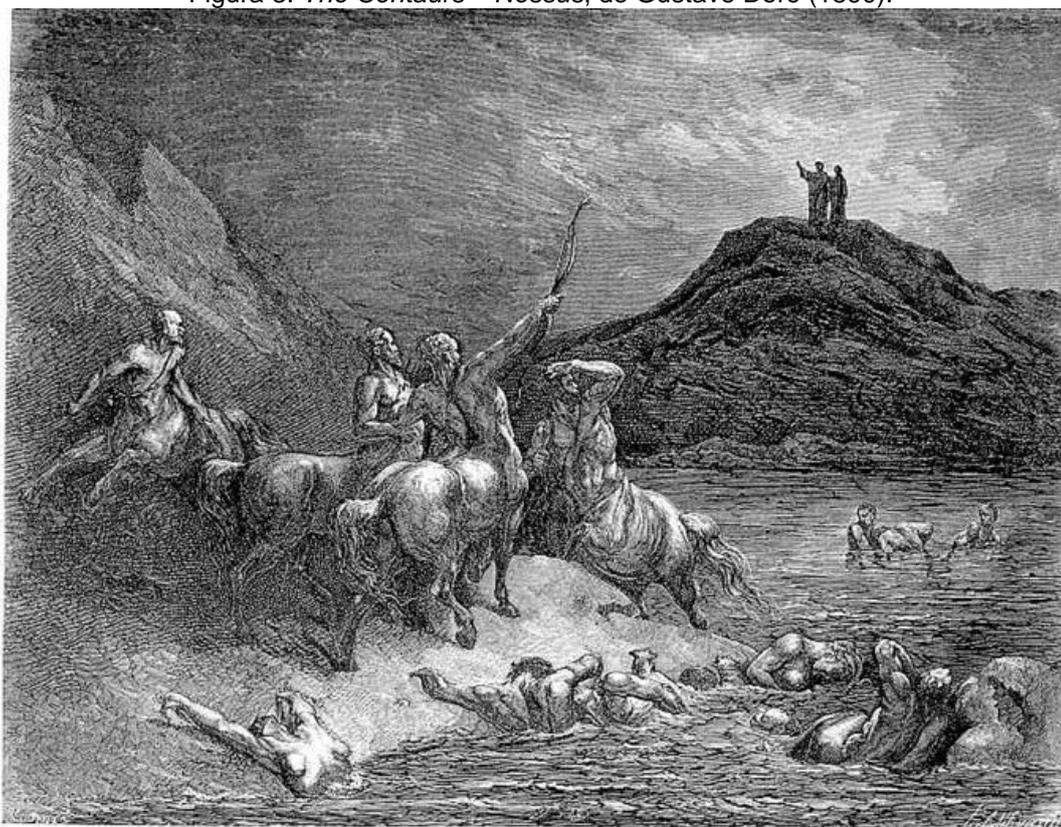
Fonte: Schal Archives. Disponível em:

[http://www.scalararchives.com/web/dettaglio_immagine_adv.asp?numImmagini=176&posizione=74&pr
mset=on&SC_PROV=COLL&IdCollection=85206&SC_Lang=eng&Sort=9](http://www.scalararchives.com/web/dettaglio_immagine_adv.asp?numImmagini=176&posizione=74&pr
mset=on&SC_PROV=COLL&IdCollection=85206&SC_Lang=eng&Sort=9)

Como o Minotauro, os centauros são anômalos. Quando estes são inseridos no *Inferno*, a caracterização do sétimo círculo ganha potência enquanto esfera da violência. Os centauros infernais carregam consigo arcos e flechas, instrumentos cuja simbologia está na morte e na violência contra algo ou alguém. A esquadra armada, no passado caçada em função de sua natureza animal, são antipáticos à cultura. Costumam ser bebedores, contumazes e indisciplinados. São sátiros, delinquentes e propensos à violência quando ébrios (TAMBLING, 2003, p. 884).

A biformidade de seus corpos, abaixo ilustrada por Doré, figura 3, é relevante para a temática do Canto na medida em que indica a coexistência entre cultura e natureza. Os centauros, carregados da dualidade entre cabeça e corpo sem clara fronteira, personificam a dicotomia da racionalidade *versus* paixão, da humanidade *versus* bestialidade, da vontade *versus* emoção.

Figura 3. *The Centaurs – Nessus*, de Gustave Doré (1890).



THE CENTAURS—NESSUS
Beholding us descend, each one stood still, / And from the squadron three detached
themselves, / With bows and arrows in advance selected (*Inf. XII, 58-60*).

Fonte: Galerrix. Disponível em: <https://gallerix.org/storeroom/1452152384/N/1952859509/>

Violência está, portanto, no embate entre a cabeça e corpo, “[...] de modo que não é possível dizer se a violência é o triunfo do intelecto ou da cólera apaixonada²³” (TAMBLING, 2003, p. 885, tradução nossa). Ou seja, é misteriosa a origem da violência: está ela contida na superioridade de intelecto ou no domínio da vontade? O que, na cólera violenta, encontra-se desgovernado, a cabeça ou o corpo? Além disso, a parte superior humana dos centauros não deixa de ser também animal. Essa constatação – o racional sempre descenderá do animal - transforma a cabeça na expressão do corpo, culminando na proposição de que a impetuosidade é inescapável, pois retroalimentada.

Quíron, tutor de Aquiles e mestre dos centauros infernais, designa Nesso, morto por Hércules, a levar os poetas ao rio Flegetonte. Partem Dante e Virgílio em *fida companhia*. Em meio aos gritos daqueles que fervem, Nesso descreve aos viajantes:

²³ “[...] so that it is not possible to say whether the violence is the triumph of the intellect or of passionate wrath” (TAMBLING, 2003, p. 885).

'Té os cílios no sangue os padecentes
 Eu vi. Disse o Centauro: - São tiranos
 Truculentos e em roubo perminentes.

Chora-se aqui por feitos desumanos.
 (ALIGHIERI, p. 83, v. 103-106)

Ali estão aqueles que pecaram contra o próximo: têm os homicidas, os ladrões e os tiranos no sangue, derramado a seu mando, as almas engolfadas – têm até os cílios o fervente vermelho. Nesso menciona Alexandre, Dionísio, Azzolino e Opizzo d'Este, Átila, Pirro, Sesto, Rinier de Corneto e Rinier Pazzo. Estes e tantos outros, tão desejosos de sangue em vida, agora aprisionados e punidos no sangue de suas vítimas, não têm papel protagonista no canto. Essa estirpe de violentos não é questionada e nem questiona. São listados, mas quase não descritos. Não emergem da obscuridade imposta a eles. O sangue produzido pelo corpo vítima esconde o corpo criminoso. O sangue, dessa forma, mascara a identidade: “Sua viscosidade reúne identidades que, de outra forma, seriam separadas²⁴” (TAMBLING, 2003, p. 882, tradução nossa). Os tiranos têm a sua identidade apagada.

Abjeção, infâmia, humilhação: a violência implica ódio, aniquilação dos aspectos intrínsecos do corpo, dos sinais de sua materialidade e também de seus fluídos. Dos sinais da presença do corpo, o sangue é o maior deles. E como no cosmos dantesco o pecado é vívido em sua torturante intensificação, aqueles que não tiveram sangue suficiente em vida o terão no inferno. E, consolidada a essa premissa está a constatação de que os tiranos viveram sua identidade ao máximo. Poder e criminalidade são aqui equivalentes. Guiando-se por apetites egocêntricos e funestos, os tirânicos negaram identidade àqueles que torturaram. Logo, perdem a individualidade ao estarem mergulhados em sangue. O Flegetonte cozinha os violentos em seu próprio calor, no quente sangue do poder de suas paixões. O nível do sangue mostra até que ponto os corpos serão vistos, transformando-os em corpos duais – assim como o são o Minotauro e os centauros. Estão mergulhados os tiranos até as sobrancelhas, assassinos até a garganta, ladrões apenas os pés. A imersão equivale a uma dissolução das formas, da identidade.

O canto XII, conhecido por suas imagens vívidas e pela crua objetividade, baseia sua linguagem na exploração de recursos expressivos de efeito realista na descrição de horrores inimagináveis. Em discurso direto, o canto fala sobre coisas

²⁴ “*Its viscosity pulls together identities that otherwise would be separated*” (TAMBLING, 2003, p. 882).

vistas. A autoridade do narrador sobre o leitor é obtida precisamente pela repetição de que Dante de fato viu os eventos aparentemente inacreditáveis. A ênfase na visão e no visto é um veículo poderoso na criação do efeito imediato de realismo descritivo. Ao descrever constantemente as particularidades físicas das configurações infernais, mesmo que pouco naturais, Dante valoriza o olhar e foca na literalidade do significado da violência (BOTTERILL, 1990).

O escritor italiano nobilita ainda, e mais uma vez, a *poïesis* da palavra. A estupidez e a desarticulação estão simbolizadas no Minotauro e nos pecadores, respectivamente. O Minotauro não fala e não faz nenhum movimento significativo. A raiva é devolvida a si de maneira estéril, autodestrutiva. Sendo assim, a besta de Creta não tem valor para o uso da razão e conseqüente livre arbítrio. Entende apenas ameaças e responde apenas com fúria. Como lhe falta inteligência, falta-lhe a fala. Tanto que Virgílio engana-o facilmente (BOTTERILL, 1990, p. 158). Além disso, nenhum tirano fala por si mesmo. Há no máximo lamúrias incompreensíveis. Não há defesa, não há explicações, não há conversação, pois são agora apenas corpos violentados. A eles não é dada a humanização contida no poder da palavra. Dante personagem tampouco protagoniza o canto. Mantém-se em silêncio: instruído por Virgílio, observa. Tudo no primeiro canto dos violentos é visto com clareza, sem piedade. Dante, desse modo, polariza a articulação e a violência. Pela poesia e através da poesia, a maior expressão da palavra, Dante afirma o caminho para a salvação cristã e a lapidação do intelecto.

Detalhadamente visual e, sobretudo, simbólico, o Canto XII, assim como toda *A Divina Comédia*, será reinterpretado intertextualmente até a contemporaneidade. A partir dessa exposição “testemunhal” de Alighieri, dá-se início ao universo da visualidade dantesca. Ao terminar a apreciação da ilusão infernal e retornar ao mundo real, o leitor, tocado pela poesia Dante, não sai inalterado pelo fervor de suas convicções.

5.5. A infernal comédia

A obra de arte quando convertida em tradição funciona como marco do desafio das expressões hodiernas, sua nêmesis – a superação do modelo é impossível na medida que este centraliza toda a substância artística, fonte da arte contemporânea autorreflexiva e autocrítica. A herança, desse modo, figura-se como vulcânico movimento da criação artística: através da permeável sensibilidade pós-

moderna, esse fluxo criador convoca para dentro de si mesmo o leque de estilos consagrados, de signos dormentes, estes acumulados e incorporados no imaginário coletivo ocidental. *A Divina Comédia* não foge à regra e sua rubrica é perceptível na abissal e espiralada história literária. Nesta dissertação, a poesia que edifica *A Commedia* – seu título original - é estudada nas reverberações de sua monumental construção, assentada ela mesma em *Eneida* de Virgílio.

Essas reverberações, essas ondulações, vistas ora clara ora elípticamente em *A casa que Jack construiu*, são da ordem dos deslocamentos semânticos, interartísticos e intermídias. Em sua orientação primeira, os temas aqui selecionados para análise - a saber: a catábase infernal, a caracterização de Virgílio personagem e Virgílio modelo poético, a travessia do violento rio Estige e a punição dos violentos - já produzem o efeito disruptivo. Em Trier, entretanto, essa subversão ganhará feições de estranhamento autorreflexivo, de orientação antinaturalista, de problematização temporal e organização pastiche. O insólito, morador basilar de ambas as narrativas, é fundamental para o jogo lúdico da arte. Tanto n' *A Divina Comédia* quanto em *A casa que Jack construiu* o receptor é desafiado a desabrigar-se, distanciando-se de territórios familiares, e se lançar a novas extensões interpretativas. *Inferno* retroagirá, portanto, como partitura cósmica para a construção de *A casa que Jack construiu*. Por meio de um jogo referencial e retroalimentado, os temas próprios d' *A Divina Comédia* atualizam a mimesis artística dentro da obra cinematográfica, erigindo o ineludível jogo demiúrgico da arte.

Na apropriação de um universo antes disperso temporal e culturalmente, o artista contemporâneo organiza-o em nova configuração, profanando o sentido único da arte. Da mesma maneira, Trier se descobre na condição de criador radical e como um deus monta um mundo de significados de empréstimo. Similarmente ao Dr. Frankenstein, o cineasta irá justapor membros dormentes em um novo corpo artístico.

É uma consequência dessa operação a máscara pós-moderna implantada à face de Virgílio trieriano. Apesar de também surgir primeiramente pela voz e em ação *in medias res* – como acontece no texto dantesco -, o poeta romano funciona como fundo dialógico para Jack, o protagonista. Além disso, Virgílio indicará na casa de corpos mortos e congelados o portal pelo qual Jack deverá adentrar. Desmembrado da reverência dantesca a Virgílio, Jack parece personificar um corpo artístico desprovido da consciência precisa daquilo que o constrói, como uma arte de

imaginário coletivo, mas desistorializada, esquizofrênica. A violência de Jack tampouco é punida. O extermínio é até mesmo justificado dentro de uma perspectiva histórica, como evidência para a defesa da violência como princípio civilizatório. Jack chega a exigir punição policial, mas seu complexo masculino e caucasiano o protege.

Outro produto dessa intervenção é a reconfiguração da travessia, instaurada pelo cineasta em câmera superlenta em claro diálogo com *A barca de Dante*, de Delacroix. O canto onde se afigura a travessia tematiza o movimento, ou mais precisamente a ausência dele. O início e o fim do trecho apresentam Dante e Virgílio estáticos, impossibilitados de continuar a peregrinação. Trier parece resolver originalmente a questão com a morosa fluidez da cena e com a renovada posição dos atores: Jack dispensa a mão auxiliadora de Virgílio, ostenta a manta vermelha dantesca e olha arrogantemente à frente.

A Divina Comédia antecipa tópicos exploradas mais minuciosamente pela modernidade literária, como por exemplo a configuração do herói, a hibridez de gêneros e o tempo narrativo. O mundo pós-moderno, período de gestão da obra cinematográfica em questão, é essencialmente epistemológico e contraditório, questionador da noção de verdade absoluta e de passado como temporalidade modelo. Consciente dessa configuração, Trier utiliza o legado dantesco como positivo recurso narrativo. Dante, a seu tempo e em oposição ao herói épico, vacila e não usa armas. Desse modo, a defesa da Mãe Itália acontece através da literatura: o gênio profético, o vate romântico não possui poder econômico ou político, exceto o de tocar com sua sensibilidade a poesia do mundo. Dante é superior porque é intelectual e sábio, porque desenvolve uma percepção requintada e plasma-a em grandiosa escrita. Já Jack afirma seu mérito - importante dizer não mais coletivo, mas individual - pela punição que não se avizinha, pela credibilidade intrínseca de sua figura, pela inexperiência e inocência feminina, pelos ganhos dos exemplos de violência histórica, pela ausência de expressão emotiva característica de um *serial killer*, pelo conforto de uma herança financeira recebida, pelo mínimo domínio de referências artísticas.

A individualização feita por Dante de sua própria figura e de seus contemporâneos rebate a noção de predestinação e convida todos os artistas subsequentes a dramatizarem a si mesmos. Não há caminho definido, há o livre arbítrio, e, por isso, o caminhar individual encerra a escatológica função humana.

Jack eleva esse legado as últimas consequências quando sua própria liberdade fere a existência alheia, já que vê a vida como matéria ser eliminada para obtenção de seus materiais artísticos. Ademais, a Jack está imposta a impossibilidade de dramatizar a si mesmo, pois intua que sua história não pode ser contada a partir de si, pois “[...] ninguém consegue ser o primeiro a narrar coisa alguma, não consegue ser a origem sequer da sua própria narrativa” (HUTCHEON, 1991, p. 169). O convite dantesco, enraizada na especificidade do caminhar individual, é aceito de maneira singular por Lars von Trier. Sua produção não mais pressupõe o individual, a particularidade, já que a capa da herança artística é pesada demais. No vigente impedimento do maldito gesto criador, o cineasta parece indicar sua dependência com o uso do cânone, mas não sem rebelião, estabelecido pelo abuso irônico desse legado, almejando, portanto, a impressão de sua singularidade através da reciclagem da tradição. Aquilo que garante à *Casa que Jack construiu* certa disjunção é a maneira de formar, a maneira de costurar, diegética e extradiegéticamente, diferenças referências, reconhecendo a inevitabilidade textual do nosso conhecimento e assinalando a decadência negativa da ordem central, eterna e universal.

6. A DICOTOMIA BLAKEANA: UMA POÏESIS INFERNAL

*“Forgive what you do not approve
& love me for this energetic exertion of my talent”
(Jerusalem, William Blake)*

“[...] O homem, que, nesta terra miserável,
Mora, entre feras, sente inevitável
Necessidade de também ser fera”.
(*Versos Íntimos*, Augusto dos Anjos)

William Blake (1757- 1827), o poeta que conseguiu reduzir o humano à poesia e a poesia ao mal (BATAILLE, 1989 p. 67), advoga por uma concepção bastante particular da malignidade. Esta, apresentada brevemente em capítulo anterior, será aqui propriamente comentada. O levantamento dos pontos cruciais de sua poética animará não apenas as análises dos poemas “Cordeiro” (“*The Lamb*”) e “O Tygre” (“*The Tyger*”) – usurpados por *A casa que Jack construiu* (2018) e por isso transcriados -, mas também guiará a aproximação que esta dissertação faz com o *modus operandi* de Lars von Trier em seu filme.

Uma das hipóteses a serem comprovadas por esta dissertação é aquela que aponta para uma interpretação falha, rasa por parte do assassino e protagonista da narrativa fílmica. As elucubrações de Jack parecem fazer voz a uma leitura equivocada da obra blakeana. Entretanto, apesar da apropriação utilitarista da personagem – Jack tem em Blake seu principal pilar argumentativo -, Lars von Trier parece dividir com William Blake modos de formar. Isto é, tanto o poeta/pintor inglês quanto o cineasta dinamarquês parecem acreditar na luminosidade reveladora proveniente de amostragens do mal. Desse modo, a teoria ultrajante de Jack torna-se pertinente na medida em que é calculada para acontecer diegeticamente, pois revela a predileção pelos frutos semeados pelo incômodo, pelo execrável, pelo perverso – assim como prefere Blake.

Dessa maneira, o cineasta dinamarquês conjura a arte-filosofia de Blake em dois níveis. O primeiro deles diz respeito aos tropeços de seu protagonista. Quando este se utiliza dos preceitos blakeanos para afiançar o indefensável, Trier aponta para as impossibilidades do fazer artístico na contemporaneidade. Em segundo momento, ao invocar esse impedimento por meio do incômodo - o asco nascido das elucubrações de Jack -, Trier aproxima-se do método blakeano, pois Blake também labora a partir do potencial do desconfortável, das possibilidades do choque, da

capacidade da perturbação. Sendo assim, e ao que nos parece, *A casa que Jack construiu* é cinema de *assustadora simetria* com a Literatura.

Este capítulo almeja, portanto, forjar, em fornalha ardente, martelo criador da visão de que há em Jack espelho distorcido de uma poética já em si subversiva e luciferiana, distorção essa, reflexo da impossibilidade de criação na contemporaneidade. Além disso, tenciona-se construir transparência na atividade da mão demiúrgica de Lars von Trier. O diretor transcria, em linguagem cinematográfica, a revelação produto da malignidade-incômodo idiossincrática de William Blake. Posto desse modo, uma descida mais penetrante à perspectiva messiânica do mal arquitetada por William Blake deve ser trilhada. Por isso, perseguiremos, em capítulo subsequente, o laivo blakeano em *A casa que Jack construiu*.

6.1. Um mundo num grão de areia: o cosmos histórico de Blake

Como dito, o poeta inglês fundamenta sua poética na elucidação do mal, ou melhor, no movimento retroalimentar e desbravador dos significados complementares de Bem e Mal. Suas obras, poemas iluminados por gravuras que complementam ou alteram o significado da palavra escrita, carregam certa tonalidade de assimetria: há, no conjunto produzido por William Blake, certo timbre dissonante se comparado à cartilha artística do final do século XVIII. Esse desvio da norma neoclássica, além de atestar sua surdez calculada à reprovação alheia, também o aproxima, sem absorção completa, do Romantismo.

Convém, entretanto, dizer que a originalidade da visão mefistofélica de William combinada a uma proposta alicerçada no casamento entre poesia e pintura, animada por uma mitologia pessoal e circunscrita em vocabulário acessível traduzem a dificuldade de sua classificação.

A lapidação extensiva de sua poesia iluminada, a minuciosa peneiração léxica dos versos torna o esquema imagético das metáforas de William Blake tão preciso que suas alegorias podem se apresentar um tanto impenetráveis. Sobre a suposta obscuridade, Frye (1947, p.5) afirma

Uma das coisas mais impressionantes sobre Blake é seu gênio para a cristalização. [...] sua predileção por aforismos e epigramas permeia seu trabalho desde a adolescência até a velhice. Para produzir seus versos de aparente simplicidade sem sofisticação, ele fazia considerável reescrita e

excisão como mostram seus manuscritos. (FRYE, 1947, p. 5, tradução nossa)²⁵

Há, desse modo, embates fervorosos entre os estudiosos da questão. Mas, mesmo que sua catalogação seja desafiadora, por isso polêmica e divergente, o desprezo de William Blake pelos ideais iluministas e racionalistas gestados na Revolução Industrial e Francesa são incontestáveis.

As proposições de John Locke (1632- 1704), Isaac Newton (1643- 1727), Francis Bacon (1561- 1626), por exemplo, são lidas por William Blake como limitadores da percepção imaginativa (CORSINO, 2014, p. 32). O estruturalismo e o empirismo significam, em Blake, a infertilidade humana, a aridez de pensamento, o apagamento da centelha divina no humano. Isso porque confiar apenas na visão imediata e palpável do mundo concreto e calculado significa, para Blake, o extermínio da potencialidade imaginativa da humanidade.

