

Alexandre Antunes Soares

# O corpo imerso no sensorial

A lógica da semelhança em *A dupla vida de Véronique*

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em  
Comunicação Social na Faculdade de Filosofia e  
Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais,  
como requisito parcial à obtenção do título de mestre.

Área de Concentração: Comunicação e Linguagem  
Orientador: Julio Cesar Machado Pinto

Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas  
Universidade Federal de Minas Gerais  
Belo Horizonte, 2003

# O corpo imerso no sensorial

A lógica da semelhança em *A dupla vida de Véronique*

Dissertação defendida por Alexandre Antunes Soares e aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

---

Prof. Dr. José Tavares de Barros

---

Prof. Dr. Michael Manfred Hanke

---

Prof. Dr. Julio Cesar Machado Pinto  
(orientador)

Mestrado em Comunicação Social  
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas  
Universidade Federal de Minas Gerais  
Belo Horizonte, 18 de março de 2003

*A uma das oitavas, dentre as mais encantadas, de minh'anima à larga  
À Augusta, Gina, Juliana, Ludmila, Lussandra, Nazaré, Roberta e Thalita  
Em especial, ao amor em particular, ao amor inteiro que não é meu em particular  
Ao amor das tardes, das fronteiras – o amor de amante se lapidará  
Desse amor esconde-se o nome, seu nome é silêncio  
A nona oitava de cada oitava  
Seu nome é refúgio, paz, ilusão proporcionada  
Pela alma, quando não mais à larga*

## AGRADECIMENTOS

*À CAPES (órgão financiador da pesquisa); aos professores Julio Pinto (orientador)  
Michael Hanke, José Tavares de Barros, Rousiley Maia, Regina Mota, Vera França  
Paulo Bernardo, César Guimarães, Vera Casanova, Heitor Capuzzo, Carlos Gohn  
Aos amigos mestrandos, em especial à Ângela, Marta, Juliana, Osmar, Ousmane  
Ao Fernando Rabelo, pelas ilustrações; aos meus pais, pelo pássaro da paciência  
Ao Bruno, Emílio, Eduardo, Karime, pela ajuda indireta durante a fase de revisão  
A todos que ampararam-me com a gentileza munida de ponderações auspiciosas*

*O lago lhe dissera  
em tom de pilhéria  
Ó flor dourada  
és tu mesmo Narciso?  
Sei de tua farsa e sinto  
a ilusão dos homens  
a ilusão das fábulas  
Ó segredo do labirinto!*

*Mas o labirinto assombra o lago  
quando a flor lhe pergunta então  
Ó lago, sonhos são do ente coração?*

## SUMÁRIO

|   |     |
|---|-----|
| NOTA INTRODUTÓRIA _____                               | 10  |
| CAPÍTULO 1. A LÓGICA DA SEMELHANÇA _____              | 15  |
| CAPÍTULO 2. A TRILHA DO MITO _____                    | 60  |
| Narciso .....   | 61  |
| O reflexo .....                                       | 66  |
| As metamorfoses .....                                 | 71  |
| CAPÍTULO 3. AMPLIANDO A TRILHA _____                  | 76  |
| O labirinto .....                                     | 77  |
| Merlin .....  | 82  |
| A florárvore .....                                    | 87  |
| COMENTÁRIO FINAL _____                                | 92  |
| BIBLIOGRAFIA _____                                    | 101 |
| ANEXO 1. O FILME, O DIRETOR _____                     | 110 |
| <i>A dupla vida de Véronique</i> .....                | 111 |
| Krzysztof Kieslowski .....                            | 112 |
| ANEXO 2. OUTRAS PRODUÇÕES CITADAS _____               | 113 |
| <i>O senhor dos anéis – A sociedade do anel</i> ..... | 114 |
| <i>Cidade dos sonhos</i> .....                        | 115 |
| <i>Paris, Texas</i> .....                             | 116 |
| <i>Morte em Veneza</i> .....                          | 117 |
| <i>2001 – Uma odisséia no espaço</i> .....            | 118 |
| <i>Um dia, um gato</i> .....                          | 119 |
| <i>Um cão andaluz</i> .....                           | 120 |

## LISTA DE FIGURAS

## GRÁFICOS

|         |    |
|---------|----|
| 1 ..... | 39 |
| 2 ..... | 39 |
| 3 ..... | 40 |
| 4 ..... | 41 |
| 5 ..... | 41 |
| 6 ..... | 42 |

## ILUSTRAÇÕES

|                       |    |
|-----------------------|----|
| Narciso .....         | 63 |
| O reflexo .....       | 68 |
| As metamorfoses ..... | 73 |
| O labirinto .....     | 79 |
| Merlin .....          | 84 |
| A florárvore .....    | 89 |

## RESUMO

SOARES, Alexandre Antunes. **O corpo imerso no sensorial: a lógica da semelhança em *A dupla vida de Véronique***. 2003. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social). Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2003.

A noção de sincronicidade concebida por Jung e a de vagueza icônica que se expande do pensamento de Peirce são analisadas em termos narrativos através do filme *A dupla vida de Véronique* enquanto portadores de uma lógica da semelhança que conecta tal filme a um imaginário mítico idêntico à dinâmica das cartas de tarot.

JUNG – PEIRCE – SINCRONICIDADE – VAGUEZA ICÔNICA – IMAGINÁRIO MÍTICO – LÓGICA DA SEMELHANÇA



## ABSTRACT

SOARES, Alexandre Antunes. **The body immersed into the sensorial: the logic of likeness in *The double life of Véronique***. 2003. Dissertation (Masters in Social Communication). Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2003.

The notion of sincronicity conceived by Jung and the idea of iconic vagueness that springs from Peirce's thought are analysed in narrative terms by means of the film *The double life of Veronique* as it bears a logic of likeness that connects that film at a mythical imaginary level that is identical to the dynamics of the tarot.

JUNG – PEIRCE – SINCRONICITY – ICONIC VAGUENESS – MYTHICAL IMAGINARY – LOGIC OF LIKENESS

## NOTA INTRODUTÓRIA

A vida é cúmplice da arte, a arte é cúmplice da vida. Há entre elas uma dança oculta, potencial. Os sentidos da dança são as poesias do olhar. E neste olhar, em seus interpretantes, orbitam visões de mundo, pessoais e coletivas, conscientes e inconscientes, ocultadas e potencializadas na alma e no corpo de quem olha. Pela dinâmica dessa dança de cúmplices, dessa troca de olhares, é de se esperar que os dilemas da arte se comuniquem com os dilemas da vida. Tais dilemas expressam as visões de mundo de cada época e a noção de que não se pode separar nem a arte nem a vida do contexto que as concerne.

Paralelo à evolução da técnica, ocorre a evolução da linguagem, que testa e elabora a capacidade narrativa do meio em sintonia com a capacidade técnica específica a esse meio. Num segundo momento, a sintonia gera a necessidade de transcender os limites, subvertê-los, reinventá-los. Mas, além dos limites da técnica, o que se testa pela linguagem são as visões de mundo. Ao compor suas obras, o artista dialoga de algum modo com tais visões, ou, mais precisamente, com as visões que predominam na época, nas aldeias simbólicas, no contexto, nos valores pessoais aos quais o artista está inserido.

Em nossa época e em nosso contexto, vivemos a crise e a decadência de um *realismo essencialista*, que se fundamenta na idéia de que os objetos existem independentemente do olhar. Tal realismo considera que, através da razão, *pode-se penetrar na natureza das coisas, pode-se conhecer a verdade e a essência dos objetos de um modo absoluto, imparcial e universal*, uma vez que sujeito e objeto são entidades independentes e separadas entre si. Tal condição sustenta a crença de que os fenômenos mundanos são passíveis de serem apreendidos e determinados com isenção, sem as parcialidades de quem observa e interpreta o fenômeno. Inteiramente existente em si mesma, a realidade torna-se mensurável mediante instrumentos racionais adequados.

Em termos narrativos, tal simbologia persiste na idéia dos *reality shows* ou de quaisquer produtos da mídia que se abastecem e buscam se legitimar na imagem da *vida como ela é*. Se é pela ordem da razão que se alcança a essência da vida, é também pela razão que uma parcela da arte tende a retratar tal essência, em detrimento da experiência sensorial.

Nessa tentativa, a razão é testada narrativamente, enquanto visão de mundo, tendo por índice a *causalidade*, expressa pelas relações de causa e efeito dentro de um contínuo espaço-tempo. Mas a causalidade não é o único modo usada pelo artista para simbolizar a vida.

Nesse ponto, postulamos uma lógica movida não por causalidade mas por semelhança. Além de servir como técnica de decupagem, uma lógica movida por semelhança representa e personifica o precioso traço *simbólico-argumentativo* que liga a sincronicidade de Jung à *vagueza icônica* – termo que se lança, enquanto síntese conceitual, de noções dadas por Peirce. Ainda que há tempos já esteja em desuso o sonho de capturar a realidade e a verdade absoluta do universo através de uma razão pura, isenta de tudo o que não é logicamente explicável, os espectros desse "sonho em desuso" permanecem fortes no imaginário. Por mais que as experimentações estéticas tenham contribuído, a exemplo do cinema, em propor caminhos alternativos, ainda assim grande parte da platéia fica perplexa, afetada pela ira, quando a causalidade, índice narrativo da razão, desaparece da trama que flui diante de seus olhos, diluindo o fio da meada. Se esse espectador tivesse maior contato com um outro tipo de dinâmica narrativa, mais poética e, por extensão, mais vaga e metafórica, se sua sensibilidade ao longo dos contatos fosse assim a florada e lapidada, ao invés de ira, provavelmente surgiria encanto, a magia arejando sem medo as tramas da causalidade, laços nada delicados, que mais parecem camisas-de-força estagnando o fluxo poético das sensações.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> É nesta hora que entra em cena o tão falado *papel da mídia*, o compromisso ético dos meios audiovisuais com a educação e a cultura. Tão falado e pouco experimentado, o compromisso, muitas vezes, não passa de fetiche e retórica para compor a boa imagem diante do público. Uma semana sem exibir filmes de violência e de *ação sem poesia* já seria uma ótima e surpreendente iniciativa, considerando o grau de penúria a que se submetem os espectadores das TVs públicas brasileiras, sobretudo pela *reprise* massificada de filmes norte-americanos, que consomem a maior parcela das horas dedicadas ao gênero pelas grades de programação.

Antes de seguirmos em frente, ressaltemos os pontos principais. O foco da dissertação é avaliar *o que a semelhança potencializa em termos de uma lógica aplicada à estória, ao enredo, à trama*. A dissertação não questiona a veracidade dos fenômenos de sincronicidade enredados pelos filmes (idênticos aos fatos envolvendo casos reais) mas prioriza um estudo que indique como uma lógica movida por semelhança pode (e tende a) se manifestar em termos narrativos. Nossa meta, portanto, é a de defender o argumento de uma lógica movida por semelhança enquanto elemento narrativo conjugador das noções de Jung e Peirce aqui focalizadas. O filme *A dupla vida de Véronique* entra como exemplo poético que tão-somente visa a contemplar tal lógica, motivo pelo qual há uma ênfase na parte teórica desenvolvida no primeiro capítulo. Tal poética se associa a um imaginário mítico no qual será ancorada. Esse imaginário perpassa as órbitas dos mitos de Narciso, Minotauro e Merlin. Brevemente, ao final, serão sugeridos outros filmes propensos a essa lógica.

CAPÍTULO 1

A LÓGICA DA SEMELHANÇA

A semelhança é o traço fundamental, o eixo condutor que move tanto a noção de sincronicidade concebida por Carl Gustav Jung (1875-1961) – em parceria com o físico Wolfgang Pauli (1900-1958) –, quanto a de vagueza icônica, termo híbrido que se desdobra das idéias de Charles Sanders Peirce (1839-1914).

O que se define por lógica da semelhança é a manifestação de um sentido de conjunto que se constrói por justaposição, por um processo metafórico, que não depende de relações causais. A causalidade enquanto princípio lógico relacional é o cerne da crítica. A física moderna já provou com veemência o quanto a causalidade é insuficiente para que se postule seu uso como único modo confiável de se articular as idéias acerca dos complexos fenômenos do mundo. Mesmo assim, é possível vislumbrá-la por detrás até dos semipoéticos discursos de algumas versões teóricas das ciências sociais, mostrando o grau insidioso da presença positivista no mundo ocidental, herança disfarçada nos novos frutos, frutos neófitos, que ainda brotam dessas sementes ancestrais. Uma lógica movida por semelhança é prática milenar a várias culturas (a chinesa, por exemplo).



Nestas culturas, há o discernimento e o cuidado de se conceber o indivíduo como *ser integral*, um *holos*,<sup>2</sup> um sol monádico circunvolutivo e, ao mesmo tempo, em interação com todas as órbitas ou instâncias do corpo que, mesmo sendo partes, engendram, por semelhança holográfica, *imagens da inteireza de seu ser*, pois cada parte contém o todo. Se aplicada à medicina, essa integralidade difere em muito da alopatia ocidental, já que a alopatia enxerga os distúrbios mediante índices sintomáticos a serem diagnosticados e tratados por relações causais, esquecendo-se do holos, da inteireza, como se fosse possível isolar uma estrela do céu e tê-la pelo céu, ou dotar a estrela, uma única estrela, da capacidade de explicar os movimentos do céu.

---

<sup>2</sup> "O conceito de psique sustenta a idéia primordial de Jung de que uma pessoa, em primeiro lugar, é um todo. Não uma reunião de partes, cada uma das quais (...) sendo acrescentada pela experiência e pelo aprendizado, do mesmo modo como poderíamos mobiliar uma casa peça por peça. Este conceito de um todo original da personalidade talvez parecesse óbvio (...) não fosse o fato de muitas teorias psicológicas afirmarem (...) que a personalidade do homem vai sendo adquirida aos poucos e que somente mais tarde, quando isto chega a acontecer, aparece um tipo qualquer de unidade coerente e organizada. De modo explícito, Jung rejeita tal concepção fragmentária da personalidade. O homem não luta para se tornar um todo; ele já é um todo, ele nasce como um todo. O que lhe cabe fazer durante a existência, afirma Jung, é desenvolver este todo essencial, até levá-lo ao mais alto grau possível de coerência, diferenciação e harmonia, e velar para que ele não se fracione em sistemas separados, autônomos e conflitantes (...) Pode-se distinguir três níveis na psique (...) a *consciência*, o *inconsciente pessoal* e o *inconsciente coletivo*." In: HALL, NORDBY, 2003, p.25-26. No processo de desenvolvimento da personalidade, o ego, centro da consciência, se diferencia do inconsciente, gerando uma identidade individual e uma sensação de continuidade e coerência. Para isso, o ego seleciona o material psíquico vindo do inconsciente. O inconsciente pessoal é justamente o repositório do material psíquico reprimido pelo ego e que tende a se manifestar através dos complexos. Mas o grande salto de Jung é a descoberta do inconsciente coletivo: espécie de herança psíquica, de natureza dinâmica, que se expressa através dos arquétipos. Os arquétipos são *formas sem conteúdo* (que representam apenas a possibilidade de um certo tipo de percepção e de ação) *dotadas de universalidade* (as imagens arquetípicas nascem semelhantes em todo ser humano). Ampliando a idéia, há "A hipótese da ressonância mórfica [(a influência do semelhante sobre o semelhante através do espaço e do tempo), que] permite que o inconsciente coletivo seja visto não apenas como um fenômeno humano mas como um aspecto de um processo muito mais abrangente, por intermédio do qual os hábitos são herdados por toda parte na natureza." In: SHELDRAKE, 1993, p.116,122.

[Assim que se percebe] que certos tipos de acontecimentos "gostam" de se agrupar em determinados momentos, começamos a entender a atitude dos chineses, cujas teorias a respeito de medicina, filosofia e mesmo de construção são baseadas em uma "ciência" de coincidências significativas. Os textos clássicos chineses não perguntam o que *causa* alguma coisa, mas sim que fato "gosta" de ocorrer *juntamente com um* outro.<sup>3</sup>

[Logo, se o] princípio da causalidade nos afirma que a conexão entre a causa e o efeito é uma conexão necessária (...) O princípio da sincronicidade nos afirma que os termos de uma coincidência significativa são ligados pela *simultaneidade* e pelo *significado*.<sup>4</sup>

A noção fundamental é a de que um fenômeno tende a se manifestar junto com um outro como *metáfora*. A lógica da semelhança é a tentativa de vislumbrar – pela arte, pelo filme, pelo mito – sentidos que coincidem com os fenômenos que acontecem na vida.

---

<sup>3</sup> FRANZ, Marie-Louise von. O processo de individuação. In: JUNG et al., 2002, p.211.

<sup>4</sup> JUNG, 2000a, p.53-54. Jung salienta que "Embora se reconheça que o significado é uma interpretação antropomórfica, contudo, ele constitui o critério indispensável para julgar o fenômeno da sincronicidade. Não temos nenhuma possibilidade de saber em que consiste o fator que parece ter "significado". Como hipótese, porém, isto não é tão impossível como poderia parecer à primeira vista. Com efeito, devemos lembrar que a atitude racionalista do homem ocidental não é a única possível nem a que tudo abrange; é, sob certos aspectos, um preconceito e uma visão unilateral que talvez seja preciso corrigir. A civilização, muito mais antiga, dos chineses sempre pensou de modo diferente da nossa sob certos aspectos, e temos de recuar até Heráclito, se quisermos encontrar algo de parecido em nossa civilização, pelo menos no que diz respeito à Filosofia. Somente no plano da Astrologia, da Alquimia e dos processos mânticos é que não se observam diferenças de princípio entre nossa atitude e a atitude chinesa. É por isto que a Alquimia se desenvolveu em direções paralelas no Ocidente e no Oriente, tendendo para o mesmo objetivo, e com uma formação de idéias mais ou menos idênticas." In: JUNG, 2000a, p.54.

Por não serem explicáveis causalmente, esses fenômenos são quase sempre relegados a um segundo plano, como meros acasos. Mas, dentro de um conjunto de acasos, postula-se a existência de alguns que sejam significativos e portadores de uma lógica.

Ao interpretarmos um filme, tendemos a estruturar nossa leitura construindo uma teia de relações causais: percebemos uma intencionalidade narrativa, um enredo, uma trama, seqüências de ações lógicas entremeando as personagens protagonistas – corpos em movimento dentro de um contínuo espaço-tempo. Todavia, a causalidade é apenas uma possibilidade de leitura, *a fixação de uma crença*<sup>5</sup> (nem sempre, dependendo da situação, a mais adequada), que serve de instrumento à elaboração consciente dos fenômenos manifestos. Mas, tanto a narrativa fílmica quanto a vida cotidiana não se restringem, fenomenologicamente, a relações causais. Enquanto signo, a causalidade é um relativismo, um espectro, pequena faixa de luz dentro de uma cadeia infinita de potenciais interpretantes. Emblematicamente, se fosse circunscrita aos raios gama, a causalidade não poderia dar conta ou sequer notar os raios ultravioleta, e leviano seria a causalidade (raios gama) afirmar que eles (os raios diferentes, os ultravioleta) não existam.

---

<sup>5</sup> PEIRCE, CP 5.358 a CP 5.387. O termo *fixação de uma crença* se aproxima muito da noção de *paradigma* elaborada por Thomas Kuhn.

*A dupla vida de Véronique* é uma destas situações e enredos nos quais a causalidade *não se revela* como o instrumento mais adequado de leitura dos momentos mais intensos da trama.

O filme expõe como repertório uma série de *coincidências significativas que não se explicam por relações de causa e efeito*; ou seja, o filme expõe uma série de sincronidades.<sup>6</sup>

O filme narra a estória de duas jovens idênticas, tanto pelo lado físico quanto pelo lado comportamental. As trajetórias de vida também coincidem: cada uma foi criada pelo pai, a mãe morreu quando ainda eram crianças, não têm irmãos (ao menos isso fica subentendido) e, o que é mais importante, ambas possuem um vínculo direto com a música e um prazer de se relacionar com a natureza e os êxtases sensoriais da vida. O filme também reverbera coincidências através de *uma* melodia específica intensificadora dos sentimentos e através de *uma* tonalidade, a cor crepuscular que se esparrama ao longo da trama, dourando a imagem, acoplando-se tanto ao olhar do espectador quanto ao das personagens. O corpo imerso no sensorial refere-se diretamente aos corpos desdobrados, ao corpo reincidente e coincidente, dessas duas jovens idênticas que, por sinal, são as protagonistas do filme.

---

<sup>6</sup> O italizado traduz, da forma mais elementar, a noção de *sincronicidade* concebida por Jung.

Se o modelo de análise que se pretende aqui construir for aplicado a um outro filme, deve-se buscar, como referência ao elemento imerso no sensorial, o corpo da protagonista, seja ela masculina ou feminina; e, de preferência, em filmes nos quais este corpo se encontra explicitamente desdobrado, tal qual em *A dupla vida de Véronique*. Postulamos que esse desdobramento é o traço fundamental que desperta o encantamento no corpo da protagonista, sobretudo se o corpo desdobrado for o dela própria.

