



## OS DEUSES ESQUECIDOS

por Luiz Soares Júnior

**As grandes constelações demiúrgicas** – *Pentesileia, Parsifal* – sempre usaram o mito como uma espécie de *container* particularmente fulgurante para a acumulação dos fantasmas de um povo ou uma cultura. O mecanismo através do qual o mito serve a esta tarefa de síntese fantasmática é bem conhecido por nós desde que Freud se debruçou sobre o sonho como o lugar onde o mito universal encontra o delírio privado, a jubilação cosmogônica encontra a tara familiar. No sonho – esta mitologia privada, “minha” – ressoam, em chave camerística e concertante, os grandes arranjos corais e marchas messiânicas que orientam o destino de uma cultura.

Através dos processos da condensação e do deslocamento, o sonho transforma em imagens – precisas e fatais – a trajetória de um dia turbulento, o serpenteante périplo de um desejo. Ele sintetiza em um único significante a corrente desordenada dos eventos de uma vida, mas de forma oblíqua, deslocada: se estou apaixonado por uma prima, sonho que estou jantando em família. Mas o sonho estabelece uma espécie de jogo de foco ótico, como no cinema: o verdadeiro objeto do desejo aparece fora de foco, em segundo plano, pois o que se destaca e toma o lugar da prima é, digamos, a cesta de frutas que se interpõe entre ela e mim durante o jantar familiar. O sonho revela o meu desejo, mas desfocando-o e sintetizando-o: todos os flertes, os olhares enviesados e os sorrisos entrefechados nas tardes com a prima são resumidos na cesta de fruta, que ocupa um lugar central na mesa familiar – e, evidentemente, efetiva uma transposição metafórica, em que “comer a prima” vira “comer a maçã”. Há um processo cognitivo de síntese em ação, mas que incide sobre o objeto errado; ou antes: um objeto que se mascara, que se traveste de Outro. É ao segundo plano que temos de atentar se quisermos captar o sentido da economia libidinal mobilizada ali. Foi Jung quem se encarregou de intersectar a pequena *mise en scène* condensada e deslocada do sonho com as *mise en scènes*, grandiloquentes e ritualísticas, de um mundo histórico – de operar a implicação entre a mitologia privada e a cósmica, a “copa e cozinha” da subjetividade e o crepúsculo dos deuses “indo-europeus” – e sobretudo quem mostrou que ambas as mitologias coabitam sob um mesmo e outro leito; que o divino habita tanto o templo de Delfos quanto a minha escrivaninha.

Em *O homem que não dormia*, temos uma intersecção entre instâncias míticas primeiras, que acaba por gerar uma série de outras intersecções, projeções, ressonâncias. Antes de tudo, a superposição entre a figura do Barão amaldiçoado - feito por um Navarro em estado de graça, entre um personagem de *jacobeian revenge drama*, um vilão elizabetano e um pirata escapado dos *Contrabandistas de Moonfleet*, de Fritz Lang – e do Homem que não dormia. O mito tópico, regional do Barão é projetado contra um mito que de tão primevo perdeu nome, identidade ou rastro de Logos e Memória: o Homem que não dormia arrasta sua



insônia pela noite dos tempos que gerou as Eumênides ou aqueles deuses temporários de que fala Hermann Usener; deuses latinos que de tão imemoriais ainda nem tinham nome – não eram substantivos ou nomes próprios sequer, mas gerúndios que designavam tempos destinados ao processo da colheita.

O mito que de certa forma funda a Cidade baiana e suas fantasmagorias é tecido contra a trama de fundo de uma demiurgia recém-nascida, Origem de (en)canto e acalanto sob a qual todos os outros contos e cantos vêm se perfilar. Aqui, a “projeção” cinematográfica adquire a dupla significação, literal e simbólica, que lhe dava Serge Daney: projeção de sombras e de luzes “que se fazem passar por corpos” (fantasmagoria, portanto); e projeções fantasmagóricas também no sentido analítico, em que a tela se torna o ponto de encontro de todos os meus anjos e demônios, enfim feitos imagens. A esta dupla projeção Navarro acrescenta uma terceira, que revolve e ulcera esta ode demoníaca à arte de contar histórias num vertiginoso *Maelstrom* de errâncias e epifanias: a impressionante sequência do exorcismo, o “batismo” do padre, a Ascensão final.

A projeção da mitologia privada no *Fatum* mítico, do *Cronos* (tempo sequencial, efemérico do calendário) no *Kairos*, tempo da Revelação e da Redenção messiânicas. Quando o Homem que não dormia se volta para o interlocutor, o que o outro vê é o Barão; quando o Barão volta à cena em *flashbacks* saturados como uma gravura de Goya e hebefrênicos como um Shakespeare encenado por Strehler, o que se segue é o passo taciturno e aturdido de um caminhante que se perdeu da História e se aconchega no uterino limbo do Mito. Mas a relação entre ambos já está dada, no contracampo – e como contracampo, pois já que aos fantasmas é impossível rememoração ou reconhecimento, cabe ao Outro, ao personagem que este alucina ou transfigura, designá-lo enquanto tal. Um fantasma é para um Outro.