Assim como William Blake não defende o mal *per se*, também não combate o conhecimento em si mesmo, mas sim a redução da humanidade aos aspectos mais mecânicos, áridos e mensuráveis da existência. Segundo o poeta inglês, o homem experimenta a vida em três diferentes dimensões ou mundos:

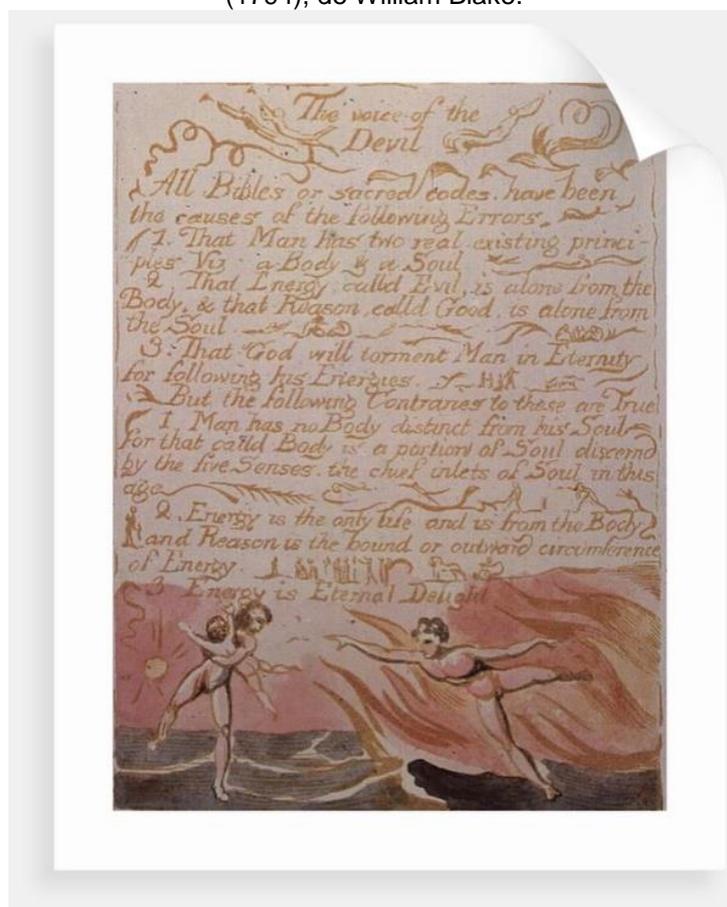
[...] o mundo da visão imaginativa, o mundo da visão crua e o mundo da memória: o mundo que criamos, o mundo em que vivemos e o mundo para o qual fugimos. O mundo da memória é um mundo irreal de reflexão e ideias abstratas; o mundo da visão crua é um mundo potencialmente real de sujeitos e objetos; o mundo da visão imaginativa é um mundo de criadores e criaturas. No mundo da memória, não vemos nada; no mundo da visão crua, vemos o que temos que ver; no mundo da visão imaginativa, vemos o que queremos ver. Não são três mundos diferentes, como nas religiões que falam de céu e inferno além da vida comum; eles são egocêntricos, as formas comuns e visionárias de olhar para o mesmo mundo. O fato de que no mundo da visão imaginativa ou artística vemos o que queremos ver implica em um mundo de desejo realizado e liberdade ilimitada. As obras de arte são mais concentradas e unificadas do que a experiência dos sentidos, e isso prova que não há nada caótico no uso ilimitado da imaginação. Consequentemente, uma antítese entre energia e ordem, desejo e razão, é tão falaciosa quanto todas as outras antíteses com as quais a mediocridade tímida tenta dividir o mundo. A imaginação é energia incorporada na forma. (FRYE, 1947, p. 26, tradução nossa)²⁶

²⁵ “One of the most striking things about Blake is his genius for crystallization. [...] his fondness for aphorism and epigram runs steadily through his work from adolescence to old age. To produce the apparent artlessness of the lyrics he was ready to do the very considerable amount of rewriting and excision that his manuscripts show”. (FRYE, 1947, p.5)

²⁶ “[...] the world of vision, the world of sight and the world of memory: the world we create, the world we live in and the world we run away to. The world of memory is an unreal world of reflection and abstract ideas; the world of sight is a potentially real world of subjects and objects; the world of vision is a world of creators and creatures. In the world of memory, we see nothing; in the world of sight we see what we have to see; in the world of vision we see what we want to see. These are not three different worlds, as in the religions which speak of a heaven and hell in addition to ordinary life; they

Ou seja, a intenção de Blake na oposição à racionalização a toda prova é o combate à divisão de nossa essência em compartimentos controláveis, em contrários cujo paradoxo caracteriza a potencialidade da vida. Por isso, em *O Matrimônio do Paraíso e o Inferno* - originalmente intitulado como *The Marriage of Heaven and Hell* e publicado em 1794 -, mais especificamente na placa²⁷ *The voice of the Devil*, Blake afirma “A Energia é a única vida e é do Corpo, e a Razão é a amarra ou circunferência exterior da Energia” (BLAKE, 2004, p. 10). Em outras palavras, a razão castra a faculdade que nos aproxima do gesto divino da criação.

Figura 4. Placa *The voice of the Devil*, quarta a compor o livro *O Matrimônio do Paraíso e o Inferno* (1794), de William Blake.



are egocentric, the ordinary and the visionary ways of looking at the same world. The fact that in the world of vision or art we see what we want to see implies that it is a world of fulfilled desire and unbounded freedom. Works of art are more concentrated and unified than sense experience, and that proves that there is nothing chaotic about the unlimited use of imagination. Hence an antithesis of energy and order, desire and reason, is as fallacious as all the other antitheses with which timid mediocrity attempts to split the world. Imagination is energy incorporated in form.” (FRYE, 1947, p. 26)

²⁷ É importante ressaltar que as placas elencadas e expostas neste trabalho são uma das possíveis impressões realizadas por William Blake. Como a matriz de cobre poderia imprimir alguns exemplares e estes eram posteriormente pintados à mão, há de se dizer que a mesma matriz produziu obras com reduzidas diferenças, mas ainda diferenças. Por essa razão, as impressões podem variar; entretanto, analisaremos somente aquelas dispostas no texto.

Fonte: William Blake The Complete Works. Disponível em: <https://www.william-blake.org/The-Marriage-Of-Heaven-And-Hell-The-Voice-Of-The-Devil-C.1790.html>

Logo, Blake desejava, em sua poesia, abrir as portas da percepção e convidar a existência humana à ação em completude, abarcando não apenas o racional consciente, mas a potencialidade imaginativa residente das artes. Essa sua postura combativa à redução do conhecimento e da caracterização humana em fechados sistemas racionais inclusive adianta parte da teoria contemporânea crítica à razão determinante e à subjetividade transcendental kantiana. Quer dizer, William Blake já afirmava incorreção no conceito de verdades absolutas, de narrativas universais (SANTOS, 2005, p. 45).

Ainda sobre a antecipação de axiomas modernos, Alcides Cardoso do Santos, em *O Mal como Gênio Poético nas Ilustrações do Livro de Jó, de William Blake* (2005, p. 46), afirma que o poeta/gravurista precedeu ainda máximas freudianas e nietzschianas. Em *A genealogia da moral* (NIETZSCHE, 1887) e *O mal-estar da civilização* (FREUD, 1930) há desenvolvimento do ataque blakeano ao autoritarismo religioso, semente de neuroses civilizatórias. O que Blake entroniza como mal no final do século XVIII é batizado de insubmissão à preceitos castradores da Igreja Católica no século XIX e XX.

A aversão de William Blake floresce, portanto, sob a égide da Razão, mas não só; sua poesia ultrajava o catolicismo ortodoxo inglês. Sua lírica testemunhal e cirúrgica dissociava o mal da ideia de pecado. Profanando pilares católicos milenares de castidade e candura, sustentáculo da dicotomia entre corpo e alma, entre bem e mal, William Blake devolve ao corpo a autonomia necessária para a exploração da potencialidade imaginativa e artística atacando, desse modo, as totalizações das Escrituras Sagradas. Consequência disso foi a exploração das ambiguidades em relação à culpa, assim como apontamentos sobre o papel de acusador/redentor de Deus (SANTOS, 2005, p. 61).

Conforme aponta Vizioli (1986),

É esse cristianismo tradicional, que para ele não passa de uma maldosa falsificação dos princípios de Cristo. É esse cristianismo tradicional que ensina, - como lemos em "A Voz do Demônio", - que o homem possui uma alma e um corpo completamente distintos e separados; e que a alma se relaciona com o Bem e o Céu, enquanto o corpo se associa ao Mal e ao Inferno. Blake agora vê essa separação como uma ruptura da integridade do homem, como a sua verdadeira "queda" do paraíso, posto que ele só pode ser feliz quando as duas partes são aceitas e agem simultaneamente. (VIZIOLI, 1986, p. 6)

Seu universo, revoltoso e divinal, foi, portanto, alimentado pelos frutos mais adversos da Revolução Industrial e da ortodoxia cristã, fazendo-o dividir a mesa, até certo ponto, com a variedade de ingredientes dos quais o Romantismo incipiente alimentar-se-ia, como por exemplo a aproximação ao subjetivismo emocional e o afastamento do objetivismo racional dos neoclássicos (VIZIOLI, 1986, p. 01).

Somado a esse caldeirão, há ainda a “[...] tendência consciente e militante das artes na Grã-Bretanha, França e Alemanha, por volta de 1800, e que foi precedido antes [sic] da Revolução Francesa pelo ‘pré-romantismo’ de Jean Jacques Rousseau, e pela intensa poesia dos jovens poetas alemães” (CORSINO, 2014, p. 8). Isto é, Blake tornar-se-á o poeta/pintor dos contrários circunscrito em meio intelectual de intensa rebeldia direcionada a acontecimentos históricos marcadamente burgueses.

Sobre esse momento histórico, Benedito Nunes (2005) faz um apanhado do

[...] largo espectro dos fenômenos que indicam a mudança das estruturas da sociedade pré-industrial: a separação da arte quer do artesanato, quer do modo de produção industrial que se iniciava, o começo da dependência dos produtos literários e artísticos às leis de concorrência do mercado, a justificativa ideológica da religião como instrumento legitimador do poder e da ordem – que denunciava o arrefecimento do sagrado -, o nivelamento dos valores morais à regra benthamiana do maior interesse e da melhor utilidade, a marginalização social de toda atividade improdutiva, o princípio fiduciário da moral doméstica e do casamento, a separação entres as esferas sexual e sentimental do amor, o filisteísmo como atitude da maioria dominante em relação às letras e às artes – desde então confinadas ao plano da neutralizante respeitabilidade que constitui a cultura estética – e, por fim, a mecanização e a racionalização da vida, posteriormente as relações comunitárias dentro de uma civilização cada vez menos rural e cada vez mais urbana. (NUNES, 2005, p. 55).

Blake, além de dividir cenário acima citado, compartilhará com seus contemporâneos a crença na faceta seráfica do artista. A espiralada sociedade de fim de século XVIII, berço do Romantismo, gesta a concepção de que o poeta tornar-se-ia seu vate, o último guardião da centelha humana diante dos relógios das fábricas, da fome histórica, das olheiras profundas das crianças esfarrapadas e das chaminés industriais. Logo, é dado ao poeta o alvejamento dos “[...] dois pilares ideológicos do século, simétricos e opostos: a hipocrisia dos moralistas e o racionalismo dos ímpios” (BOSI, 1977, p. 162).

Transpassado pela ideia de que “somente a poesia é capaz de destruir os limites do real” (BATAILLE, 1989, p. 73), Blake ataca a realidade prosaica do mundo exterior. E o faz enquanto dá vida a míticas figuras pessoais. No intuito de instruir seu leitor, Blake cria personagens representantes de forças determinantes da vida.

Há, por exemplo, Urizen, o deus caído da Razão, e Los, o artífice gerador da redenção. Em ambos existe, segundo Miner (1962, p. 65), evocações ao complexo demiúrgico, ilustrado celeberramente em “The Tyger”.

Tal qual um demiurgo, William Blake cria um mundo de visão imaginativa balizado por certo tipo de intermedialidade por combinação de mídias (RAJEWSKY, 2012), já que poesia e pintura são suas duas materialidades. O visionário inglês faz, portanto, jus ainda ao papel demiúrgico e messiânico da arte, aquele que edifica pela aniquilação. O mal em William Blake estará, portanto, intrinsecamente ligado à arte poética, pois a “[...] poesia não pode edificar, ela destrói, só é verdadeira revolta” (BATAILLE, 1989, p. 75). Blake, de mundo mítico e insurreto, recusa toda e qualquer atitude servil.

Posto claramente, sua rejeição aos valores iluministas, sua aversão ao racionalismo significa o combate à hipocrisia, à corrupção, ao mascaramento da ordem social. Blake lê no “bom” comportamento, o sufocamento do espaço para o questionamento, para o descobrimento - caminhos-limites da imaginação. Ou seja, Blake faz uma leitura infernal da dicotomia bem e mal, elevando a malignidade ao patamar de instrumento de aproximação com a autêntica faceta humana, também divina e decadente. A liberdade artística e sexual e a constante expansão das ideias são filhas de postura insubmissa, e por isso maligna. Essa luciferiana conduta irradia-se como certa lucidez, iluminando toda obra de William Blake.

Há ainda de se acrescentar que descobertas advindas dessa insubmissão passam a se propagar em amplificação constante até serem absorvidas por aquilo que convencionou chamar de Bem. Ou seja, o Bem incorpora elementos daquilo que antes se constitui no Mal.

Dessa proposição, Blake conclui que o Mal e o Bem retroalimentam-se, atualizam-se em funções diametralmente opostas. E assim o paradoxo blakeano se constrói: na condição contraditória que nos ultrapassa (BATAILLE, 1989, p. 85).

É, portanto, seguro dizer que, para a poética de William Blake, o céu rejeita o inferno em vão, que o Bem resiste inutilmente às investidas do Mal. Blake, assim, significa singular aliança, a da humanidade com a própria ruína. Ele diz:

Nada avança senão pelos Contrários. A Atração e a Repulsão, a Razão e a Energia, o Amor e o Ódio são necessários à Existência humana. Desses contrários nasce o que as Religiões chamam de Bem e de Mal. O Bem é passivo subordinado à Razão. O Mal é o ativo que nasce da Energia. (BLAKE, 2004, p. 10)

A passagem pode ser analisada em seu formato original abaixo:

Figura 5. Quarta placa a compor o livro *O Matrimônio do Paraíso e o Inferno* (1794), de William Blake.



Fonte: William Blake The Complete Works. Disponível em: <https://www.william-blake.org/The-Marriage-Of-Heaven-And-Hell-As-A-New-Heaven-Is-Begun-C.1790.html>

Mais pormenorizadamente, a energia citada pelo iluminador significa a própria seiva de vida, aquilo que, seja lá o que for, nos anima. Em contraponto, o Bem é passivo, morto dessa substância vigorosa, misteriosa. Além disso, há a contradição rompante da benevolência: ela é tela que nos engana. E ainda mais, as figuras femininas da placa iluminam a perspectiva. A mulher acima, dada posição de seus membros, todos tensionados, aparece energética, colorida, tomada por acesas chamas que consomem seu corpo de rosto tranquilo, como se este fosse de fato seu lugar de conforto. Ao redor de seu pé há fogo amarelo avermelhado que gradualmente transforma-se em azul. Azul este que circunda todos os versos do poema. A figura abaixo, apesar de encontrar-se em posição corporal idêntica, parece ser carregada, ou melhor arrastada, quase morta, mas ainda resistente, com braço em riste. A mão que busca ainda envolta em fraca tonalidade dourada parece

indicar o desejo de retorno à posição primeira, acima. E os anjos, que pulam em movimento, fazem sugestão ao círculo infinito desse movimento, dessa atualização.

As cores que se relacionam com o Bem e o Mal, as chamas que invocam a malignidade do inferno, o corpo feminino origem do pecado, as crianças em felicidade angelical, o movimento do poema iluminado, a tensão dos corpos: todos os elementos funcionam como amplificadores das letras de William Blake. Por conta disso, uma das mais célebres questões sobre a forma de estudar e divulgar a obra blakeana mostra-se agora incontornável: a maneira recomendada de se apresentar a materialidade de sua poesia/pintura.

6.2. Matrimônio entre as artes irmãs

A transgressão das fronteiras entre poesia e pintura, entre letra e iluminura dá corpo à leitura infernal que Blake faz das máximas morais e da Bíblia (SANTOS, 2005, p. 61). Para ele, o texto bíblico significava texto poético, texto esse requintado a ponto de tornar-se livro guia: “Religião é a obra poética de cada nação, o governo do mundo é fruto da poesia” (BATAILLE, 1989, p. 73).

Desse modo, o iluminador analisava as escrituras a partir de uma perspectiva imagética, a partir do valor artístico dessa literatura e não tomava as letras bíblicas como receptáculo da verdade. Por isso, por essa capacidade metafórica de reverberações determinantes da realidade de comunidades várias, Blake passa a iluminar a “poesia” bíblica, ampliando suas camadas simbólicas, ao invés de simplesmente ilustrá-las (TAVARES, 2012, p. 31).

O trabalho de escavação e descobrimento das ambiguidades das passagens bíblicas, de desocultamento das múltiplas possibilidades de interpretação, de revelação da amplitude de leitura acontece muito intrinsecamente à elaboração de suas gravuras. Em função disso, a observância à materialidade dos poemas iluminados de William Blake deve ser rigorosa. A aliança entre as duas expressões garante a perpetuação da força desconcertante de sua poesia, pois plasma a dicotomia cortante de sua visão.

A “[...] textualidade que utiliza letras manuscritas, arabescos, microdesenhos [sic], pontuação avessa à sintaxe, estrutura centrípeta, iluminuras, texto escrito e imagem em proporções diferentes em cada placa/página” (SANTOS, 2009, p. 24) amplia significados. Blake não ilustrava simplesmente sua poesia. Não fazia de suas

figuras e arabescos apenas ornamentos para a palavra escrita. Blake determinava níveis interpretativos com sua arte intermídia – assim como, acredita-se aqui, faz Lars von Trier.

Exemplo notável da importância da leitura das placas originais encontra-se na placa que abriga o poema *O Tygre*, citado diretamente por *A casa que Jack construiu*. Veremos mais adiante como a figura específica do tigre em específica placa iluminada consegue inscrevê-lo como anjo-veiculador do Mal, aglutinando mais camadas de significado aos célebres versos “*Tyger Tyger, burning bright, /In the forests of the night*”²⁸ (BLAKE, 2005, p. 100).

Mas por enquanto é importante o friso no fato de que a análise das placas não deve ignorar os elementos que as constituem. O estudo a partir de cada uma das partes de seus poemas iluminados não só escalaciona significantes como também respeita a performance pensada por Blake. Por essa razão, esta dissertação trabalhará com o texto blakeano retesado, completo, inteiriço. Mesmo porque, segundo Santos (2009),

O fato de a grande maioria das edições e traduções de seus poemas iluminados simplesmente desconsiderar essa complexidade formal, não levando em conta as múltiplas relações dessas inovações formais com as instâncias simbólica e estrutural do poema, traduz, a nosso ver, uma forma de leitura de sua poesia iluminada que contradiz princípios básicos de sua poesia. (SANTOS, 2009, p. 24-25)

Surpreendentemente, mais de um século transcorreu para que a poesia iluminada de William Blake fosse estudada em seu formato original. A exclusão da dimensão visual de sua linguagem remonta a razões editoriais e críticas: a separação dos especialistas em áreas não convergentes e o valor atrelado às publicações mais dispendiosas (TAVARES, 2012, p.13). Sobre esse ponto, Morris Eaves (2013), afirma

As instituições literárias publicaram apenas os poemas dos livros iluminados, rebaixando o componente visual ao status de ornamental e dispensável. Enquanto isso, as instituições especializadas na imagem operadas por historiadores de arte, colecionadores e curadores olhavam para além dos livros iluminados – curiosamente o alicerce da reputação literária de Blake -, olharam para as categorias da obra de Blake onde as imagens, em vez das palavras, são primordiais, porque aí ele poderia ser mais claramente catalogado, dentro de uma definição convencional, como um artista plástico²⁹. (EAVES, 2013, p. 10, tradução nossa)

²⁸ “Tygre, Tygre, fogo ativo, /Nas florestas da noite vivo”. (Tradução de Mário Alves Coutinho e Leonardo Gonçalves).

²⁹ “The institutions of literacy edited the illuminated books into poems, lowering the visual component to the status of the ornamental and the dispensable. Meanwhile, the institutions of imagery operated by art historians, collectors, and curators looked past the illuminated books—the mainstay, curiously,

Porém, para a crítica hodierna, o construto verbal e visual de William Blake são elementos indissociáveis. O poeta/pintor, ao casar as artes irmãs, ganha acesso à inovação artística recalcada por Jack de Trier. Há, em Blake, embrião da profanação da convenção, da genialidade artística sepultada em chão árido da impossibilidade hodierna (JAMESON, 1991). Essa aglutinação de contrários talvez aponte, de modo menos rastreável, para a postura que anima a metodologia desta pesquisa: aquela que conjuga diversa área com a Literatura.

Tendo isso em vista, supõe-se que William Blake fosse artista interessado na perspectiva teórica do casamento entre Literatura e Pintura, tão presente em sua obra. Mas, segundo Tavares (2012),

Embora as relações de texto e imagem sejam tópico comum nos círculos literários e estéticos entre 1770 e 1780, em especial o debate sobre a “*Ut Pictura Poesis*” e suas consequências para o diálogo entre as “artes irmãs”, o jovem artista está menos preocupado com a discussão teórica e mais interessado na experimentação com diferentes estilos e materiais. (TAVARES, 2012, p.21)

Nesse sentido, William Blake parece aproximar-se da noção desenvolvida por Dante Alighieri de anagogia. O texto bíblico, de acordo com o poeta florentino, pode ser analisado em quatro níveis crescentes: o literal, o alegórico, o moral e o anagógico. A interpretação anagógica determina que o conteúdo e a forma do poema são equivalentes, ou seja, da obra de arte advém todos os significados, inclusive aqueles subordinados à sua forma (FRYE, 1947, p. 10).

Justificada, desse modo, a necessidade da demonstração de suas placas contendo as formas elaboradas por Blake, o conteúdo ilumina-se. A forma intermídia blakeana projeta, desse modo, luz aos seus “poemas épicos, líricos, pinturas, gravuras e afrescos às vezes alinhados com os pré-românticos ingleses às vezes com os poetas malditos do *fin-de-siècle*” (SANTOS, 2005, p. 45). Na cintilação do cosmos blakeano, seu tema central, um dos maiores dramas humanos, clareia-se: hesitação entre fé cega e razão iluminadora.

6.3. Apologia à transgressão: o universo blakeano

Dentre os aspectos mais centrais da poesia iluminada de William Blake, figuram-se a rejeição à oposição hierárquica entre o Bem e o Mal, o combate à

of Blake’s literary reputation— toward the categories of Blake’s oeuvre where pictures rather than words are primary, because there he most clearly conformed to the conventional definition of a visual artist”. (EAVES, 2013, p. 10)

moralidade punitiva e apologia ao prazer sexual (SANTOS, 2005, p. 45). Entretanto, para a leitura dialógica entre a poesia blakeana e o filme *A casa que Jack construiu*, a primeira de suas chaves será selecionada, pois é ela a ser invocada pela narrativa fílmica. Dessa maneira, esta dissertação dará foco à aliança entre os opostos promovida por William Blake. E para entendê-la, algumas considerações deverão ser feitas.

A primeira delas diz respeito ao significado do Mal. Para o iluminador, o Mal simboliza força criativa, princípio que, quando desmoralizado, torna-se *poïesis*. Em outras palavras: o Mal, se retirado de seu contexto religioso, é princípio criador da atividade artística, pois é insubmisso e curioso, questionador e revolucionário, logo luciferiano. O mal, em contexto artístico, é lido por Blake como energia ativa, energia criativa – batizado por ele como *Gênio Poético*. Em oposição ao Bem, sedentário, obediente, domado, racional, o Mal é transporte à novidade, à singularidade - produto da arte. “O mal está na criação, no ato de criar e questionar” (SANTOS, 2005, p. 46). Desse modo, Blake aproxima-se da concepção demiúrgica da arte, fórmula da criação pela aniquilação, do extermínio de convenções responsáveis pelo estado caótico da humanidade.

A trilha demiúrgica e maligna para a produção de arte é percorrida subjetivamente, como dito em capítulo anterior, pelos poetas do Romantismo. Há, porém, em Blake substância muito similar, se visto como artista de exceção, distante da prática romântica. O poeta/pintor, como é sabido, alimentava-se de literatura gnóstica, raiz da faceta demiúrgica. Não só isso, seus biógrafos também apontam para a relação entre William, a Cabala e a Alquimia. Tavares (2012) menciona nomes como Paracelso (1493 - 1541), médico, alquimista, físico, astrólogo e ocultista suíço-alemão; Cornelius Agrippa (1486 - 1535), influente escritor do esoterismo da Renascença; Emanuel Swedenborg (1688 – 1772), inventor, místico e filósofo sueco; e Boehme (1575 - 1624), filósofo e místico luterano alemão, como causas diretas da idiossincrática cosmogonia da leitura místico-poética de Blake.