É sintomático observar esse valor de encantamento atribuído ao corpo desdobrado enquanto indicador de opulência. O encontro do arqueiro Árjuna com o Deus Krishna, que é narrado no capítulo 11 da *Bhagavad Gita*,<sup>7</sup> reflete essa situação.

O corpo desdobrado da protagonista torna o enredo mais complexo e, no entanto, mais acessível a uma lógica movida por semelhança, pela qual é possível discernir movimentos acausais, de justaposição e metáfora entre os corpos. A relação que irá se estabelecer entre as duas jovens e os elementos que compõem o imaginário simbólico dos mitos de Narciso, Minotauro e Merlin é a tentativa de ilustrar tal dinâmica de justaposição e metáfora.

---

<sup>7</sup> Este encontro é citado ao final do capítulo. No Comentário Final, o diálogo entre o divino e o perecível pela imersão do corpo no sensorial será ampliado e vestido com outras variantes.

De acordo com Jung, os elementos míticos desse imaginário (*Narciso, o reflexo, as metamorfoses, o labirinto, Merlin, a flor-árvore*) transcendem os próprios mitos ao serem *unidades autônomas de significação*: complexos arquetípicos<sup>8</sup>, imagens primordiais, anteriores às lendas e mitos. Ativando os sentidos de uma memória coletiva, o inconsciente se expressa à consciência através de uma linguagem simbólica. Esta linguagem é vaga o suficiente para suportar as projeções e as subjetividades, desencadeando uma dinâmica que se encontra manifesta pelas cartas do tarot e pelo I Ching, ao potencializarem grande flexibilidade interpretativa e grande capacidade de síntese e abertura.<sup>9</sup>

Utilizando-se de signos da linguagem musical, pode-se interpretar a lógica da semelhança como um movimento – e, por articulada fluidez, uma composição – de *contrapontos harmônicos*. Em *Notas musicais: do barroco ao jazz*,<sup>10</sup> o crítico musical Arthur Nestrovski define as noções de contraponto, harmonia e melodia (termo que complementa a idéia de contraponto):

#### CONTRAPONTO

Arte de sobrepor duas ou mais melodias. Há vários tipos possíveis de contraponto; a noção básica a todos é a criação de várias melodias independentes, que soam ao mesmo tempo na composição.

---

<sup>8</sup> Cf. p.17, nota de rodapé.

<sup>9</sup> PINTO, 2002, p.45-51.

<sup>10</sup> NESTROVSKI, 2000, p.16-17.

Cada uma das quatro vozes de uma peça coral, por exemplo (soprano, contralto, tenor e baixo), tem sua linha melódica própria, que se combina com as demais. As "vozes" de uma composição instrumental seguem o mesmo princípio. Outro nome para contraponto é polifonia.

#### HARMONIA

Combinação intelegível de várias alturas [frequências definidas de um som] soando ao mesmo tempo. Cada combinação forma o que se chama um acorde; harmonia é a lógica da formação e seqüência dos acordes. Se a melodia é a direção horizontal ou linear da música, a harmonia é sua dimensão vertical.

#### MELODIA

"Toda e qualquer sucessão intelegível de sons" é uma definição ampla o bastante para abarcar os mais variados estilos e períodos musicais. Na linguagem cotidiana, "melodia" refere-se a uma seqüência de alturas (notas), com ritmo definido e sentido de conjunto. A melodia é o que você assobia quando se lembra de uma canção. Por analogia à leitura de partituras, em que cada nota é escrita ao lado da outra, diz-se que a melodia representa a dimensão horizontal da música: uma linha, que vai se desenvolvendo no tempo.

A lógica da semelhança seria, portanto, a arte de sobrepor (justapor) duas ou mais melodias (dois ou mais corpos protagonistas), vozes que soam ao mesmo tempo na composição (no enredo, no filme, na trama narrativa).

O contraponto está na destreza do enredo em compor caminhos parecidos para corpos idênticos, que seguem independentes e paralelos um ao outro, numa espécie de eixo horizontal. Todavia, o eixo vertical, o ponto de contato entre esses corpos, é dado pela harmonia. A harmonia se insere na lógica da semelhança porque esses dois ou mais corpos que caminham ao mesmo tempo no enredo estão unidos, pela semelhança, pela coincidência, em um único acorde, em uma única dupla vida. O acorde simboliza o corpo desdobrado de Weronika e Véronique. Se a harmonia é "a lógica de formação e seqüência dos acordes", e sendo os acordes os regentes da dupla vida e do corpo desdobrado, *a lógica da harmonia é, por extensão, uma lógica de sincronicidade. A sincronicidade como semelhança movida por lógica é o que torna o contraponto harmônico, é o que transforma a coincidência em um fenômeno significativo, indicando que há uma composição, uma fluência misteriosa além do aparente acaso, uma regência sustentando o enredo, elaborando a trama. Após esse primeiro panorama, expondo as linhas gerais que percorrem a lógica da semelhança, a sincronicidade, as pontes com as noções musicais e com o enredo do filme, abordaremos de maneira mais incisiva os argumentos desenvolvidos por Jung e Peirce que contemplam as noções de sincronicidade e de vagueza icônica. Elas são os veículos da lógica da semelhança e é através delas que iremos testar a capacidade dessa lógica em elaborar a trama de sensorialidade e encantamento vivenciada pelo corpo.*



Jung considera que os fenômenos de sincronicidade comentados em seu livro podem ser agrupados em três categorias. E tais três categorias se encontram presentes em *A dupla vida de Véronique*. Citemos cada uma e, em seguida, a correspondência encontrada no filme:

1. Coincidência de um estado psíquico do observador com um acontecimento objetivo externo e simultâneo, que corresponde ao estado ou conteúdo psíquico (...) onde não há nenhuma evidência de uma conexão causal entre o estado psíquico e o acontecimento externo e onde, considerando-se a relativização psíquica do espaço e do tempo (...) tal conexão é simplesmente inconcebível.

Isso se dá quando Véronique, a parte francesa do corpo protagonista, confessa ao manipulador de bonecos:

Toda a minha vida, eu tive a sensação de estar em dois lugares ao mesmo tempo. Aqui e num outro lugar. É difícil de explicar. Mas eu sei... eu sempre sinto como devo agir, o que devo fazer.

Terminada a fala, Véronique depara-se com a foto que ela própria, sem querer, tirou de Weronika, a parte polonesa do corpo protagonista, quando ambas estavam em Cracóvia. Na ocasião, Véronique tirava fotos de maneira compulsiva e, espontaneamente, no meio daquela multidão e da manifestação política que ocorria na praça de Cracóvia, uma das poses capturara Weronika.

2. Coincidência de um estado psíquico com um acontecimento exterior correspondente (mais ou menos simultâneo), que tem um lugar fora do campo de percepção do observador (...) especialmente [espacialmente?] distante, e só se pode verificar posteriormente (...)

Este segundo caso se traduz num fluxo de mágoa sem motivo aparente que Véronique sente no instante exato em que Weronika é enterrada. Tempos depois, Véronique confessa ao pai:

Não faz muito tempo, tive uma estranha sensação: senti que estava sozinha. Tudo foi de repente. E, no entanto, nada mudou. [Imediatamente, o pai lhe diz:] "Alguém desapareceu de sua vida."

Só depois, ao ver a foto de Weronika capturada de modo espontâneo e inconsciente, é que Véronique pôde enfim confirmar, *a posteriori*, o seu (pres)sentimento. Este caso se distingue do anterior, pois no primeiro ela fala da sensação de *não estar só*, e no segundo da sensação de *estar só*.

3. Coincidência de um estado psíquico com um acontecimento futuro, portanto, distante no tempo e ainda não presente, e que só pode ser verificado também posteriormente.

Neste terceiro caso, o sentimento de *não estar só no mundo* foi primeiro constatado por Weronika, que também confessara ao pai tal sensação.

Dali a alguns dias, Weronika vê Véronique – seu sentimento prenunciou um acontecimento futuro, distante no tempo enquanto futura presentidade (uma vivência *in potentia* de um aqui e agora por parte de Weronika), o que difere da constatação futura de algo que aconteceu no passado (a existência de alguém capturada por uma foto). O instante da constatação, para Véronique, é espacialmente distante e, para Weronika, temporalmente presente.

Nos casos dois e três, os acontecimentos coincidentes ainda não estão presentes no campo de percepção do observador, mas foram antecipados no tempo, na medida em que só podem ser verificados posteriormente. Por este motivo, digo que semelhantes acontecimentos são *sincronísticos*, o que não deve ser confundido com "*sincrônicos*" (...) [Acontecimentos futuros] não são *síncronos*, mas *sincronísticos*, porque são experimentados como imagens psíquicas *no presente*, como se o acontecimento objetivo já existisse. *Um conteúdo inesperado, que está ligado direta ou indiretamente a um acontecimento objetivo exterior, coincide com o estado psíquico ordinário: é isto o que chamo de sincronicidade, e sou da opinião que se trata exatamente da mesma categoria de eventos, não importando que sua objetividade apareça separada da minha consciência no espaço ou no tempo (...) uma vez que nem o espaço nem o tempo – pelo menos, em princípio – influenciam a sincronicidade.*<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup> JUNG, 2000a, p.22-23,89-90. Se a inocência caminha junto com o inesperado, o conteúdo inesperado da sincronicidade tende a se irromper justamente nos instantes de maior grau de inocência, ou seja, nas horas em que o corpo se deixa levar pelos encantamentos e intuições sensoriais. De modo recíproco, o inesperado conduz à inocência, à surpresa sinistra dos lábios boquiabertos. *Wu Wang*, o par *inocência-inesperado*, dá nome ao hexagrama 25 do I Ching.

Outro ponto fundamental à sincronicidade, o que lhe confere um caráter de vagueza e uma capacidade de imergir o corpo no sensorial, é que o tempo e o espaço se encontram enfraquecidos e relativizados. Isto é semioticamente possível e aceitável porque o espaço e o tempo são instâncias sígnicas e, portanto, passíveis de relativismo. Vê-se a amplitude e a complexidade das noções de espaço e tempo, inclusive como signos de nossa época, até porque

Na concepção original do homem (isto é, entre os primitivos), o espaço e o tempo são coisas sumamente duvidosas. Só se tornaram um conceito "fixo" com o desenvolvimento espiritual do homem, graças à introdução do processo de medir. Em si, o espaço e o tempo consistem em *nada*. São conceitos hipostasiados, nascidos da atividade discriminadora da consciência, e formam as coordenadas indispensáveis para a descrição do comportamento dos corpos em movimento. São, *portanto*, de *origem* essencialmente psíquica, e este foi, provavelmente, o motivo que levou Kant a considerá-los como categorias *a priori*. Mas, se o espaço e o tempo são propriedades aparentes dos corpos em movimento, criadas pelas necessidades intelectuais do observador, então sua relativização por uma condição psíquica, em qualquer caso, já não é algo de miraculoso, mas situa-se dentro dos limites da possibilidade.<sup>12</sup>

Perceber o espaço e o tempo como propriedades aparentes dos corpos em movimento encontra-se latente no fenômeno da *amnésia*.

---

<sup>12</sup> JUNG, 2000a, p.14.

A amnésia, ao lado do corpo desdobrado da protagonista, é outro forte indício de que os momentos mais intensos do enredo tendem a se tornar mais legíveis aplicando-lhes uma lógica de semelhança, regida por sincronicidade e vagueza.

A amnésia é necessária para que haja o choque e a surpresa quanto à existência do corpo desdobrado. É devido à surpresa possibilitada pela amnésia que o corpo imerge no sensorial, fica em estado de encantamento e êxtase diante de seu duplo, situação arquetípica à de Narciso arrebatado pelo seu reflexo no lago – situação que se reverbera, em Weronika, na inesperada visão de seu corpo desdobrado em Véronique.

A amnésia conduz ao enfraquecimento do contínuo espaço-tempo, uma vez que o contínuo é completamente dependente da memória do corpo em movimento – e em esquecimento. Esquecendo, o corpo negligencia a pressão do passado sobre o presente e o futuro. Esquecendo, o corpo se vê livre para viver o agora. Situação invejável se comparada à sina dos heróis dos épicos, protagonistas das grandes tragédias, com suas metas precisas a cumprir, com todo o passado pesando-lhe as costas. Mas a sina persiste nas tramas regidas por sincronicidade e vagueza, a diferença está no obscurecimento das metas, pois não se mapeia com antecedência o que o herói deverá cumprir ou trilhar.

Em sendas narrativas, o destino continua tão implacável quanto antes: o que muda é apenas o moralismo. Na saga do herói, o mal é vencido, ainda que temporalmente. A conduta do herói revela-se uma conduta exemplar, mesmo que, para a conquista de sua meta, cometa as maiores atrocidades. Na saga do herói, os fins justificam os meios e dissimulam os princípios. O moralismo está baseado numa lógica causal: "o monstro mata porque é mau, porque é do mal, e o mal é morto ou será morto; o herói mata porque é bom, porque é do bem, e o bem prevalece sobre a maldade". Em *Véronique*, Bem e Mal, luz e sombra, antinomia e moralismo, tudo é relativizado, torna-se dúbio e ambíguo, transitório e vago, híbrido. O entardecer que percorre o filme, a tonalidade reincidente, crepúsculo dourado, não é nem a claridade do dia nem a sombra da noite – é o eclipse, a conjunção, a quase integração.

Se o destino continua implacável, se é da sina de Weronika e Véronique se encontrarem, algo, todavia, se afasta do moralismo e do raciocínio causais. Eclipsado pela ambigüidade, o moralismo também se enfraquece e, com ele, a causalidade. Confuso e descentrado, o moralismo não serve de instrumento de análise causal, seu uso estimula sentimentos contraditórios. Assim, em um primeiro momento, ludibriados pela força do destino que prepara o encontro de Weronika e Véronique, tendemos a acreditar que a natureza não cometeria o capricho de gerar corpos idênticos por nada, sem motivo plausível para isso.

Psiquicamente, a busca por um motivo plausível implica, indireta ou inconscientemente, na busca por uma lógica causal. Se nos fixarmos nesta busca, num segundo momento, ao final do filme, nos sentiremos angustiados diante do grande estranhamento: *a natureza cometeria tal capricho por nada?*

O mistério permanece, persiste, persevera. A explicação que justificaria causalmente a semelhança entre as duas jovens (por exemplo, a de serem clones de uma Verônica-mãe ou gêmeas de um fruto proibido) se cala para que a vagueza surja como potencializadora da multiplicidade do olhar, retinas que se arejam e se entusiasmam no ventre daquilo que tende ao poético, à metáfora, a uma lógica movida por semelhança.

[Se o] espaço e o tempo são as coordenadas conceituais do corpo em movimento (...) no fundo [tais coordenadas] constituem uma só e mesma coisa, e por isso se fala de um "espaço de tempo", e já Filo Judeu dizia: "O tempo é a extensão do movimento cósmico".<sup>13</sup>

A sincronicidade no espaço pode ser igualmente concebida como uma percepção no tempo mas, convém notar, não é fácil entender a sincronicidade no tempo como espacial porque não podemos imaginar um espaço em que acontecimentos futuros já estejam objetivamente presentes e possam ser experimentados como tais, mediante a redução desta distância espacial.

---

<sup>13</sup> Foram substituídas as citações em grego pela tradução que fora dada por Jung em nota. A nota esclarece que esta frase se refere à Filo de Alexandria, *De opificio mundi*, 26, I, p.8.

Mas como em determinadas circunstâncias o tempo e o espaço parecem reduzidos quase a zero, conforme nos mostra a experiência,<sup>14</sup> também a causalidade desaparece com eles, porque a causalidade está ligada à existência do espaço e do tempo e às mudanças físicas do corpo, pois consiste essencialmente em uma sucessão de causas e de efeitos. Por este motivo, em princípio, os fenômenos de sincronicidade não podem estar associados a qualquer conceito de causalidade. A conexão entre fatores significativamente coincidentes deve ser necessariamente concebida como acausal. Aqui, por falta de uma causa demonstrável, caímos na tentação de postular uma *causa transcendental*. Mas uma "causa" só pode ser uma entidade demonstrável. Uma causa "transcendental" é uma *contradictio in adiecto* [uma contradição nos termos] porque o que é transcendental por definição não pode ser demonstrado.<sup>15</sup>

A sensação de uma *causa transcendental* representa o gérmen do princípio da sincronicidade e da causalidade, quando ambas se encontravam unidas e indistintas pela idéia monádica de uma *causalidade mágica*.

a sincronicidade, para a mente primitiva,<sup>16</sup> era um fato que se explicava por si mesmo e, conseqüentemente, nesse estágio também não se pensava em acaso.

---

<sup>14</sup> Durante o todo livro, Jung se refere a vários tipos de experiências (como a ESP (extra-sensorial perception) ou PES (percepção extra-sensorial)) desenvolvidas por Rhine; além, é claro, das vivências e constatações que Jung formulou a partir dos fenômenos relativos aos casos clínicos manifestos em seu consultório e no decorrer de sua vida.

<sup>15</sup> JUNG, 2000a, p.23.

<sup>16</sup> O termo *primitivo*, em Jung, não carrega nenhuma conotação depreciativa ou de inferioridade. Por primitivo, Jung se refere aos modos ancestrais pelos quais o homem se relacionava com os fenômenos. A propósito, a concepção de fenômeno em Jung se harmoniza com o conceito do *faneron* (*phaneron*) em Peirce: "com este termo designo tudo o que é presente ao espírito, sem cuidar se corresponde a algo real ou não." In: PEIRCE, 1980, p.85.



Não havia acidente, doença e morte casuais ou atribuíveis a causas naturais. Tudo era devido, de algum modo, a uma ação mágica: o crocodilo que abocanha um homem enquanto este se banha no rio fora mandado por um mágico; a doença fora causada pelo espírito de fulano; a serpente que fora vista junto à sepultura da mãe de alguém evidentemente era sua alma. No estágio primitivo, naturalmente, a sincronicidade não aparece como uma idéia em si mesma, mas como uma causalidade "mágica". Esta é uma forma antiga do nosso conceito clássico de causalidade, ao passo que o desenvolvimento da Filosofia chinesa, partindo da conotação do mágico, produziu o "conceito" do Tao, da coincidência significativa, mas não uma ciência baseada na causalidade.<sup>17</sup>

Ao sofrer um processo de distinção, a célula-mãe da causalidade mágica bipartiu-se em dois princípios: o da causalidade, que tenta extirpar a mágica pela razão, e o da sincronicidade, que, graças a uma vagueza sensorialista, pré-reflexiva, mantivera o posto da magia, do encantamento. Torna-se visível a relação de opostos complementares conjugando as noções de sincronicidade e causalidade. Essa mágica, presente nas conjecturas da mente primitiva, se encontra, até hoje, manifesta pelo intermédio das entidades e símbolos do imaginário mítico, que conservam, na dinâmica de contínuas transformações, uma identidade atemporal-arquetípica. Além disso, a magia, o feitiço, lançado no tempo e espaço contra alguém e em benefício de algum aventureiro, é obra e arte de um feiticeiro. O feitiço rastreia e unifica corpos em movimento.

---

<sup>17</sup> JUNG, 2000a, p.67.

Assim, a mágica depende do corpo para ser identificada como mágica e ser envolvida numa dinâmica de sincronicidade, sintetizada na seguinte idéia:

Em todos estes casos e em outros semelhantes parece que há um conhecimento *a priori*, inexplicável causalmente e incognoscível na época em apreço. O fenômeno de sincronicidade é constituído, portanto, de dois fatores 1) *Uma imagem inconsciente alcança a consciência de maneira direta (literalmente) ou indireta (simbolizada ou sugerida) sob a forma de sonho, associação ou premonição* 2) *Uma situação objetiva coincide com este conteúdo*. Tanto uma coisa como a outra, podem, por assim dizer, causar admiração.<sup>18</sup>

Frisa-se a palavra *admiração*, próxima ao sentido de encantamento, à fluência de êxtase vivenciada pelo corpo imerso no sensorial. O encantamento tende a ser fortalecido pelas figuras míticas, uma vez que elas condensam e corporificam os mais profundos e contraditórios sentimentos, a visceralidade das emoções mais íntimas e disfarçadas, das mais iluminadas às mais vis. Argumentamos que os tabus e as proibições de cada época seriam *atenuados em seu furor* pela sedução consolatória das estórias míticas, um imaginário aparentemente sem rédeas; mas isso, de fato, não é verdade, pois os mitos escondem seus tabus. O paradoxal é que, para serem moralizados, é preciso antes *narrar os tabus, é preciso imaginá-los, degustá-los*. A contradição e a complexidade que move o mito é educar mediante o moralmente condenável.

---

<sup>18</sup> JUNG, 2000a, p.25.