A estrutura episódica do filme designa estas intermitências e reentrâncias (lacunas imaginárias e pulsionais) por onde o mito se infiltra na duração cotidiana, magnificando-a ou mortificando-a. A cada evento chão ou dito clichê de personagem, a cada trajetória rasteira ou quietista da câmera sobre aquele mundinho, se contrapõe (se contracampeia) uma lufada de imemorial e de eterno: o “mundinho” na verdade é infinitamente grande, é abissal – a ponta de um *iceberg*, limiar de entrada ou templo iniciatório para um mundo muito antigo, vasto e profundo memorial de que se serviram sempre os magos, os artistas e os poetas para deflagar as potências encantatórias da vida. Se o sonho é a condensação de uma série (séries) de impressões numa imagem arquetípica, em *O homem que não dormia* temos um movimento duplo e reversível, em que o arquetípico volta a “fazer-se carne” – na masturbação dos personagens, na errância malcriada de seus mendigos, em seus berros cacofônicos, em sua sujeira e escuridão; mas também esta sujeira e esta escuridão – à qual certamente aspirava o Breton de *Nadja*, sem ter no entanto metade do colhão divinatório de Navarro para presentificá-la –, estas cusparadas e berros, estes jatos de urina e esperma, este sangue



coagulado do inseto na boca que o afaga e o vomita não passariam de um informe bloco de notas punheteiras se não estivessem urdidadas contra (n) o *tableau* ritualístico e tautológico do Velho que não dormia e do Barão satânico.

Se Navarro encarna o personagem, é com o intuito clarividente de identificar o papel do cineasta à potência demiúrgica de orquestrador de mundos em ascensão e danação, em *metteur en scène* de presenças. Aqui, filmar é também participar de um processo de desabrochamento e desvelação ontológicas. Para o grego, não havia criação do mundo (muito menos *ex nihilo*). O divino para ele não era criador ou autor da matéria – porque o grande barato para os gregos era preservar o mistério da presença, o “a flor é uma flor”, sua tautologia deslumbrante. Se há um Deus criador “por trás da flor”, se há uma causa para a flor, esvaiu-se o mistério: a flor vira mero *efeito de*, aparição de segunda mão. O divino para o grego aparecia sob a forma de um demiurgo; ele não criava a presença, mas dava forma, figuração ao ser: um espaço, um tempo, um ritmo, uma vida e uma morte. Era um *metteur en scène* ontológico – como todo grande artista, aliás. Este caráter demiúrgico do divino aparece com fulminante clareza numa arte como o cinema, uma arte em que o fazer artístico tem que se contentar em manejar o que já está lá, presente: em refigurar um mundo que já é (ao contrário da pintura, que no justo dizer de Leonardo era antes de tudo *cosa mentale*, criação inventada da subjetividade). Mas se o cinema, na concepção hierárquica de um “monstro metafísico” como Hegel, certamente ocuparia – por seu caráter “mais pobremente subjetivista” – um lugar inferior ao lado das outras artes, para os olhos enfeitiçados e fascinados desta presa que é o espectador de cinema – presa literal e metafórica, pois não pode se mexer nem arredar pé dali, e está num estado induzido de hipnose, pelas condições fenomenológicas da projeção numa sala escura –, esta é certamente a mais demiúrgica de todas as artes, a que mais intensa e feericamente joga suas cartas na epifania – trepa com o divino, pactua com Satã e troca um pelo outro, num *Sabbath* particularmente perverso. Esta é uma compreensão *cultural* do cinema como espaço privilegiado para a descoberta de mundos possíveis (teratológicos ou messiânicos) sob a epiderme do mundo ou na axila do divino – compreensão compartilhada por Navarro com cineastas igualmente demiurgos como Glauber Rocha, o grupo Zanzibar, Kenneth Anger, Carmelo Bene, Mario Bava, Werner Schroeter.

Presidindo a ronda dos personagens que perambulam por tempos e espaços cambiantes – que refletem outros tempos e espaços, míticos ou imanentes, imaginários ou impenitentes –, há uma figura labiríntica que, como na estética maneirista, espelha a vertiginosa experiência que é ser finito – habitar e ser habitado por tempos, Outros, deuses e monstros coetâneos e coextensivos; e assim sabermos, como aqui, que o *agora* é sacramente espectral –, pois consagrado por todos os mortos que foram e serão; e a pele é mais abissal e obscura que qualquer deus esquecido, pois é a concha ressoante do Ser. ■

Luiz Soares Júnior é coeditor da Revista Cinética. Autor dos blogs Cinema com Cafa (crítica) e Dicionários de Cinema (tradução de crítica francesa).