Segundo Tavares (2012, p. 33), o fato dos textos de Boehme, por exemplo,

[...] apresentarem episódios de criação, queda, redenção e apocalipse, revestidos de estranhos conceitos como ‘*Lust*’ ou ‘*Sude*’, pode ter ajudado na criação dos curiosos nomes das personagens de Blake, como Oothoon, Luva, Los ou Ahania. Ademais, a presença de uma divindade tirânica em Boehme pode ter inspirado Blake na criação do seu próprio demiurgo, Urizen. (TAVARES, 2012, p. 33)

Tanto que Northrop Frye, um de seus estudiosos mais afamados, reconhece em Blake o melhor artista gnômico da literatura inglesa (1947, p. 5). O Mal blakeano está, portanto, conectado ao potencial metafórico de textos místicos, à possível abertura das escrituras, à ampliação de significantes. Essa leitura investigativa e infernal acontece mais substancialmente em *o Livro de Jó*, primeiro dos livros poéticos do *Antigo Testamento* da Bíblia cristã. No texto bíblico, a questão sobre teodiceia - ou paradoxo de Epicuro - é endereçada. O termo, desenvolvido pelo filósofo alemão Gottfried Wilhelm Leibniz (1646 - 1716) em *Ensaio de Teodiceia* - originalmente publicado em 1710 -, problematiza a existência de Deus a partir da perspectiva da existência do Mal. Ou seja, Leibniz averigua o paradoxo da coexistência da bondade divina e da onipotência do Mal, primeiramente debatido por Epicuro (341 a.C. - 270 a.C.), filósofo grego do período helenístico.

Resumidamente, o paradoxo de Epicuro é um famoso dilema lógico sobre a onisciência, onipotência e benevolência divina. Se Deus é onisciente e onipotente, conhece, portanto, a existência do mal e pode extingui-lo. Entretanto, não o faz. Logo, Deus não é benevolente. Ou então, se Deus é onipotente e benevolente, tem a capacidade de exterminar o mal e assim deseja fazê-lo, mas não o faz, pois não consegue localizar os rastros da maldade satisfatoriamente. Logo, Deus não é onisciente. E por fim, se Deus é onisciente e benevolente, sabe, portanto, que o mal existe e deseja extingui-lo, porém, não o faz porque é incapaz. Logo, Deus não é onipotente.

Munido da perspectiva despertada pelos versos de *o Livro de Jó*, William Blake faz o que denomina de *Leitura Infernal da Bíblia*. Longe de entronizar a perpetração de bestialidades aos seus semelhantes ou a tomar levemente a maldade como utópica bandeira, o poeta/pintor explorará as ambiguidades na caracterização de Deus, e conseqüentemente de Satã e Jó, a partir das letras sagradas (SANTOS, 2005, p. 47).

Diferente de Jack, cuja pretensão artística e psicopatia o direcionam à prática da violência extrema, diegeticamente real, Blake alicerça sua arte-filosofia na transmutação do Mal em Gênio Poético. A hierarquização do Bem e do Mal é substituída por uma categorização osmótica, constante, dialógica dos conceitos, favorecendo, assim, a abertura, a ampliação das metáforas sagradas. Por conta disso, Jack parece apropriar-se da concepção demiúrgica de Blake rápido demais. Não há na personagem descida infernal suficiente para que entenda o caráter

metafórico, textual e profundo da demoníaca visão blakeana. Assim, Jack, à parte da repugnância causada por sua condenável teoria artística, exhibe-se risível, pois aspira a genialidade sem ao menos compreender aqueles de cujo trabalho depende.

O mesmo não pode ser dito sobre Lars von Trier. Assim como faz Blake, Trier abre para seu leitor/espectador texto a ser lido infernalmente. Há, acredita-se aqui, um portal também plutônico para a penetração de metáforas obscurecidas na obra cinematográfica. Esse portal é permeado pelo abandono de lentes mais convencionais. Talvez seja acurado afirmar que a melhor leitura de Trier seja mesmo a infernal: a estesia para Trier é correlata à blakeana. A mão trieriana não chama olhos literais para a violência de Jack, nem convida à adesão em esquizofrênicas elucubrações, nem à aderência à narrativa como aquela hollywoodiana realista. A provocação em Trier está no combate da postura submissa e sedentária – comportamento abarcado pela esfera do Bem – de seu público. É preciso saber ler diabolicamente suas linhas fílmicas e ver os fragmentos enferrujados do motor criativo e artístico com os quais Jack constrói seu corpo artístico, seu Frankenstein.

Entretanto, não é apenas na leitura bíblica que procura por aberturas pouco óbvias que Blake abrigará sua leitura infernal. Há ainda, outro ponto sustentáculo para a audácia mefistofélica blakeana. O poeta/pintor tem ciência de que o corpo, na dicotomia cristã, é lido como fonte do pecado, como nascedouro das vontades a serem caladas, como o oposto do divinal, como estada infernal. Tem ele também ciência do paradoxo que aí se instala. Se Deus pode se fazer presente por meio de versos, se pode revelar-se poeticamente, o faz através da letra humana, da mão humana, do corpo humano. Desse raciocínio, Blake depreende que é veículo de Deus a casa do Mal, o corpo humano. E por isso “Deus só pode ser lido a partir da perspectiva do mal [...]” (SANTOS, 2005, p. 50).

William Blake ainda avança no combate à demonização do Mal e da mentalidade que a sustenta quando afirma, segundo Santos (2005), que

[...] as perspectivas infernal e tradicional mostram que, longe de entrarem em uma dialética que conduziria a uma conciliação dos opostos, elas se deslocam constantemente, evitando a cristalização da oposição (origem do moralismo e da intolerância) que dá suporte aos movimentos totalizadores, vistos pelo poeta como formas de tirania. (2005, p. 50)

Isto significa que a incorporação do Mal pelo Bem é eterna e implacável, como um ouroboros de contrários. A cobra que morde a própria cauda formando um círculo perfeito. Segundo o *Dicionário de Símbolos* (CHEVALIER; GHEERBRANT,

2001, p. 716), é insígnia mística para a criação do universo e tudo aquilo que é eterno e infinito. A serpente, animal de simbologia negativa para o cristianismo já que relacionada ao pecado original, ressalta, de maneira maniqueísta, a face condenatória da lógica cristã, ao mesmo tempo em que incorpora elementos positivos e inevitáveis, tais como fecundação, mudança, absorção, ressurreição, criação, destruição e renovação.

De acordo com Northrop Frye (1947, p. 6), a poesia de Blake

[...] consiste em um volume de trabalho juvenil publicado sem sua cooperação, uma cópia de prova de outro poema, alguns manuscritos e uma série de poemas cujo texto foi laboriosamente gravado com as costas da mão em placas de cobre e acompanhado por um desenho. (Frye, 1947, p. 6, tradução nossa)³⁰

Convém mencionar que aqueles poemas iluminados, e por isso gravados em placas de cobre, pretendiam formar um cânone exclusivo e definitivo. Não é o caso, entretanto, de seu primeiro trabalho, um conjunto de poemas em verso branco impressos sob o título de *Poetical Sketches*, publicado originalmente em 1783. Mas o são as outras vinte obras que escreveu e gravou. Dentre as mais relevantes estão: *All Religions Are One* (1788), *Songs of Innocence* (1789), *Book of Thel* (1789), *The Marriage of Heaven and Hell* (1793), *Visions of the Daughters of Albion* (1793), *Songs of Innocence and of Experience* (1794), *The Book of Urizen* (1794), *The Song of Los* (1794), *Milton* (1804) e *Jerusalem* (1820).

Seu primeiro livro, *Esboços Poéticos* em língua portuguesa, foi escrito durante a adolescência do poeta e circunda narrativas históricas da Inglaterra medieval, poesia pastoril e hinos à natureza. Segundo Tavares (2012, p. 28-9), é possível encontrar no título de estreia certo dissabor em relação à tradição literária inglesa, muito embora haja diversas referências à poética de Edmund Spenser (1552 – 1599), John Milton (1608 – 1674) e William Shakespeare (1564 – 1616). Ainda segundo Tavares (2012), é possível notar, já na primeira obra, o eixo temático tão idiossincrático a William Blake. Há, no livro publicado em 1783, nuances do universo blakeano, aquele fortemente edificado pela queda do homem, pelo papel do artista como sentinela da derradeira centelha humana, pela valorização do prazer

³⁰ “*Blake’s poetry consists of one volume of youthful work published without his co-operation, a proof copy of another poem, a few manuscripts, and a series of poems the text of which was laboriously engraved backhanded on copper plates and accompanied by a design*”. (FRYE, 1947, p. 6)

corporal, pelo combate à hierarquização do mal e pela emulação da linguagem bíblica.

Já *Songs of Innocence* destaca-se, segundo Carpeaux (2011, p. 741), pela expressão coloquial, antecessor do estilo de Wordsworth, e pela simbologia neorromântica; enquanto *The Marriage of Heaven and Hell*, de acordo com o estudioso, é uma grande profecia em prosa. Nele, está já maduro o ataque aos dualismos da religião cristã e da tirania política: as distinções entre o Bem e o Mal, entre alma e corpo, entre autoridade e povo. Aqui, William Blake desenvolve pela primeira vez a aproximação revolucionária entre a identidade de Deus e Homem. Os livros *The Book of Urizen*, *The Book of Los*, *The Four Zoas* iniciam a série de livros proféticos de William Blake, culminando em *Milton*, *The Everlasting Gospel* e *Jerusalem*.

Do bloco de sua vasta literatura, é possível inferir que a literatura de William Blake é, portanto, uma espécie de anti-Bíblia, na qual as noções divinas e demoníacas trocaram as posições (CARPEAUX, 2011).

Vale ainda destacar - dado o último trabalho de Blake, a ilustração de *A Divina Comédia*, interrompida por sua morte em 1827 -, de acordo com Curbelo (2009), que

A heterodoxia blakeana está bem distante do catolicismo dantesco, [...] Blake foi um forte admirador de Dante, ao grau de aprender italiano para poder lê-lo no original e conseguir indagar melhor na essência da *Divina Comédia*, que teria de ilustrar de maneira peculiar durante os últimos anos de sua vida. Isso obedece, seguramente, ao detalhe de ter observado nele e em sua obra a dramática visão das paixões humanas e uma representação também visionária dos mundos espirituais, tão familiar com a sua que Eliot denominou uma estrutura de mitologia, teologia e filosofia". (CURBELO, 2009, tradução nossa)³¹

Com isso, percebemos quão intimamente ligados estão os trabalhos de William Blake, Dante Alighieri e Lars von Trier. Na película *A casa que Jack construiu*, o diretor apropria-se da teia referencial literária para transcriá-la em linguagem cinematográfica. O dinamarquês mostra, no domínio criativo da poética

³¹ “[...] la heterodoxia blakeana está bien distante del catolicismo dantesco (no tan ortodoxo como puede parecer a simple vista, si recordamos que en varias ocasiones Dante reformuló dogmas teológicos y nociones políticas para acomodarlos a su cosmovisión particular). No obstante, Blake fue un fuerte admirador de Dante, al grado de aprender italiano para poder leerlo en el original y conseguir indagar mejor en la esencia de la *Divina Comedia*, que habría de ilustrar de manera peculiar durante los últimos años de su vida. Esto obedece, de seguro, al detalle de haber observado en él y en su obra la dramática visión de las pasiones humanas y una representación también visionaria de los mundos espirituales, tan familiar con la suya en lo que Eliot denominó una armazón de mitología, teología y filosofía”. (CURBELO, 2009)

de dois dos maiores nomes da Literatura ocidental, os caminhos possíveis para a arte pós-moderna. A absorção inventiva dos elementos blakeanos e dantescos por parte de Trier atesta a tese desta dissertação quando demonstra que um produto diferente do literário pode beber da Literatura suas inesgotáveis partituras. Essa hibridização, acredita-se, valida o estudo sobre a pervivência das obras literárias, mesmo que estas sejam revividas em linguagem variada.

Sob a mesma luz estética estão irmanados Jack, Blake e Dante. A tradição literária ossificada ganha novos tendões em *A casa que Jack construiu*, pois, como típico produto pós-moderno, o filme revela sua cadeia referencial. O movimento dialógico de Trier é bastante similar àquele que se vê entre os dois autores literários. Ao mostrar, portanto, seus mecanismos de releitura, emula o própria sistema de criação literário, mas se diferencia dele, pois transcria-o em nova mídia. Referencia, portanto, em imagem.

De suporte imagético, a linguagem de Trier também demonstra interesse em tornar francamente clara, e por isso inquestionável, a absorção da obra por outra obra *ad infinitum*, como uma antropofagia indiscriminada. Na profusão de referências transcriadas, o filme revela-se como produto de uma visão específica, de uma criação humana de mão demiúrgica, de reorganização do caos natural em um novo universo particular. Esse movimento convida o leitor/espectador a repensar, por assim dizer, noções como a genialidade absoluta, a cadeia infinita de referências, a história como linha evolutiva progressiva, a condenação prévia da análise anacrônica e dicotomias maniqueístas.

Sobre a repercussão do trabalho de William Blake apenas dentro do meio literário, Paulo Vizioli (1993, p. 10) afirma que certa obscuridade proveniente da mitologia blakeana combinada com uma lapidação lexical extrema são responsáveis por afastar o leitor não especializado. Esse fato, entretanto, não diminui o mérito dos livros de William Blake, apontados pela crítica como grande influência entre reconhecidos autores. São eles: Walt Whitman (1819 – 1892), Ezra Pound (1885 – 1972), William Butler Yeats (1865 – 1939), T. S. Eliot (1888 – 1965), D. H. Lawrence (1885 – 1930) e James Joyce (1882 – 1941). Vizioli (1986) afirma:

Whitman, por exemplo, se deixou empolgar pela romântica identificação do poeta com o profeta, e seus versos livres devem algo ao modelo de Blake; Ezra Pound, em seu anseio de objetividade, se inspirou parcialmente nos poemas líricos do primeiro período, para desenvolver a técnica das “máscaras poéticas” ou “personae”; Yeats o seguiu com as suas “visões”; T. S. Eliot extraiu dele alguns dos símbolos centrais de sua poesia; D. H.

Lawrence criou, com os seus conceitos de “consciência mental” e “consciência do sangue”, a oposição entre a Razão e a Energia; e James Joyce pode ter recebido das personagens metamórficas de Jerusalém a sugestão e o estímulo para o sonho fantástico de *Finnegans Wake*. (VIZIOLI, 1986, p. 10)

Em consonância com Vizioli está o proeminente comentarista de Blake, S. Foster Damon (2013, p. 22), quando este afirma a especificidade exigida pela poesia blakeana no que diz respeito à postura exigida ao leitor de sua obra. Assim como o espectador de Lars von Trier, o apreciador de Blake deve desenterrar significados latentes e para isso deve participar ativamente, energeticamente da leitura. Segundo Damon, a poesia de William Blake é elaborada com vistas a estimular o labor intelectual. O iluminador inclusive afirma que sua simbologia é dirigida “[...] aos poderes intelectuais, embora esteja totalmente oculto da Compreensão Corporal, é Minha Definição da Poesia Mais Sublime³²” (DAMON, 2013, p. 22, tradução nossa).

De acordo com o autor de *A Blake Dictionary* (2013), o hermético estilo blakeano, encontrado principalmente em seus livros proféticos – como *All Religions Are One* (1788), *The Book of Urizen* (1794), *The Song of Los* (1794) e *Jerusalem* (1820) -, estrutura-se a partir excursão pioneira aos limites do inconsciente. Na tentativa de ilustrar suas descobertas, William Blake desenvolve uma mitologia particular, exigente de estudo. Por isso, sua poesia tem a carga intelectual que se destaca. Damon (2013) ressalta:

Com algumas exceções insignificantes, Blake nunca escreveu um poema ou pintou um quadro sem significado intelectual. Tão profundas foram suas pesquisas na terra incógnita que ele pode ser saudado como o Colombo da psique, em cujo curso Freud e Jung, entre outros, deveriam seguir. Tão novo era tudo neste novo mundo que nenhum vocabulário foi preparado para ele. Mas essas forças psíquicas eram tão reais que ele precisava nomeá-las. Daí surgiu sua mitologia especial, pois essas forças eram criaturas vivas.³³ (DAMON, 2013, p. 21, tradução nossa)

Muito embora esta dissertação se debruce apenas em dois de seus poemas contidos em livro considerado não profético, é impossível deixar de mencionar a lógica norteadora da poética de Blake, principalmente aquela que anima seus livros proféticos, pois esses incorporam sua filosofia de maneira mais requintada. A

³² “[Symbolism] address’d to the Intellectual powers, while it is altogether hidden from the Corporeal Understanding, is My Definition of the Most Sublime Poetry” (DAMON, 2013, p. 22, *To Butts*, 6 July 1803).

³³ “With a few trifling exceptions, Blake never wrote a poem or painted a picture without intellectual meaning. So profound were his researches in the terra incognita that he may be hailed as the Columbus of the psyche, in whose course Freud and Jung, among others, were to follow. So novel was everything in this new world that no vocabulary was prepared for him. But these psychic forces were so real that he had to name them. Thence arose his special mythology, for these forces were living creatures”. (DAMON, 2013, p. 21)

combinação entre psicologia e religião, a entronização da arte como único caminho possível para a salvação e a estesia mefistofélica exigida para a fruição de sua obra são os principais dos diversos elementos que o tornam um artista visionário, insubmisso anjo da guarda de um filamento muito específico da poesia moderna (EAVES, 2013, p. 11).

O paradoxo que se acerca dos polos entre a imaginação humana como valiosa e o dogma religioso como antagonista (TAVARES, 2012, p. 31) é, como dito anteriormente, aspecto fundamental da arte de William Blake. Esse antagonismo está melhor plasmado em *Canções da Inocência e da Experiência*, o livro do espelhamento.

6.4. Canções da Inocência e da Experiência: os dois estados da alma

De acordo com Bataille (1989, p. 67), o autêntico poeta está no mundo como uma criança: tem olhar maravilhado. Isso porque a poesia exige uma visão naturalmente voltada para o extraordinário, demanda um olhar que entreveja além da escuridão de seu tempo (AGAMBEN, 2010), e que se oriente pela lucidez infantil da novidade. A poesia é, portanto, o contrário da razão, já que esta nasce do habitual, familiar, comprovado, seguro. A poesia é, portanto, oposta aos pilares que sustentam a sociedade, como a convenção.

Se concordarmos com proposição de Bataille, é então seguro afirmar que William Blake foi não só poeta, mas um poeta/pintor visionário. Sua poesia, de infanta clareza, não só perscrutava as obscuridades de seu tempo, como também apontava para a autenticidade da existência. A visão, conceito essencial em Blake, quando orientada pela poesia, logo imaginativa e fresca, garante caminho para uma vida plenamente humana.

De acordo com o Blake, todas as pessoas carregam em si um universo. Dispor da visão poética significa, *in nuce*, ver todas as possibilidades expressivas desse universo, significá-lo com as várias possibilidades, transformá-lo em símbolo, em alegoria. Frye (1947, p. 19, tradução nossa) dá a chave-explicativa: “O olho não vê: o olho é uma lente através da qual a mente pode ver. A percepção, então, não é algo que fazemos com nossos sentidos; é um ato mental”³⁴. Em outras palavras, a

³⁴ “The eye dos not see: the eye is a lens for the mind to look through. Perception, then, is not something we do with our senses; it is a mental act”. (FRYE, 1947, p. 19)

imaginação dá o tom distintivo à humanidade. Aquilo que é percebido passa pela subjetividade individual; a imaginação é, portanto, também caráter. “Não existe uma ‘natureza geral’, portanto nada é real além dos padrões imaginativos que os homens fazem da realidade e, por isso, existem exatamente tantos tipos de realidade quanto existem homens”³⁵ (1947, p. 19, tradução nossa).

Blake, é importante dizer, não nega a unidade material do mundo, mas credita às nuances da realidade grande prestígio, pois “[...] um tolo não vê a mesma árvore que um homem sábio vê”³⁶ (FRYE, 1947, p. 21, tradução nossa). Como em *A Vision of the Last Judgement*, quadro pintado por William Blake em 1808, cujos versos assertoam:

What it will be Question'd, "When the Sun rises, do you not see a / Round disk off ire somewhat like a Guinea"? O no, no, I see an / Innumerable company of the Heavely host crying, "Holy, Holy, / Holy is the Lord God Almighty". (BLAKE, 1808)³⁷

Ter um “olho imaginativo” é, portanto, enxergar para além do conhecimento já dado, é ver para além das dicotômicas separações entre racionalismo e poesia, entre razão e sentimento, humanidade e divindade, existência material e felicidade eterna. É o olhar que transcende o mínimo denominador comum: “Em Blake, o critério ou padrão de realidade é o gênio; em Locke é a mediocridade”³⁸ (FRYE, 1947, p. 21-2, tradução nossa). Desse modo, interessava a Blake desenvolver uma poética que auxiliasse seus pares a vislumbrar o sol que o iluminava, um disco de ira ardente.

A perspectiva que advoga pela superação da maniqueísta estrutura razão/emoção, humano/divino anima a obra de William Blake de maneira geral, porém, é em *Canções da Inocência e da Experiência* que esse prisma aparece mais nitidamente. Publicados com cinco anos de diferença para então formarem um único compêndio, a obra *Canções da Inocência e da Experiência* reúne poemas iluminados em ricas imagens contraditórias e complementares, que se opõem e reforçam.

³⁵ *There is no “general nature”, therefore nothing is real beyond the imaginativa patterns men make of reality, and hence there are exactly as many kinds of reality as there are men.* (FRYE, 1947, p. 19)

³⁶ “[...] a fool sees not the same tree that a wise man sees”. (FRYE, 1947, p. 21)

³⁷ “O que” será Questionado, “Quando o Sol nascer, você não vê um /Redondo disco de ira parecido com uma Guiné”? Oh não, não, eu não vejo / Inúmeras companhias do anfitrião Celestial clamando: “Santo, Santo, / Santo é o Senhor Deus Todo-Poderoso”. (BLAKE, 1808, tradução nossa).

³⁸ “*In Blake the criterion or standard of reality is the genius; in Locke it is the mediocrity*”. (FRYE, 1947, p. 21-2)

O título *Canções da Inocência*, primeiramente impresso, data de 1789. *Inocência*, segundo Tavares (2012, p. 127), ganha destaque por dois motivos específicos: o primeiro deles é o formato. Com a ajuda de sua esposa Catherine, William Blake gravou os poemas e as ilustrações em placas de cobre. O método, inventado pelo poeta, baseava-se na manipulação de cera e ácido. Depois de impressos, os poemas iluminados eram coloridos um a um, artesanalmente. Por esse motivo, a primeira impressão foi de baixa tiragem, cerca de trinta exemplares. A segunda razão a dar relevância à obra diz respeito à sátira que Blake opera aos livros infantis da época.

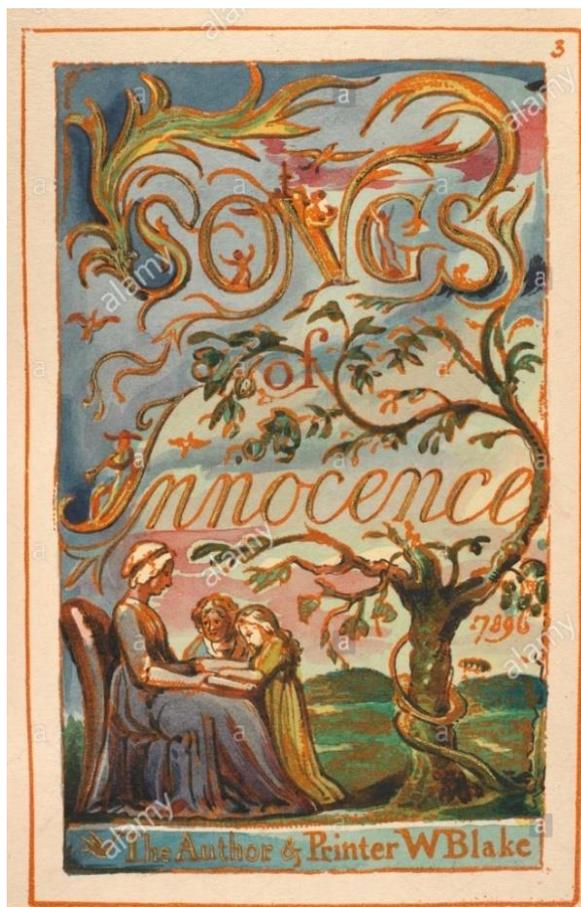
Embasados pela tradição pastoral, os livros infantis do final do século XVIII e início de XIX correspondiam a um ideal adulto de infância e educação, uma perspectiva cuja ideia de pecado, arrependimento e culpa era pilar. Para Blake, a adultização da infância significava o apagamento do olhar poético em plena seiva, o maravilhamento infantil castrado pela conveniência da racionalidade adulta. Desse modo, Blake decide satirizar a tradição e satirizando-a aponta suas deficiências. A subversão, tronco da poesia, aparece mais sutilmente em *Canções da Inocência*, mas mais substancial em *Canções da Experiência*. No primeiro livro, Blake apoia-se na iconografia e na linguagem poética da tradição dos livros infantis. Logo, produz lâminas de cenas pastorais e de versos concretos, ativos, nativos e monossilábicos de certo tom condescendente (TAVARES, 2012).