Aliás, como Jung observa,<sup>19</sup> a contradição é própria de um pensamento mais complexo, que propicia uma ampliação simbólica e conduz a um resgate dessa força primitiva e arcaica contidas nas imagens arquetípicas e afloradas pela sofisticação da linguagem. Em tramas sensíveis mais ao poético, há uma tendência de que o conflito entre mistério e clareza se equilibre pela ação do interpretante em procurar harmonizar-se generosamente com o simbólico. O símbolo é o sol e a lua do signo, sustenta tanto o entendimento do discurso pela manutenção da causalidade quanto sua ruptura e transcendência pelo corpo. A amnésia, o desdobramento, a vagueza, a sincronicidade favorecem a ruptura, diluem o contínuo espaço-tempo e a causalidade, comprometendo a memória ao comprometer as instâncias que conduzem o corpo a uma noção de passado e futuro. Tudo isso gera no corpo a tendência à presentidade, à valorização do aqui e agora. O corpo se apazigua, a mente se desanuvia, deixa de trazer nos ombros da memória toda a carga de objetos do passado a serem preservados e mantidos no futuro.<sup>20</sup> Nas tramas, o corpo com amnésia é um corpo ausente, lacunoso, desdobrável, que precisa ser preenchido com um sentido que o torne legível e contextual aos olhos de quem o interpreta.

---

<sup>19</sup> "Um filósofo inglês disse: "Uma mente superior nunca é muito clara". É certo e o mesmo se dá com um sentimento superior. É possível desfrutar indefinidamente de um sentimento apenas quando ele é ligeiramente duvidoso, e um pensamento que não encerre a mínima contradição não pode ser convincente." In: JUNG, 2001a, p.43.

<sup>20</sup> A tal ponto que, em casos extremos, não é o corpo que possui o objeto mas o objeto que possui o corpo – não é o corpo que possui um complexo, uma obsessão, mas é esta que o possui. Vide *O senhor dos anéis*, típico enredo da busca por um objeto sagrado que exerce fascínio e poder sobre o corpo, que não muito se difere do desejo pelo Graal enquanto fonte de poder e não de sabedoria. Este filme ilustra tudo o que foi comentado sobre *saga do herói*.

Com tais atributos, o corpo com amnésia tende a se tornar receptáculo de memórias e imagens alheias. Uma vez preenchido pela memória e pelas imagens do olhar que o interpreta, é de se esperar que haja semelhança entre corpo e olhar, entre corpo ausente de memória própria mas repleto da memória que ao corpo foi transferida. Tal transferência tende a ocorrer espontaneamente, de modo involuntário, através de uma atitude pré-reflexiva e sensorial, capaz de preencher os vazios e as lacunas do corpo com as flores do símbolo, suas hastes delgadas de mistério. Desse modo, a amnésia produz encantamento nos outros corpos (dentro e fora do filme) ao mesmo tempo que imerge no encantamento, estimulando o espectador a acompanhá-lo no salto. É fácil notar a semelhança entre o corpo ausente e os arcanos do tarot:

Dividindo-se em dois grupos (22 arcanos maiores e 56 arcanos menores), as cartas do tarot têm, cada uma, sua própria identidade e sua interpretação definida de maneira mais ou menos elaborada. Contudo, grande flexibilidade interpretativa é permitida, tendo-se em vista que cada carta é um elaborado conjunto de imagens construídas em torno de um tema comum (...) Acrescente-se a isso a colocação da carta em posições diferentes e em conjunção com outras cartas em diferentes leituras, e o que temos como resultado é uma espécie de ícone algébrico, uma estrutura cheia de incógnitas a serem preenchidas. Quando de uma leitura específica, o que acontece é que o taroísta põe as cartas e oferece ao consulente uma interpretação icônica, poética quase, do que vê sobre a mesa. O consulente recebe a álgebra e, por assim dizer, substitui os  $x$  e  $y$  por coisas de sua própria vida, por seus próprios números.

Dessa maneira, o tarot sempre diz alguma coisa e sempre *dá certo* porque ele não oferece símbolos no sentido estrito, a oferta que ele faz é de estruturas preenchíveis<sup>21</sup> e sempre *mexíveis* do ponto de vista interpretativo. Esse esquema não é nada mais nada menos do que o da própria poesia.<sup>22</sup>

Em termos narrativos, a poesia usa do esquema para transcendê-lo. Embora haja uma estória dentro do contínuo espaço-tempo que é dinamizada mediante relações causais, o forte e o intenso em *Véronique* são os lapsos de sincronicidade e de vagueza, em que o mistério afronta a imaginação: *sinta, além da estranheza, há um rio de beleza – e, diferente do lago, esse rio flui.*

---

<sup>21</sup> "As imagens das recordações do inconsciente coletivo [manifestando a ancestralidade do imaginário mítico e a vivacidade dos símbolos contidos nas cartas de tarot] são imagens não preenchidas, por serem formas não vividas pessoalmente pelo indivíduo [mas passíveis de serem acessadas através de um contato direto com estas imagens]." In: JUNG, 1995, p.69.

<sup>22</sup> Logo, "Não é de se admirar que as possibilidades poéticas do tarot tenham sido percebidas pelos próprios poetas e o tarot tenha aparecido em obras literárias de épocas diversas, como atestam Artaud, Baudelaire, Bréton, Jorge de Lima, Yeats e Guimarães Rosa, entre tantos outros. A arquetipia vestida de singularidade, a difusão apresentação, a capacidade de síntese, a fuga ao significado na direção da significância fazem do tarot hieróglifo, ícone, iluminura, ideograma, ementa, poesia e cinema." In: PINTO, 2002, p.48,51. As estruturas preenchíveis ativam as projeções e o ser se constitui na relação que ele estabelece com o mundo através do corpo. Ao nutrir o vazio do objeto com sua subjetividade, o ser-corpo se vê semelhante ao outro. A sincronicidade integrada à vagueza, enquanto estratégia narrativa, convida o espectador a sentir a trama de maneira mais sensorial e particular, trazendo à tona o material simbólico retesado e hiperenergizado pelo arquetípico (arquétipo ao qual o símbolo complexifica e sintetiza). Assim, o consciente elabora e permite fluir as cargas energéticas e os complexos represados no inconsciente. A propósito, "Para uma correta compreensão da teoria junguiana dos arquétipos, é muito importante que eles não sejam considerados como representações plenamente desenvolvidas na mente, como as imagens de lembranças de experiências passadas em nossa existência. O arquétipo materno, por exemplo, não é uma fotografia de uma mãe ou de uma mulher. Assemelha-se mais a um negativo à espera de ser revelado pela experiência. Escreveu Jung: "Uma imagem primordial só é determinada quanto ao conteúdo depois que se torna consciente e está, portanto, preenchida pelo material da experiência consciente."" In: HALL, NORDBY, 2003, p.34. Dessa forma, a arquetipia vestida de singularidade contida nos arcanos de tarot somente se singulariza quando preenchida pela experiência consciente, quando é atualizada pelo olhar interpretante. O comportamento do arquétipo em Jung comunga do comportamento do signo e do símbolo em Peirce, a ponto de percebermos *no negativo suspenso que revela-se ao olhar* uma imagem quântica e semiótica.

Até o final do capítulo, seguiremos três etapas. A par das idéias básicas que envolvem a sincronicidade, e mantendo contato com Jung, iremos nos aproximar das idéias de Peirce através de seis gráficos. Nesta primeira etapa, as conexões entre Jung e Peirce são propostas. Na segunda, analisaremos as idéias peirceanas que se configuram dentro destas conexões gráficas. E, após termos transitado pelo pensamento de Jung e Peirce, finalizaremos o capítulo com um breve comentário sobre ausência e opulência (o que, de certa forma, recupera e agrupa a discussão sobre as projeções do corpo). Tendo pois o imaginário mítico-arquetípico como pano de fundo, iremos nos ater ao estudo das projeções, das variantes corpóreas que culminam em uma lógica movida por semelhança e regida por sincronicidade e vagueza. Além de *Véronique*, outros filmes e textos irão adensar a análise dessas variantes corpóreas.

Nos gráficos seguintes, os dois primeiros são justamente as transcrições *ipsis literis* contidas no livro de Jung sobre sincronicidade. Os outros quatro gráficos esmeram-se nesta nossa tentativa de aproximar Peirce e Jung. À primeira vista, a dificuldade inicial desta aproximação está em comparar uma fenomenologia movida por um pensamento triádico, caso de Peirce, e outra movida por tétradas, caso de Jung. Mas acreditamos que esta dificuldade é apenas aparente, uma vez que há elementos em Peirce que corresponderiam a esse quarto elemento, conforme iremos argumentar a seguir.

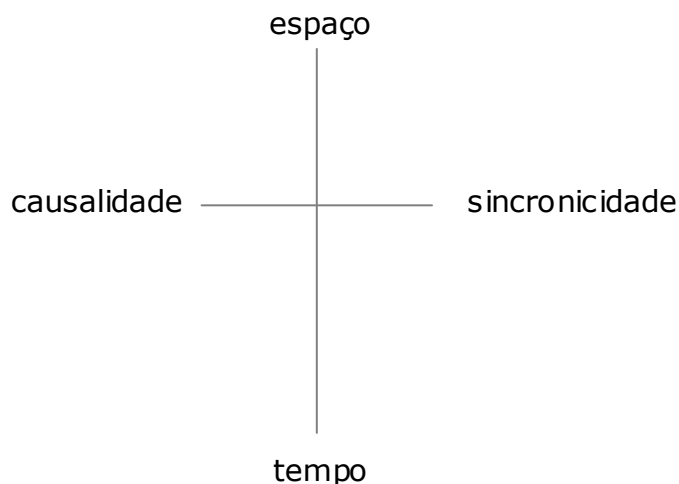


gráfico 1

Este primeiro gráfico ilustra o esboço de Jung na tentativa de conjugar a sincronicidade com as noções de tempo, espaço e causalidade. O contínuo espaço-tempo, noção advinda da Física moderna, ainda se encontra ausente.

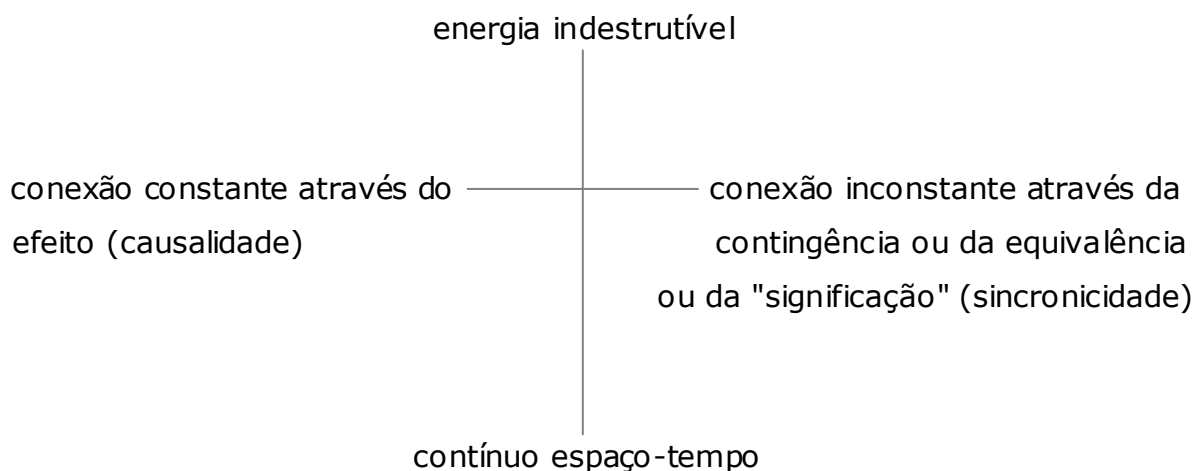


gráfico 2

O gráfico 2 resulta da parceria entre Jung e Pauli: a complexificação dos elementos psíquicos envolvidos no primeiro gráfico se dá pela Física moderna.

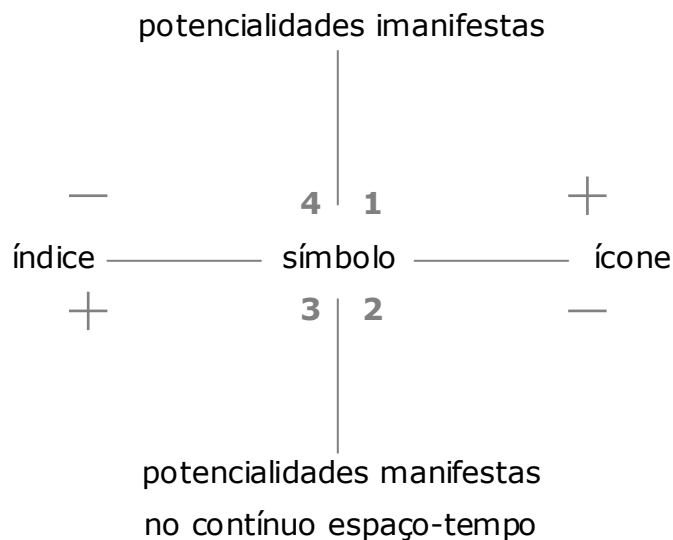


gráfico 3

O gráfico 3 procura relacionar e inserir as noções triádicas de Peirce dentro da conexão cruzada proposta por Jung e Pauli. Os sinais positivos nos quadrantes 1 e 3 indicam, respectivamente, a força de atração presente na relação entre ícone e imanifesto (instância que representa aquilo que ainda se localiza no plano das idéias, sensações, qualidades) e entre índice e manifesto (a materialidade dos objetos). A afinidade no quadrante 1 se dá pela vagueza (ambos tendem à vagueza) e, no quadrante 3, pela determinação. Os sinais negativos nos quadrantes 2 e 4 indicam, respectivamente, a repulsa entre manifesto e ícone e entre imanifesto e índice. A incompatibilidade é devido a um elemento tender à vagueza e o outro à determinação. Ainda que haja quatro relações binárias distintas, a tríade peirceana (do signo referindo-se ao objeto que tende a um sentido interpretante) é mantida na medida em que cada relação se dinamiza semiosicamente apoiada na terceiridade do símbolo.



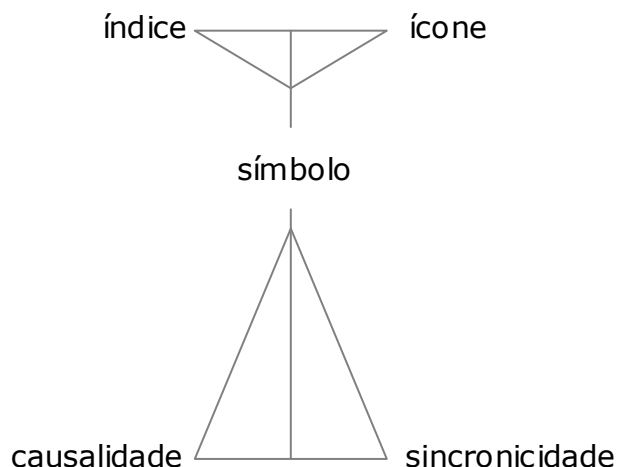


gráfico 4

Estabelecidos os pilares da relação entre Peirce e Jung, o gráfico 4 visa a representá-la através das duas tríades tendo o *símbolo* como elo de ligação.

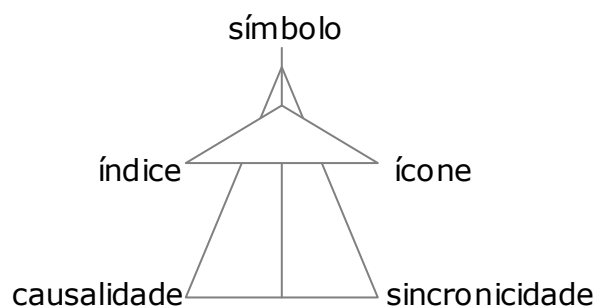


gráfico 5

O gráfico 5 almeja a sintetizar as noções contidas no eixo horizontal do gráfico 2 (esse eixo se estende e é desenvolvido nos gráficos 3 e 4). É neste gráfico que as relações firmam-se de fato dentro do esquema triádico adotado por Peirce (no caso, a relação do signo com o objeto: ícone, índice e símbolo).

Se o gráfico 5 adapta e elabora o eixo horizontal, o 6 recupera o eixo vertical do gráfico 2 (mas com a nomenclatura peirceana usada no gráfico 3).

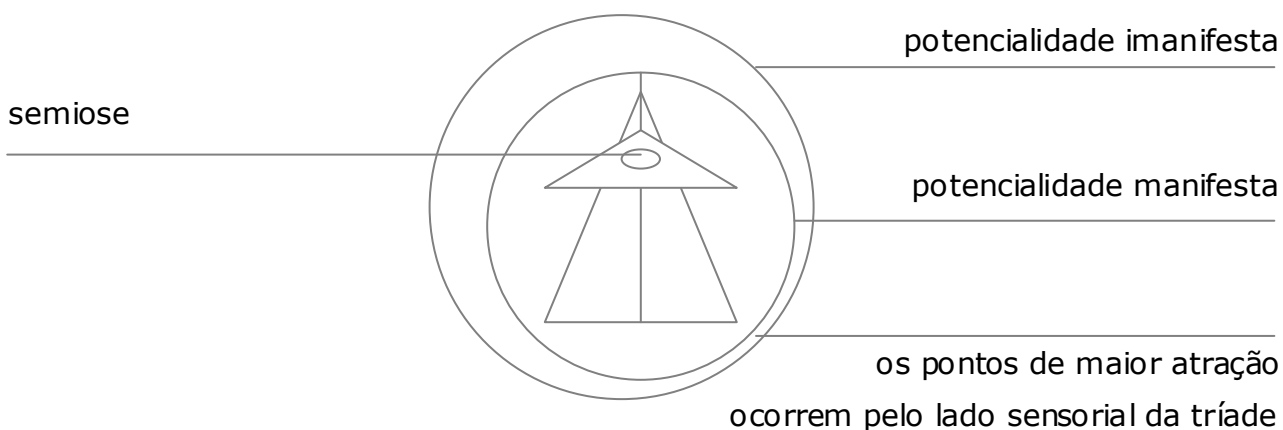


gráfico 6

O gráfico 6 utiliza formas esféricas para ilustrar o processo da semiose e a interação do signo com as potencialidades. Este gráfico contempla quatro dinâmicas. A primeira dinâmica é a semiose. Ao representar algo apenas em algum aspecto ou capacidade, o signo sempre necessita de um outro signo que o complemento – isto gera uma produção infinita de sentido. A semiose é a geração de sentidos que percorrem a tríade. A segunda revela o intercâmbio do signo com as idéias que a ele se manifestam. A terceira configura a parte não-manifesta destas idéias, inconscientes e esquecidas, que podem surgir a qualquer momento. A quarta postula que esse surgir tende a ocorrer pelo lado sensorial da tríade, pela vagueza. Em todas elas, *o ser se constitui na relação.*

Nos fundamentos do conceito de sincronicidade,<sup>23</sup> delineado ao longo do seu livro homônimo,<sup>24</sup> Jung aponta para diversas trajetórias. Extraímos das trajetórias do conceito aquelas que nos servem *em termos narrativos*, como instrumentos de decupagem do enredo. Logo, implanta-se uma identidade entre as pesquisas de Jung sobre o fenômeno da sincronicidade, experiências ocorridas na vida real, e o que acontece no filme e no imaginário mítico selecionados – reiterando, assim, a idéia da arte em cumplicidade com a vida.

Vejamos os argumentos oferecidos por Jung na elaboração de seus dois gráficos. No primeiro gráfico,

O espaço, o tempo e a causalidade, a tríade da Física clássica, seriam complementados pelo fator sincronicidade (...) aqui, [neste primeiro gráfico, a sincronicidade] está para os três outros princípios, assim como a unidimensionalidade do tempo está para tridimensionalidade do espaço (...)

---

<sup>23</sup> "A sincronicidade não é uma teoria filosófica, mas um conceito empírico que postula um princípio necessário ao conhecimento. Não se pode dizer que isto seja materialismo ou metafísica (...) Convém chamar a atenção para um possível mal-entendido que pode ser ocasionado pelo termo "sincronicidade". Escolhi este termo porque a aparição simultânea de dois acontecimentos, ligados pela significação, mas sem ligação causal, me pareceu um critério decisivo. Emprego, pois, aqui, o conceito geral de sincronicidade, no sentido especial de coincidência, no tempo, de dois ou vários eventos, sem relação causal mas com o mesmo conteúdo significativo, em contraste com "sincronismo" cujo significado é apenas o de ocorrência simultânea de dois fenômenos (...) Escolhi o termo *sincronicidade* para designar um fator hipotético de explicação equivalente à causalidade." In: JUNG, 2000a, p.14,19,77.