No intuito de fragilizar os elementos próprios dos livros pedagógicos, William Blake salienta a lógica moral e equivocada das publicações. A castração da curiosidade, da energia infantil acontece em nome da conveniência dos tutores. Tavares (2012) resume:

O tipo de releitura satírica dessa tradição pedagógica é perceptível nas primeiras lâminas de *Inocência*. Em sua página título, Blake compõe uma cena que pode ser compreendida primeiramente como ilustrativa da educação e formação infantil. Nela uma ama está sentada, tendo um livro no colo e duas crianças à frente. Essas olham com detida atenção para o pequeno compêndio, despertando a curiosidade sobre o seu conteúdo. (TAVARES, 2012, p. 128)

A capa, vista abaixo, funcionará aqui como abertura para a análise da insurgência ainda discreta de Blake:

Figura 6. Capa da obra *Songs of Innocence*, de William Blake, 1789.



Fonte: William Blake The Complete Works. Disponível em: <https://www.william-blake.org/Songs-Of-Innocence-Title-Page.html>

Como livro infantil que é, mesmo que subversivo, *Inocência* presta-se a fins pedagógicos. Entretanto, a espécie de educação que lhe constitui está já plasmada em seu frontispício, uma instrução não doméstica. As crianças estão alocadas em um ambiente natural, com gramado e árvore, cujos galhos circundam o título. Além disso, os olhares das crianças, assim como o da tutora, estão deitados por sobre o livro. Como a visão é elemento marcante para a poética blakeana, o direcionamento parece apontar para a ampliação de seu público: *Inocência* educa crianças e adultos.

Percebe-se ainda pequenas figuras que escrevem, cantam e tocam instrumentos entre as letras de *Songs of Innocence*. Essas silhuetas, mescladas aos motivos vegetais e às palavras, são de difícil separação. O mesmo acontece nos poemas contidos no livro. É difícil dizer precisamente se determinado poema é finalizado por um ponto ou se há apenas um adorno próximo à última palavra. O

apagamento da certeza entre as fronteiras e funções dos elementos que compõe a parte visual de suas placas pode indicar a materialização da exata postura de Blake: a aniquiladora das oposições. Além disso e apesar da simetria com a obra espelho, *Canções de Experiência*, a organização visual de *Inocência* é assimétrica. Os detalhes plásticos penetram, conectam e circundam os espaços entre os versos (TAVARES, 2012, p. 129).

Por essa obliteração, Blake ainda expressa sua teoria sobre o estado de inocência humana. Segundo Tavares (2012),

Tal estado é caracterizado pela unidade e pela comunhão, um estado que é dramatizado nos seus livros. [...] Ao reconhecer tal estado como uma não separação, uma não cisão entre o ser e a natureza ou entre a mente e o corpo, o que Blake sugere é que embora a humanidade vivencie uma condição de 'experiência' – evidenciada pela consciência desses dualismos -, é possível reaprender uma percepção poética da 'inocência'. Esta não expressaria ignorância e sim uma compreensão mais profunda da natureza, da existência e de outros seres. Assim, a meta de Blake não seria a de valorizar um estado ou outro e sim o de rever a separação dualista entre eles. A percepção desse equívoco educaria o espectador à capacidade expressa no *Augúrios* – não coincidentemente – de *Inocência*. (TAVARES, 2012, p. 130-1)

Ou seja, o olhar poético é equivalente ao estado de inocência, aquele em que certa unicidade e maravilhamento são experimentadas. Muito embora, o mundo de Blake seja aquele guiado pela racionalidade, a comunhão entre o humano, o divino e o natural pode ser reencenada através da poesia. Blake imprime, portanto, a noção de que há na existência muito mais do que dois polos de ação e compreensão a digladiarem-se. Escapar dessa falácia é compreender a vida em estado mais profundo.

O casamento que faz entre Literatura e Pintura também é exemplo disso. Blake afirma na forma aquilo que desenrola em conteúdo: a cisão engana, pois compartimenta a potencialidade humana. Essa ideia está plasmada na famosa máxima blakeana “Num grão de areia ver um mundo/ Na flor silvestre a amplidão/ Segura o infinito em sua mão/ E a eternidade em um segundo” (BLAKE, 2010, p. 87).

A subversão de conteúdo em *Inocência* encontra-se na ligação que Blake faz entre o ensino de noções de compaixão – tão típicas aos livros infantis da época - e os problemas sociais da Inglaterra da Revolução Industrial. O poeta versa sobre abandono, pobreza e trabalho infantil. Na aliança entre as canções árcades e as mazelas urbanas, Blake satiriza a sínica moralidade da tradição de livros infantis.

A temática, portanto, distante daquela emuladora de um paraíso anterior ao pecado original funciona como chave interpretativa de sua ironia. Os episódios abrigam lugares diferentes das paisagens campesinas. Em *The Chimney Sweeper* - ou *O Limpador de Chaminés* em português -, por exemplo, o eu-lírico, um menino, é pressionado pelas condições de seu trabalho, análogo ao escravo. Mas, mesmo assim, confia em ação divina, tal como um livro didático prevê:

Quando mamãe morreu eu era bem moleque,
E ao vender-me meu pai, minha língua a custo é que
Gritava 'arre 'arre 'arre 'arre-dor:
Durmo em fuligem, das chaminés sou varredor.

O pequeno Tom Dacre chorou ao ser raspado
Seu cabelo, tal qual de um cordeiro, anelado.
Eu disse. Calma, Tom, deixa, sem os cabelos
Ao menos a fuligem não poderá tê-los.

[...]

Com chave luminosa um anjo apareceu
E abriu-os, livrando cada menino do seu.
Riam e saltitavam, desciam o vale,
Para lavar num rio e o sol brilharem.

Então, nus, brancos, todas as bolsas deixadas,
Subiram para as nuvens, brincaram nas vagas
Do vento. E o Anjo disse ao Tom: Se fores bom
Menino, terá Deus por pai & alegria por dom.
(BLAKE, 2005, p. 41)

Figura 7. Placa *The Chimney Sweeper*, de William Blake, 1794.



Fonte: Alamy. Disponível em: <https://www.alamy.com/stock-photo-songs-of-innocence-and-experience-copy-l-1795-the-chimney-sweeper-134784664.html>

O trabalho infantil, comum na Inglaterra dos séculos XVIII e XIX, é tematizado pelo poema iluminado. Blake registra o destino de meninos de quatro e cinco anos vendidos ao trabalho de limpeza de chaminés. Devido ao tamanho reduzido das crianças, essas conseguiam passar pelos estreitos espaços. Muito embora essa configuração cause grande impacto no leitor da atualidade, a existência diminuta dessas crianças era, à época, socialmente aceita. Não só a natureza do trabalho causa espanto, mas também as condições em que esses meninos eram mantidos: órfãos andrajosos e famintos submetidos a longas horas de trabalho. Em sua maioria, morriam antes de chegar à maioridade, já que quedas e danos ao pulmão proveniente da fuligem eram comuns.

A placa, entretanto, não faz menção à dura realidade. Protegidos por um céu de cores quentes, crianças brincam felizes na parte inferior da imagem. Folhagem transpassa o poema completamente, incrustada do título ao chão gramado pisado pelas crianças. Entende-se, por conta dessa materialidade, que Blake ilustra o escape do eu-lírico, a recompensa divina, a alegria eterna, a redenção cristã. Porque

a realidade opressora não elimina a fé do menino no resgate divino, de esfera externa à ação humana, Blake estica a lógica da purgação a ponto de fraturá-la.

Acrescida a essa ruptura há denúncia da culpa. O anjo, mensageiro de Deus, estabelecendo a condição de bondade para a alegria como dom, permite duas observações: o menino não é bom, pois ainda sofre e se sofre é porque há expiação – afinal o deus cristão é justo e bom.

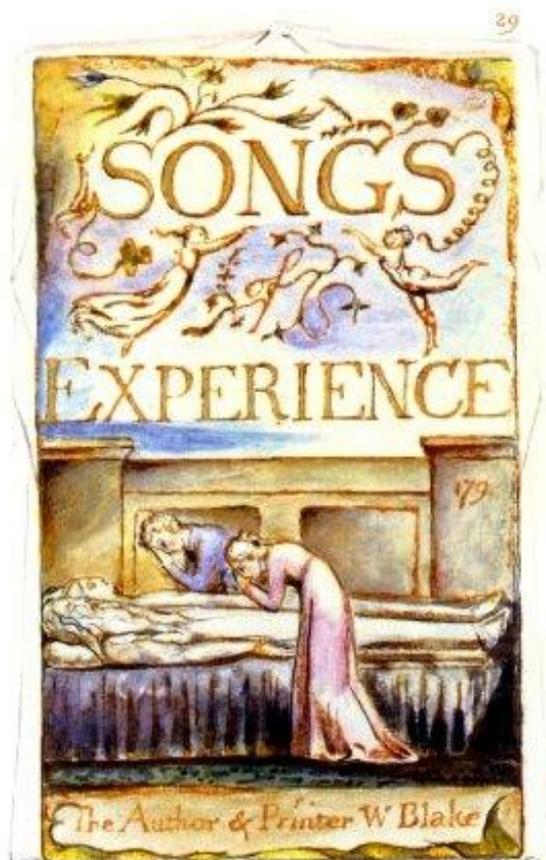
Blake, vale notar, não elimina completamente as paisagens naturais das canções de *Inocência*. Tavares (2012), sobre a questão, afirma que os poemas

[...] aludem ao cenário campesino também funcionam a partir de uma chave satírica que ironiza, nos quais as brincadeiras infantis e os deleites naturais são perpassados pelo iminente fim do dia. Nesse âmbito, cenários urbanos e rurais são usados por Blake a fim de desconstruir as noções de ‘inocência’ e de ‘experiência’. (TAVARES, 2012, p. 132)

Ou seja, Blake ataca a ideia de paraíso transcendental e convida seus leitores ao paraíso possível, um lugar onde não haja eliminação manipuladora da realidade. Subvertendo a lógica moralista e a visão idealizada da infância, Blake aterrissa seus semelhantes e aloca o paraíso dentro da ação humana, da energia criativa, do olhar imaginativo. Porque a Londres da Revolução Industrial é o completo oposto da topografia árcade, resta, segundo Blake, a iluminação do mundo imediato.

Em 1804, cinco anos depois do lançamento de *Canções da Inocência*, William Blake publica *Canções da Experiência*. A obra, muito embora anunciada como edição autônoma, espelha os poemas de *Inocência*. Segundo Essick (2008, p. 9), William Blake logo reúne os poemas em obra única, intitulado-a como *Songs of Innocence and of Experience: Shewing the Two Contrary States of the Human Soul* – ou *Canções da Inocência e da Experiência: revelando os dois lados opostos da alma* – e, ao reuni-los, torna “explícito o que estava anteriormente implícito nas não tão inocentes Canções de 1789” (ESSICK, 2008, p. 9).

Figura 8. Capa de *Songs of Experience*, de William Blake, 1804.



Fonte: Tate. Disponível em: <https://www.tate.org.uk/art/artists/william-blake-39/blakes-songs-innocence-experience>

No frontispício de *Experiência* temos dois jovens adultos que choram a morte de um casal idoso. Diferentemente de *Inocência*, a capa apresenta cena urbana, doméstica. As cores alegres e vívidas são substituídas por tons cinzentos e arroxeados, contribuindo para a criação de uma atmosfera mais fria e sóbria. Se tomarmos o casal de crianças que, em *Inocência*, admirava o livro com curiosidade como o equivalente infantil deste adulto que agora encara a face da morte com pesar, é possível começar a depreender a tonalidade negativa dada por Blake à *Experiência*. Além disso, a palavra “*Experience*” está gravada em letra garrafal, mais comum, contida; o contrário daquela cursiva de “*Innocence*”, mais autêntica, humana. O título tão pouco é transpassado por galhos e flores, como acontece em *Inocência*. Há, no entanto,

[...] raízes ressequidas e estéreis, cercas que limitam uma natureza infértil, outrora vicejante. Além disso, as formas curvilíneas de *Inocência* são transmutadas em serpentes, vermes, pedaços de folhas ou galhos mortos, levados pelo vento. (TAVARES, 2012, p. 160)

Dessa aridez, resultante dos elementos que constituem a capa, é possível considerar o estado da experiência como aquele da domesticação e consequente mortificação. O desalento de *Canções da Experiência* é, portanto, prêmio da experiência. O movimento que nos leva do estado de inocência para o da experiência é inevitável, por isso a angústia é condição humana. Esse trânsito inexorável está formalizado no espelhamento entre os poemas dos dois livros.

A complementariedade entre os dois títulos é, atualmente, lugar-comum da crítica especializada, dada grande quantidade de exemplos a sustentar a proposição. Além das capas de cada uma das *Canções*, e a posterior união dos livros em um único volume, a oposição entre os poemas “*Cordeiro*” e “*O Tygre*” é o argumento mais célebre. Há, entretanto, grave diferença de tom. A tonalidade dada ao segundo tomo é mais explícita e condenatória. Tavares (2012) ressalta:

O que antes era apenas sugerido como revisão do moralismo religioso, em poemas como “*The Little Black Boy*”, agora é apresentado como advertência profética em poemas de revolta como “*London*”. São lâminas que exemplificam visual e textualmente quais seriam as forças que escravizam os seres que coíbem o desenvolvimento do espírito imaginativo humano. (TAVARES, 2012, p. 161)

O diálogo com as tradições que Blake fragiliza tem, em *Experiência*, construção dramática. O livro é constituído por monólogos, dos quais perguntas irrespondíveis são núcleo. O explícito tom dramático advém de eu-líricos cujo isolamento funciona como estopim para consciência de sua própria condição irremediável, contraditória, desgraçada. Contribui para a atmosfera de desconforto inquietante o tempo poético: linear e progressivo. O destino é a aniquilação, a morte. Como em “*London*” – ou “*Londres*”:

Ando por cada rua escriturada
Junto ao Tâmis de escriturada água
E percebo em cada face encontrada
Sinais de fraqueza, sinais de mágoa.

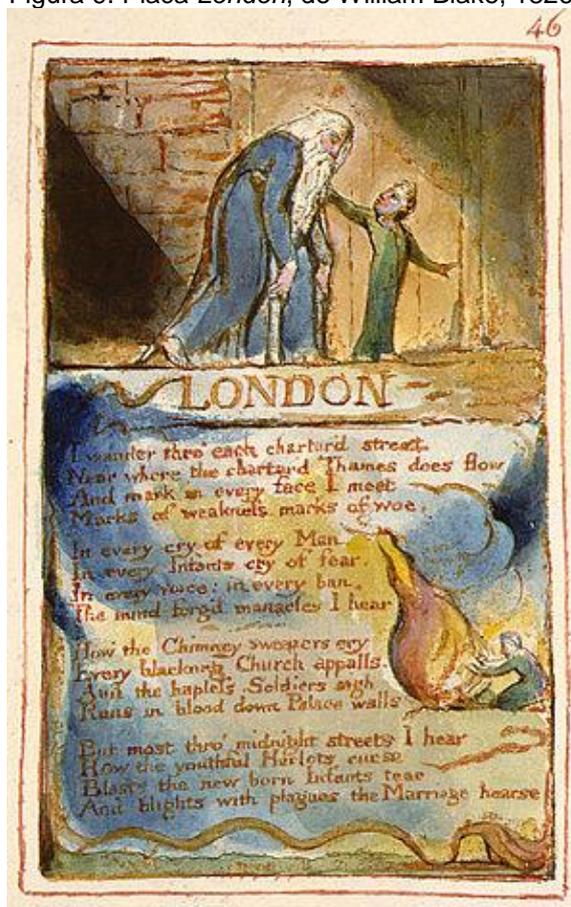
Em cada grito de medo infantil,
Em cada grito humano que me acena,
Em cada voz; cada anátema frio,
Escuto as mental-forjadas algemas

E o Limpa-chaminés deixa intimidado
Com seu grito cada templo escuro,
E o suspiro do infeliz Soldado
Faz sangrar no Palácio o muro

E muito às ruas meia-noite eu sigo
Ouvindo a jovem Meretriz com pragas
Abrir o choro do Recém-nascido

E encher a tumba Conjugal de chagas³⁹
(BLAKE, 2005, p. 109)

Figura 9. Placa *London*, de William Blake, 1826.



Fonte: Alamy. Disponível em: <https://www.alamy.com/stock-image-songs-of-innocence-and-of-experience-london-william-blake-ca-1825-162485878.html>

A lâmina é escura, de cores pálidas que intensificam o esmorecimento da imagem. Na parte superior, um idoso é guiado por uma mão infantil. Na porção inferior, outra criança aquece as mãos em fogo cuja fumaça cerca os versos do poema. O verso iluminado é inegavelmente social e apresenta tom pessimista em relação ao ambiente urbano. A visão sobre a capital inglesa é melancólica e depreciativa: há perda de espaço público, prostituição, trabalho infantil, excomunhão. A interpolação que sofre o eu-lírico das figuras que lhe cruzam o caminho intensifica o paradoxo urbano: solidão na multidão (TAVARES, 2012, p.

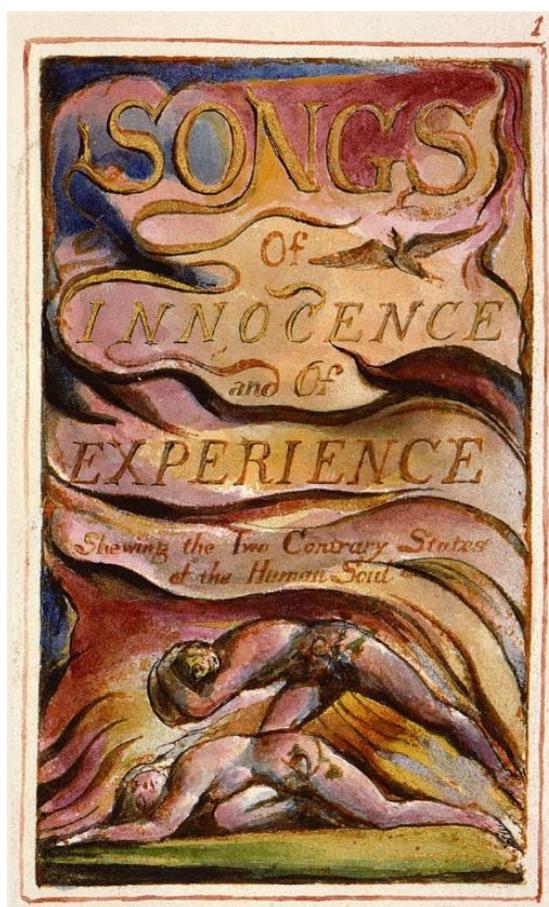
³⁹ Tradução de Mário Alves Coutinho e Leonardo Gonçalves. Segue a versão original: "I wander thro' each charter'd street, / Near where the charter'd Thames does flow. / And mark in every face I meet / Marks of weakness, marks of woe. / In every cry of every Man, / In every Infants cry of fear, / In every voice: in every ban, / The mind-forg'd manacles I hear / How the Chimney-sweepers cry / Every blackning Church appalls, / And the hapless Soldiers sigh / Runs in blood down Palace walls / But most thro' midnight streets I hear / How the youthful Harlots curse / Blasts the new-born Infants tear / And blights with plagues the Marriage hearse" (BLAKE, 2005, p. 108).

164). A consciência vocalizada que passeia por Londres está desolada pelas imagens da cidade, concluindo sua excursão ciente da existência de sofrimento, morte e doença.

William Blake, quando finalmente reúne os poemas de *Canções da Inocência* e *Canções da Experiência*, cria, como dito, o volume *Canções da Inocência e da Experiência*. Para esta “nova” obra cria nova placa de impressão de capa. Subvertendo a lógica criada para as capas anteriores, Blake, cuja palavra “inocência” fora primeiramente gravada em letra cursiva, mais orgânica e natural, passa a existir em caracteres romanos, assim como a rígida e fria palavra “experiência”. Desse modo, é possível dizer que o estado de experiência absorve o da inocência, transformando-a em equivalente. Segundo Tavares (2012), essa

Interpolação tem significado simbólico. É como se Blake fizesse referência à severidade de Experiência nas letras de Inocência e interpolasse elementos de Inocência às estruturas mentais rígidas de Experiência. Trata-se de um detalhe técnico que corrige a percepção do observador/leitor sobre a errônea separação desses estados como antagônicos ou auto-excludentes [sic]. (TAVARES, 2012, p. 158)

Figura 10. Capa de *Songs of Innocence and of Experience*, de William Blake.



Fonte: British Library. Disponível em: <https://www.bl.uk/collection-items/william-blakes-songs-of-innocence-and-experience>

Além disso, a capa da edição conjunta, onde figura um casal seminu protegendo-se de uma dinâmica corrente avermelhada, remete à expulsão de Adão e Eva do Éden. As possíveis labaredas, tão típicas ao imaginário infernal, combinadas às ramas como vestimenta, relacionadas ao casal primeiro, sugerem a anterioridade da inocência em relação à queda humana pelo pecado e, por conseguinte, o estado de experiência posterior. Há, portanto, construída no frontispício do livro a oposição teológica cristã que Blake pretende alvejar.

Os poemas de *Inocência* retratam crianças como cordeiros, como criaturas naturalmente inocentes, submissas, curiosas, inofensivas. Há o protagonista devaneio da confiança na onipresença de Deus, muito apesar de massacrantes sofrimentos. O preceito de *Inocência* é a suposta transcendência das penas pela fé no divino. Porém, frente à Revolução Industrial, a ingênua perspectiva se extingue: a fé submissa não é suficiente, mas esquizofrênica. A convicção de Blake transmuta-se para um ideal de luta. Motivado pela resistência, reinterpreta todo um legado cristão. Sobre esse ponto, Vizioli afirma que, para Blake, “Cristo não mais deveria encarnar a submissão, mas a revolta; e o seu símbolo não mais deveria ser o Carneiro, porém, o Tigre” (1986, p. 5). O tigre então torna-se símbolo máximo da salvação. A reparação e a divindade são lidas como Energia, Revolução, Insubmissão, Arte – todas tochas a acender os olhos do animal forjado em fornalha quente.

6.5. A assustadora *symmetria*: quem cria cordeiro cria tygre?

“*The Lamb*” e “*The Tyger*” correspondem à dupla de poemas mais comentada na tradição crítica inglesa (TAVARES, 2012, p. 175) – este publicado primeiramente em *Canções da Experiência* (1804) e aquele em *Canções da Inocência* (1789). Como poemas bastante renomados, foram visceralmente estudados, a ponto de haver um arquétipo interpretativo já estabelecido. Essa linha crítica mais comum vê no cordeiro o representante do Bem, da inocência, da infância, da ludicidade, da moralidade cristã, da curiosidade ingênua; enquanto atenta-se para o tigre como símbolo da ira, da revolta e do horror. Desse modo, são opostos complementares, que iluminam um no outro aquilo que sozinhos escondem.

Essa leitura, embora legítima, parece curta demais para os propósitos analíticos dessa dissertação – mesmo porque a interpretação generalizada não leva em conta a face iluminada dos poemas. O tigre, por exemplo, está apresentado na placa de cobre como um animal infantil, dócil, de certo modo passivo. Segundo Tavares (2012), apoiado pelas asserções de Ackroyd (1995), o poema “*The Tyger*” é “[...] um poema aterrorizante, metricamente refinado e sonoramente marcante”, que, devido a representação da placa, transforma o tigre em um cômico animal, como se ilustrado por uma criança, abobalhado com sorriso idiota.

Há, portanto, camadas interpretativas que não poderão ser contornadas. Por isso, convém iniciar a apresentação dos poemas em suas formas iluminadas. A começar pelo “*The Lamb*” – ou “Cordeiro”:

Cordeirinho, quem te fez?
 Pois tu sabes quem te fez?
 Deu-te a vida e deu-te pasto,
 Ribeirinho e largo prado;
 Deu-te roupa de delícia,
 Lã macia sem malícia;
 & deu-te esta voz tão terna,
 Alegando toda a terra:
 Cordeirinho, quem te fez?
 Pois tu sabes quem te fez?

Cordeirinho, vou dizer-te,
 Cordeirinho, vou dizer-te;
 É chamado por teu nome,
 Pra si mesmo dá teu nome:
 Ele é meigo & moderado,
 De menino ele é chamado:
 Eu menino & tu cordeiro,
 Temos hoje o nome dele.
 Cordeirinho, Deus te crie.
 Cordeirinho, Deus te crie.
 (BLAKE, 2005, p. 33)⁴⁰

⁴⁰ Tradução de Mário Alves Coutinho e Leonardo Gonçalves. Segue a versão original: “*Little Lamb who made thee / Dost thou know who made thee / Gave thee life & bid thee feed. / By the stream & o'er the mead; / Gave thee clothing of delight, / Softest clothing woolly bright; / Gave thee such a tender voice, / Making all the vales rejoice! / Little Lamb who made thee / Dost thou know who made thee / Little Lamb I'll tell thee, / Little Lamb I'll tell thee! / He is called by thy name, / For he calls himself a Lamb: / He is meek & he is / mild, / He became a little child: / I a child & thou a lamb, / We are called by his name. / Little Lamb God bless hee. / Little Lamb God bless thee*” (BLAKE, 2005, p. 32).

Figura 11. *The Lamb*, de William Blake, 1789.

Fonte: The Metropolitan Museum of Art. Disponível em:
<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/347905>

Nota-se claramente que o poema é a materialização mais cristalina da perspectiva de *Canções da Inocência*. Em “*The Lamb*” temos a faceta apologética da promessa cristã, a valorização do Bem como submisso e ingênuo, o enaltecimento da criança bem-aventurada, a aproximação do branco animal a Jesus Cristo, o cenário pastoral, a mansidão. Em consonância está a placa, reforçadora dessa perspectiva quando nos apresenta uma plácida criança afagando um plácido cordeiro, elemento de um plácido rebanho alocado em plácido cenário. Blake fornece aqui a docilidade reconfortante comum à visão que relaciona o divino à brandura, à placidez; e invocando-a mostra quão contraditório é o sentimento que relaciona o divino ao desprendimento, ao alheamento, à intangibilidade. Por isso, “*The Lamb*” ilumina-se quando colocado ao lado de “*The Tyger*” – exposto a seguir:

Tygre, Tygre, fogo ativo,
 Nas florestas da noite vivo;
 Que olho imortal tramaria
 Tua temível simetria?

Que profundezas, que céus
 Acendem os olhos teus?

Aspirar quais asas ousa?
Qual mão em tua chama pouosa?

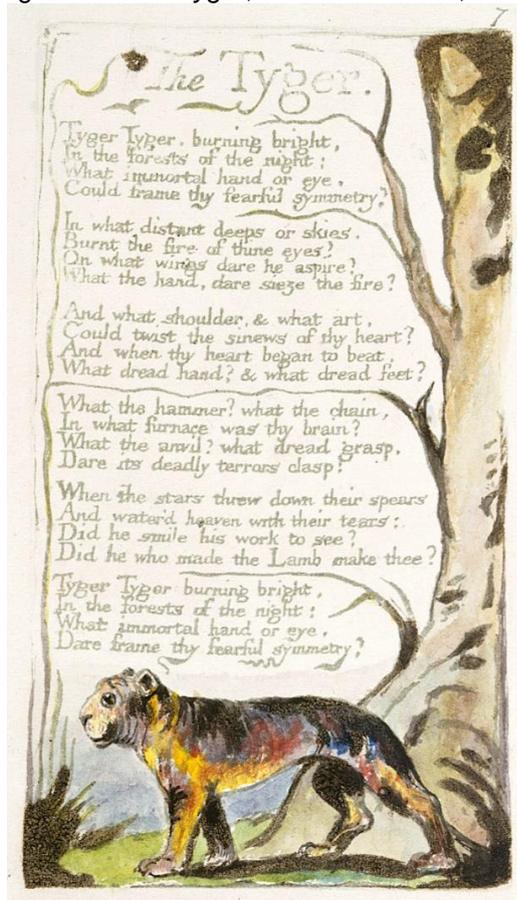
Por que braço & que arte é feito
Cada nervo de teu peito?
E teu peito ao palpitar,
Que horríveis mãos? & pés sem par?

Que martelo? Que elo? Tua mente
Vem de qual fornalha ardente?
Qual bigorna/ que mão forte
Prende o teu terror de morte?

Quando em lanças as estrelas
Choraram no céu, ao vê-las:
Ele sorriu da obra que fez?
Quem fez o cordeiro te fez?

Tygre, Tygre fogo ativo,
Nas florestas da noite, vivo,
Que mão imortal armaria
Tua terrível simetria?
(BLAKE, 2005, p. 101)⁴¹

⁴¹ Tradução de Mario Alves Coutinho e Leonardo Gonçalves. Segue a versão original: “*Tyger, Tyger, burning bright, / In the forests of the night; / What immortal hand or eye, / Could frame thy fearful symmetry? / In what distant deeps or skies. / Burnt the fire of thine eyes? / On what wings dare he aspire? / What the hand, dare seize the fire? / And what shoulder, & what art, / Could twist the sinews of thy heart? / And when thy heart began to beat, / What dread hand? & what dread feet? / What the hammer? what the chain, / In what furnace was thy brain? / What the anvil? what dread grasp, / Dare its deadly terrors clasp! / When the stars threw down their spears / And water'd heaven with their tears: / Did he smile his work to see? / Did he who made the Lamb make thee? / Tyger Tyger burning bright, / In the forests of the night: / What immortal hand or eye, / Dare frame thy fearful symmetry?*” (BLAKE, 2005, p. 100).

Figura 12. *The Tyger*, de William Blake, 1794.

Fonte: National Galleries Scotland. Disponível em:

<https://www.nationalgalleries.org/shop/stationery/notecard-sets/william-blake-notecard-set-10-cards>

O tigre de “*The Tyger*” funciona, portanto, como chave interpretativa para o poema que o espelha. Os versos remetem à fera assassina, cujo corpo está todo voltado para a aniquilação, para o extermínio, para a morte. O eu-lírico, constatando a existência de um animal tão terrível, questiona-se sobre criador deste. As perguntas não respondidas reafirmam o estado de confusão. A assimilação da coexistência dos contrários, o paradoxo cristão, derruba a prévia ideia, aquele sustentáculo de “*The Lamb*”, afirmativa da bondade onipresente de Deus. Em face dessa contradição, a voz inquisitiva atordoada questiona a natureza desse deus: se cria a fera, será deus também fera?

Além disso, é vantajoso notar a quebra da simetria sonora na primeira estrofe da versão original, onde se lê: “*Tyger, Tyger, burning bright, / In the forests of the night; / What immortal hand or eye, / Could frame thy fearful symmetry?*”. Embora a tradução para o português não ofereça essa fratura, já que se ampara no esquema AABB, os versos em inglês organizam-se em AABC. As três primeiras palavras a encerrar cada verso, “*bright*” (/braɪt/), “*night*” (/naɪt/) e “*eye*” (/aɪ/), são, por sua vez,

encerradas pelo fonema /aɪt/ e /aɪ/. Entretanto, “*symmetry*” é encerrada pelo fonema /i/ - na transcrição fonética /'sɪmətri/. Essa quebra de expectativa, que repetir-se-á somente na última estrofe, parece apontar para a manipulação jocosa feita por Blake sobre a ideia de dicotomia e, desse modo, plasmar a nível literário o alvejamento das oposições falaciosas – movimento que também faz na iluminação do poema.

O poema é bastante aterrorizador, tanto que a epifania do eu-lírico parece quase intolerável, clara demais para que este a sustente sem consternação. A iluminação do poema, entretanto, quebra o horror estupefato dos versos. Espera-se, ao ler o poema isolado, que o tigre de “*The Tyger*” seja tão horrendo quanto as letras sugerem.

O tigre, localizado na parte inferior da lâmina, está de perfil fitando algo para além da página. As patas dianteiras estão em posição relaxada, entretanto, as posteriores foram desenhadas a partir de uma posição anterior ao ataque: joelhos dobrados e pernas rijas. Há, portanto, uma dualidade na própria representação do animal, uma dicotomia movimento/inércia, o que fragiliza a docilidade sugerida pela expressão da fera, quase tola. Essa oposição exemplifica a ampliação sêmica desejada por Blake: as imagens não são repetição das letras, as gravuras não são redundantes (TAVARES, 2012, p. 177).

Segundo Welch (1990, p. 29), a dualidade plasmada pelos versos e ainda subvertida pelo desenho aponta para a natureza dual da malignidade da criatura. O tigre, de olhos flamejantes, pode iluminar a floresta escura. Sua fúria, seu fogo ativo, poderia eliminar a escuridão queimando a selva totalmente ou apenas jogando luz em certos lugares. O tigre é, portanto, figura de dicotomias ainda mais potentes. Welch (1990) afirma:

As intuições do eu-lírico sobre este criador começam imediatamente com uma percepção da incrível contrariedade dentro de uma de suas criaturas. O tigre “luminoso” possui poderes para destruir e escurecer, bem como para iluminar. Essa combinação de habilidades é especialmente intrigante porque, embora essas potências possam parecer constituir opostos, anulando-se uma a outra, elas não o são. É precisamente a “queima” do tigre que o torna íntimo de contrários e, por conseguinte, seu criador tão fascinante. O fato de o eu-lírico articular essa união e ser presumivelmente uma pessoa perspicaz sugere que ele pode estar prestes a ter um entendimento mais profundo⁴². (WELCH, 1990, p. 30, tradução nossa)

⁴² “*The speaker’s intuitions about this creator begin immediately with a perception of the amazing contrariety within one of his creature. The Tyger “burning bright” possesses powers to destroy and darken as well as to illuminate. This combination of powers is especially puzzling because while the powers may appear to constitute opposites, canceling one another out, they do not. It is precisely the Tyger’s “burning” that makes it intimate union of contraries is what makes the Tyger and therefore its creator so fascinating. The fact that the speaker articulates this union and is presumably a thoughtful*

Desse modo, Blake formaliza o dualismo contraditório em diversos níveis, como uma matrioska do esquematismo religioso. É a partir desse contraste que Blake convida à reformulação da noção dualista sobre a existência, sobre as oposições que alocam a visão imaginativa contra a racionalidade pura, a poesia contra a pintura, o corpo contra a alma, o sofrimento como preço pela vida eterna.

Há, entretanto, diversas linhas interpretativas para a compressão dos poemas espelhos, mais especificamente para as reverberações interpretativas das perguntas feitas em “*The Tyger*”. Tavares (2012, p. 175) cita David Wier e seu *Brahma in the West: William Blake and the Oriental Renaissance* (2003) ao fornecer um resumo das linhas interpretativas mais famosas para o poema: há linha crítica que vê no animal símbolo para o desejo sexual recalcado, já que “que queima nas sombras da flores escura” (BLAKE, 2005, p. 101); há estudiosos que afirmam que no tigre há a incorporação da impossibilidade teológica de um deus criar a fera e cordeiro, de existir entre bem e mal; outros que apontam para a *assustadora symmetria* como referência à criação poética; existe ainda a faceta revolucionária do animal símbolo da resistência à Revolução Francesa e Industrial; e finalmente perspectiva que estuda a relação entre a figura do tigre com a mitologia oriental.

O poema, estruturado em quartetos com esquema de rimas AABB e finalizado por um ponto de interrogação, implica na admiração do poder daquele que poderia criar uma criatura como o tigre. Dessa forma, o que o eu-lírico imagina e passa a admirar significam o início de uma jornada à aquisição de consciência. O reconhecimento da *assustadora symmetria* sugere impreciso criador, porém onipresente, um que trabalhe em compressões profundas, tectônicas, infernais. Essa alusão leva à sombria constatação de que o criador desse animal é um demiurgo violento, um deus-ferreiro. O eu-lírico, portanto, luta para compreender as mãos e olhos cujos terrores mortais fabricam o tigre (WELCH, 1990, p. 31). É preciso um deus-tigre para criar uma besta-tigre.

Na análise dessa dicotomia, é possível afirmar que Blake desejava a completude, aquela que inclui erros, vida, morte, corpo, céu e inferno casados juntos no coração do homem (DAMON, 2013, p. 22). A persona em “*The Tyger*” trilha um abismo de dubiedade. E assim como aponta Dante na *Divina Comédia*, a jornada para baixo é jornada para cima (WELCH, 1990, p. 37).

human begin suggests that he may be on the verge of some deeper understanding.” (WELCH, 1990, p. 30)

Diferentemente comporta-se Jack, tragado em definitivo pelo abismo infernal. Blake, invocado em momento vital na narrativa fílmica, além de indicar a leitura rasa já mencionada, também sugere a existência de uma faceta demiúrgica no filme, demiurgo esse encarnado em Trier. O cineasta, como a mente organizadora do mundo em que vive Jack, favorece-o com chuva. Favorecendo-o com a lavagem de sanguíneo rastro, Lars viabiliza a transcrição dos motivos blakeanos. A leitura infernal, a existência do Mal e a demiurgia são de fato invocados diretamente pela voz de Jack, mas também se mostram cativos à consciência que anima a narrativa fílmica. Blake e Trier elevam ao sublime a poética violenta, sem, no entanto, ter Jack a mesma leitura infernal.

7. DESTERRITORIALIZAÇÃO AVERNAL

“Creio que dizer uma coisa é conservar-lhe
a virtude e tirar-lhe o terror”
(*Livro do Desassossego*, Fernando Pessoa)

Depois de ganhar acesso aos territórios habitados pelos arquétipos literários selecionados e já sob a tutela de teorias basilares, projetaremos, então, luz sobre o movimento transcricional e intermediático realizado por Lars von Trier em *A casa que Jack construiu*. Desse modo, este capítulo, em posse das formas significantes de *Inferno* invocadas pelo cineasta dinamarquês, buscará, em cotejo, descortinar os momentos cinematográficos de maior contraste e semelhança com o texto poético. Nesse sentido, deseja-se desvendar a reequação performada por Trier dos elementos poéticos dantescos a partir da relevância desses mesmos arquétipos para o filme. Existe aqui, portanto, a intenção de aclarar as expansões pelas quais os significantes são submetidos e, dessa maneira, iluminar a profanação messiânica de Trier responsável pela tradução transgressora e cinematográfica da herança de Alighieri.

Com base nesses objetivos, iniciaremos a discussão pela elencagem de passagens onde quebras da narrativa fílmica naturalista tornam-se expressivas. Essa escolha justifica-se pela constatação de que na materialidade da linguagem cinematográfica estão as dilatações que desejamos investigar, por isso é imprescindível o apontamento das subversões não apenas temáticas, mas também formais que Trier faz. Em seguida, passaremos para a perscrutação da figura de Virgílio, poeta romano e guia infernal pilar da narrativa fílmica. Depois disso, haverá espaço para o confronto entre a versificação de Dante e a transcrição de Trier da travessia do infernal rio Estige, águas pelas quais os iracundos são conduzidos. Por conseguinte, seremos também levados ao círculo daqueles que com bestialidade pecaram, chegando à análise da violência enquanto tema do Canto XII e verdadeiro *leitmotiv* de *A casa que Jack construiu*. Por fim, um paralelo da função da catábase infernal de ambas as obras será delineado.

7.1. Desmonte trieriano: a forma cinematográfica

Para que o jogo alusivo de manifestações literárias cativo n’*A casa que Jack construiu* seja apreendido é importante apontarmos primeiramente para a forma da

narrativa fílmica. Ela, porque produto artístico, tematiza em segundo grau o desmonte da definição de arte “verdadeira”. A pós-modernidade, aqui compreendida como postura autoconsciente e autocrítica em relação às problemáticas que envolvem a linguagem, entende que tudo - da epistemologia científica à ficção - é, de forma ontológica, uma estrutura narrativa. Hutcheon (2003) resume:

À luz de trabalhos recentes em muitas áreas teóricas, vimos que a narrativa passou a ser reconhecida como, acima de tudo, uma estrutura feita pelo homem - nunca como 'natural' ou dada⁴³. (HUTCHEON, 2003, p. 62, tradução nossa)

Essa compreensão escalaciona a faceta autoconsciente de toda a produção humana, reverberando mudanças significativas em toda nossa criação intelectual e artística. Por conta disso, uma tendência contemporânea é tornar perceptível os mecanismos de fabricação - ou seja, tornar inteligível a mão demiúrgica organizadora do universo de significados que é uma obra de arte. Ao invés de ocultar os artifícios de criação, tornando-os diáfanos, e produzir uma narrativa lida como espelho favorecido da realidade, cada mídia – ou cada linguagem artística – tratará de expor a si mesma a partir de ferramentas próprias.

O cinema, por sua vez, trabalhará a partir da desmontagem do coeficiente de verdade. Em outras palavras, a sétima arte atuará na exposição ou desfamiliarização de seus dispositivos e convenções (XAVIER, 2005). Por conta disso, a perspectiva de construção inescapavelmente humana será amalgamada ao filme em duas instâncias: a temática - no referenciar consciente ao cânone literário - e na maneira de organizar o discurso fílmico. Desse modo, principiar pela forma de *A casa que Jack construiu* parece-nos caminho interessante, já que este é um dos vários parênteses autofágicos do filme.

Convém antes mencionar que, embora a discussão seja iniciada pela investigação da subversão de linguagem diferente da literária, as convenções da representação dramática assimilada – objetivos ancorados na história – não são exclusivas do cinema. “A seleção e disposição dos fatos, o conjunto de procedimentos usados para unir uma situação a outra, as elipses, a manipulação das fontes de informação, todas estas são tarefas comuns ao escritor e ao cineasta” (XAVIER, p. 34, 2005).

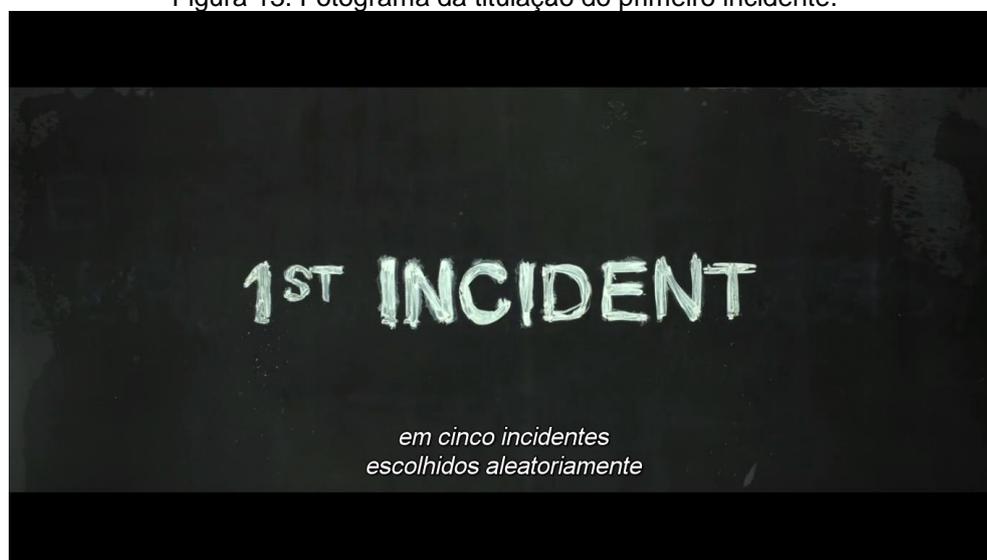
⁴³ “In the light of recent work in many theoretical areas, we have seen that narrative has come to be acknowledged as, above all, a human-made structure – never as ‘natural’ or given”. (HUTCHEON, 2003, p. 62)

Na retesa discussão sobre a violência enquanto possível motor para obras artísticas que é *A casa que Jack construiu*, Trier exhibe, por exemplo, trechos de seus filmes anteriores. Outros exemplos são os constantes avanços e recuos, produtos da técnica de *câmera na mão*. Na verdade, são diversos os indícios do olhar intencionado do diretor antinaturalista. Por isso, Trier parece propor uma montagem figurativa - uma montagem que segue raciocínio de seu protagonista de forma pouco objetiva, comparando e definindo significações claras.

A montagem do filme – ou seja, a escolha do tipo de relação a ser estabelecida entre as imagens justapostas (XAVIER, 2005, p. 23) - interrompe o fluxo de acontecimentos e marca a intervenção do demiurgo que é Trier através da inserção de planos que destroem a continuidade do espaço diegético. A exibição de animações, a exposição de cânones da Pintura, a introdução de filmes caseiros são elementos transformados em parte integrante da exposição da ideia de Jack – e *ipso facto* da concepção de cinema de Lars.

Neste filme, a sucessão de eventos começa obedecendo a uma estrita causalidade linear: em uma composição bastante similar ao romance moderno, Jack narra seus assassinatos, por ele chamados de incidentes, como um narrador o faz. Ele afirma tê-los escolhidos *aleatoriamente*, mas a evolução dramática do tipo psicológico – seu primeiro assassinato fora realizado de forma impulsiva e o último com requintes experimentais tipicamente nazistas – o aproxima das convenções literárias. Logo, o antiilusionismo cinematográfico de Trier serve como emulação do texto literário. A justaposição dos planos acontece em diversos momentos, sendo significativa a titulação dos incidentes.

Figura 13. Fotograma da titulação do primeiro incidente.



Fonte: printscreen do filme *A casa que Jack construiu* (2018), (00:01:22).

Além da doação de títulos aos momentos nevrálgicos da película, há comentários marginais feitos por Jack durante sua exposição teórica. Esses dizeres funcionam tanto como títulos para recortes específicos dentro de fragmentos já intitutados quanto palavras diretamente ditas ao público. Esse recurso, fruto literário, funciona mais uma vez como recurso desfamiliarizador. Abaixo um exemplo pertinente da vinculação transcricional do filme com o cânone literário:

Figura 14. Fotograma da introdução de referência clara a William Blake.



Fonte: printscreen do filme *A casa que Jack construiu* (2018), (00:51:03).

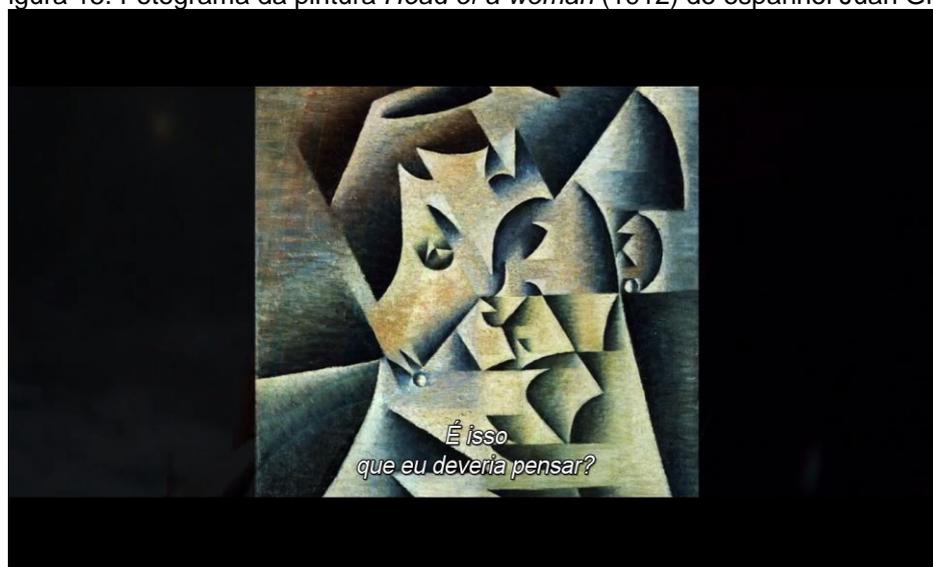
Além do original movimento interartístico, acima percebe-se clara a intenção de demonstrar a inexorável dependência do filme ao cânone literário. Assenhorando-se de suas referências e tentando a desmontagem dos artifícios cinematográficos, Trier resolve a questão da originalidade que debate: se as referências estão dispostas, ao público é exercício intrigante desvendá-las; e, ao descobri-las, o espectador pode fruir a maneira inventiva como Trier conseguiu combiná-las. Para além dos exemplos já mencionados, sua proposta estética pode ser confirmada pela existência de vídeos em moldura preta de autoria desconhecida, a utilização de luz natural mesmo em cenas de espaços fechados, o desfoque proposital, os rápidos cortes visuais em diálogos e tortos enquadramentos.