<sup>24</sup> Embora tenha sido lançado no Brasil como livro independente, os textos contidos em *Sincronicidade* fazem parte do volume 8 das *Obras completas de C. G. Jung* – intitulado *A dinâmica do inconsciente*.

Da mesma forma que a introdução do tempo como quarta dimensão na Física moderna implica o postulado de um contínuo espaço-tempo irrepresentável, assim também a idéia de sincronicidade com seu caráter próprio de significado produz uma imagem do mundo de tal modo também irrepresentável, que poderia levar à confusão. A vantagem, porém, de se acrescentar este conceito é que ele torna possível uma maneira de ver que inclui (...) um significado apriorístico (ou uma "equivalência").<sup>25</sup>

Tempos depois, Jung muda de idéia. Justificando a mudança, considera:

A revolução da Física produzida pela descoberta da radioatividade modificou consideravelmente as concepções clássicas dessa disciplina. Tão grande foi a mudança de perspectiva, que temos de rever o esquema clássico a que acima recorri. Graças ao interesse amigável que o Prof. W. Pauli demonstrou para com minhas pesquisas, gozei da situação privilegiada de poder discutir estas questões com um físico profissional, que era, ao mesmo tempo, capaz de apreciar meus argumentos psicológicos. Por isto, hoje estou em condições de apresentar uma sugestão que leva em consideração os dados da Física moderna. Pauli sugeriu que se substituísse a oposição de espaço e tempo do esquema clássico pela reação (conservação da) energia-contínuo espaço-tempo. Foi esta proposta que me levou a definir mais acuradamente o par de opostos causalidade-sincronicidade, com vistas a estabelecer uma certa ligação entre os dois conceitos heterogêneos. Acabamos, finalmente, concordando em torno do seguinte quatérnio: [em seguida, o gráfico 2 é representado.]<sup>26</sup>

---

<sup>25</sup> JUNG, 2000a, p.77-78.

<sup>26</sup> JUNG, 2000a, p.79.

Do gráfico 3 em diante, a sincronicidade vai se aproximando do conceito de ícone em Peirce. É difícil destacar o ícone do contexto semiótico: há muitas idéias a ele subjacentes, muitas noções complexas. E, no intuito de discutir estas idéias, corre-se o risco de nos desviarmos demasiadamente da proposta da dissertação e do fluxo do argumento. Não há uma situação ideal, prescrita; talvez seja este o instante crucial de usarmos, contra a possível proliferação de nomes, a navalha de Ockham.<sup>27</sup> Em outras palavras, iremos concentrar e focalizar a atenção sobretudo nos conceitos de vagueza e de ícone enquanto formas tentaculares do símbolo peirceano – que, pelo corpo, se conectam à noção de sincronicidade em Jung e à intenção de extrair das idéias de Peirce um eixo que ampare uma lógica movida por semelhança, nosso foco principal. Tanto Peirce quanto Jung adotam uma práxis fenomenológica inspirada em Kant.<sup>28</sup> Mas, tendo em vista a dificuldade de se descrever o ícone sem fazer muito saltos ou movimentos dentro da caudalosa areia movediça que envolve o termo (nesta areia quanto mais se mexe mais se afunda e mais o fluxo se imobiliza), iremos lapidar, na fala a seguir, o que de fato há no ícone que o torna, junto com a vagueza, veículos de uma lógica da semelhança em Peirce.

---

<sup>27</sup> *Entia non sunt multiplicanda praeter necessitatem* ("Os seres não devem ser multiplicados antes da necessidade"). Cf. cit. PINTO, 2002, p.58.

<sup>28</sup> Sobre Freud, Jung dissera: "Gostava muito dele, mas não tardei em descobrir que, quando ele pensava alguma coisa, isso estava solucionado e resolvido, ao passo que eu estava duvidando o tempo todo e era impossível discutir alguma coisa realmente a fundo. Freud não tinha, em especial, uma educação filosófica sólida; [e, em coincidência a Peirce,] eu estava estudando Kant, estava mergulhado nele até ao pescoço, e isso estava bem longe de Freud. Assim, desde o começo, houve uma certa discrepância." In: McGUIRE, HULL, 1982, p.378.

[Neste sentido, podemos nos aproximar do ícone pela imagem, pois a imagem possui e oferece] um caráter inegável de semelhança (...) [e] está ligada ao conceito de ícone (...) o princípio básico [do ícone] é o de uma relação analógica *que não envolva uma comparação de dois termos*, tanto que, inicialmente, o nome dado por Peirce a essa função sígnica foi o de *likeness* (...) Essa semelhança com o objeto, contudo, não é necessariamente especular, como numa fotografia, embora possa sê-lo. É suficiente que o signo compartilhe de uma única propriedade monádica com o objeto, um *traço*, para que possa ser visto pelo sujeito como ícone daquele objeto (...) [Todavia,] a rigor, não existe ícone puro e melhor seria falar de *signo icônico*, de vez que, preso à terceiridade, [território da representação e da comparação,] o ícone sofre o controle do simbólico. Assim, mesmo nossa percepção sensorial e os interpretantes que produzimos a partir dela estão "contaminados" com as implicações convencionais, habituais (...) [com as ações] regularizadoras presentes no signo (...) [Ao contrário do símbolo e das convenções, o ícone] é muito mais vago em sua singularidade (...) Uma mesma fotografia (...) pode incitar as mais diversas reações e interpretantes diferentes por parte de observadores diferentes (...) [O ícone está na primeiridade,] que é a instância do virtual, do potencial, do indizível (...) da sensação ou do sentimento entendidos como pré-reflexivos, isto é, anteriores a uma consciência deles (...) [sua função sígnica] é a de *exibir* em si traços de seu objeto [qualidades] *para* uma mente (...) [Além do ícone, a] recursividade do pensamento categórico aplicado à relação sígnica leva Peirce a postular, dentro da primeiridade, a noção de *hipoícone* (Primeiro do Primeiro, Segundo do Primeiro e Terceiro do Primeiro). Assim, as imagens são a Primeira Primeiridade (...) mapas e diagramas [a Segunda] (...) o campo da metáfora [a Terceira]."<sup>29</sup>

---

<sup>29</sup> PINTO, 1995, p.20,24,25,26,35,36,41.

O ícone corresponde, em termos de linguagem, ao sensorial, à emoção do inesperado, ao indizível que a vagueza e a sincronidade provocam no corpo. O icônico seria a ênfase nas qualidades, nas atitudes instintivas, na busca pela imagem, na extensão e ampliação das significâncias poéticas e na fuga dos sentidos, aos menos no que se refere aos sentidos mais óbvios, às convenções, aos lugares-comuns. O icônico, abreviatura de símbolo icônico, busca transcender sua natureza simbólica no que ela tem de obviedade, tendo a vagueza por aliada, graças à abertura de sentido que esta produz no signo. E se o que se quer é ressaltar na vagueza o que há nela de semelhança movida por lógica, nada melhor do que acoplar à vagueza o ícone como uma qualidade ascendente ou complementar, uma vez que, sob a forma de imagem, o ícone é tem por sombra um pacto com a semelhança. Tanto a vagueza quanto o ícone representam forças que conduzem o símbolo à indeterminação. O símbolo tende tanto para a vagueza poética quanto para os sentidos convencionais. Logo, as forças que o conduzem ao indeterminado advém das potencialidades contidas no próprio símbolo,<sup>30</sup> o que justifica a metonímia de sentir a vagueza e o ícone como tentáculos do símbolo.

---

<sup>30</sup> Segundo Jung, e em sintonia com Peirce, "O que chamamos símbolo é um termo, um nome ou mesmo uma imagem que nos pode ser familiar na vida diária, embora possua conotações especiais além do seu significado evidente e convencional [seu teor indicial]. Implica alguma coisa vaga, desconhecida e oculta para nós [seu timbre icônico] (...) Assim, uma palavra ou uma imagem é simbólica quando implica alguma coisa além do seu significado manifesto e imediato. Esta palavra ou esta imagem têm um aspecto "inconsciente" mais amplo, que nunca é precisamente definido ou de todo explicado. E nem podemos ter esperanças de defini-la ou explicá-la. Quando a mente explora um símbolo, é conduzida a idéias que estão fora do alcance da nossa razão." In: JUNG et al., 2002, p.20.

Se são três as instâncias que distinguem a relação do signo com seu objeto, aos quais Peirce chamou de ícone, índice e símbolo,<sup>31</sup> é através delas, destas três instâncias, que se formam as forças favoráveis (icônicas, próximas à sincronicidade) e opostas (indiciais, próximas à causalidade) do signo (do simbólico, centro irradiador destas forças) em relação à lógica da semelhança.

[Para Peirce,] um signo é objetivamente vago na medida em que, ao deixar sua interpretação mais ou menos indeterminada, ele reserva para algum outro signo ou experiência possível a função de completar a determinação.<sup>32</sup>

---

<sup>31</sup> O ícone sempre estará contido no índice, da mesma forma que o primeiro está contido no segundo, e o índice sempre estará contido no símbolo, do mesmo modo que o três contém (e pressupõe) a existência do dois (porque é a partir do dois que o ser se torna existente ao se diferenciar o *outro* do um) e a qualidade do um (monádico, indiferenciável, que não envolve comparação). Ao invés de exibir os traços em si, o índice os aponta para fora, em direção a um objeto. Regidas pelo simbólico, que é o território das regularidades, das previsões, das leis, do senso comum, das generalidades, as forças brutas de ação e reação contidas no índice adquirem uma ordenação e esta ordenação tende a tornar o índice, pela sua relação diádica intrínseca, e sob o comando do símbolo, o instrumento para se construir as relações de causa e efeito. Assim como a causalidade está ancorada no índice regido e dominado pelo símbolo, a não-causalidade está subjacente ao ícone. Se o índice se situa, em relação ao aspecto legível e previsibilista do símbolo, como força complementar, o ícone é a negação, pelo poético, dessa lei que tende ao óbvio. Em linhas gerais, é essa a idéia que resume a tríade do signo tendo por referência o objeto. Convém frisar que o ícone e o índice dinamizam o signo ao produzirem uma inversão recursiva de valores. Desse modo, mesmo sendo regidos pelo símbolo, este também é influenciado pelas tendências e ênfases contidas no ícone, no índice e em suas ramificações. Essa capacidade recursiva do signo invalida uma possível idéia de hierarquia ou estrutura de castas que, aparentemente, poderiam ser conjecturadas a partir das primeiras frases contidas neste comentário. Outro ponto é que a sincronicidade que se aproxima do icônico passa pela negação da causalidade que se aproxima do indicial, a ponto do icônico contrapor-se ao indicial e vice-versa. Se, em termos fenomenológicos, não ocorre uma anulação total de uma força pela outra quando uma delas se fortalece, em termos práticos, é o que se percebe. Tal idéia se aproxima, a título de curiosidade, do comentário de Jung sobre a sincronicidade presente nos experimentos de percepção extra-sensorial, nos quais, tais como esses experimentos demonstram, "o espaço e o tempo, e conseqüentemente também a causalidade, são fatores que se podem eliminar". In: JUNG, 2000a, p. 93. Obs.: as noções de Peirce aqui contidas alastram-se por toda sua obra – o que torna irrisório qualquer tipo de citação de fonte, uma vez que essas noções extravasam os tópicos a elas dedicados.

<sup>32</sup> PEIRCE, CP 4.505.



lógica do vago é uma teoria geral da relação entre o determinado e o indeterminado [ou sobre a indeterminação do símbolo], tal como eles se dão no pensamento e nos processos comunicacionais e significativos, independentemente de sua manifestação lingüística. Para Peirce, o pensar é semiótico. Não se pode pensar sem signos (...) [e todo] signo produz um outro, que produz um outro, e assim por diante. Essa produção contínua e infinita é chamada de *semiose* (...) [Por esse motivo,] o signo é, ele mesmo, indeterminado, e sua indefinição e vagueza se derivam: a) de sua relação com o objeto, em cujo caso tem-se o que Peirce chama de *breadth* (amplitude, significado, referência); b) de sua relação com o interpretante, quando se tem a indefinição em termos de *depth* (profundidade, sentido, significância) (...) [Peirce] pensa a vagueza do ponto de vista da representação e não daquilo que é representado (...) o vago é parte implícita de qualquer processo sígnico (...) não há lógica sem contradição, e o erro deve ser correlativo e necessário (...) e o subjetivo é a única objetividade possível.<sup>33</sup>

A *vagueza icônica* é a aceitação da vagueza enquanto lógica possível e, ao mesmo tempo, é a ênfase dessa lógica, pelo ícone, no que ela possui de semelhança. A lógica da vagueza, *a incerteza como elemento intrínseco ao signo*,<sup>34</sup> é que permite tanto ao pensamento de Peirce quanto ao de Jung a aceitação (sem sobressaltos) dos relativismos do mundo.

---

<sup>33</sup> PINTO, 1995, p.34-38; PINTO, 2002, p.46,83.

<sup>34</sup> A incerteza, postula-se, é uma das poucas qualidades ou estados que se poderia dizer "intrínsecos" ao signo, ao expressar o relativismo inerente ao processo de representação. A incerteza simboliza vagueza. A tempo: lógica do vago é também chamada lógica da vagueza.

Nos gráficos, a vagueza se traduz pelas potencialidades, sobretudo as imanifestas. Junto com a incerteza, a vagueza se encontra ativa na noção de signo concebida por Peirce:

Um signo, ou representâmen,<sup>35</sup> é algo que está no lugar de algo para alguém, em algum aspecto ou capacidade. Dirige-se a alguém, isto é, cria na mente daquela pessoa um signo equivalente, ou talvez um signo mais desenvolvido. Ao signo criado chamo de *interpretante* do primeiro signo. O signo está no lugar de algo, seu *objeto*.<sup>36</sup>

A expressão "em algum aspecto ou capacidade" dá fundamento teórico a esse relativismo da representação. Além disso, "dirige-se à alguém", e esse alguém também é dotado de limitações. Em outro trecho, Peirce alerta sobre um outro aspecto da incerteza no signo:

Não devemos nunca esquecer que, quando dizemos que esta idéia é *a mesma* que tivemos ontem, esta idéia *se parece* com aquela, esta idéia *envolve ou contém* aquela, essas coisas não são verdadeiras das idéias em sua apresentação. Elas supõem uma mente – a nossa mente –, na qual parece que o trabalho das idéias envolve esses julgamentos.<sup>37</sup>

---

<sup>35</sup> O representâmen "é um signo ainda não atualizado como signo para um sujeito, isto é, algo que já participa de uma relação de representação sem, contudo, ter sido percebido como signo. Em outras palavras, o representâmen seria um signo em potencial." In: PINTO, 1995, p.46.

<sup>36</sup> PEIRCE, CP 2.228.

<sup>37</sup> PEIRCE, CP 7.425.

Apesar de todo esse relativismo, ainda assim podemos argumentar que entramos em contato direto (mas parcial) com as coisas a partir de suas manifestações. As manifestações são as instâncias perceptivas do imanifesto (ou, ao menos, de uma parte desse imanifesto). A hipótese é a de que haja entre as instâncias um contínuo intercâmbio, uma constante transformação.

Incidentalmente, é a relativa indeterminação dos signos que dá a eles a aparente espontaneidade das trocas comunicativas, fazendo com que elas pareçam brotar da situação imediata. Essa sensação negligencia a dinâmica da semiose, do signo enquanto roda, moto-contínuo, que revolve e recida, traz à tona, ao mundo das coisas manifestas, aspectos inesperados que, vez por outra, são revestidos pela aura ilusória da originalidade, de algo sem precedentes.

Mas, se podemos entrar em contato direto com as coisas, não sabemos das coisas o suficiente para afirmarmos nada, a ponto de dizer que algo seja original ou sem precedência. Afirmar a originalidade como *o grau zero das coisas*<sup>38</sup> é roubar da vagueza o que ela tem de encantamento e surpresa, é ser leviano a ponto de afirmar que nada de semelhante houvera até então.

---

<sup>38</sup> Ao menos em suas investidas mais fantasiosas, a clonagem humana considera que o corpo humano possa ser perfeitamente duplicado a partir do seu código genético. Sob a luz desta crença, o código genético seria *o grau zero*, princípio causal do qual deriva a inteireza do ser.

Decerto, o que há de mais imediatamente perceptível nas coisas são as qualidades da semelhança e da vagueza. Falar da vagueza, enfatizá-la, afasta da mente a visão essencialista, o absolutismo de querer apreender a totalidade das coisas pela razão.

Além disso, falar da vagueza é falar das coisas; e, em relação a estas,

Há quem acredite, na verdade muita gente, que podemos ter com as coisas uma relação direta. Não é senão por isso que ao topamos com o dedão do pé numa pedra, sentimos dor. E, dizem, essa dor é tão verdadeira quanto a visão do fato que presenciamos, o som do grito que ouvimos, a sensação da angústia que sentimos, a percepção do pensamento que pensamos. Entretanto, sem falar das possibilidades de verdade da pedra, do fato, do grito, da angústia e do pensamento (...) [pode-se] anotar uma outra questão: será que existe uma diferença entre a dor que eu ainda não senti e aquela pela qual já passei? A resposta, óbvia, é que sim. A que eu ainda não senti eu posso *mais ou menos* prever com base naquela que eu conheço, da qual já tenho um registro que, diga-se de passagem, não é perfeito ou, em outras palavras, não é inteiramente verdadeiro, pela mesma razão porque não me é possível lembrar com perfeita exatidão o rosto da pessoa que mais amo (...) [O *ser imediato* da coisa, o que dela se apreende] *não é idêntico ao seu ser total* (...) está em contradição consigo mesmo, [e] é, portanto, mutável, transitório e evanescente (...) [Logo,] "o geral encerra sempre uma parcela de potencialidade"<sup>39</sup>

---

<sup>39</sup> PINTO, 2002, p.17,57; PEIRCE, CP 1.418.

Num processo de semelhança, o idêntico não é igual. Integrar não é fundir. O corpo em êxtase sente o divino mas mantém sua identidade. Se, por um instante, ele alcança o nirvana, o silêncio sagrado, em seguida ele volta. Muitas vezes, quando ele não volta, não é porque se iluminou, mas porque se tornou *um louco de Deus*. Em termos psíquicos, o ego estilhaçou-se, perdeu sua identidade, dissociou-se, gerando um quadro de esquizofrenia, a unidade de antes fragmenta-se em mil pedaços.

O desenvolvimento da personalidade revela-se assim uma via de mão dupla: paralelo à diferenciação do ego, que se distancia do inconsciente para gerar uma identidade, reverbera-se um desejo pela volta, pelo reencontro com o sagrado que habita dentro de nós. Mas o sagrado é arrebatador, um contato direto pode ser fatal: quando não mata, pode enlouquecer.

Sem haver uma proteção simbólica, rituais que amorteçam e abrandem o fogo divino por intermédio de uma elaboração simbólica, e, sobretudo, sem que haja um ego bem centrado, que promova uma elaboração consciente por intermédio do símbolo, o corpo ficará desprotegido e poderá ser fulminado. Desse modo, o ego precisa se fortalecer, fortalecer sua identidade, suas funções e atitudes psíquicas, para que possa empreender com sucesso a busca pelo sagrado.

Saindo de sua periferia, o ego vai mergulhando, imergindo no centro deste vasto oceano psíquico, o centro do inconsciente, o *self* (o grande mar do qual somos onda e rio). Culturalmente, o *self* (que representa a grande meta, o centro do ser, o silêncio ordenador, a paz que se busca no meditar), se associou ao *arquétipo do divino*, personificando todas as metáforas, todas as (in)tangíveis imagens de Deus, das mais animistas às mais sobrehumanas – com corpos que, embora estejam à imagem e semelhança do homem, são corpos divinos, que guardam poderes miraculosos. O *self* torna-se o que o entendemos por Deus enquanto identidade, compreendendo os encantamentos corpóreos a Ele agregados.

Vejamos agora o prometido trecho da *Bhagavad Gita*,<sup>40</sup> ao qual nos referimos na página 21, quando o Deus Krishna se mostra em sua forma universal ao arqueiro Árjuna. Essa forma não compreende a totalidade de Krishna, uma vez que o Deus dos deuses, Krishna, é um ser irrepresentável.<sup>41</sup>

---

<sup>40</sup> A *Bhagavad Gita* é uns dos capítulos do *Mahabhárata*, enredo magistral da literatura védica indiana transmitido oralmente e que remonta há pelo menos 3.000 anos a.C. Ela se refere ao diálogo entre Krishna, o Deus que vive entre os homens, e o arqueiro Árjuna, e nos é narrada por Sânjaya, o contador da trama. "O *Mahabhárata* é o maior poema épico escrito em toda a história de todas as culturas. Ele se compõe de cem mil estrofes, ou *slokas*, divididas em cem capítulos, dos quais a *Bhagavad Gita* é o 63º. Seu tema principal é a história dos descendentes do rei Bhárata, que vem a ser a própria história da Índia védica (a Índia só é chamada por esse nome pelos estrangeiros; para os próprios indianos ela se chama Bhárata)." In: BHAGAVAD GITA, 1999, p.17. A citação faz parte da *Introdução à Bhagavad Gita* escrita pelo tradutor do livro, o pesquisador Rogerio Duarte.