Muito apesar da profusão de momentos em que essas quebras acontecem e embora haja diversas passagens significativas para este estudo, a primeira ocasião mostra-se bastante profícua: o primeiro *incidente*, aquele perpetrado contra a personagem de Uma Thurman (1970 -), uma mulher sem nome.

Uma entra no furgão vermelho de Jack porque precisa de uma carona até a cidade – eles se encontram em uma curva de uma rodovia qualquer. O macaco hidráulico dela, aquele capaz de levantar o carro para a troca do pneu, precisa de conserto, assim como seu pneu precisa de troca. Jack, que curiosamente divide o nome com a ferramenta na língua inglesa, leva-a para o ferreiro que solda o apetrecho. Durante a viagem de ida, a mulher, muito distante do estereótipo da vítima de um *serial killer*, é sagaz, até mesmo provocativa. Ela diz não ter sido muito sensato de sua parte a entrada no veículo, porque o furgão Jack corresponde ao estereótipo de carro dos assassinos de filmes de suspense. Depois disso, começa a dissertar sobre os clichês do gênero, como todos eles são aplicáveis à situação em que se encontram. Em dado momento, a mulher interpretada por Uma aponta a falta de disposição de Jack como desvio do chavão, chamando-o de covarde. Ele então freia o furgão e a acerta no rosto com o macaco hidráulico, com seu próprio *jack*.

Trier, depois da cena violenta, faz um close-up em primeiríssimo plano do rosto ensanguentado da mulher que lentamente se transforma na pintura cubista *Head of a woman* (1912) do espanhol Juan Gris. Abaixo o fotograma:

Figura 15. Fotograma da pintura *Head of a woman* (1912) do espanhol Juan Gris.



Fonte: printscreen do filme *A casa que Jack construiu* (2018), (00:09:17).

A pertinência da imagem, salvo o desmonte dos artifícios de ilusionismo já mencionado, está no ineditismo do recurso: é a primeira vez em que há referência a uma obra de arte. Há obviamente a alusão a Virgílio, mas ele, quem revela-se até o momento apenas pela voz em fundo preto, não pode ser ainda relacionado ao autor de *Eneida* – não há indícios suficientemente claros. Logo *A head of a woman*,

pintada anteriormente Leonardo da Vinci (1508), Pablo Picasso (1909) e Georges Braque (1909) e posteriormente por Joan Miró (1938), figura como primeira das tantas exposições de obras plásticas do filme. É interessante apontar que o quadro por si mesmo é transcricional – usa a tradição como inspiração e criticamente subverte os parâmetros dos quais depende.

Além disso, a versão de Gris fundamenta-se na estética cubista, movimento artístico do início do século XX cujo paradigma está na insurreição contra a perspectiva única. Segundo Everdell (2000), este olhar uno corresponde ao modo como um pintor, por exemplo, apreende visualmente a realidade e a transfere a outro suporte. Em outras palavras, é a perspectiva quem determina as proporções de representação de objetos tridimensionais em superfícies bidimensionais como telas. Desse modo, o princípio ótico de uma obra de arte advém de um ponto de vista específico, singular. O Cubismo, inaugurado por Pablo Picasso (1881 – 1973) com *Les demoiselles d'Avignon* (1907), questiona a noção de centralidade e superioridade da arte europeia, rejeita a perspectiva única para a apreensão da realidade e, por conseguinte, da valorização artística. Ademais, com a quebra da representação naturalista e eurocêntrica, a pintura passa a ser vista como produto humano, por isso permeado de subjetividade. Com o colapso da objetividade intrínseca à perspectiva única, elementos como cor e luz também serão repensados e a fidelidade dogmática à representação naturalista será alvejada. Everdell (2000) explica:

Com efeito, Picasso fez para a arte, em 1907, quase o mesmo que Einstein para a Física em seu ensaio “Eletrodinâmica”, de 1905. Jogando com o que as pessoas querem dizer por simultâneo, Einstein terminou dizendo que apenas a velocidade da luz era absoluta, e que todas as outras medidas poderiam variar em relação a ela. Nenhum observador tinha um ponto de vista privilegiado, e as observações, mesmo de vários pontos de vista, não eram suficientes para tornar a realidade determinada ou “objetiva”. (EVERDELL, 2000, p. 292)

Parece seguro depreender da escolha por *A head of a woman* feita por Trier sinal do que virá: narrativa pouco afeita à perspectiva clássica de obra de arte, mas ao gosto da audácia mefistofélica que é a transcrição da tradição. Segundo Hutcheon (2003), a revisitação de obras, postulados e episódios passados em modo revisor, com o objetivo de propor contribuições contrastantes de vários pontos de vista é postura típica da pós-modernidade. O pensamento que sustenta a corrente vê o mundo como pós-utópico e por isso fragmentário, ou seja, composto por perspectivas várias e conflitantes. Posto isso, Trier inaugura seu filme em proposta

intermídia da pintura que tematiza a noção da perspectiva – pintura essa do século passado. Por conta disso, o cineasta parece indicar a idade do debate e a expectativa que tem em relação à familiaridade com a questão – afinal a rua onde se encontra a câmara fria de Jack se chama *Perspectiva*, e sua placa é antiga e está quebrada.

7.2. Virgílio transcriado

Dante, em *meio da jornada*, havia perdido a verdadeira estrada. Aturdido em *selva tenebrosa*, deseja subir ao topo de uma colina, pois seu espírito aspira a iluminação da estrela que guia, o Sol. Dante personagem está numa espécie de angustiada vigília e se debate com a necessidade de iluminar-se. É nessa configuração que Virgílio personagem revela-se, indicando a via apropriada: a jornada para a revelação deve ser iniciada pelo sofrimento, marcando talvez o mais relevante pilar da filosofia católica: a salvação é mortificação, a anábase é catábase.

Virgílio trieriano é também guia infernal para a descida, mas não para a ascensão. Ao seu acompanhante é vedada a iluminação. Muito embora revele-se pela voz como Virgílio dantesco, sua figura aparecerá apenas no clímax do filme – no momento em que os policiais descobrem a localização da câmara fria e Jack inicia sua viagem ao bátrio. Nesse ponto, é interessante salientar a escolha que Trier faz sobre a inserção de Virgílio. Como no texto dantesco, a ação está em desenvolvimento, *in medias res*. Porém, a narrativa é iniciada já pela descida acompanhada de Virgílio. Essa preferência diz muito sobre o passado histórico de Jack. A voz que dialoga com quem ele, seu guia para a catábase, existe apenas para vias de punição. Jack não está perdido como Dante – ou pelo menos não se apercebe de sua escuridão e por isso acredita-se já iluminado. Logo, o trecho escrito por Dante para a inserção de Virgílio estende-se por praticamente toda a narrativa fílmica. Trier alarga o mistério sobre a identidade de Virgílio por um tempo muito mais longo do que Dante faz em seu poema. E, como produto cultural pós-moderno, o filme revela Virgílio não pela própria voz – como Dante oferece -, mas por referências, por indicações espalhadas pelas duas horas e meia de *A casa que Jack construiu*. Cabe, portanto, ao público fazer as conexões, fruir as revelações. Virgílio já fora apresentado na tradição, Trier não se sente tentado a apresentá-lo outra vez.

Esse argumento pode ser confirmado em diversos momentos ao longo do filme, mas o primeiro deles parece-nos bastante expressivo. Com a tela preta, Jack questiona: “Posso perguntar algo a você?” (00:00:31) e a voz ainda não identificada diz: “Não posso prometer que irei responder” (00:00:33). Então Jack pergunta sobre a permissão de se falar durante o trajeto para o que seu interlocutor responde: “Pense desta forma: bem poucos fazem o percurso sem proferir uma palavra. [...] só não acredite que me dirá algo que não ouvi antes” (00:00:46). Pela resposta, é possível inferir o alto número de pessoas a realizar tal jornada, assim como a antiguidade do caminho, mas não há ainda indícios de descida, apenas da estrada. Porém, um espectador versado na tradição literária consegue levantar a hipótese sobre a identidade da voz como sendo Virgílio – muito embora o filme possa ser fruído a partir de diferentes camadas de leitura, compondo público não apenas versado em Literatura.

Somente uma suposição pode ser feita no início, mesmo porque a partir de então Jack começa a contar sua história, convertendo Virgílio em seu interlocutor. Desse modo, Virgílio funciona como alguém a quem Jack explicará sua teoria sobre violência e arte. Enquanto Virgílio dantesco é guia protetor, pois acalenta e elucida Dante, Virgílio trieriano é opositor de um debate, é um confessor – mesmo que em Jack não haja culpa ou reverência a Virgílio como qualquer tipo de sacerdote. Enquanto a genialidade poética de Virgílio é reverenciada pelo poeta florentino, Jack não o reconhece, tampouco Virgílio se apresenta. Não há reconhecimento da relevância artística de Virgílio, mas sim um embate dialógico, como se ambos fossem equivalentes. Jack deseja convencer Virgílio de suas proposições e Virgílio resiste. Mais do que guia, portanto, Virgílio é opositor.

Essa escolha diegética reforça a construção da personagem Jack enquanto homem pós-moderno afogado em águas canônicas. A tradição, lida por ele rasamente e por isso retratada de maneira equivocada e distorcida, não consegue ser totalmente apreendida. Tanto que Jack deforma toda e qualquer referência artística. Esse parece ser o caso da representação de Virgílio. Jack o posiciona no século XX – inferência possível pelas roupas de Virgílio -, mesmo que o poeta romano tenha vivido entre os anos 70 a.C. e 19 a.C.

Outro ponto conectado a Virgílio e à perversão histórica do cânon é existência dos Campos Elísios (02:19:12). O autointitulado Senhor Sofisticação – ou *Mr. Sophistication* em idioma original – depara-se na descida com o paraíso homérico.

Virgílio é quem nomeia o espaço, visto a partir de uma janela e de acesso impossível. Com referências tão explícitas a Dante e a Virgílio somadas à distorção da poética de William Blake e à aniquilação denotativa das Belas Artes, parece-nos válido apontar esse equívoco como mais um dos indícios do abjeto domínio de Jack. Movendo-se em universo dantesco, Jack invoca Virgílio, mas apenas um erro parece justificar a introdução do autor da *Odisseia*.

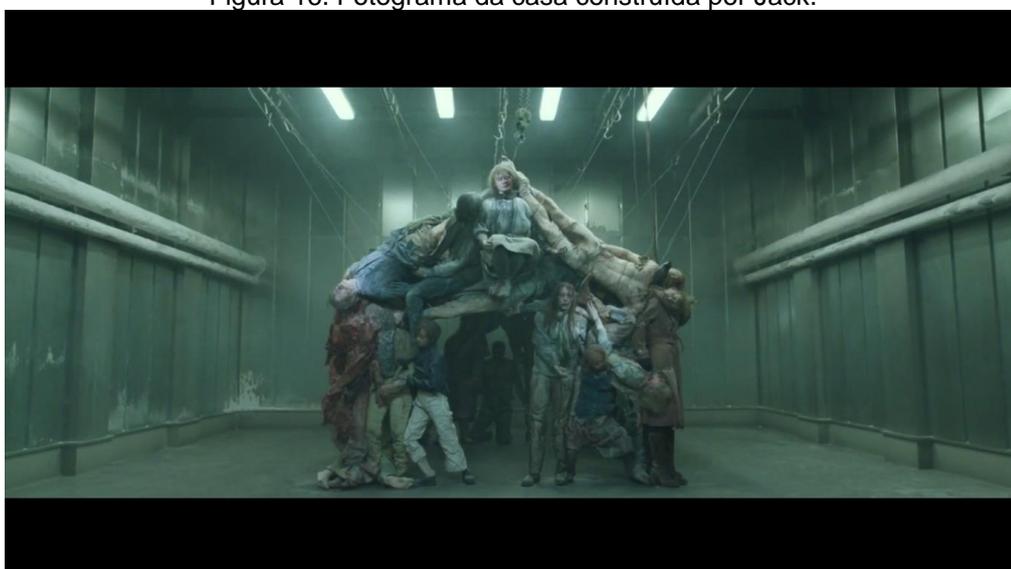
Por essa razão, a *Teoria do Valor da Ruína*, do alemão Albert Speer (1905 - 1981) é explicada por Jack a partir do minuto 01:44:45, é o instrumento com o qual Jack constrói seu monumento de profanação. Segundo Scobie (1990), o arquiteto nazista, valendo-se da grandeza das civilizações gregas e romanas e, por conseguinte, da importância de suas ruínas, deseja reproduzir efeito semelhante nas edificações nazifascistas. Desse modo, ele projeta construções em tamanho e formato análogos, usurpando a relevância da arquitetura da Antiguidade a partir das conexões possíveis do imaginário coletivo ocidental. Mas não só isso, o material utilizado para a edificação dos prédios governamentais foi escolhido a partir da necessidade de que essas edificações parecessem tão grandiosas e antigas quanto as romanas e gregas. Sendo assim, Speer emula o efeito das construções sem que as comunidades nazista e fascista tenham alcançado a magnitude e elevação da Antiguidade.

Jack, um admirador da teoria, parece empregá-la à revelia com fins de validação pessoal. Jack aspira o efeito, deseja a entronização de sua figura frustrada. Desse modo, a *Teoria do Valor da Ruína* é fundação de sua argumentação e explicação para a sua imprecisão. Jack anseia o reconhecimento alheio, a começar pelo convencimento de Virgílio. O envio de fotos para o jornal local e a criação do pseudônimo *Senhor Sofisticação - Mr. Sophistication* – comprovam essa hipótese. A música *Fame* (1975) de David Bowie (1947 – 2016) e John Lennon (1940 – 1980), tocada diversas vezes, também a corrobora.

A defesa da iconicidade das correntes nazistas e fascistas por parte de Jack levanta outro ponto transcricional de Virgílio. Como mencionado em capítulo específico, Virgílio é lido por grande parte da crítica dantesca como a personificação da razão. Do mesmo modo, a personagem se apresenta em *A casa que Jack construiu*. Virgílio, enquanto interlocutor de Jack, faz voz à faceta humanista da arte. Cita o nome do autor alemão Johann Wolfgang von Goethe (1749 – 1832) como personificação da dignidade, da cultura e da bondade enquanto uma das capas de

Fausto, o poema dramático originalmente publicado em 1790, aparece em moldura preta. Entretanto, com a aproximação do desfecho e com isso da revelação visual de Virgílio, o poeta transcriado, passa a incitar em Jack a construção de sua casa. É de Virgílio a sugestão do uso de *material com vontade própria*. Não apenas isso, Virgílio, no minuto 02:10:52, segura uma escada em auxílio a Jack. Em outras palavras, ele inicia e participa da construção da casa de corpos. E afirma no exato momento em que os policiais arrombam a porta da câmara fria: “Sua casa é uma ótima pequena casinha, Jack. É completamente utilizável” (02:11:36). E então Virgílio convida Jack a descer, alocando a casa numa Jerusalém trieriana, o portal plutônico por onde sua personagem converter-se-á em Orfeu infernal.

Figura 16. Fotograma da casa construída por Jack.



Fonte: printscreen do filme *A casa que Jack construiu* (2018), (02:12:58).

Nota-se, portanto, que Trier dá relevância ao equívoco da figura de Virgílio. A dualidade na representação do autor de *Eneida* por Dante apontada por Hollander (1989) é transcriada pelo cineasta dinamarquês. A figura comumente tida como sábia e racional mostra-se também insensata quando é enganada por Malacoda, líder dos doze demônios que guardam aos fossos do oitavo círculo dantesco, e quando encoraja a elevação da habitação horrenda da narrativa trieriana.

O último ponto a tangenciar a figura de Virgílio está na análise da forma, da estrutura virgiliana, e por consequência da dantesca. Dante, no Canto I, invoca o poema latino para elaborar nova proposta de experiência artística, já que empresta de Virgílio um dos eixos temáticos para sua *Magnum Opus*. Há, dessa maneira, em Dante tons transcriacionais. Embora a classificação de ambos os poemas seja

motivo de debate frequente, são em geral classificados como poesias épicas. Segundo Lukács (1999), as epopeias caracterizam-se por heróis indissociáveis de seu mundo e tempo; diferentemente dos protagonistas modernos, que estão sempre em conflito com seu entorno. A ação épica é determinada pela influência de deuses e o conteúdo acontece contra as convenções de um mundo que deve ser protegido. O herói clássico desconhece o isolamento e a angústia do indivíduo cindido. Por essa razão, são fundadores da identidade ocidental e por consequência das noções de nacionalidade e coletivo. O aspecto central da epopeia relaciona-se com o valor vital da nobreza física e de espírito de seu herói. Dado seu caráter iniciático e de feitos grandiosos, a poesia épica tematiza mitos coletivos. Além disso, é escrita em versos esmerados, fornecendo modelos de comportamento. Desse modo, sua importância é colossal e leitura essencial.

Trier, de maneira contrária, utilizar-se-á de um dos gêneros mais comuns do cinema, o *thriller*. A forma onde debaterá as angústias do artista contemporâneo precisa refletir a noção de história como pluralidade sufocada e fundamentar a leitura de tradição como partitura – objetivo impraticável para os tempos imemoriais da poesia épica. O suspense de assassinato é um dos produtos da estética hollywoodiana (XAVIER, 2005, p. 59). São elementos comuns ao gênero perseguições, um clímax violento, situações ameaçadoras e o desenvolvimento de crimes bem-sucedidos. Sua escolha parece-nos bastante original: para o debate de assunto tão exigente, o diretor serve-se de um já gasto e previsível molde.

Segundo Xavier (2005, p. 52), o naturalismo de Hollywood é arte do afastamento, do consolo, da falta de realidade, do desmembramento da consciência de classe. Por outro lado, ela é um tipo de arte que dirige a energia para a competitividade e para a iniciativa, alimentadas pela moralidade burguesa e pela psicologia burguesa. De acordo com o teórico, a canalização da competitividade burguesa é a razão para a criação dos filmes de detetives e de aventura. Essas narrativas celebram a ação dos heróis do capitalismo, fortes e energéticos, em que o esforço e a eficiência são sempre vitoriosos. Por conta disso, Lars parece então criar o único filme de *serial killer* possível: em conformidade com o movimento burguês, aquele de apropriação rápida e equivocada, de leitura rasa e utilitarista, Jack intitula-se soberano, sofisticado – quando na verdade fraudulento. A falência do capitalismo fale seu herói, assassino e escamoteador. Em outras palavras, já que a essência da poesia é o avesso do olhar utilitário (MOISÉS, 2019), Trier trabalha o equívoco do

autointitulado gênio artístico nazifascista no gênero pouco elevado do assassinato. Coloca, desse modo, Virgílio como personagem ao sabor de um detetive a quem Jack deve confessar-se.

7.3. Écfrase fílmica: uma travessia remediada

O termo “écfrase”, como dispositivo retórico originou-se na Antiguidade. Seu exemplo mais célebre encontra-se na *Ilíada*, de Homero. Mais precisamente no Canto XVIII, versos 478-608, está a descrição do escudo de Aquiles, encomendado por Tétis, mãe do herói, ao deus Hefesto. Os versos ecfáticos são iniciados por

Fez primeiro um escudo grande e robusto,
 Todo lavrado, e pôs-lhe à volta um rebordo brilhante,
 Triplo e refulgente, e daí fez um talabarte de prata.
 Cinco eram as camadas do próprio escudo; e nele
 Cinzelou muitas imagens com peripécia excepcional.

Nele forjou a terra, o céu e o mar;
 O sol incansável e a lua cheia;
 E todas as constelações, grinaldas do céu:
 As Plêiades, as Híades e a Força do Oríon;
 E a Ursa, que chama de Carro,
 Cujo curso resolve sempre no mesmo sítio, fitando Oríon. Dos astros só a
 Ursa não mergulha nas correntes do Oceano.
 (HOMERO, p. 536, v. 480-89, 2013)

A descrição poética do escudo segue até o fim do canto, desse modo, Homero ainda consegue inserir cidades sitiadas, campos arados, propriedades de um rei, um vinhedo, leões selvagens e jovens pessoas dançando. São mais de duzentos versos elaborados para a descrição visual de um objeto relevante para o desenvolvimento narrativo.

O conceito de écfrase, no entanto, será atualizado na contemporaneidade, principalmente pelas contribuições dos Estudos Interartes, chancelada por Claus Clüver (1997, 2006, 2012). Segundo Vieira (2012),

Na atualidade é considerado um fenômeno intermediário, entendido como um recurso literário utilizado em descrições de obras de arte. Estudos recentes abarcam principalmente a pintura como fonte para descrições literárias em forma de poemas. (VIEIRA, 2016, p. 12)

Por conta da expansão inicial, o termo será mais uma vez alargado e a expressão “écfrase fílmica” será cunhada, definida como “estratégia de dar vida a personagens de pinturas que se tornam personagens do filme, como que em um *tableau vivant*” (VIEIRA, 2016, p. 46). Logo, a écfrase fílmica aqui será vista como valioso mecanismo interartístico e transcriador.

Em razão disso, apontamos a éfrase fílmica operada por Trier em *A casa que Jack construiu* como um dos momentos de maior solidez de sua metodologia cinematográfica – assim como para nossa análise -, pois concentra todas as linguagens acionadas pelo filme. Nela é possível ver o Canto VIII, lugar da travessia dantesca, e a pintura de Eugène Delacroix, *La Barque de Dante* (figura 1), combinados às vertentes da transcrição (CAMPOS, 2015), da remediação (CLÜVER, 1997, 2006, 2012) e do pastiche (HOESTEREY, 2001).

Como dito em capítulo anterior, o canto VIII tematiza a travessia do rio Estige, águas pelas quais violentos e fraudulentos devem ser escoltados. Muito embora a travessia seja núcleo do trecho, o movimento dos poetas é interrompido em seu início e desfecho: primeiro por Flégias, que não deseja conduzi-los; e segundo pela horda de demônios, que não permite a entrada dos poetas em Diste. Além disso, é nesse canto em que Dante mostra-se relutante, incerto do prosseguir, o que não é visto em Jack. Embora o *serial killer* esteja em vias de descida, não se mostra cauteloso como Dante. Porém, a morosidade e a hesitação do canto são transcriados originalmente, pelo dispositivo da câmera lenta.

Realizada em diversos planos e tomadas, a descida acontece pela água. De início em mergulho livre para depois acontecer em toscas bolhas de ar. A fluidez da câmera lenta e o trabalho visual das diferentes maneiras de se estar na água demonstram, acreditamos, certa intenção. Trier, dado os mecanismos de cena tão avessos ao naturalismo cinematográfico, parece querer deixar transparecer a mão demiúrgica criadora do universo fílmico e, assim, alvejar o coeficiente da verdade, distanciando seu espectador da narrativa e, por isso, convidando-o para uma análise crítica. Abaixo o momento da travessia:

Figura 17. Fotograma da travessia do rio Estige, transcrição intermídia de Lars von Trier (02:18:27)



Fonte: printscreen do filme *A casa que Jack construiu* (2018), (02:18:27).

Como é possível notar em comparação com *La Barque de Dante* (figura 1), a parte inferior foi mantida com grande grau de similaridade, assim como a posição do barqueiro Flégias e o plano de fundo. Apesar da disposição geral bastante semelhante, Flégias tem seu rosto revelado – o oposto do que acontece na Literatura e nas Artes Plásticas. A revelação facial do barqueiro pode indicar a resolução da personagem. Se retratado na pós-modernidade, Flégias já foi exaustivamente estudado, portanto, resolvido, descoberto. Paira sobre a figura cânone crítico, doando-lhe feições marcadas e intransponíveis. Sendo assim, sua aparência denota o acúmulo artístico e investigativo típico da pós-modernidade.

Destoantes estão Virgílio e Jack. O guia infernal, como já dito, está distorcido pelas vestes. Além disso, não porta uma coroa de louros, símbolo de suprema glória (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2001, p. 289) e nem o manto marrom. Segundo o *Dicionário de Símbolos*, o manto é insígnia da “identificação, o símbolo daquele que o veste” (2001, p. 588). Desse modo, Virgílio esvanece, transformado em ornamento na história de Jack. Ainda sobre o manto, Chevalier et Gheerbrant (2001) afirmam que o uso de um manto significa ocasião em que um discípulo continua a tradição espiritual recebida de seu mestre e se beneficia de todos os seus dons. Ou seja, Jack, em delírio, se vê como sucessor de Virgílio.

Não só isso, Jack se apropria da capa de Virgílio ao mesmo tempo em que parece dispensar sua mão auxiliadora. Ambas as personagens aparentam desconectadas na embarcação, pois olham para direções diferentes. Porém, é

curiosa a incerteza da desconexão: o roupão de Jack esconde a constatação – não é possível ver o entrelace de mãos ou a ausência dele. Nem a dependência nem a independência de Jack podem ser observadas, apenas inferidas. De acordo com a linha de pensamento seguida aqui, acreditamos significar ocultamento da dependência, pois Jack julga-se sucessor superior.

Além disso, o protagonista tem o rosto quase totalmente coberto, assim como Flégias em Delacroix. O vermelho capuz de Dante – a proteger-lhe a cabeça e, por isso, seu intelecto -, cobre agora todo o corpo de Jack. Esse roupão, importante salientar, foi roubado de um amigo após seu assassinato. E ainda utilizado como disfarce em seu escape. Essa apropriação extra e intradieética corrobora mais uma vez com a hipótese deste trabalho, a saber aquela que Jack personifica o uso usurpatório dos elementos à sua disposição, sacralizando apropriações levemente – e, por conseguinte, a de que Trier originalmente monta narrativa autocrítica, fragmentária e interartística.

7.4. Violência e desarticulação

A violência, tema do canto XII de *Inferno*, é para o filme pilar central. Jack, em seu extenso solilóquio, entroniza-a como último passaporte a oferecer subversão à arte. Desse modo, o filme é, dentre outras coisas, longa teoria sobre uma deturpada iconicidade do mal. Perpetrada contra seres humanos, Jack defende a violência por meio da invocação da *beleza* de seus assassinatos e da relevância histórica do extermínio em massa, reivindicando para si o posto de artista *avant la lettre*. A exposição de suas concepções sobre aniquilação *ipsis litteris* está em total desacordo com o tratamento dado por Dante à violência.

No primeiro livro d’*A Divina Comédia*, o *contrapasso* - lei da justa retribuição – pune os violentos com a desarticulação. Mergulhados em rio sangrento, não podem advogar por si mesmos. Não são nomeados, como acontece com outras estirpes de pecadores. Há, no máximo, murmúrios de lamentação. A eles o poder da palavra, a habilidade que diferencia o humano do animal e elemento primeiro da performance artística, é negado. Por essa razão, aos violentos está negada a possibilidade de criação, a *poïesis*.

Um dos pilares argumentativos de Dante encontra-se na faceta salvífica da poesia. A reverência a Virgílio e o caminho versificado para a iluminação comprovam

essa afirmação. Logo, a opção para uma performance verborrágica de Jack é elemento relevante. A violência em Dante é apresentada como bestialidade e personificada no Minotauro e nos centauros. O primeiro, totalmente desarticulado, não aparece referenciado no filme. Entretanto, os segundos, antipáticos à cultura e propensos à violência, assemelham-se a Jack. Um psicopata como ele, com frequência, é classificado como não humano – tem aparência humana, mas não se comporta como humano, não tem sentimentos humanos. Já que bestial e violento, Jack não pode criar. Sua teoria, falada e falada, não significa nada: é estúpida, parva.

Outro ponto a ser salientado nesta seção é a origem da autoridade do canto. A narração, sustentada em discurso direto, utiliza-se primordialmente da visão. As atrocidades presenciadas no círculo sete são críveis porque Dante as descreve detalhadamente. Pela objetividade do olhar o poeta florentino cria um dos momentos mais fantásticos de *Inferno*. O mesmo acontece com o filme. A barbárie perpetrada por Jack é exposta de maneira explícita. O filme parece se aproximar do subgênero *gore/splatter* – tipo de cinema estimulado por um interesse evidente na vulnerabilidade do corpo humano e na sua teatral mutilação. E, dessa forma, Trier transcriba o terrível panorama do canto infernal. O cinema é arte que combina som e imagem. Dada a natureza de sua linguagem, a exposição das esculturas, das fotografias, da casa de Jack é necessária.

Além disso, a exibição de sua arte absurda aponta para o ultraje de sua proposição. Quando combinada às cenas de extermínio em massa, Trier parece afirmar dois pontos: o primeiro deles é a de que o inferno não é construção imaginária, pois já esteve entre nós; e, em segundo lugar, combater uma recente concepção cada vez mais avultada de que a tortura e a *limpeza étnica* não aconteceram na realidade – uma das facetas esquizofrênicas de historicidade a compor a personalidade de Jack e indicada por Trier em entrevista para Shoard (2017) sobre a recente ascensão do *Homo trumpus*.

7.5.A impossibilidade da catábese

A catábese em *A casa que Jack construiu* acontece no formato de um epílogo, recurso frequente na filmografia de Trier. A admissão de Jack na casa de corpos inicia a descida, precedida pelo derradeiro corte antinaturalista composto

pela lousa escolar e giz branco: “Epílogo: katábasis” (02:12:02). Como dito anteriormente, o diálogo precursor é justaposto para este momento, com a diferença de que agora a imagem é dada ao espectador. O capítulo final da epopeia impossível de Jack mostra-se, portanto, como um ouroboros cinematográfico: satânico, revivescente, ofídico.

E se o gesto grandioso do poema épico é negado a Jack, também é a revelação, *intentio* da catábase. A descida ao inferno enquanto movimento iniciático, enquanto confronto entre um herói e a morte significa iluminação extraordinária, informação privilegiada sobre o além-mundo. Por isso, a noção de catábase traduz-se como superação da tradição. Jack, como personagem caído, não irá ascender – sucumbirá pelo peso dessa tradição por três motivos específicos.

Em primeiro lugar está o apagamento do coeficiente de verdade, escolha estética de Trier na tematização cinematográfica da inexistência de uma verdade universal - defendida por Foucault (2005) e posteriormente por Lyotard e Derrida, em uma linhagem claramente nietzschiana, sobre a relativização das instituições sociais. Se o filme discute a impossibilidade contemporânea do grande gesto artístico, não há, portanto, verdade a ser revelada. Sua busca mostra-se duplamente infrutífera, em conteúdo e forma. Desse modo, o *pacto de leitura* acontece pela via poética. Se temos apenas visões viciadas de olhares subjetivos, é essa a revelação que constará na narrativa. Na exposição da impossibilidade de forma, Trier consegue mostrar uma *verdade* construída poeticamente. Porque, se não há verdade velada a ser reconhecida, a estética realista mostra-se inútil. O desmonte cinematográfico é, portanto, justificado. No ultraje da exposição mirabolante dos assassinatos e seus produtos, o diálogo torna-se imaginativo, e, por isso, possível.

Uma segunda razão parece estar na postura de Jack. Um *connaisseur* de sua estirpe parece dominar todo o conhecimento existente. O engenheiro não reclama a revelação, pois já paira muito acima de Jacqueline *Simple*, por exemplo. Sua arrogância turva o bom senso.

Por fim, uma viagem iniciática é irrealizável pelo indivíduo pós-moderno. Na contemporaneidade, o sujeito nasce em um mundo de acúmulo referencial estratosférico. Início significa novidade, originalidade – conceitos inexistentes em uma sociedade onde “[...] os estilos mais singulares já foram concebidos” (JAMESON, 1991, p. 19) e “[...] ninguém consegue ser o primeiro a narrar coisa

alguma, não consegue ser a origem sequer da sua própria narrativa” (HUTCHEON, 1991, p. 169).

Desse modo, a descida infernal significa a visita ao universo de referências infinitas. O angustioso peso canônico a cair sobre os ombros do artista: o afogamento perpétuo é a experiência infernal. Um mundo pós-utópico não sustenta o movimento da descida salvífica. Jack sacrificado simboliza, por tanto, a descoberta da catábase inefável.

8. BLAKE JACK

“Fremências ríspidas de Sol aberto
 Ao sacrifício dos desdêns eternos,
 Na arrebatada confusão do Mundo”
 (Evocações, Cruz e Souza)

A *Casa que Jack construiu* (2018) é, de relance, uma narrativa apologética à transgressão. Entretanto, o espectador que se mostrar disponível para a descida às referências malignas dispostas por Lars von Trier, seu diretor e roteirista, perceberá que o longa-metragem expõe e executa – no sentido de fuzilar – a subversão mais rasa, as águas pelo tornozelo, que, à primeira vista, parece autorizar. Trier, desse modo, atua como mente demiúrgica de um universo que de tão tensionado se fratura.

Por essa razão, o objetivo deste capítulo é investigar e revelar a maneira pela qual Trier assenhora-se da luz estética de William Blake, subvertendo-a para criticar postura frequentemente imputada a ele mesmo, o cineasta, por parte da imprensa e crítica. Por isso, tenciona-se aqui desvelar os subterfúgios retóricos e cinematográficos que Trier utiliza para a fundação de seu edifício fílmico. Fazendo isso, esta dissertação pretende comprovar a hipótese de que a equívoca regurgitação de Blake por Jack é indicação da digestão satisfatória por Trier.

Logo, este capítulo é iniciado por uma retomada mais detida dos elementos a compor o gesto usurpatório do cineasta – iniciada em capítulo intitulado *Desterritorialização trieriana*. Com isso, salienta-se a deformidade da leitura da poética blakeana, pois Jack, ao alimentar-se dos condimentos aniquiladores de William Blake, glorifica-se como criador último. O extermínio em *A casa que Jack construiu* significa, portanto, reverberações claudicantes da faceta maligna do poeta inglês. A partir da análise dialógica das proposições de Blake e Jack, notamos que Lars, pela máscara órfica de seu protagonista, coloca-se também como criador maldito, manipulando o universo diegético de Jack e o mundo intelectual de seu espectador. Desse modo, o diretor tematiza o próprio fazer cinematográfico, povoando a narrativa com ecos autobiográficos.

Em seguida, o capítulo é encerrado pela elaboração de uma poética trieriana batizada de *Terrível Symmetria*. Este trecho último tenciona discutir o potencial destrutivo da arte poética enquanto coteja inferências dessa demolição com

proposições de Jack. Arremata-se com a apreciação do cosmo criado por Trier, demiúrgico munido e cingido pelas ferramentas pós-modernas que dispõe.

8.1. A demiurgia trieriana

Para a consideração de *A casa que Jack construiu* no interior do cosmo poético de William Blake necessário é nutrir-se de suas proposições sobre demiurgia e visão imaginativa. Ver o cânone inventivamente significa vê-lo enquanto possibilidade de criação, enquanto peças para a reconstrução de uma estética autorreferente, autocrítica e fragmentária - e não como bloco de sentido definitivo. Desse modo, a casa de corpos trieriana parece plasmar certa ponte sincrônica entre autores, formando, assim, uma cadeia de pervivência artística. Sabedor da ruína da linearidade, Trier faz da visão poética blakeana fundação de seu filme antinaturalista, erigindo, desse modo, uma cinematografia demiúrgica.

O cineasta reorganiza a cascata infernal e aflitiva de referências que é o cânon em um novo universo de sentidos insubmissos, tal qual um demiurgo. A câmera oscilante, os trechos compostos pela alternância de cenas em primeiríssimo plano (rosto) e plano geral (ação), o roteiro verborrágico e ufano são elementos para a criação. A matiz intermídia da linguagem de Blake é escalonada ao ponto de tornar-se autorreferencial em Trier. No minuto 01:49:00, cenas de filmes anteriores como *Ninfomaníaca* (2013), *Dogville* (2003), *Anticristo* (2009) e *Melancolia* (2011) são exibidas. Nesse momento, Jack diz:

Algumas pessoas afirmam que as atrocidades que cometemos em nossa ficção são aqueles desejos internos que não podemos satisfazer em nossa civilização controlada, então eles são expressos, em vez disso, por meio de nossa arte. Eu não concordo. Eu acredito que o Céu e o Inferno são um e o mesmo. A alma pertence ao céu e o corpo ao inferno. (TRIER, 2018, tradução nossa)⁴⁴.

Aqui Trier dá a chave-interpretativa. Apontando frequentemente como gerador de violência gratuita em sua filmografia, ele cerze William Blake na argumentação quando afirma: “Eu acredito que o Céu e o Inferno são um e o mesmo” enquanto Jack olha para cima, após a chuva que lava o sangue da trilha

⁴⁴ “Some people claim that the atrocities we commit in our fiction are those inner desires which we cannot commit in our controlled civilization, so they’re expressed instead through our art. I don’t agree. I believe Heaven and Hell are one and the same. The soul belongs to Heaven and the body to Hell”. (TRIER, 2018, 01:49:00)

deixada por sua vítima – o que antecede a explanação sobre a complementariedade entre o cordeiro e o tigre. Esse gesto, além de referenciar Blake, aponta também para Trier, pois é ele quem orquestra a tempestade em favorecimento de seu protagonista.

Além disso, a perversidade de expressão permitida apenas em linguagem artística vai de encontro com a perspectiva messiânica do mal defendida pelo poeta inglês. A relação provocativa estabelecida pela citação acima – opaca, pois lida por muitos críticos como pedantismo autocentrado – nos parece refletir o *modus operandi* de ambos artistas: há certa obscuridade nas metáforas de Blake e de Trier. A lapidação extensiva é razão para a classificação do cinema trieriano como intelectual (RUFINONI, 2016, p. 73) e da poesia blakeana como impenetrável (FRYE, 1947, p.5). Os dois artistas vêm a malignidade como fio condutor para a expansão humana, pois é instrumento questionador. A dimensão mais humana está em seu elemento criativo, que pode com frequência chocar. Enquanto Blake denuncia a castração performada pela Revolução Industrial, Trier aponta para a pouca profundidade pensamento da atualidade. O extermínio que combatem aqui é, portanto, da capacidade imaginativa. Nem Blake nem Trier defendem o mal *per se*, mas a redução do humano em estruturas rasteiras. O desejo indicado na citação significa, portanto, a necessidade da liberdade ilimitada da criação.

Trier, dessa maneira, lê a tradição como Blake lê a Bíblia: infernalmente. Isto é, movido pela descortinação das ambiguidades, pelo potencial poético de renovada decodização. O cânone, nesse sentido, funciona como fonte poética e não como receptáculo de verdades absolutas. Em seu modo de formar transluciferiano, Trier amplia a capacidade metafórica do cânone, antes entendido como fixo e encerrado, através da heresia de combinar tantas referências distantes.

A sociedade pós-moderna, e por isso pós-utópica, marca a dissolução das visões sistemáticas da realidade e do universo como totalidade ordenada. Resultado disso é “[...] a crise de valores, a dissolução da cultura, a relatividade dos costumes e a falta de perspectiva que estaria atingindo a todos os membros da "multidão solitária" (XAVIER, p. 85, 2005). O abandono das intuições é proporcional ao da expansão científica (HUTCHEON, 1991). Assim como Blake, Trier propõe a reconexão do humano pela fruição estética. Como afirma Xavier (2005),

A arte, como lugar privilegiado desta apreensão estética (sensível) das coisas, significaria a garantia de que a sensibilidade humana não estaria condenada à morte. Ela ganha assim definição como complemento da

explicação abstrata fornecida pela ciência, através da doação de uma experiência qualitativamente diferente. (XAVIER, 2005, p. 87)

Sendo assim, Trier parece convidar seu público a se redimir da inércia intelectual, de sua virtual inexistência. É possível expandirmo-nos através do cinema de Trier porque estamos nós também fragmentados. *A casa que Jack construiu*, particularmente equipado para promover a redenção da pervivência artística, mostra-se, desse modo, equivalente aos blakeanos olhos tigrados.

8.2. Poética do mal: uma assustadora *symmetria*

Segundo Moisés (2019, p. 25), “a poesia não espera e não aceita que conhecimentos se acumulem para formar um todo coeso e homogêneo”. Essa expectativa não passa de miragem ou impostura. Desse modo, a “poesia atua no sentido contrário ao esforço dos séculos, que veio culminar na ideia de que o homem não passa de uma máquina que produz e consome” (MOISÉS, 2019, p. 25). Ora, se a poesia é avessa ao acúmulo, se “nos ensina a ver como se víssemos pela primeira vez” (MOISÉS, 2019, p. 17), como ver a tradição poeticamente? É essa a questão endereçada por Lars von Trier em *A casa que Jack construiu* (2018).

Enquanto Jack vê as referências artísticas como andares de um bloco a serem usurpados de maneira utilitarista, o cineasta as vê a partir de uma postura insubmissa, “[...] condição intrínseca e não premeditada que enforma a autêntica postura poética, desde tempos aurorais” (MOISÉS, 2019, p. 29). A simetria de seu cinema está na subversão de referências poéticas, pois subverte a concepção de um cosmo ordenado e finito, de uma realidade plena de sentido da representação clássica. Não só isso, exclui a ideia de progresso cuja linearidade inexistirá até para a história da arte. A montagem antinaturalista, por isso também oposta ao clássico cinematográfico, reflete formalmente sua poética.

Trier ainda subrescreve o papel do artista vate à *la* Dante e Blake. Ao criar um protagonista produto de uma sociedade fragmentada, construída na ausência do coletivo de sentido épico, aponta para a inexistência de uma entidade a ser salva pela poesia. Jack personifica, desse modo, a hecatombe individualista, utilitarista. E por isso, problematiza o *télos* poético. Construído dessa maneira, Jack atua literalmente a *hybris* poética: “a [...] poesia não pode edificar, ela destrói, só é verdadeira revolta” (BATAILLE, 1989, p. 75). Desse modo, em Jack está

personificado o mal literal, o apagamento de nosso essencial mais delicado – talvez um agudo presságio.

Concebendo um *cinema-paradoxo*, aquele que gesta na tênue fronteira entre o messiânico e o profanador, Trier realiza uma tentativa de resgate da inexorável marcha do tempo. Vendo claramente as dicotomias “tradição e pós-modernidade”, “acúmulo utilitarista e visão imaginativa”, “poeta vate e sociedade fragmentada”, “Cinema e Literatura”, Trier elabora a linguagem artística de maneira luciferiana. Xavier (2005) disserta sobre o cinema e espectador pós-moderno quando os define a partir da

[...] construção de um presente eterno vivido por sujeitos sem memória, dissociados, fragmentados por uma crise do senso da temporalidade (esquecimento da história), incapazes de síntese e atropelados por uma velocidade dos estímulos que, em sua forma interpelativa, se define como um mecanismo de controle. (XAVIER, 2005, p. 222)

Mas pode ser facilmente aplicado ao filme *A casa que Jack construiu* (2018), pois na orquestração que instala a diferença, avessa à pura repetição, Trier cria a partir de contradições elementares. Desse modo, a “reflexão sobre o cinema, afinada aos novos tempos, põe-se a renovar seus instrumentos para explicar melhor a sobrevivência do que se tentou demolir ou se julgou esgotado” (XAVIER, 2005, p. 213).

Sua audácia espelha a demiurgia da captação de sentidos de um aglomerado aberto e à primeira vista desconexo. Como cineasta pós-utópico, Trier realça o esgotamento das convenções. Por essa razão, sua poética, alicerçada no mal, significa a profanação do sentido único, estanque, insular.

Quando Xavier (2005) aponta o fazer artístico pós-moderno de linguagem cinematográfica parece falar especificamente do modo de formar de Trier:

A citação, o refazer, o deslocar, elementos já presentes desde o início dos Cinemas Novos, passam a primeiro plano, novamente. [...] E a tônica da produção autoral é uma “ficção de segundo grau”, a repetição de dispositivos clássicos que se julga (e esperemos que sim) ganhar novo sentido porque sua atmosfera não é mais a de um uso inocente da convenção e do repertório, mas a do rearranjo hiperconsciente das mesmas figuras de estilo, deslocadas, revigoradas pela introdução de ingredientes novos. A grande aposta é que, em todo este processo de reiterações e deslocamentos, o cinema de hoje faça ver melhor as próprias convenções de linguagem, as leis dos gêneros da indústria cinematográfica e seu sentido, ideológico e político, no interior da cultura de massas. (XAVIER, 2005, p. 212)

Desse modo, a malignidade assustadora, pilar do edifício trieriano, será a claridade com que apontará as incoerências de nosso tempo, por isso deve ser

transcricional e intermídia. Sua obra, simétrica às referências que usurpa, é erigida com tijolos tirados de nossos literários monumentos.

9. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Uma convocação significa a solicitação imperativa para uma incumbência relevante, um irrecusável convite, um hipnótico chamado. Esta dissertação é o resultado dessa intimação, é o fruto do apelo feito pela instigante relação entre a Literatura e o Mal. Desse modo, sua redação plasma o percorrido caminho órfico por alguns dos expedientes da tradição: a demiurgia, a criação pelo mal e a viagem infernal. Esse movimento iniciático, com fins de ascensão, teve como pórtico o filme de Lars von Trier (1956), *A casa que Jack construiu* (2018).

Por ele, investigou-se a transcrição de textos poéticos em linguagem cinematográfica, cenário para o vertiginoso debate sobre arte pós-moderna. Desejou-se, portanto, enraizar o estudo em conceitos que pudessem circunscrever a pluralidade daquilo que batizamos de “audácia mefistofélica”. Logo, para estudarmos a concepção de pervivência da tradição literária, movimento de empréstimo dialógico e de atestado da impossibilidade do criar artístico desprovido da marca d’água que chancela a existência do original, densos conceitos foram movidos.

Por isso, a pesquisa realizou uma leitura de *A casa que Jack Construiu* (2018) sob orientação três eixos metodológicos: os Estudos Interartes, chancelada pelo pesquisador e professor Claus Clüver (1997, 2006, 2012); a Transcrição, desenvolvida pelo poeta brasileiro Haroldo de Campos (2015); e finalmente as asserções de Linda Hutcheon (1947), crítica e teórica literária, e de Ingeborg Hoesterey (2001), teórica literária alemã, sobre as noções de Pastiche relacionadas à linguagem cinematográfica.

Sendo assim as referências mais claras ao cânone literário puderam ser estudadas. Foram elas: *Inferno*, segmento d’*A Divina Comédia* (1472) do poeta florentino Dante Alighieri, e os poemas “Cordeiro” (“*The Lamb*”) e “O Tygre” (“*The Tyger*”), poemas de *Canções da Inocência e da Experiência* (*Songs of Innocence and of Experience*, 1789) do poeta inglês William Blake. O filme, apropriando-se dos poemas e de maneira consciente, transcreveu-os e distorceu-os em um processo de bricolagem fílmica, produto própria da criação pós-moderna. Posto isso, nossa hipótese confirma-se: o longa-metragem, dado seu modo de formar, aponta diegética e extradiegéticamente para a angústia criativa na contemporaneidade.