<sup>41</sup> Há um trecho do livro que alude a este dilema e no qual se aconselha: "Deve-se pensar em Deus (...) como o ser inconcebível mas que é sempre uma pessoa [ou sempre um corpo antropomórfico]." In: BHAGAVAD GITA, 1999, p.113.

Das possibilidades sem-fim, o Deus, se quisesse, poderia se manifestar pelo vazio, pelo silêncio, pela ausência, pela não-imagem, que é a negação da própria imagem enquanto capacidade de representação.

Esta incapacidade de representar a totalidade, esvaziamento iconoclasta brindando a impotência da imagem, forçada a expressar o tudo no vazio do nada, nos leva à idéia do Tao, *do vazio que aponta um sentido*,<sup>42</sup> o *self* que sequer é chamado de *Deus*, pois transcende a própria idéia do divino.

Todavia, um corpo *toca mais profundamente* um outro corpo do que o vazio na medida em que encarna a semelhança, tornando-se uma imagem tátil, vaga o suficiente para suportar as projeções do outro corpo e concreta o suficiente para despertá-lo.

Pedir a um Deus que se manifeste em sua forma transcendental sempre provoca um estremeamento no corpo pedinte. E, muitas vezes tal aparição pode ser fatal. É o que acontece com a mãe de Dioniso, a mortal Sêmele, amante de Zeus.<sup>43</sup>

---

<sup>42</sup> A esse vazio Lao Tsé deu o nome de Tao. O Tao engendra uma das fisionomias – uma das vertentes imagéticas – do princípio cósmico universal; é a base filosófica, ética, espiritual e simbólica da cultura chinesa. O *Tao Te Ching*, chamado, entre outras traduções, *O livro do caminho e da virtude*, foi escrito por Lao Tsé por volta do ano 500 a.C. (Vide LAO TSÉ, 1999.)

<sup>43</sup> Este episódio envolvendo Zeus, e o que segue envolvendo Krishna, são brevemente citados por Nise da Silveira. Cf. SILVEIRA, 2001, p.132-133.

Ferida pelo ciúme e pela traição, e ciente da gravidez de Sêmele, Hera, a mulher-irmã de Zeus, usa de suas artimanhas e magias, se transforma na ama de Sêmele, para convencer a mortal a pedir a Zeus a concessão de uma promessa, que comprovaria que este seu amante é mesmo Zeus.

Sugerindo e temendo que o Deus não passasse de um impostor, pois "muitos usurpam o nome dos deuses para se introduzirem nos lares honestos", Hera atormenta Sêmele.<sup>44</sup> Protegida pelo disfarce, a deusa induz a mortal, entre suspiros e insinuações:

Não basta, no entanto, que seja Júpiter [Zeus]; que ele te dê uma prova de seu amor, se é ele, realmente; pede-lhe que, quanto te tomar em seus braços, ele se apresente tanto e quanto se apresenta como quando procura insigne Juno [Hera], e que comece por assumir os sinais de sua grandeza". Com tais propósitos, Juno convence a ignorante filha de Cadmo, que pede um favor a Júpiter, sem nomeá-lo. Ao que replicou o deus: "Escolhe, não te será recusado. E, para que acredites mesmo, que sejam testemunhas as divindades do rio Estige, temor e reverência dos deuses". Alegre com o conselho traiçoeiro, Sêmele pediu, fiada na complacência do amante, que a iria perder: "Tal como costumás te apresentar aos amplexos da filha de Saturno, quando vos unem os laços de Vênus, faze o mesmo comigo". O deus quis impedir que ela continuasse a falar, mas a voz já se espalhou pelo ar.<sup>45</sup>

---

<sup>44</sup> OVÍDIO, 1983, p.56.

<sup>45</sup> OVÍDIO, 1983, p.56-57.



Perigosa prova de amor: pedir ao Deus, disfarçado pelas limitações do corpo antropomórfico, que se mostre na forma divina, ou, mais precisamente, na forma como as divindades se cortejam. Sêmele caiu na cilada.<sup>46</sup>

Mas com Árjuna foi diferente, ele não foi fulminado ao ver a forma universal do Deus dos deuses. No entanto, mesmo não morrendo fisicamente, tamanho o poder e impacto sentido, Árjuna renasce imediatamente, e, de certa forma, como o renascimento pressupõe a morte da qual se renasce, Árjuna morreu também.

Árjuna disse: (...) *Se Tu me achas capaz de ver Tua forma cósmica ó Mestre do poder místico, por favor então revela o Teu Ser Universal.* (...) O Supremo Senhor disse: *Contemple, filho de Pritha, Minha divina opulência: são centenas de milhares de formas com diferentes cores e figurações.* (...) *O que você quiser ver, do presente ou do futuro, esta forma universal pode mostrar a você. Veja agora no Meu corpo, ó meu caro Gudakesha: tudo que é vivo ou inerte está aqui num só lugar. Mas com os olhos humanos você não pode Me ver. Vou lhe dar olhos divinos para que, então, você possa ver as Minhas opulências.* (...)

---

<sup>46</sup> Armado com as nuvens e "as tempestades, os relâmpagos misturados com os ventos, e o trovão, e o raio que não se pode evitar", tal qual se aninhava com Hera em seu leito de amantes, e mesmo atenuando em muito o impacto e a força bruta, ainda assim, Sêmele foi fulminada por Zeus. "O corpo da mortal não pôde suportar o tumulto celeste (...) [ardendo] nas chamas que o amante levara." In: OVÍDIO, 1983, p.57. Do ventre materno, o Deus tirou seu filho, Dioniso, que acabou de ser gestado na coxa do Deus pai. O *Metamorphoseon*, obra em 15 livros e 12 mil versos intercalando a narrativa com 246 fábulas sobre metamorfoses, foi escrita pelo poeta latino Ovídio, que viveu no começo da era cristã. Ovídio adota a nomenclatura dos deuses dada pelos romanos. Durante os comentários que fizemos do mito, adotamos a nomenclatura dada pelos gregos (os nomes entre colchetes são desta ala grega).

Sânjaya disse: (...) *Árjuna então pôde ver nessa forma universal uma infinidade de olhos e miríades de bocas. A forma estava adornada com enfeites deslumbrantes. Vestida com imponência, Seus numerosos braços brandiam várias espécies de armas sobrenaturais. Estava envolta em guirlandas e havia aromas divinos espargidos em Seu corpo. Tudo era deslumbrante, divino, maravilhoso, e expandia-se sem fim. (...) Se, de repente, mil sóis brilhassem juntos no céu, talvez o seu resplendor pudesse se assemelhar à refulgência de Deus nessa forma universal. (...) Então, confuso e perplexo, com o cabelo eriçado, Árjuna orou de mãos juntas e prostrou-se em reverência ao Supremo Senhor Deus. (...) Árjuna disse: (...) Ó meu Senhor de poderosos braços, todos os mundos e os seus semideuses, vendo Teus braços, Teus rostos, Teus olhos, teus ventres, Tuas coxas e Teus dentes terríveis, se apavoram, e eu também. (...) Quando eu Te vejo, Vishnu onipresente, enchendo os céus com cores radiantes, com Teu olhar flamígero e as bocas escancaradas, fico amedrontado, não consigo manter a mente firme e perco todo o meu discernimento. (...) Ó Deus dos deuses, protetor dos mundos, por favor, dá-me a Tua indulgência. Eu não posso manter meu equilíbrio, ao ver Teus rostos tão resplandecentes como se fossem as visões da morte com seus dentes terríficos rangendo. Perdi completamente a direção. (...) Após ver Tua forma universal, que eu nunca havia visto, estou feliz, mas o medo perturba a minha mente, por isso me concede a graça e mostra-me de novo Tua forma Pessoal, ó Suprema Morada, ó Deus dos deuses.*<sup>47</sup>

---

<sup>47</sup> BHAGAVAD GITA, 1999, p.138-145. Embora metrificado em poema, o texto transcrito está configurado em prosa, em linhas corridas.

Neste trecho articula-se a estratégia da semelhança não pela ausência mas pela opulência. Krishna possui poder ilimitado e poderia se transformar em qualquer coisa que quisesse. Mas como revelar ao corpo mortal a sua grandeza incomensurável de Deus, da forma mais intensa e encantada que o corpo mortal pode suportar, se não pelo desdobramento infinito do todo e das partes do corpo (*Teus braços, Teus rostos, Teus olhos, teus ventres, Tuas coxas e Teus dentes terríveis*)? Ao mesmo tempo, não bastasse o encanto misturado com o medo, a magia emocionada no terror daquela visão, houve a sedução dos sentidos, Árjuna teve o corpo imerso no sensorial (*aromas divinos espargidos em Seu corpo*) e no êxtase do agora (*confuso e perplexo, com o cabelo eriçado*), e quase louco confessa (*perdi completamente a direção*): estava feliz (*mas o medo perturba a minha mente*) mas de uma felicidade quase insuportável. No limite à loucura, *a saída foi pedir que Krishna voltasse à forma humana, ao corpo-brisa, corpo-seguro, semelhante.*

CAPÍTULO 2

A TRILHA DO MITO

## Narciso

A trilha do mito, a versão oficial sobre a estória de Narciso,<sup>48</sup> pode ser descrita em três fases. A primeira fase conduz a um *Narciso* sem sombra, anterior ao instante que ele encontra com seu reflexo no lago. A segunda fase é quando Narciso se depara com o *reflexo* de seu corpo projetado nas águas e apaixona-se por si mesmo, pensando ser um outro a imagem do corpo que habita à superfície do lago. A terceira fase revela *as metamorfoses* do corpo de Narciso e do reflexo. Na versão original, Narciso morre e se transforma em flor, a flor dourada de pétalas brancas que leva seu nome. Em consonância com o enredo propagado pelo mito oficial, é nesta metamorfose que nosso segundo capítulo termina.

Percebe-se que os primeiros 28 minutos de *A dupla vida de Véronique* correspondem a essas três fases de Narciso, protagonizadas por Weronika, a parte polonesa do corpo.

---

<sup>48</sup> Temos como referência à versão oficial a estória narrada por Ovídio, em *As metamorfoses*. Cf. OVÍDIO, 1983, p.58-61.

Quando Weronika é transformada pela morte, a trama torna-se regida por Véronique, a parte francesa do corpo. É através de Véronique que a versão oficial do mito de Narciso se prolonga no filme enquanto *fabulosidade*. Através de uma lógica de semelhança *externa* (focalizando as potencialidades do parentesco mítico-arquetípico suspenso no filme), percebemos nitidamente que a parte da trama conduzida por Weronika revela uma trajetória similar à versão oficial do mito de Narciso. Em um primeiro momento, ambos os corpos não conhecem o próprio reflexo, a presença simultânea de um corpo idêntico. Vivem encantados, embalados por um olhar primitivo, discípulos de um prazer constelado de sincronicidade e vagueza icônica. Tal inclinação revela-se pelo temperamento de Weronika e Narciso: ambos só pensam no presente, nas sensações do aqui e agora. No filme, o envolvimento espontâneo de Weronika com uma natureza repleta de pequenas surpresas, brindando cada instante com uma magia repentina, dá ao corpo um deleite imediato, pré-reflexivo. *O corpo apenas vive, vive apenas* – sente, experimenta, não fica pensando nem raciocinando no que acontece. *E, para se sentir bem, esse corpo não depende de outro corpo. Em outras palavras, o se sentir bem desse corpo não depende da busca por nenhum objeto distante. O objeto do corpo em Narciso e em Weronika é a natureza, um objeto tão imediato quanto efêmero, que paira em sintonia com a espiritualidade do aqui e agora. Tal contato acontece de maneira espontânea, não passando por nenhuma busca sofrida e ardorosa.*



Esse *viver o momento* se mostra por um corpo imerso no encantamento de uma chuva passageira em meio a uma tarde de sol, no seu mirar o mundo de ponta-cabeça através de uma esfera dourada, na fina camada de poeira que cai aveludando um véu sobre a face (devido à colisão dessa esfera com o teto de um prédio antigo).

Mas o mais trágico dessa postura é *não se envolver com ninguém*. É o modo desapegado e livre de lidar com as paixões. Weronika até tem seus amantes, mas Narciso lida com isso de maneira radical: nunca foi tocado e nunca tocou nenhum dos moços e moças a suspirar por ele, nem as ninfas da floresta – suas irmãs em espécie, já que Narciso é filho da união de uma ninfa com um rio.

Mas, dentre as ninfas da floresta adoradoras de Narciso, destaca-se Eco. No filme, Eco é incorporada por Antek, amante passageiro de Weronika. Prestes a partir para Cracóvia, em visita à tia doente, Weronika diz ao pai que vai deixar Antek, e ela sequer o avisa ou se despede. Mas Antek a segue, a encontra, confessa seu amor. E, ao final do encontro, tem-se a impressão de que, apesar da expectativa, Antek percebe o desperdício de seus esforços em tentar conquistá-la.



Não há nenhum brilho nos olhos da moça, nem um lastro sequer de um mínimo êxtase, nem uma parcela do que ela sente quando se irmana com a natureza, numa vivência espontânea e impremeditada do agora.

Mas, uma vez que se constata, no corpo protagonista, uma propensão à sincronicidade e à vagueza icônica, é de se esperar que haja esse tipo de comportamento. Basta seguirmos a lógica da semelhança: a sincronicidade enfraquece o contínuo espaço-tempo e a causalidade. Tal enfraquecimento provoca o negligenciamento da memória, do vínculo com o passado ou com o futuro, em favor de uma vivência do agora repleta de êxtase e admiração, de magia e amnésia. Como o corpo se apegaria a algo, se o apego depende da memória? Como o corpo sentiria um desejo de posse, tendo que lidar com a expectativa de ainda não possuir o que se deseja, se os movimentos do corpo *não desejam nada* – a tal ponto que uma busca fosse heroicamente edificada?

## O reflexo

Conforme dissemos, a segunda etapa é quando Narciso se depara com o *reflexo* de seu corpo projetado no lago e, pensando ser um corpo o outro que habita dentro das águas, se apaixona por si mesmo.

Em termos narrativos, corresponde ao instante em que o corpo protagonista toma consciência de seu desdobramento, de sua semelhança física externalizada.

Todavia, nem sempre o corpo protagonista torna-se consciente de seu desdobramento. Neste caso, tal coincidência significativa acausal envolvendo o corpo protagonista só se revela ao leitor da trama, ao espectador do filme.<sup>49</sup>

Se, na primeira etapa, o elemento condutor dos movimentos do corpo era a vagueza – o viver cada segundo imerso num sensorial sem metas nem buscas premeditadas –, na segunda etapa, este elemento é o desdobramento.

---

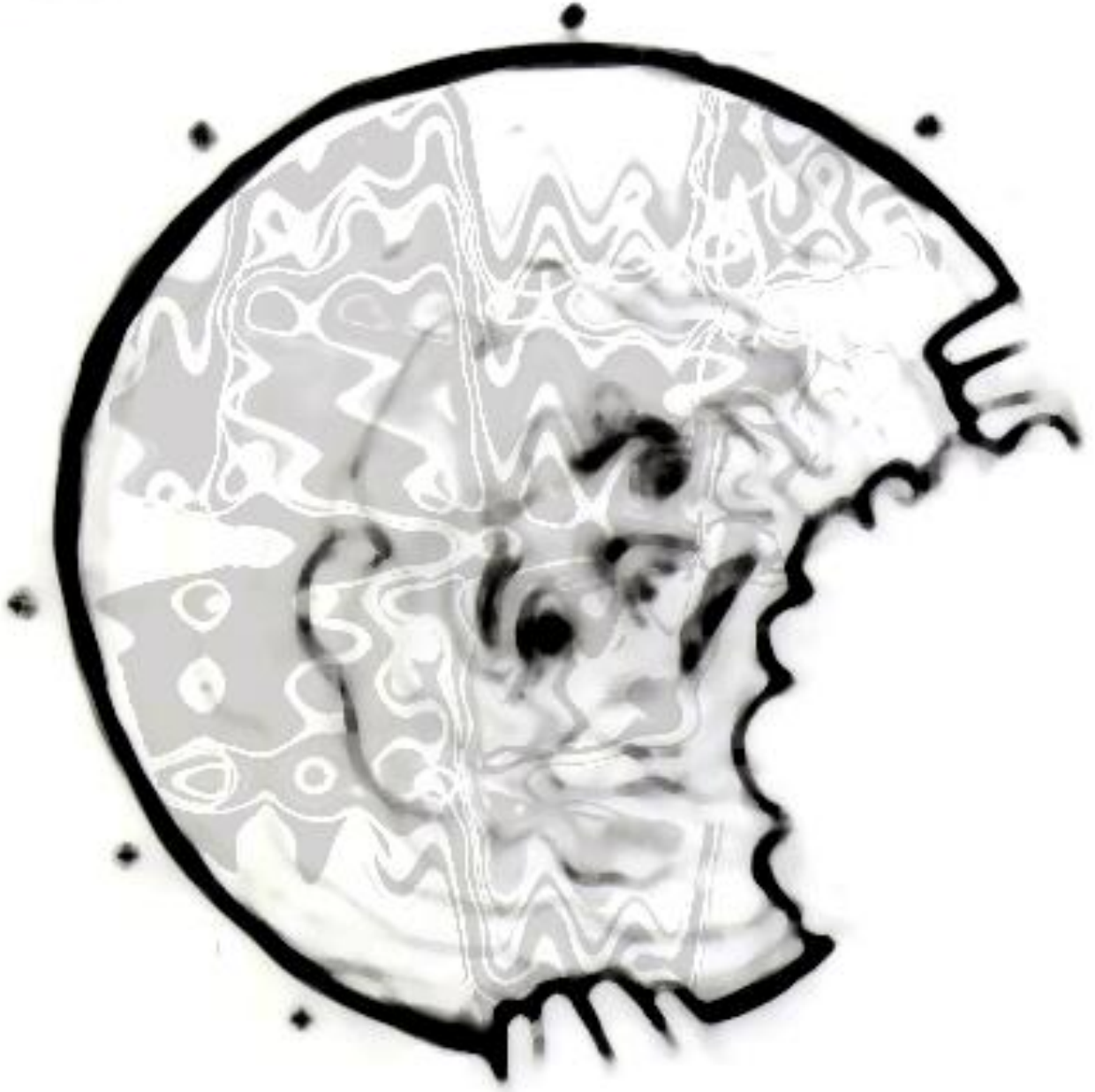
<sup>49</sup> É o caso de *Cidade dos sonhos*, filme que iremos estudar no Comentário Final desta escrita.

Narciso encantado diante do reflexo no lago se parece, aparentemente, enquanto figuratividade, com o instante em que Weronika vê Véronique. As jovens estavam vestidas com roupas idênticas, intensificando a sensação de semelhança e de sincronicidade.

Mas a paixão que se apossa de Narciso não acontece com Weronika. A jovem polonesa fica surpresa, mas a visão transcorre com calma, ou, pelo menos, sem o furor febril que acomete a Narciso. Para Weronika, é como se estivesse sonhando acordada, sua visão parece o afago tranqüilo de uma canção de ninar ancestral.

Em Narciso, o reflexo vampiriza: *absorve o corpo ao mesmo tempo que o encanta*. Cumpre um papel idêntico ao das sereias: formas femininas, *animas* das florestas e das águas, entidades capazes de seduzir os homens com o seu canto.

Em Weronika, quem cumpre esse papel é a música. Desde o princípio, a música, assim como a cor dourada, revelam-se o fio que corre subterrâneo às imagens do filme, ampliando o estado de encantamento vivenciado pelas jovens protagonistas.



Quando nos referimos à música, nos referimos a uma melodia específica que surge quando Weronika 1) está no colo da mãe, a contemplar as estrelas; 2) quando fica mirando seu retrato na parede, enquanto é acariciada por Antek; 3) no coro dos homens em Cracóvia, com Weronika acompanhando a melodia; 4) no teste ao piano, nas vésperas do concurso para ser a solista da orquestra; 5) durante a estréia da orquestra, quando ela morre cantando, e cantando justamente esta melodia ancestral.

A melodia, esse arcano, canto arcaico e misterioso, equivale ao ser que absorve o corpo ao mesmo tempo que o encanta. Sob o efeito do canto em Weronika e do reflexo em Narciso, o corpo só deseja avançar em direção ao encontro, sem nunca alcançar o objeto, até o instante em que quase toda energia do corpo é absorvida, transmutada, e a morte surge como libertação.

A febre diante do que se deseja se desenvolve num crescendo, a contagotas, ampliando-se aos poucos, esparramando-se por todo o corpo, antes que alcance o furor, a virulência, a visceralidade da paixão incontida.