Vale notar que o debate ainda se ocupou do diálogo entre Literatura e Cinema. Por essa razão, quatro momentos específicos foram selecionados para uma análise factível. O primeiro deles diz respeito à representação do poeta romano

Virgílio no Canto I de *Inferno*, a éfrase fílmica do Canto VIII, a posição ocupada pelo Canto XII como aquele que alicerça o sentido da violência no *thiller* e, por fim, a interlocução entre o filme e os poemas de Blake para se pensar em uma poética do mal, inscrita como *Assustadora Symmetria*.

A práxis de Trier permitiu a reunião de variados pontos de análise e de diferentes áreas do conhecimento, pois seu cinema especula o alargamento de noções como fronteira e gênero a partir da hibridização de linguagens. Por meio do procedimento do cineasta dinamarquês, pudemos teorizar sobre nosso objeto de estudo em forma e conteúdo, ou seja, valorizar debates interartísticos e consequentes campos de saber contemporâneos. Sob a égide da potência dialógica dos cânones, buscamos aproximar textos afastados por tempo e estilo, e contribuir, assim com a defesa de uma análise relativamente ampla dos textos canônicos.

Em posse dos instrumentos e meios para a cissura analítica, a investigação foi realizada, culminando em resultados que nos parecem positivos. Foi possível realizar a localização das evoluções paralelas das obras literárias em um diferente sistema sógnico e, desse modo, franquear a concepção de tradição literária como rizoma canônico, como base sólida que autoriza as criações contemporâneas.

Com isso, percebemos quão intimamente ligado está o filme *A casa que Jack construiu*, de Lars von Trier, aos motivos que constituem o universo de Dante Alighieri e William Blake. No trabalho criativo com a poética de dois dos maiores nomes da Literatura ocidental, o cineasta aponta para possíveis caminhos da arte pós-moderna. Em outras palavras, a absorção inventiva dos elementos blakeanos e dantescos por parte de Trier atesta a hipótese desta dissertação quando demonstra que um produto diferente do literário pode beber da Literatura e suas inesgotáveis partituras. Essa hibridização, acredita-se, valida o estudo sobre a pervivência das obras literárias, mesmo que estas sejam revividas em linguagem variada.

Na absorção de uma obra por outra, *ad infinitum*, o filme revela-se como produto de mão demiúrgica, de reorganização do caos natural em um novo universo particular. E, somado a isso, mostra-se como metafórico movimento *catabásico* para uma performance *anabásica*: na viagem para a tradição, no trajeto para o que já foi feito, na visitação dos grandes nomes já descidos, o leitor/espectador experimenta a iluminação intelectual e artística como um ritual iniciático – o único possível na pós-modernidade. Esse movimento convida o leitor/espectador a repensar, por assim dizer, noções como a genialidade absoluta, a cadeia infinita de referências, a história

como linha evolutiva progressiva, a condenação prévia da análise que contraria uma cronologia linear e dicotomias maniqueístas – valorizando o atraente potencial da relação entre Literatura e o Mal.

REFERÊNCIAS

ACKROYD, Peter. **Blake**. London: Sinclair-Stevenson. ISBN 1-85619-278-4, 1995.

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. O iluminismo como mistificação das massas. In: **Teoria da Cultura de Massa**. Comentários e seleção de Luiz Costa Lima. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo? AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Tradução de Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó. Argus, 2010b. p. 55-76

ALIGHIERI, Dante. **Inferno / Dante Alighieri**; traduzido por José Pedro Xavier Pinheiro. Jandira, SP: Principis, 2020. 240 p.; 16cm x 23cm. – (A divina comédia).

AMARAL, Beatriz Helena Ramos. Haroldo de Campos e a tradução como prática isomórfica: as transcrições. **Eutomia**, v. 1, n. 11, 2013.

ANTICRISTO. Direção Lars von Trier. França: Califórnia Filmes, 2009. DVD (108 min.), color. e p & b.

ASSIS, Diego. **Sob fogo-cerrado, Von Trier declara: 'sou o melhor diretor do mundo'**. 2009. Disponível em: g1.globo.com/Noticias/Cinema/0,,MUL1156719-7086,00-RetoSOB+FOGOCERRADO+%20VON+TRIER+DECLARA+SOU+O+M

ASSIS, Machado de. **Poesias completas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1976. (Edições críticas de obras de Machado de Assis, vol. 7).

AUERBACH, Erich et al. **Dante: A Collection of Critical Essays**. Prentice-Hall, 1965.

_____. **Dante, poeta do mundo secular**. Topbooks, 1997.

BARBOSA, Eliana. O homem demiurgo. **Reflexão**, v. 31, n. 90, p. 21-28, 2006. Pontifícia Universidade Católica de Campinas.

BATAILLE, Georges. **A literatura e o mal/Georges Bataille**; tradução de Suely Bastos. – Porto Alegre. L&PM, 1989. 224p.; 14x21 cm.

BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal**. Tradução e notas de Guilherme de Almeida. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d.

BENJAMIN, Walter. A Obra de Arte na Época de Sua Reprodutibilidade Técnica. In: **Teoria da Cultura de Massa**. Comentários e seleção de Luiz Costa Lima. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

BENTLEY, G. E. **The stranger from Paradise – A biography of William Blake**. New Haven and London: Yale University Press, 2003.

BERNARDO, Gustavo. Da metaficção como agonia da identidade. **Confraria-Revista de Literatura e Arte**, 2009. Disponível em: <https://www.confrariadovento.com/revista/numero17/ensaio03.htm>. Acesso em: 30 ago. 2021.

BLAKE, William. **Canções da Inocência e da Experiência**. Edição bilíngue. Tradução de Mário Alves Coutinho e Leonardo Gonçalves. Belo Horizonte: Crisálida, 2005.

_____. **Jerusalem: The emanation of the giant Albion**. Princeton University Press, 1991.

_____. **O casamento do Céu e do Inferno & outros escritos**. Tradução de Alberto Marsicano. Porto Alegre: LP&M, 2010.

_____. **O matrimônio do céu e do inferno**. Tradução de Julia Vidili. - São Paulo: Madras, 2004.

BOSI, Alfredo, 1936 - **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo, Cultrix, Ed. da Universidade de São Paulo, 1977.

BOTTERILL, Steven. Inferno XII. **Lectura Dantis**, n. 6, p. 149-162, 1990.

Breton, André. 1960. **Nadja**. Translated by Richard Howard. New York: Grove Press, Paris: Gallimard. First published 1928.

CALDECOTT, Randolph. **The House that Jack Built: One of R. Caldecott's Picture Books**. Good Press, 2019.

CAMPOS, Haroldo de. **Transcrição** / organização Marcelo Tápia, Thlema Médici Nóbrega. – São Paulo: Perspectiva, 2015.

CÁNOVAS, Suzana Yolanda L. Machado. Ecos da Obra de Dante Alighieri que Ressoam na Modernidade. **Anais do Colóquio Internacional Vicente e Dora Ferreira da Silva e do Seminário de Poesia – Poesia, Filosofia e Imaginário**. Edição atual: Volume 1, Número 1. Uberlândia: ILEEL, 2015. ISSN: 2447-2433

CARPEAUX, Otto Maria, 1900-1978. **História da literatura ocidental**, volume I, volume II, volume III e volume IV / Otto Maria Carpeaux. – São Paulo: Leya, 2011.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain; BARBAULT, André [et al.] **Dicionário de Símbolos**: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números) /Coordenação Carlos Sussekind; tradução Vera da Costa e Silva... [et al.] – 16. Ed. – Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.

CLARKE, Donald. **Lars Von Trier: 'I Am Disappointed only 100 People Vomited'**. The Irish Times. 2018. Disponível em: <https://www.irishtimes.com/culture/film/lars-von-trier-i-am-disappointed-only-100-people-vomited-1.3719920>. Acesso em: 01 set. 2021.

CLÜVER, Claus. Estudos interartes: conceitos, termos, objetivos. **Literatura e sociedade**, v. 2, n. 2, p. 37-55, 1997.

_____. Intermedialidade. **PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG**, p. 8-23, 2012.

_____. Inter textus/Inter artes/Inter media. **Aletria: revista de estudos de literatura**, v. 14, n. 2, p. 10-41, 2006.

CORSINO, Thaís de Sousa. **William Blake e o romantismo inglês**. Monografia (Bacharelado) - Universidade Federal de Uberlândia, Instituto de História, 2014.

COSTA, Ana Carolina Lopes. Pelas redes da tradução: um estudo do conceito de transcrição, de Haroldo de Campos, no poema “Quisera no meu canto ser tão áspero”, de Dante Alighieri. **Letrônica**, v. 12, n. 1, p. e32201-e32201, 2019.

COSTA, D. L. **As representações do sétimo círculo do Inferno na Divina Comédia, de Dante Alighieri**. 2013. 178f. Dissertação (Mestrado em História). Programa de Pós-Graduação em História do Departamento de História da Universidade Estadual de Maringá. Maringá, 2013.

CURBELO, Jesús David. William Blake: apuntes para tratar de visionar la voz del bardo. *Agulha – Revista de cultura, Fortaleza* / São Paulo, n. 67, janeiro/ fevereiro de 2009. Disponível em: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/ag67blakex.htm>. Acesso: 01 de ago. 2021.

DAMON, S. Foster. **A Blake dictionary: the ideas and symbols of William Blake**. UPNE, 2013.

DICIONÁRIO MICHAELIS. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=demiurgo>. Acesso em: 12/05/2021.

ELIOT, T. S. **The Scrated Wood: Essays on Poetry and Criticism**. Methuen & Company Limited, 1920.

ESSICK, Robert. (Ed.) BLAKE, William. **Songs of Innocence and of Experience**, Edited with a Commentary by Robert N. Essick. San Marino, CA: Huntington Library Press, 2008.

EVERDELL, William R. **Os primeiros modernos**. Tradução de Cynthia Cortes e Paulo Soares, Rio de Janeiro: Record, 2000.

FOUCAULT, Michel. **A verdade e as formas jurídicas**. 3ª ed. Rio de Janeiro: NAU, 2005.

FRANCHINI, Ademilson Souza; SEGANFREDO, Carmen. **As 100 melhores histórias da mitologia: deuses, heróis, monstros e guerras da tradição greco-romana**. 9 ed. Porto Alegre: L&PM, 2007.

FREY, Mattias. **Extreme Cinema: The Transgressive Rhetoric of Today's Art Film Culture**. New Brunswick and London: Rutgers University Press. 2016.

FRYE, Northrop. **Fearful Symmetry: a study of William Blake**: Princeton UP, 1947.

_____. **Anatomia da crítica: quatro ensaios**. Tradução de Marcus de Martini. São Paulo: É Realizações, 2014 [1957].

GALLAGHER, Joseph. **To Hell & Back with Dante: A Modern Reader's Guide to The Divine Comedy**. Liguori Publications, 1996.

GAUDREULT, André; MARION, Philippe. Transescritura e midiática narrativa: questões de intermedialidade. In: DINIZ, T. F. N. (Org.). **Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012, p. 107-128.

GERACE, R. Intermedialidade em Dogville. PÓS: **Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG**, [S. l.], p. 75–87, 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15418>. Acesso em: 20 abril 2021.

GESSNER, Ricardo. **Transcrição, transconceituação e poesia**. Cadernos de Tradução, v. 36, n. 2, p. 142-162, 2016.

HALLIWELL, James Orchard. **Popular Rhymes and Nursery Tales: A Sequel to the" nursery Rhymes of England**. J. Russell Smith, 1849.

HOESTEREY, Ingeborg. **Pastiche: Cultural memory in art, film, literature**. Indiana University Press, 2001.

HOLLANDER, Robert. "*Dante's Virgil: A Light That Failed*". **Lectura Dantis**, no. 4, 1989, pp. 3–9. JSTOR, www.jstor.org/stable/44806718. Acessado em 25/03/2021.

HOMERO. **Ilíada**. Tradução de Haroldo de Campos, v. I e II. São Paulo: Arx, 2003.

_____. **Odisseia**. Tradução de Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Três, 1974.

HUTCHEON, Linda. 1947 – **Poética do pós-modernismo: história, teoria e ficção** / Linda Hutcheon; tradução Ricardo Cruz. – Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.

_____. Re-presenting the past. In **The politics of postmodernism**. Routledge, p. 62-92, 2003.

JAMESON, Fredric. **Postmodernism, or the cultural logic of late capitalism**. Duke University Press, 1991.

JOYCE, James. **Ulisses** / James Joyce; tradução Bernardina da Silveira Pinheiro; [seleção, elaboração e tradução das notas de capítulos Flavia Maria Samuda]. – Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.

JOYCE, James. **Ulysses**. Tradução de Caetano W. Galindo. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2012.

KLEINHENZ, Christopher. Inferno VIII. **Lectura Dantis**, n. 6, p. 93-109, 1990.

LEIBNIZ, G. W. **Ensaio de Teodiceia**. Trad. William de Siqueira Piauí e Juliana Cecci Silva. São Paulo: Ed. Estação Liberdade, 2013.

LESSING, Gotthold Ephraim. **Laocoonte**. Mimesis, 2020.

LIMA, Fransmar Barreira Costa. **Inquietações do existente: cinema como filosofia em Lars von Trier / Fransmar Barreira Costa Lima**. 166 f. : il. ; 30 cm. Tese (Doutorado em Educação, Arte e História da Cultura) – Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2018. Orientador: Paulo Roberto Monteiro de Araujo. Bibliografia: f. 154-163.

LOMBARDI, Andrea. Bloom, Dante, Virgílio e a angústia da influência. **Revista de Letras**, p. 233-243, 1992.

LOPES, Rodolfo. **Timeu-Críticas**. 2011. Imprensa da Universidade de Coimbra. 3ª Edição: IUC, 2013.

LUKÁCS, G. O romance como epopeia burguesa. **Ensaio Ad hominem/ Estudos e edições Ad hominem**, n. 1, tomo 2, p. 87-135, 1999.

MANINI, João Luís Serra. **O deus artesão: o papel do demiurgo no Timeu de Platão**. 2014. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.

MELANCOLIA. Direção Lars von Trier. França: Califórnia Filmes, 2011. DVD (136 min.), color.

MICHAELIS. **Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa**. Editora: Melhoramentos Ltda. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/>. Acesso em: 12 fev. 2021.

MILLER, Jim E.; BROWN, E. Keith. **The Cambridge dictionary of linguistics**. Cambridge University Press, 2013.

MINER, PAUL. "'The Tyger': Genesis & Evolution in the Poetry of William Blake." **Criticism** 4, no. 1 (1962): 59-73. Acesso em: 8 de agosto, 2021. <http://www.jstor.org/stable/23091046>.

MOISÉS, Carlos Felipe. **Poesia para quê? A função social da poesia e do poeta** / Carlos Felipe Moisés. – São Paulo: Editora Unesp, 2019.

MOISÉS, Massaud, 1928 – **A criação literária: prosa 1** / Massaud Moisés. – 20. Ed. – São Paulo : Cultrix, 2006.

MONTE MÓR, Walkyria. *Critical Literacies, Meaning Making and New Epistemological Perspectives*. **Matices en Lenguas Extranjeras**, n. 2, 2008.

MOORE, Alan; CAMPBELL, Eddie. **From hell**. Top Shelf Productions, 2004.

MORIN, Edgar. **Cultura de massas no século XX: neurose**/ Edgar Morin: tradução de Maura Ribeiro Sardinha. – 9 ed. – Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

MORIN, Edgar; VASCONCELOS, António Pedro. **O cinema ou o homem imaginário: ensaio de antropologia**. 1970.

MOSER, Walter. As relações entre as artes: por uma arqueologia da intermedialidade. **Aletria: Revista de estudos de literatura**, v. 14, n. 2, p. 42-65, 2006.

MOTA, Thiago; MURRO, Fernanda Sardinha. O Inferno de Dante e suas representações: análise do inferno d'A Divina Comédia através das ilustrações de William Blake (século XVIII), Gustave Doré (século XIX) e Helder Rocha (século XX). IN. **Revista de artes e humanidades**, n. 5, p. 30-41, 2010.

NINFOMANIACA. Direção Lars von Trier. Dinamarca: Califórnia Filmes, 2013. DVD (ca. 325 min.), color. e p & b.

NÓBREGA, Thelma Médici. Transcrição e hiperfidelidade. **Cadernos de Literatura em Tradução**, n. 7, p. 249-255, 2006.

NUNES, Benedito. A visão romântica. In: GUINSBURG, J. (Org.). **O romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

OLIVEIRA, Fábio Crispim de. **A intermedialidade subversiva na narrativa cinematográfica de Lars Von Trier**. 2008.

OLIVEIRA, Fábio Crispim de. **Espaços excludentes, corpos excluídos: a narrativa cinematográfica de Lars von Trier**. 144 f. Dissertação (Mestrado em Literatura) -Universidade de Brasília, Brasília, 2008.

OVÍDIO. **As Metamorfoses**. Trechos traduzidos por Manuel Maria du Bocage. Introdução João Angelo Oliva Neto. São Paulo: Hedra, 2000.

PAZ, Octavio. **Os Filhos do barro: do romantismo à vanguarda** / Octavio Paz; tradução de Olga Savary. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PESSOA, Fernando. **Obra Poética**, organização, introdução e notas de Maria Aliete Torres Galhoz, Editora Aguilar, Rio de Janeiro, 1960.

PEYRONIE, A. Minotauro. In: **Dicionário de Mitos Literários**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

PLATÃO. **Diálogos Timeu- Crítias** - O 2º Alcibíades - Hípias Menor. Trad. C. A. Nunes. Belém: Gráfica e Editora Universitária, 1986.

RAJEWSKY, Irina O. Intermedialidade, Intertextualidade e “Remediação”: Uma perspectiva literária sobre a intermedialidade. In: DINIZ, Thaïs Flores Nogueira (org.). **Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012, p. 15-45.

ROSADO FERNANDES, R. M. Catábase ou descida aos infernos: alguns exemplos literários. **HVMANITAS**, Lisboa, vol. XLV, p. 347-359, 1993.

RUFINONI, Simone Rossinetti. Paradoxos da Melancolia. Uma Leitura do Filme Melancolia, de Lars Von Trier. **Revista de Linguagem do Cinema e do Audiovisual**, v. 5, n. 1, p. 69-77, 2016.

_____. **Figurações da mulher no cinema de Lars von Trier**. Via Atlântica, n. 31, p. 285-300, 2017.

SÁ, Sheila Pelegri de. **HORROR E EPIFANIA: A imperfeição reveladora em Anticristo e Cisne Negro**. XII Congresso Internacional da ABRALIC. Curitiba, 2011.

SALEMA, Vivian de Azevedo Garcia. O mito de Orfeu nas metamorfoses de Ovídio. **PRINCIPIA**, n. 29, p. 1-8, 2014.

SANGUINÉ, Milene Gomes Sacco et al. **Expressões do inferno e tecnologias do imaginário: de Dante a Godard**. 2008.

SANTOS BARROS, Hudson dos. Alegoria e realismo na poesia de Dante: o legado de Auerbach na interpretação da *Commedia*. **Revista Garrafa**. Revista do corpo discente de pós-graduação em Ciência da Literatura da Universidade Federal do Rio de Janeiro, v. 7, n. 21. Rio de Janeiro, 2009.

SANTOS, Alcides Cardoso dos. O Mal como Gênio Poético nas Ilustrações do Livro de Jó, de William Blake. **Terra Roxa e Outras Terras: Revista de Estudos Literários**, v. 6, p. 44-63, 2005.

_____. Os poetas malditos: de Nerval e Baudelaire a Piva. **Eutomia**, v. 1, n. 11, 2013.

_____. **Visões de William Blake – Imagens e palavras em Jerusalém a Emissão do Gigante Albion**. Campinas: Editora Unicamp, 2009, p. 153.

SANTOS, Elaine Cristina Prado dos. A catábase: a descida aos infernos, segundo a visão de Vergílio, de M. Camus e de V. Ward. 7p. In: **XI Congresso Internacional da Abralic: Tessituras, Interações, Convergências, USP, São Paulo**.

SANTOS, FRS. **Lira dissonante: considerações sobre aspectos do grotesco na poesia de Bernardo Guimarães e Cruz e Sousa**. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

SCOBIE, Alex. *Hitler's State Architecture: The Impact of Classical Antiquity*. Pennsylvania State University Press, 1990.

SHOARD, Catherine (14 de fevereiro de 2017). «**Lars von Trier inspired by Donald Trump for new serial-killer film**». The Guardian (em inglês). ISSN 0261-3077. Disponível em: <https://www.theguardian.com/film/2017/feb/14/lars-von-trier-donald-trump-the-house-that-jack-built>. Acesso em: 20 de maio de 2021.

SILVA, Marcela Ferreira da. **Traços de modernidade na obra de Dante Alighieri**. Claraboia, v. 7, p. 184-198, 2017.

SINGLETON, Charles S. **Dante's Commedia: Elements of Structure**. JHU Press, 2019.

SPICER, Jack. 1998. **The House that Jack Built: The Collected Lectures**. Edited by Peter Gizzi. Middletown: Wesleyan University Press.

STAM, Robert. **Introdução à Teoria do Cinema**. Campinas: Papirus Editora, 2003.

STĘPNIK, Małgorzata. *The House that Lars Built. The Architecture of Transgression*. In: **Arts. Multidisciplinary Digital Publishing Institute**, 2020. p. 127.

STERZI, Eduardo. **Por que ler Dante**. São Paulo: Globo, 2008.

TAMBLING, Jeremy. **Monstrous Tyranny, Men of Blood: Dante and "Inferno" XII**. The Modern Language Review, p. 881-897, 2003.

TAVARES, Enéias Farias et al. **As portas da percepção: texto e imagem nos livros iluminados de William Blake**. 2012. Tese de Doutorado. Universidade Federal de Santa Maria.

TORRES, Marie-Helene Catherine et al. **Descida poética no mundo infernal de Cruz e Sousa e Baudelaire**. Dissertação de mestrado. Literatura Brasileira e Teoria Literária da Universidade Federal de Santa Catarina. 1995.

TRIER, L.V., VINTEMBERG, T. **Dogme 95 – The Manifest**; Copenhagen/Paris: 1995. Disponível em <http://www.dogme95.dk> – Acesso em 25 de fevereiro de 2021.

TRIER, Lars von, *It was like a nursery – but 20 times worse*, Entrevista a Stig Bjorkman, London: The Guardian, 2004.

_____. **9 A.M., Thursday, September 7, 2000: Lars von Trier**. Entrevista concedida a Kjeld Koplev, 2000. In: *Conversations with filmmakers*. Jan Lumholdt (org). Univesity of Mississipi, 2003.

VIEIRA, Miriam de Paiva. **Dimensões da éfrase [manuscrito]: a presença da pintura e da arquitetura em romances de artista** / Miriam de Paiva Vieira – 2016. Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.

VIRGIL. **Georgics**. Volume I: books I-II. Edited by R. F. Thomas. Cambridge: University Press, 1988.

_____. **Georgics**. Volume II: books III-IV. Edited by R. F. Thomas. Cambridge: University Press, 1988.

VIRGÍLIO, **Bucólicas**. Trad. e notas O. Mendes. Edição anotada e comentada pelo Grupo de Trabalho Odorico Mendes. Campinas: Editora da UNICAMP, 2008.

_____. **Eneida**. José Victorino Barreto Feio. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

VIZIOLI, Paulo. (Org.). **William Blake: Poesia e Prosa Seleccionadas**. São Paulo: J. C. Ismael, 1986.

WALLAU, Vanessa Luiza de. **Uma análise intermediática da adaptação cinematográfica Filhos da Esperança: Diálogos entre Literatura, Cinema e Pintura**. XIV Seminário de Nacional de Literatura, História e Memória e V Congresso Internacional de Pesquisa em Letras no Contexto Latino-Americano. Disponível em: <https://www.seminariolhm.com.br/site/simposios/04/simposio4.html>. Acesso em: 15 de mai. 2021.

WELCH, Dennis M. "Blake's "Tyger" and Comic Vision." **CEA Critic** 53, no. 1 (1990): 29-39. Acesso em: 8 de agosto, 2021. <http://www.jstor.org/stable/44378212>.

WILLER, Claudio Jorge. **Um obscuro encanto: Gnose, gnosticismo e a poesia moderna**. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2007.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. 3ª edição – São Paulo, Paz e Terra, 2005.