A natureza desta entidade, deste reflexo no lago, que no filme se esconde e se dinamiza pela melodia arcana, é o que une a trilha de Weronika à de Narciso.

Nesta segunda etapa, Narciso e Weronika perderam a liberdade e o desapego. Não se pode mais falar que haja um desprendimento, a busca está semeada. No caso de Weronika, a busca permanece inconsciente, obnubilada pelas qualidades pré-reflexivas da sensorialidade e do encantamento mágico nos quais o corpo protagonista se encontra imerso. Todavia, não tarda a aparição dos frutos dessa sementeira, desse pulsar, desse apego por algo que está além das capacidades de apreensão total.

Tanto a melodia quanto o reflexo no lago escapam da posse completa. A promessa da posse, a sensação de completude que isso pode gerar, forjam os ingredientes da fantasia, do transtorno e do afeto que a falta cria no corpo, incitando uma paixão imoderada, signo de redundância, pois, obviamente, se há paixão não há moderação.

E, se não há moderação, não há ética,<sup>50</sup> o corpo logo se agride pelo desejo, não respeita seus limites físicos, e sente que o grande desafio é transcender esses limites, é fundir-se ao doce ser amado. A euforia advinda do desejo conduz o corpo à morte.

---

<sup>50</sup> Enquanto princípio ético pautado na moderação, a "doutrina do meio-termo é a formulação de uma atitude característica que aparece em quase todos os sistemas da filosofia grega. Platão a tivera em mente quando chamara a virtude de ação harmoniosa; Sócrates, quando identificou a virtude com conhecimento [*Gnothi seauton*: conhece-te a ti mesmo]. Os Sete Sábios haviam criado a tradição ao gravarem, no templo de Apolo em Delfos, o lema *meden agan* – nada em excesso." In: DURANT, 2000, p.92.

## As metamorfoses

A terceira etapa revela *as metamorfoses* do corpo de Narciso e do reflexo. E tais transformações começam antes mesmo da morte simbólica do corpo; simbólica porque, miticamente, sua energia é apenas transmutada, seu sopro de vida toma outra forma.

Conforme assinalamos, o envolvimento do corpo com o reflexo, de Narciso imerso no lago e de Weronika imersa na melodia, acontece num crescendo. Os tais frutos desse envolvimento, que não tardam a aparecer, se insinuam pelo ascendente padecimento do corpo: o corpo começa a sentir dores, vai revelando seus limites, suas impotências, antecipando, tornando (pre)visível, a trilha de seu destino.

É curioso perceber o caráter ambíguo do destino em relação à lógica da semelhança: se de um lado, ele envolve o corpo protagonista numa atmosfera de sincronicidade e vagueza icônica, de outro ele gera pequenas causalidades que torna previsível o futuro do corpo – presente-se a iminência da tragédia.

Mas se o pressentimento antecipa o acontecimento relevante, não seria pois mais um caso de sincronicidade? Neste caso, a resposta é *não seria*, uma vez que tal pressentimento se baseia agora em sintomas, em índices capturáveis a partir das reações do corpo, que se deslocam dentro de um contínuo espaço-tempo.

No caso de Narciso, os índices se projetam pelo estado vegetativo a que sucumbiu, à estaticidade de seu corpo, ao cárcere a que fora condenado, o de permanecer até o fim mirando seu reflexo entre os suspiros e as dores do encantamento. Desde o encontro com o reflexo no lago, Narciso não se alimentou mais, não cuidou da aparência, apenas se deixou sugar e ser absorvido, apenas se entregou ao deleite daquela magia. E transcorreram as semanas. Prestes a morrer, a se transformar, Narciso não era nem a réstia da beleza deslumbrante que outrora possuía, e que tanto atiçava as ninfas. Narciso tornou-se um ser esquelético, uma múmia de carne encolhida, de corpo contorcido e sulcado.

Weronika sofre um processo de enfraquecimento do corpo, mas não de modo tão brutal quanto em Narciso. Em Narciso, o corpo denuncia a própria decadência. Em Weronika, o enfraquecimento está implícito e só é apreendido pelas sutilezas que o corpo vai revelando aos poucos.





O primeiro fruto desse processo é a voz rouca de Weronika depois de cantar a melodia pela primeira vez, em contraponto harmônico ao coral dos homens. O segundo é depois do teste de música, quando Weronika sente falta de ar, põe na mão no peito e quase desmaia. O terceiro é quando Weronika se entrega totalmente à melodia, em sua estréia como solista da orquestra, em seu vôo ao encontro da morte, seu grito libertador. Morrendo o corpo, acontece a grande metamorfose. Segundo a versão do mito oficial, Narciso deixa de ser corpo e se transforma na flor que leva o seu nome enquanto que o reflexo, mera extensão do corpo, desaparece. Neste instante, propomos a continuidade do mito tendo por referência as ligações até então estabelecidas. Enquanto um estudo sobre as metáforas de um enredo que se conjuga sob a luz de uma lógica da semelhança, o reflexo não deve ser visto como mera extensão do corpo, uma vez que é através do reflexo que se expressa o desdobramento do corpo – que, juntamente com a vagueza icônica regente das amnésias sensoriais, revelam-se os elementos mais intensos da lógica da semelhança.

Assim como Narciso se transforma em flor, um ser adormecido, que sob a forma vegetativa aguarda novas mudanças, o reflexo de Narciso, por sua vez, assume a ação, a condução do mito. De maneira idêntica, Véronique, a parte francesa do corpo protagonista, assume o lugar de Weronika.

Se a lógica da semelhança propõe um processo movido por metáforas e justaposições, contrapontos harmônicos, sintonia entre acordes, é justamente através dessas qualidades que abduzimos a continuidade do mito por aquilo que o filme expressa enquanto simbolismo potencial. Se Narciso adormece no símbolo da flor, Weronika se expande no símbolo da música. Assim como a flor torna-se metáfora de Narciso, a melodia, a partir do instante em que a jovem morre, torna-se metáfora incorpórea de Weronika. Tal simbologia está registrada no teatro de bonecos, do qual Véronique é espectadora, ao lado das crianças. A peça é exibida no auditório da escola na qual Véronique dá aulas de música. Na peça, a bailarina movimentava o corpo, desanuviada e feliz, o que lembra a primeira fase de Weronika.<sup>51</sup> Subitamente, a bailarina quebra a perna, o corpo estremece e morre, segunda etapa e início da terceira. Sobre o corpo é estendido um lençol, que se transforma num casulo e dele sai uma borboleta, *o corpo com asas*. Enquanto o casulo se remexia, surge a melodia.

---

<sup>51</sup> Na peça, quem joga o lençol sobre o corpo da bailarina é uma velha senhora sentada na cadeira de balanço, que fica ao fundo do palco, à espera de agir. Figura semelhante aparece para Weronika um pouco antes da jovem morrer, e, algum tempo depois, para Véronique. Ela vem de repente, plena de vagueza e de mistério, uma *quasimônada*, que segredos ela oculta?

CAPÍTULO 3

AMPLIANDO A TRILHA

## O labirinto

No instante em que surge a melodia, durante a metamorfose da jovem bailarina em borboleta, quando esta se encontrava no casulo, Véronique olha para o lado e vê o manipulador de bonecos por um reflexo. No momento em que a boneca vira borboleta e gira sobre o ar saindo de cena, o manipulador, ao qual chamaremos de mago – *assim condecorado por ser o manipulador um ilusionista que desperta encantamentos e sensorialidades no corpo* –, percebe que esta sendo visto pelos bastidores. Os olhares se encontram. No instante do encontro e do fim da peça, a melodia cessa o canto. E a voz que preenche a melodia neste instante é a de Weronika, um pouco antes da queda no palco.

Essa melodia arcana Véronique tinha escutado dias ou semanas antes, na hora precisa em que o corpo de Weronika era enterrado. A morte do corpo de um lado, a paixão de dois corpos de outro. Ao som dos torrões de terra ecoando secos sobre o caixão, as imagens escurecem e ressurgem no quarto de Véronique. No fluir dessa hora precisa, Véronique trocava carícias íntimas com um antigo namorado dos tempos de colégio.

Há algo de estranho na imagem: o movimento dos amantes se encontra filtrado por uma esfera idêntica à de Weronika, estaria ela ali presente em espírito, em sopro, em reflexo? Na peça em que o corpo morto da bailarina renasce com asas, seria este corpo metáfora à Weronika? A vagueza, mais uma vez, há de pairar, e é somente por um traço de iconicidade – a esfera que filtra a imagem *lembra* a esfera que outrora Weronika possuía, ou que ainda possui – que a imagem baila e nina seus sentidos ambíguos.

Pela correspondência anteriormente estabelecida, semelhante à Narciso, *Weronika simboliza o corpo*, e *Véronique*, semelhante ao reflexo de Narciso no lago, *simboliza o objeto visto pelo corpo enquanto desdobramento de si*.<sup>52</sup> Mesmo que simbolize o reflexo, é *Véronique*, no entanto, quem agora possui um corpo e a sina de protagonista da estória. Quem o perdera foi Weronika, transformando-se em borboleta, símbolo do incorpóreo, ente alado liberto do corpo. Todavia, se mantivermos as correlações, a linha melódica persistirá. Ainda que possua um corpo, *Véronique* continua sendo o reflexo de Weronika, assim como o ser desdobrado nas águas do lago continua sendo o reflexo de Narciso. Miticamente, pela fisionomia do corpo que lapida em si a natureza de quem o habita, *Véronique* não tem a aparência de Narciso, mas do Minotauro.

---

<sup>52</sup> Na versão narrada por Ovídio, à certa altura, Narciso se conscientiza que é o reflexo de seu corpo que está projetado no lago. No entanto, a loucura tinha dele se apossado. Os lapsos de lucidez foram insuficientes para a quebra do encantamento. Cf. OVÍDIO, 1983, p.61.



Se formos além do aspecto da continuidade, o reflexo surge como força contrária ao corpo, fluxo e tensão. Minotauro, associado ao reflexo, revela-se um antinome, uma espécie de Anticristo à Narciso, associado ao corpo. Assim, a versão oficial de Narciso, por justaposição e metáfora aos rumos tomados pelo filme, se amplia e se prolonga nesta escrita tendo por referência as potencialidades míticas e simbólicas do *reflexo* de Weronika, ou seja, tendo por oriente os trajetos trilhados por Véronique. Esta encarna e potencializa, a um só tempo, o reflexo (de Weronika e de Narciso) que agora é um corpo. Por sua vez, o reflexo de Narciso conduz o mito à outras formas do imaginário mítico.<sup>53</sup>

Weronika, enquanto corpo, está voltada para si. Véronique, reflexo do corpo, está voltada para o outro. Do outro, Véronique recebe uma série de enigmas: um barbante numa carta sem remetente, uma caixa de charutos vazia, uma fita com sons próximos a uma estação de trem. Véronique é desperta para a busca, para o desejo de encontrar algo que se situa distante.

---

<sup>53</sup> Por ser o filme *a narrativa que prossegue* em comparação ao mito, é do filme que há de surgir, enquanto lacunas, a possibilidade de conduzir o mito a novas trilhas, tendo em vista a relativa autonomia, em termos narrativos, das imagens míticas. Nota-se, no trecho do filme aqui estudado e na proposta de continuidade do mito, um exemplo de como é possível criar um estudo comparativo a partir de uma lógica movida por semelhança. Por justaposição e metáfora, a estória que havia sido encerrada – ao menos, no que se refere à versão oficial do mito de Narciso – se prolonga pelas potencialidades da outra trama que segue adiante, tendo em vista não só as interconexões anteriormente estabelecidas – Narciso e Weronika, o reflexo e Véronique – mas também a capacidade proteiforme das imagens míticas em se lançarem em novas e inusitadas pontes.



Essa busca é repleta de vaguezas, sentimentos confusos, percepções contraditórias. Véronique, enquanto reflexo, é a imagem do ser partido, em busca de uma inteireza. Portadora de uma natureza dividida, imersa em um turbilhão de dúvidas e andanças, Véronique se assemelha ao Minotauro, o Minotauro imerso em seu labirinto, o ser cindido, filho da união de uma rainha com um touro que, na verdade, era um deus disfarçado. Corpo de homem, cabeça de animal, animal de alma divina, Minotauro *procura-se* pelos corpos que são lançados no labirinto. Se o monstro devora os corpos, se é que os devora, é pelo desejo de algo que o complete, é pela fome do espírito e não do corpo, é pela sede da inteireza. Sede e fome apóiam o reflexo. No fundo, a tragédia do reflexo é porque ele se esqueceu do corpo a que pertence. Indo além do encantamento, o corpo segue os enigmas na esperança de encontrar uma identidade fora de si, um desdobramento. Minotauro até se parece com Narciso debruçado sobre o lago, mas não com o Narciso liberto e desapegado.

## Merlin

Merlin, semelhante ao Minotauro, possui uma natureza dividida, metade humana, metade animal. Filho de um demônio com uma virgem, herdou das trevas o conhecimento de todo o passado e, batizado por sua mãe, que honestamente confessara ao pai ter sido engravidada por um íncubo, herdou de Deus, da luz em contrapartida às trevas, a faculdade de conhecer o futuro.

Liberto do projeto inicial dos demônios de através dele se fazer valer as profecias quanto à vinda de um Anticristo, e redimido de sua origem sombria sem dela se apartar, Merlin inspira a cavalaria andante à busca pelo Graal, o distante cálice sagrado, que concede sabedoria aos puros de coração e morte esmagadora aos ambiciosos, aqueles o procuram movidos pela sede de poder.

Não bastasse todas essas qualidades, Merlin é capaz de realizar e sofrer as mais diversas metamorfoses. Mago, engenheiro, profeta. Após sua estada entre os humanos (ou, de acordo com algumas versões, após ter se tornado louco), Merlin se afunda no coração da floresta, habitante do bosque sombrio.

Cumprindo o papel de mestre a muitos iniciados, e pela semelhança *metade animal, metade humana*, Merlin, no desenrolar do filme, torna-se o centro do labirinto e o regente dos enigmas que incitam Véronique – o novo corpo, o reflexo minotáurico – à busca.

Assim como o reflexo se estende até Narciso, ele também se estende até Merlin. Após ter se afundado nas profundezas do lago e ter caído dentro de um labirinto, o reflexo vive a amnésia de não saber a que corpo pertence. Se antes, à superfície do lago, o reflexo soava especular e transparente (na qualidade de desdobramento de Narciso), dentro do labirinto, o reflexo possui a aparência do Minotauro, a animalidade divina e partida da fera, a aparência condizente ao ser que levou o corpo de Narciso à morte: o próprio corpo do qual é reflexo. A morte representa, de um lado, o entorpecimento pela flor, o estado vegetativo de Narciso, e, de outro, a usurpação do corpo pelo reflexo, que, sob a imagem do novo corpo manifesto, firma-se um ser contraditório: *autônomo partido*. Pelo corpo, o reflexo perde especularidade e transparência, mas não a natureza íntima de reflexo. Pela fragilidade e natureza do corpo, o reflexo cai numa cilada idêntica a que ele próprio armou à Narciso. Sem saber de fato a que corpo pertence, Minotauro se vê refletido em Merlin. Minotauro é o corpo que avança em tempestade: ferido pela dor da paixão, busca pelo mago, tal qual Véronique busca pelo ilusionista e Narciso pelo reflexo no lago.



Agora, é Merlin quem absorve e encanta o corpo, o novo corpo, o velho reflexo. Este se encontra dividido entre Merlin e Narciso, as duas entidades se fundem uma na outra. Véronique vivencia situação idêntica, entre o ilusionista e Weronika, confusão que se prolonga pela capacidade do mago em se tornar semelhante a qualquer forma.<sup>54</sup> A confusão muda o jeito que o corpo lida com os objetos. Se, para Narciso, em sua fase anterior ao lago, os objetos são imediatos, efêmeros, encantados mas descartáveis, para o corpo-reflexo os objetos são distantes, enigmáticos, movidos pela busca e pelo desejo de ir ao encontro de uma completude que dê saciedade e conforto esse corpo dividido. Merlin, vidente do passado e futuro, lança seus enigmas dentro de um contínuo espaço-tempo. Conduz o novo corpo à *causalidade mágica*. Todavia, é preciso que se tenha clareza quanto ao fato de que a causalidade mágica revela-se, em termos narrativos, bastante distinta da *causalidade enquanto princípio lógico*. Na saga do herói, em *O senhor dos anéis*, o sagrado objeto distante irá *recompensar* a expiação e os obstáculos enfrentados pelo herói – e não pela posse do objeto, e sim pela sabedoria que o leva a discernir que tal poder, que emana do Mal, precisa ser anulado, aprisionado nas profundezas.

---

<sup>54</sup> A capacidade metamórfica de Merlin justifica a idéia contida no tarot: a de que cada arcano ilustra, na verdade, encarnações e disfarces do mago, sensações e vivências pelas quais ele passa em sua jornada, culminando por se fundir à totalidade, à última lâmina, quase sempre chamada de *mundo* ou de *universo*, mas também de *vazio*, e quase sempre representada pelo desenho de uma árvore. Merlin representa, a um só tempo, a memória do mundo arquetípico e o faro do pressentimento, que torna o real sincronístico. Ele é o amálgama que torna qualquer corpo semelhante a qualquer outro. Se Narciso antes da queda representa a inocência infantil do corpo voltado para si (e, depois da queda, o rastejamento), Minotauro é o início do vôo, vôo raso em busca do outro. O vôo alto depende dos mágicos olhos de Merlin.

A missão do herói é anular o Mal. Se o Mal não pode ser destruído, ele deve ao menos ser adormecido, até que num dia de névoa, após a temporada de paraíso reinante sobre a Terra, o Mal desperte o novo herói a reestabelecer a nova ordem. E a nova ordem é a velha arquetipia de que o Bem prevaleça sobre a maldade. Para que isso aconteça, o herói precisa alcançar um objeto, sagrado e distante, e, após muitas dores e privações, das quais o herói não poderá se esquivar, a paz irá voltar a reinar, até que um novo ciclo recomece.

Na causalidade mágica, Bem e Mal não estão separados um do outro – o que o corpo procura é algo dotado de profunda vagueza, ao *encontrar* o que procura esse algo não passa de ilusão. Não há recompensas, não há cartilhas, não há lições morais, e nem sequer o destino da humanidade ou do universo estão em jogo. O corpo segue os passos, com os instrumentos de que dispõe para consolar suas dores e com a capacidade de reencantar-se diante da vida.

## A florárvore

Nos enredos movidos por uma lógica de semelhança, ainda que em alguns fragmentos da trama haja períodos de causalidade mágica, o destino dos corpos, conforme já vimos, também se faz presente, embora seja vago e contraditório. Em *O senhor dos anéis*, não há segredo quanto à sina do herói: Frodo Bolseiro precisa capturar e destruir o *Um-Anel*, sagrado objeto distante, sagrado ainda que de natureza maligna. É também pela roda do destino que Merlin recebe a meta de aproximar o corpo-reflexo ao seu corpo de origem.

Conhecedor do passado e do futuro, Merlin sabe em que galeria daquele labirinto se encontra o corpo exato que Minotauro procura, o corpo que lhe dará redenção. Por um instante, Narciso assume as feições de Teseu, o herói que, na versão oficial do mito de Minotauro, mata a fera e a liberta daquele cárcere – só que desta vez é Minotauro que cumprirá o papel de libertador. Merlin cumpre o papel de Ariadne, a jovem que dera ao herói o novelo, o fio desenrolado, permitindo a Teseu sair do labirinto sem se perder. A identidade da imagem de Ariadne recai também sobre o Minotauro em relação a Narciso.

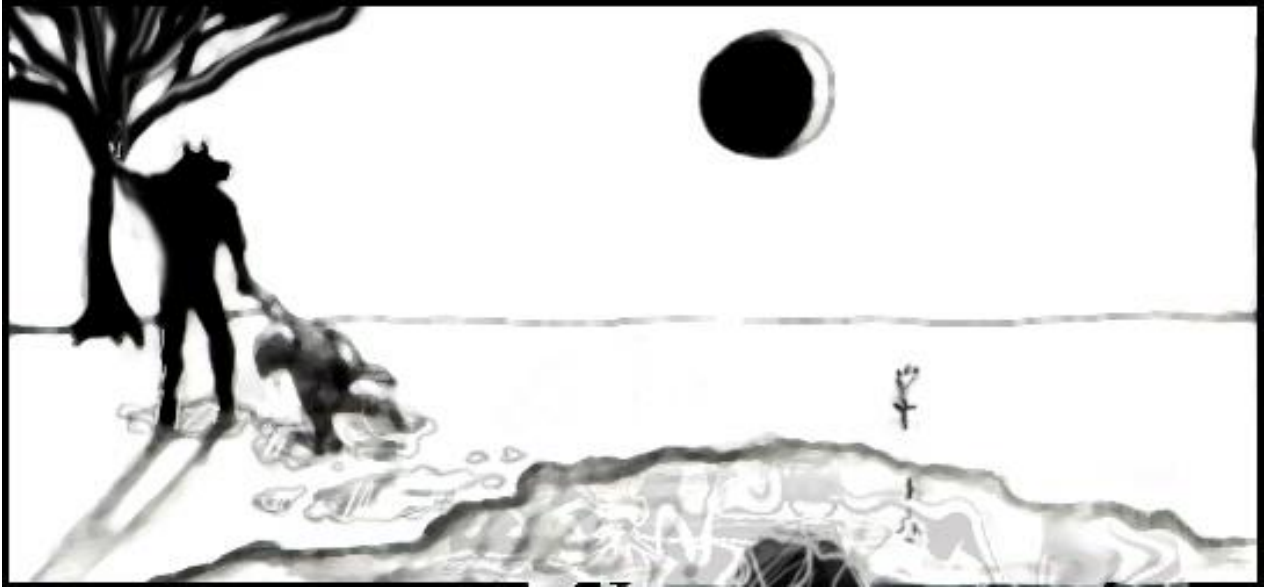
Senhor do contínuo espaço-tempo, Merlin concede ao reflexo a chance de recuperar a memória e de se irmanar com o corpo, adormecido em forma de flor, à espera de libertação.<sup>55</sup> Paralelamente, liberto do feitiço, o reflexo se *desencanta* do mago. O mago decepciona o corpo-reflexo quando exhibe sua capacidade de desdobrar corpos. No filme, isso corresponde às duas bonecas criadas à imagem e semelhança das duas jovens. O ilusionista "inventa" uma estória para as bonecas que, na verdade, coincide significativamente com a vida das protagonistas, de maneira aparentemente casual (ou miticamente e magicamente causal), já que o ilusionista, simbolizando Merlin, é conhecedor do passado e do futuro.<sup>56</sup> Ao ser indagado sobre o motivo de existirem duas bonecas, e após ter assimilado e usado o drama real de Véronique no enredo de uma fábula, o mago diz que, durante o manuseio, as bonecas se estragam com muita facilidade – é sempre bom ter uma de reserva. Por essas atitudes, o reflexo vai se desencantando do mago. Mas o mago age com sapiência: o reflexo precisa se reconciliar é com Narciso e não com ele, mago (ao menos não diretamente, uma vez que tais entidades guardam semelhanças entre si).

---

<sup>55</sup> No filme, é o mago ilusionista quem primeiro vê, numa tira de teste com a seqüência das imagens tiradas por Véronique, o fotograma no qual ela captura a imagem de Weronika. As fotos focalizavam uma manifestação em Cracóvia, e, dentro dela, surge Weronika. A imagem é a prova que confirma as suas suspeitas. Neste instante, a sincronicidade volta à regência da trama, a busca cessa, a causalidade mágica também; e o reflexo se livra do feitiço de Merlin.

<sup>56</sup> O mago diz: "O dia 23 de novembro de 1966 foi o dia mais importante de suas vidas. Neste dia, às três da manhã, elas nasceram, cada uma em um continente diferente. Ambas tinham cabelo escuro e olhos verde-acastanhados (...) Penso em chamar essa estória de *A dupla vida de...*, ainda não decidi que nome darei a elas." Pode-se até esboçar o mapa astral das jovens. Todavia, para o cálculo completo, seria imprescindível saber em que cidade cada uma nasceu.





A versão oficial do filme termina com Véronique tocando a mão em uma árvore.<sup>57</sup> Nesta árvore, sente vibrar a melodia arcana cantada por Weronika no instante de sua morte. O pai de Véronique também parece sentir.<sup>58</sup> Esta seqüência segue à desilusão que a jovem tivera com o mago, após este tê-la duplicado em duas marionetes e transformado seu drama real num teatro. A parte do público que não se envolvera emocionalmente com o simbólico, e que se detivera unicamente a entender as imagens sem senti-las,<sup>59</sup> o filme se finda num profundo estado de vagueza, fuga primaz que amplia o sentido em detrimento do macerado e da obviedade sígnica. Algo que deveria encantar e que pode soar simplista e descortês aos palatáveis do racionalismo estético cego aos instintos e às arquetípicas que fazem morada nas profundezas do ser.

---

<sup>57</sup> A vagueza desse toque da mão na árvore como cena final do filme foi atenuada na versão norte-americana. Nesta versão, o filme se prolonga por mais dois minutos. Após o toque na árvore, Véronique corre e abraça o pai, seu porto seguro, em meio a um horizonte aberto a apaziguador, típico plano final de filmes mais tradicionais e discurso mais sedimentado. Outro ponto que atenua a vagueza nesta versão se deve ao acréscimo de legendas no intervalo de três cenas nas quais a personagem protagonista muda, de Weronika à Véronique. De resto, o filme é idêntico à versão francesa, a versão mais vaga, lançada em cinema e vídeo no Brasil.

<sup>58</sup> Em *Véronique*, pais e mães se encontram imantados pela natureza, falam dela com poesia. Os arquétipos se juntam logo no início do filme: a Mãe Terra fluindo pela mãe de cada jovem.

<sup>59</sup> "[Eis] a maneira pela qual os arquétipos aparecem na experiência prática: são a um tempo imagem e emoção. E só podemos nos referir a arquétipos quando estes dois aspectos se apresentam simultaneamente. Quando existe apenas a imagem, ela equivale a uma descrição de pouca conseqüência. Mas quando carregada de emoção a imagem ganha numinosidade (ou energia psíquica) e torna-se dinâmica, acarretando conseqüências várias ["a identificação emocional inconsciente" com os fenômenos da natureza, por ex.] (...) [Àqueles que tratam] os arquétipos como se fossem partes de um sistema mecânico, que se pode aprender de cor, é importante esclarecer que não são simples nomes ou conceitos filosóficos. São porções da própria vida – imagens integralmente ligadas ao indivíduo através de uma verdadeira ponte de emoções. Por isso é impossível dar a qualquer arquétipo uma interpretação arbitrária (ou universal); ele precisa ser (...) interpretado no seu contexto (...) de acordo com as condições totais de vida daquele determinado indivíduo a quem se relaciona (...) Aqueles que não percebem o tom de sensibilidade especial do arquétipo vão encontrar-se apenas com um amontoado de conceitos mitológicos (...) simples palavra[s]." In: JUNG et al., 2002, p.95,96.

A idéia da *florárvore* é perceber, nesta cena final, um contraponto ao epílogo do mito oficial de Narciso. Perceber não só um contraponto mas uma integralidade simbólica, "pois os símbolos representam tentativas naturais para a reconciliação e união dos elementos antagônicos da psique."<sup>60</sup> Se a flor representa o entorpecimento de Narciso, seu estado vegetativo após a queda, a árvore representa a transcendência, a totalidade, o *self* que desperta o ser de seu sono. A árvore é o que torna visível o invisível, é o que torna palpável a melodia. Por um instante, o corpo acaricia o tronco de seu Deus. O espírito de Weronika se encontra nele, inocentemente aninhado. O filme não plastifica um final feliz; ao invés disso, descourça o corpo, permite que sua carne viva fique exposta aos mistérios da natureza, que sua alma siga em participação mística com o divino. A alma do corpo é a sombra. Nesta busca, a alma de Narciso é Minotauro. É o instinto segue, a besta partida e guiada pelos olhos de Merlin – de um lado, apoiando o corpo e, de outro, apoiando-se na árvore.

---

<sup>60</sup> JUNG et al., 2002, p.99.

## COMENTÁRIO FINAL

Ao longo da escrita, nos deparamos com as possibilidades simbólicas pelas quais a lógica da semelhança se manifesta dentro de um enredo, tendo por objeto de estudo *A dupla vida de Véronique* em sintonia com o imaginário mítico e as entidades arquetípicas que nele habitam. Esta lógica concebe uma poética alternativa desencadeada pela imersão do corpo no sensorial – tanto o corpo da protagonista quanto o corpo do espectador –, diferentemente das decupagens fundadas na *causalidade enquanto princípio*, no corpo imerso no mental (cf. *O senhor dos anéis*).

Vimos também a presença de dois elementos fundamentais que estruturam, dinamizam e desenvolvem a lógica da semelhança enquanto estratégia narrativa: *o desdobramento do corpo*, indicador da sincronicidade pela opulência, e *a amnésia do corpo*, indicador da vagueza pela ausência. No desdobramento, a semelhança ocorre de forma direta e objetiva (via objeto); na amnésia, indireta e subjetivamente (via olhar interpretante). Só após preencher as lacunas do objeto com as projeções involuntárias e sensoriais do corpo, ativando o arquetípico pela experiência do olhar, é que a semelhança passa a existir, torna-se objetivada.

Ao analisar outros filmes, percebemos que a lógica da semelhança pode ser regida tanto pela sincronicidade quanto pela vagueza. O traço distintivo é a existência ou não de um *pressentimento consciente* antecedendo o encontro com o corpo semelhante. Este pressentimento consciente – que, em termos narrativos, é verbalizado pelo corpo protagonista, que confessa a alguém, por exemplo, como no caso de *Véronique*, ter a estranha sensação de estar em dois lugares ao mesmo tempo, e tal impressão se confirma depois –, é parte fundamental da sincronicidade, mas não da vagueza. No caso da vagueza regendo a lógica, a sincronicidade dos corpos em movimento se manifesta repentinamente, sem pressentimentos. Poderíamos até mesmo conjecturar que, no caso da vagueza, também haja um pressentimento, mas, não sendo consciente e verbalizado, se o espectador não é informado a respeito de sua existência, não há como afirmar ou rastrear a sincronicidade. Sob o limite de tais condições, consideramos que, na lógica regida pela vagueza, este pressentimento não existe ativado, estando, *a priori*, inconsciente. Em outras palavras, podemos até conjecturar que o pressentimento inconsciente sugere uma *sincronicidade in potentia* mas, estando imanifesta, tal sincronicidade não existe de fato, e, quando surgem corpos semelhantes, é a vagueza que orienta e os coordena. Os outros filmes citados em anexo, além de *Véronique* e *O Senhor dos anéis*, são guiados pela vagueza. Observa-se neles a presença de corpos desdobrados sem que tenha havido um pressentimento consciente.

Há ainda uma outra variante mais complexa, que ocorre no filme *Cidade dos sonhos*. Neste filme as duas regências da lógica estão integradas numa terceira regência, a meio caminho de dois pólos. Um dos pólos é representado por *Véronique*, no qual a lógica é regida por *uma sincronicidade de fato e de fatos*, não só pela presença de um pressentimento consciente mas também porque os corpos desdobrados são os objetos indiciais que comprovam a sincronicidade. Eles vivem em paralelismo simultâneo: os corpos desdobrados em *Véronique* vivem em uma época e tempo coincidentes mas em espaços diferentes, países diferentes; todavia, quando estes corpos se encontram, o espaço brevemente coincide. No outro pólo, regido pela vagueza, os corpos também existem de fato e em paralelismo simultâneo, mas a semelhança que os conecta não é conscientemente pressentida pelo corpo, e a coincidência manifestada pelos corpos idênticos acontece inesperadamente. Nestas duas regências, a lógica da semelhança é indiciada e conduzida pelos objetos (os corpos protagonistas desdobrados) e pelo paralelismo simultâneo. Na terceira regência, que integra e torna mais complexa e mais contraditória as duas anteriores, a sincronicidade não é instaurada pelo objeto mas pelo olhar interpretante e a vagueza é tão opulenta que não se identifica um paralelismo simultâneo (corpos vivendo ao mesmo tempo e em lugares diferentes) e sim um paralelismo de espaço e não-paralelismo de tempo (os lugares coincidem e o tempo recria a realidade em outra dimensão, os corpos não têm contato).

Em *Cidade dos sonhos*, a sincronicidade não focaliza o pressentimento consciente do corpo protagonista (objeto da trama) e sim o pressentimento consciente do corpo espectador (interpretante da trama). Em outras palavras, a sincronicidade em *Cidade dos sonhos* é dada *sobretudo* pela estrutura do filme. A estratégia narrativa que culmina neste efeito é a seguinte: o filme desenvolve uma estória repleta de relações causais dentro de um contínuo espaço-tempo. Quase ao final do filme, uma outra estória começa a ser contada e esta segunda estória não possui qualquer relação causal com a primeira. As estórias são apenas semelhantes, variações de um mesmo tema. Se as duas estórias fossem vistas de maneira independente, como se fossem duas curtas-metragens e não um único filme, o espectador não se perderia. A perdição resulta da tentativa de juntar uma estória à esta outra que começa repentinamente, já quase ao final do filme, buscando captar a trama através de um olhar movido por causalidade. Para aumentar o efeito de semelhança, há uma coincidência sincronística de lugares, situações, atores e atrizes. Para aumentar o efeito de vagueza, os atores reaparecem com nomes trocados, outros temperamentos, outros destinos. O que acontece, na verdade, é uma traição da memória do espectador. Na trama deste filme, uma das jovens protagonistas sofre de amnésia e o mesmo terá que fazer o espectador. É a memória que dá ao espectador o pressentimento de reconhecer os corpos da segunda estória na primeira. Dessa forma, a sincronicidade é dada pelo olhar.



O olhar perdido na vagueza tende a gerar um processo de reciprocidade sobre o corpo desdobrado: se de um lado o corpo se projeta sobre aquilo que contempla, de outro tende a se tornar aquilo que contemplar. Se de um lado compreende o masculino, o penetrante, de outro comporta o feminino, o receptivo. Diante do *self*, o corpo é feminino. Acontece na seqüência final de *2001*: o corpo se tornando aquilo que contempla, em bruscas metamorfoses entremeadas por lapsos de tempo e rápido envelhecimento – do astronauta ao reflexo, ao ancião, ao convalescente, do convalescente ao monolito. O monolito, situado ao pé da cama, sobre a qual o corpo morre, é para onde o dedo aponta, em seu último suspiro. É o útero cósmico, lá o corpo renasce, o velho regressa, rejuvenesce no feto transparente, símbolo das potencialidades da espécie humana. O monolito parece representar o *self*, a jóia da inteireza, onde todos os fragmentos da personalidade se encontram, o corpo divino em seu aspecto mais icônico e elementar – o *Deus* em sua mais vaga fisionomia:

*A descida à profundidade trará a cura. É o caminho para o encontro pleno, para o tesouro que a humanidade sempre buscou sofrendo, e que se esconde num lugar guardado por um perigo terrível. É o lugar da inconsciência primordial, e ao mesmo tempo de cura e redenção, pois contém a jóia da inteireza. É a caverna onde mora o dragão do caos, e também a cidade indestrutível, o círculo mágico ou temenos, o recinto sagrado onde todos os fragmentos separados da personalidade se encontram.*<sup>61</sup>

---

<sup>61</sup> JUNG, 2001a, p.114.

Se o monolito simboliza o corpo divino através do icônico, que prioriza a economia do traço através da reincidência monádica de uma forma lacunosa, ele se situa, pois, do lado da ausência do corpo – tal qual os arcanos de tarot.

Do lado da opulência, Krishna simboliza o divino através do indicial: sua força se manifesta pelas profusão de objetos, as formas que o representam, e pela tensão gerada entre elas. Todavia, em *Atos de João*,<sup>62</sup> Cristo simboliza a opulência não pelo objeto mas pelo olhar. Se Krishna externaliza e explicita sua transcendência pela profusão de objetos, Cristo a internaliza, a torna subjetiva, na medida em que o olhar de cada discípulo só vê um único corpo, uma única forma do divino, manifesto à imagem e semelhança de um ser humano comum. Cristo é uma única entidade, única mas opulenta ao mesmo tempo. Os olhares simultâneos dos discípulos amplificam o corpo de Cristo, mas cada olhar só consegue diferenciar e perceber um único corpo, mesmo sabendo que o irmão ao lado vê um Cristo diferente, ali, ao mesmo tempo em que um vê o velho o outro vê a criança. Cristo é o signo, o nome, o sentido, o símbolo em sua inteireza, que costura a semelhança em cada olhar. Cristo integra a opulência de Krishna à ausência do monolito, o icônico (pela subjetividade do olhar) ao indicial (pela objetividade do corpo).

---

<sup>62</sup> Qualificado como apócrifo, e obedecendo às linhas mestras do pensamento gnóstico, há indícios de que os *Atos de João* foram escritos em Edessa, ao final do séc. II. Há fragmentos em latim e grego desta obra duplamente condenada pela Igreja oficial. Cf. MAIA, 1992, p.83.

*"Preciso de vós; vinde comigo". E meu irmão disse: "João, o que quer essa criança que está à beira do mar e que nos chama"? Eu disse: "Que criança"? E ele: "Aquela que nos chamou". Respondi: "A longa vigília que passamos no mar te impede de ver, Tiago, meu irmão; não vês o homem que está em pé, gentil, belo e sorridente"? (...) Ao deixarmos esse lugar, ocupados em segui-lo, Ele apareceu-me de novo, calvo, com barba cerrada e esvoaçante, enquanto aparecia a Tiago como um jovem imberbe (...) à mesa, Ele me quis abraçar de encontro ao peito. Senti seu peito ora doce e terno, ora duro como pedra, de modo que, perplexo no meu íntimo, eu pensava: "O que está acontecendo dentro de mim"?<sup>63</sup>*

O símbolo legítimo é misterioso, há sempre algo que escapa, há sempre inesperado. O inesperado leva o discípulo, admirador do divino, a um estado de perplexidade, de inocência, de encantamento. O símbolo legítimo, em sua inteireza, se alimenta de paradoxos, o que aumenta o mistério e a vagueza. É através do exercício dessas suas qualidades e atributos, que o símbolo vive, se mantém vivo, pelos olhos de quem o vê com encantamento. É uma ação recíproca, caso de simbiose: o símbolo encanta e ativa o olhar que o admira ao mesmo tempo que o olhar devolve ao símbolo o encantamento que o símbolo necessita para viver. Do contrário, se o elo se interrompe, o símbolo se esvazia, perde seu líquido sagrado, sua carga energética, a maleabilidade fluídica de uma alma que, vazada, se evapora: o símbolo morre, vira alegoria.

---

<sup>63</sup> MAIA, 1992, p.85-86.

Krishna, em sua tensão de formas conflitantes concentradas numa única entidade, poderia, se quisesse, ser todos os arcanos do tarot ao mesmo tempo, e cada olhar veria todos eles dinamizando-se na opulência desdobrada de Krishna. Todavia, se Cristo, em sua inteireza simbólica, fosse todos os arcanos, seria todos eles e, ao mesmo tempo, apenas um arcano de cada vez.

*se me ouvires, te transformarás no que sou e serei o que eu era, porque o possuirei em mim, como sou em mim mesmo. Tu estás longe desse estado. Não te preocupes com tudo isso e não te incomodes com quem é estranho ao mistério.*<sup>64</sup>

A busca do perecível conduz ao encontro do divino. Imerso no sensorial, o corpo percebe a semelhança e a conexão entre ele, o divino e a natureza. O corpo torna-se um rio. E o encantamento presentifica seu curso rumo ao mar.

---

<sup>64</sup> MAIA, 1992, p.93. Pela trilha deste mistério, vejamos agora (em parte recapitulando, em parte comentando pela primeira vez) o que cada um dos filmes citados em anexo contribuem à análise. Começando com o objeto da dissertação, *A dupla vida de Véronique* exemplifica a lógica da semelhança regida pela sincronicidade. *O senhor dos anéis* representa a tradição, a saga do herói tendo a causalidade por princípio. *Cidade dos sonhos* contempla o terceiro caso de regência da lógica da semelhança, a co-maestria da vagueza com a sincronicidade (que, neste caso, se altera, desenvolvendo-se *fundamentalmente* a partir do olhar interpretante). Os demais filmes compreendem o segundo caso de regência da lógica da semelhança, regida pela vagueza e indiciada pelo fato do corpo protagonista não ter conscientemente pressentido seu desdobramento. Em *Paris, Texas*, a personagem principal, Travis, sofre de amnésia, após ter sofrido um processo de abandono. O encontro com seu reflexo é dado pela espectral imagem de um velho filme super-8, que resgata para Travis, em um lapso agudo de dor, os instantes de felicidade transbordante junto ao filho e à amada, que o abandonara. Situação parecida acontece em *Morte em Veneza*, só que, neste caso, o desdobramento do corpo protagonista surge pela memória do compositor, expositora da jovialidade tão contrastante ao que ele haveria de ser um dia. Destaca-se, em *Morte em Veneza*, aspectos semelhantes à *Véronique* no tratamento reiterante da cor e da música. Em *2001*, o exemplo mais forte deste segundo caso, o corpo do astronauta se desdobra diversas vezes até renascer inocente e inesperadamente no divino (e nada melhor do que a vagueza para simbolizar o encontro com o *self*). Em *Um dia, um gato*, a vagueza aflora o desdobramento pelo lúdico, no encontro do mágico com seu duplo. Em *O cão andaluz*, o corpo se amplifica em desenfreada surrealidade.

## BIBLIOGRAFIA

ALVES, Rubem. *Lições de feitiçaria*. São Paulo: Edições Loyola, 2001.

BHAGAVAD GITA. *Bhagavad Gita: Canção do Divino Mestre*. Trad.: Rogerio Duarte. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

BÔAS, Orlando Villas. *A arte dos pajés*. São Paulo: Globo, 2000.

BORGES, Jorge Luis. *O Aleph; O fazedor; O outro, o mesmo; Elogio à sombra*. In: *Obras completas*. 4 vols. Trad.: Glauco Mattoso et al. São Paulo: Globo, 2001.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Dicionário mítico-etimológico da mitologia grega*. 2 vols. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

BRUNEL, Pierre (org.). *Dicionário de mitos literários*. Trad.: Carlos Sussekind et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.

BUÑUEL, Luis. *Meu último suspiro*. Trad.: Rita Braga. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. Trad.: Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Pensamento, 2002.

CAMPBELL, Joseph, MOYERS, Bill. *O poder do mito*. Trad.: Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Palas Athena, 2002.

CAMPOS, Haroldo de (org.). *Ideograma: lógica, poesia, linguagem*. Trad.: Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Edusp, 1994.

CAPRA, Fritjof. *As conexões ocultas: ciência para uma vida sustentável*. Trad.: Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo: Cultrix, 2002a.

\_\_\_\_\_. *O ponto de mutação*. Trad.: Álvaro Cabral. São Paulo. Cultrix, 2002b.

CAPRIOTTI, Leticia Maura. *A construção do conceito de sincronicidade na obra de Jung*. Curitiba: PUCPR, 1998. (Tese, especialização).

CARRIÈRE, Jean-Claude. *A linguagem secreta do cinema*. Trad.: Fernando Albagli, Benjamin Albagli. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

CAVENDISH, Richard (org.). *Enciclopédia do sobrenatural: magia, ocultismo, esoterismo, parapsicologia*. Trad.: Alda Porto, Marcos Santarrita. Porto Alegre: L&PM, 2002.

CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Trad.: Vera da Costa e Silva et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.

DEELY, John. *Semiótica básica*. Trad.: Julio Pinto. São Paulo: Ática, 1990.

DICTA, FRANÇOISE. *Mitos e tarôs: a viagem do mago*. Trad.: Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Pensamento, 1992.

DUCH, Lluís. *Mito, interpretación y cultura*. Barcelona: Herder, 1998.

DURANT, Will. *A história da filosofia*. Trad.: Luiz Carlos do Nascimento Silva. São Paulo: Nova Cultural, 2000.

EMOTO, Masaru. *Messages from Water: world's first pictures of frozen water crystals*. 2 vols. Tóquio: Hado Kyoikusha Co., Ltd., 2000.

FRANZ, Marie-Louise von. *A sombra e o mal nos contos de fada*. Trad.: Maria Christina Penteado Kujawski. São Paulo: Paulinas, 1990.

GERENSTADT, Helena. *Avalon e o Graal e outros Mistérios Arturianos*. São Paulo: Madras, 2002.

GOSWAMI, Amit, REED, Richard E., GOSWAMI, Maggie. *O universo autoconsciente: como a consciência cria o mundo material*. Trad.: Ruy Jungmann. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2002.

GREENE, Liz, SHARMAN-BURKE, Juliet. *Uma viagem através dos mitos: o significado dos mitos como um guia para a vida*. Trad.: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

HALL, Calvin S., NORDBY, Vernon J. *Introdução à Psicologia Junguiana*. Trad.: Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix, 2003.

INSDORF, Annette. *Double lifes, second chances: the cinema of Krzysztof Kieslowski*. Nova York: Hyperion, 1999.

JUNG, C.G. *Estudos alquímicos*. Trad.: Dora Mariana R. Ferreira da Silva, Maria Luiza Appy. Petrópolis, RJ: Vozes, 2003.

\_\_\_\_\_. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Trad.: Dora Mariana R. Ferreira da Silva, Maria Luiza Appy. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002.

\_\_\_\_\_. *Fundamentos de psicologia analítica*. Trad.: Araceli Elman. Petrópolis, RJ: Vozes, 2001a.

\_\_\_\_\_. *Psicologia e religião oriental*. Trad.: Dom Mateus Ramalho Rocha. Petrópolis, RJ: Vozes, 2001b.



JUNG, C.G. *Sincronicidade*. Trad.: Dom Mateus Ramalho Rocha. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000a.

\_\_\_\_\_. *Civilização em transição*. Trad.: Lúcia Mathilde Endlich Orth. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000b.

\_\_\_\_\_. *Collected works of C. G. Jung*. 21 vols. New Jersey: Princeton University Press, 1966-2000.

\_\_\_\_\_. *Símbolos da transformação: análise dos prelúdios de uma esquizofrenia*. Trad.: Eva Stern. Petrópolis, RJ: Vozes, 1999.

\_\_\_\_\_. *A psicologia do inconsciente*. Trad.: Maria Luiza Appy. Petrópolis, RJ: Vozes, 1995.

JUNG, C.G., FRANZ, Marie-Louise von, HENDERSON, Joseph L., JACOBI, Jolande, JAFFÉ Aniela (orgs.). *O homem e seus símbolos*. Trad.: Maria Lúcia Pinho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002.

JUNG, C.G., WILHELM, Richard. *O segredo da flor de ouro: um livro de vida chinês*. Trad.: Dora Ferreira da Silva, Maria Luiza Appy. Petrópolis, RJ: Vozes, 2001.

JUNG, C.G., JAFFÉ, Aniela. *Memórias, sonhos, reflexões*. Trad.: Dora Ferreira da Silva. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

KAFKA, Franz. *A metamorfose*. Trad.: Lourival Holt Albuquerque. São Paulo: Nova Alexandria, 2000.

KAZANTZAKIS, Nikos. *The last temptation of Christ*. Nova York: Simon and Schuster, 1998.

KIESLOWSKI, Krzysztof, PIESIEWICZ, Krzysztof. *Three Colors trilogy: Blue, White, Red*. Londres: Faber and Faber, 1998.

\_\_\_\_\_. *Decalogue: The Ten Commandments*. Londres: Faber and Faber, 1991.

KUHN, Thomas S. *A estrutura das revoluções científicas*. Trad.: Beatriz Vianna Boeira, Nelson Boeira. São Paulo: Perspectiva, 2000.

LANZ, Rudolf. *A obra científica de Goethe*. São Paulo: Antroposófica, 1984.

LAO TSÉ. *Tao Te Ching: o livro do caminho e da virtude*. Trad.: Wu Jyh Cherng. Rio de Janeiro: Mauad, 1999.

LEXIKON, Herder. *Dicionário de símbolos*. Trad.: Erlon José Paschoal. São Paulo: Cultrix, 2002.

LOPES, Érika Savernini. *Índices de um cinema de poesia: Pier Paolo Pasolini, Luis Buñuel e Krzysztof Kieslowski*. Belo Horizonte: Escola de Belas Artes, UFMG, 1998. (Tese, mestrado).

MAIA, Márcia. Atos de João. In: *Evangelhos gnósticos*. São Paulo: Mercuryo, 1992.

McGUIRE, William, HULL, R.F.C. *C. G. Jung: entrevistas e encontros*. Trad.: Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1982.

MONTEIRO, Irene. *Dicionário básico de magia e esoterismo*. Ilustr.: Renata Vilanova. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

MORRISON, Grant. *Arkham Asylum: a serious house on serious heart*. Ilustr.: Dave McKean. Nova York: DC Comics, 1997.

NESTROVSKI, Arthur. Conceitos fundamentais da música. In: *Notas musicais: do barroco ao jazz*. São Paulo: Publifolha, 2000.

NICHOLS, Sallie. *Jung e o tarô: uma jornada arquetípica*. Trad.: Octavio Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix, 2001.

OVÍDIO. *As metamorfoses*. Trad.: David Gomes Jardim Júnior. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1983.

PEIRCE, Charles S. *Semiótica*. Trad.: José T. C. Neto. São Paulo: Perspectiva, 2000.

\_\_\_\_\_. *Estudos coligidos*. Trad.: Armando M. D'Oliveira, Sergio Pomerangblum. São Paulo: Perspectiva, 1980.

\_\_\_\_\_. *Collected papers*. 8 vols. Orgs.: C. Hartshorne, Paul Weiss. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1931-1958. Citado da forma já tradicional em estudos desse autor, através das iniciais CP, seguidas do número do volume e do número do parágrafo.

\_\_\_\_\_. *Philosophical writings of Peirce*. Org.: J. Buchler. Nova York: Dover, 1955.

PINTO, Julio. *O ruído e outras inutilidades: ensaios de comunicação e semiótica*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

\_\_\_\_\_. *1, 2, 3 da semiótica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1995.

\_\_\_\_\_. *The reading of time: a semantico-semiotic approach*. Berlim: Mouton de Gruyter, 1989.

PROPP, Vladimir I. *Morfologia do conto maravilhoso*. Trad.: Jasna Paravich Sarhan. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1984.

RAMON, F. *O livro da sorte: pequeno manual adivinhatório para responder às questões de amor, finanças, saúde etc.* Rio de Janeiro: Garamond, 2002.

ROSA, João Guimarães. A terceira margem do rio. In: *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

ROTHGED, Carrie Lee (coord.). *Chaves-resumo das obras completas de Carl Gustav Jung*. Trad.: Arlene Ferreira Caetano. São Paulo: Atheneu, 1998.

SANTAELLA, Lucia. *A teoria geral dos signos: como as linguagens significam as coisas*. São Paulo: Pioneira, 2000a.

\_\_\_\_\_. *O que é semiótica*. São Paulo: Brasiliense, 2000b.

SHELDRAKE, Rupert. *Sete experimentos que podem mudar o mundo: pode a ciência explicar o inexplicável?* Trad.: Gilson César C. de Sousa. São Paulo: Cultrix, 1999.

\_\_\_\_\_. *O renascimento da natureza: o reflorescimento da ciência e de Deus*. Trad.: Maria de Lourdes Eichenberger, Newton Roberval Eichenberg. São Paulo: Cultrix, 1993.

SILVEIRA, Nise da. *Jung: vida e obra*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2001.

STEIN, Murray. *Jung, o mapa da alma: uma introdução*. Trad.: Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 2001.

STOK, Danusia. Pure emotions: The double life of Véronique. In: *Kieslowski on Kieslowski*. Londres: Faber and Faber, 1995.

TOLKIEN, J.R.R. *O senhor dos anéis*. Edição completa. Trad.: Lenita Maria Rímoli Esteves, Almiro Pissetta. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

WILDE, Oscar. O discípulo. In: *As obras-primas de Oscar Wilde*. Trad.: Marina Guaspari. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.

\_\_\_\_\_. *O retrato de Dorian Gray*. Trad.: Marina Guaspari. Rio de Janeiro: Ediouro; São Paulo: Publifolha, 1998.

\_\_\_\_\_. O pescador e sua alma. In: *Histórias de fadas*. Trad.: Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

WILHELM, Richard. *I Ching: o livro das mutações*. Trad.: Alayde Mutzenbecher, Gustavo Alberto Côrrea Pinto. Prólogo: C. G. Jung. São Paulo: Pensamento, 2000.

WILKINSON, Philip. *O livro ilustrado da mitologia*. Trad.: Beth Vieira. São Paulo: Publifolha, 2002.

ANEXO 1

O FILME, O DIRETOR

## *A dupla vida de Véronique*

TÍTULOS: *La double vie de Véronique* (França), *The Double Life of Veronique* (EUA), *Podwójne zycie Weroniki* ou *Podwojne zycie Weroniki* (Polônia).

NACIONALIDADE, ANO: França / Noruega / Polônia, 1991.

DURAÇÃO: 96 min (França), 98 min (EUA).

DIREÇÃO: Krzysztof Kieslowski.

ROTEIRO: Krzysztof Kieslowski, Krzysztof Piesiewicz.

PRODUÇÃO: Leonardo De La Fuente, Bernard-P. Guiremand (produtor executivo), Ryszard Chutkowski (produtor executivo, Polônia).

MÚSICA ORIGINAL: Zbigniew Preisner.

EDIÇÃO: Jacques Witt.

FOTOGRAFIA: Slavomir Idziak.

CENOGRAFIA: Krzysztof Zanussi.

IDIOMAS FALADOS NO FILME: polonês, francês.

LOCAÇÕES: Paris, Clermont Ferrand (França); Lodz, Cracóvia (Polônia).

IMAGEM, SOM: cor (Kodak), Dolby SR.

COMPANHIAS PRODUTORAS: L Studio Limited, Le Studio Canal+, Norsk, Sidéral, Tor.

### ELENCO (PERSONAGENS PRINCIPAIS):

Irène Jacob .... Weronika / Véronique  
Halina Gryglaszewska .... tia de Weronika  
Kalina Jedrusik .... regente do coral  
Aleksander Bardini .... maestro  
Wladyslaw Kowalski .... pai de Weronika  
Jerzy Gudejko .... Antek  
Janusz Sterninski .... advogado  
Philippe Volter .... Alexandre Fabbri  
Sandrine Dumas .... Catherine  
Louis Ducreux .... professor  
Claude Duneton .... pai de Véronique  
Lorraine Evanoff .... Claude  
Guillaume De Tonquedec .... Serge

Gilles Gaston-Dreyfus .... Jean-Pierre  
Alain Frérot .... carteiro  
Youssef Hamid .... maquinista  
Thierry de Carbonnières .... professor  
Chantal Neuwirth .... recepcionista  
Nausicaa Rampony .... Nicole  
Boguslawa Schubert .... mulher de chapéu  
Jacques Potin .... homem de casaco cinza  
Nicole Pinaud, Philippe Campos, Beata  
Malczewska, Dominika Szady, Barbara  
Szalapak, Jacek Wójcicki, Lucyna Zabawa,  
Wanda Kruszewska, Bernadetta Kus, Bruce  
Schwartz, Pauline Monie, Anna Gornostaj

### ALGUMAS PREMIAÇÕES:

*Cannes*: vencedor em 1991, melhor atriz (Irène Jacob), Prêmio Júri Ecumênico (Kieslowski), indicado à Palma de Ouro (Kieslowski).

*French Syndicate of Cinema Critics*: vencedor em 1992, melhor filme estrangeiro.

*Golden Globe*: indicado em 1992 a melhor filme estrangeiro.

*Los Angeles Film Critics*: vencedor em 1991, melhor trilha (Zbigniew Preisner).

## Krzysztof Kieslowski

Diretor e roteirista de filmes documentários e ficcionais para cinema e TV. Nasceu a 27 de junho de 1941, em Warsaw, Polônia. Morreu a 13 de março de 1996, também em Warsaw, Polônia, vítima de um ataque cardíaco. Graduado em 1969 pela Lodz Film Academy, começa a carreira filmando curtas documentários. Associa-se ao *cinema de inquietude moral* formado por diretores poloneses, incluindo Andrzej Wajda, que buscam retratar as condições de vida em uma Polônia sob a aura do comunismo soviético. Ao longo do tempo, seu olhar se concentra na ficção. No início dos anos 90, deixa a Polônia e parte rumo à França. *Véronique* marca a transição, inclusive estética, entre sua fase polonesa e francesa (esta última restrita à trilogia das cores). Algumas raras participações como ator e editor. Entre os filmes escritos e dirigidos por Kieslowski, os mais conhecidos são: *The scar* (*A cicatriz*, 1976); *Camera buff* (*Amador*, 1979); *Decalogue* ou *The Ten Commandments* (*Decálogo*, 1987, minissérie em dez episódios, em alusão aos dez mandamentos da Bíblia) (TV); *A short film about love* (*Não amarás*, 1988); *A short film about killing* (*Não matarás*, 1988); *The double life of Veronique* (*A dupla vida de Véronique*, 1991); *Bleu* (*A liberdade é azul*, 1993); *White* (*A igualdade é branca*, 1994); *Red* (*A fraternidade é vermelha*, 1994). O diretor comenta sobre *Véronique*:

"É um filme sobre sensibilidade, pressentimentos e fluências que são difíceis de nomear, que são irracionais. Mostrar isso no filme é difícil: se mostro demais, o mistério desaparece; se mostro de menos ninguém vai entender nada. Minha busca pelo equilíbrio entre o óbvio e o misterioso é o motivo das várias versões feitas na moviola. (...) Em princípio, *Véronique* é também um filme sobre música. Ou sobre cantar, digamos. Tudo foi cuidadosamente escrito no roteiro. Onde a música entra, que tipo de música, que tipo de concerto, de que natureza e assim por diante. (...) Há trechos da poesia de Dante como letra das músicas em *Véronique*. A idéia não foi minha, foi de Preisner. A letra não tem nada a ver com os rumos da trama. Ela é cantada em italiano antigo e mesmo os italianos provavelmente não podem entendê-la. (...) A parte polonesa do filme é narrada de forma sintética (...) e a parte francesa é narrada analiticamente, em diálogo com a parte polonesa. (...) Há um filtro bem comum em *Véronique*: o amarelo-dourado. Graças a ele, o mundo de *Véronique* se completa. Fica inteiro. (...) A maioria das pessoas sentem que o mundo em *Véronique* é retratado com calor humano; o calor vem da atriz, é claro, e do elenco, mas, principalmente, da cor dominante, a sombra dourada. (...) Um reino de superstições, adivinhações, pressentimentos, intuições, sonhos, tudo isso é a vida interior de um ser humano, e tudo isso é a coisa mais difícil de se filmar. Ainda que saiba que isso não possa ser filmado, luto e tento; o simples fato é que sigo nessa trilha para ir tão perto quanto minha capacidade permitir. *Véronique* não trai nada do que eu fizera antes. Em *Camera buff*, por exemplo, há também uma heroína que pressente que algo de mal irá acontecer ao marido. Ela sabe disso. *Véronique* sente coisas assim. Não vejo qualquer diferença. Tento seguir essa trilha desde o começo; e, à procura, permaneço." (In: STOK, 1995, p.173,177,179,185-187,194.)



ANEXO 2

## OUTRAS PRODUÇÕES CITADAS

## *O senhor dos anéis – A sociedade do anel*

TÍTULO: *The lord of the rings – The fellowship of the ring*.\*

NACIONALIDADE, ANO: Nova Zelândia / EUA, 2001.

DURAÇÃO: 178 min, 208 min (edição especial estendida, lançada nos EUA).

DIREÇÃO: Peter Jackson.

ROTEIRO: Frances Walsh (Fran Walsh), Philippa Boyens, Peter Jackson.

(Baseado na novela homônima de J.R.R. Tolkien.)

PRODUÇÃO: Peter Jackson, Michael Lynne, Mark Ordesky (e mais 9 produtores).

MÚSICA ORIGINAL: Enya, Howard Shore.

EDIÇÃO: John Gilbert.

FOTOGRAFIA: Andrew Lesnie.

CENOGRAFIA: Joe Bleakley, Dan Hennah, Philip Ivey, Rob Outterside, Mark Robins.

EFEITOS ESPECIAIS: David Barson, Michele Bryant, Joe Dunkley (e mais 47 envolvidos).

FIGURINO: Ngila Dickson, Richard Taylor.

IDIOMAS FALADOS NO FILME: inglês, sindarin.

LOCAÇÃO: Nova Zelândia.

IMAGEM, SOM (MIXAGEM): cor (De Luxe), DTS / Dolby EX 6.1 / SDDS.

COMPANHIAS PRODUTORAS: New Line Cinema, The Saul Zaentz, Wingnut (Nova Zelândia).

### ELENCO (PERSONAGENS PRINCIPAIS):

Elijah Wood .... Frodo Baggins

Ian McKellen .... Gandalf

Viggo Mortensen .... Aragorn

Sean Astin .... Samwise 'Sam' Gamgee

Cate Blanchett .... Galadriel

Sean Bean .... Boromir

Liv Tyler .... Arwen

John Rhys-Davies .... Gimli

Billy Boyd .... Peregrin 'Pippin' Took

Dominic Monaghan .... 'Merry' Brandybuck

Orlando Bloom .... Legolas Greenleaf

Christopher Lee .... Saruman

Hugo Weaving .... Elrond

Ian Holm .... Bilbo Baggins

Andy Serkis .... Gollum

Sala Baker .... Sauron

### ALGUMAS PREMIAÇÕES:

*Academy Awards*: vencedor em 2002, Oscar de melhor fotografia, efeitos visuais, maquiagem e música (trilha sonora); indicações a melhor filme, som, direção, roteiro adaptado, figurino, cenografia, ator (Ian McKellen), edição e música (canção).

*Australian Film Institut*: vencedor em 2002, melhor filme estrangeiro.

*Golden Globe*: indicações em 2002 a melhor filme, direção, trilha e canção.

\* O episódio 2 é *The lord of the rings – The two towers* (O senhor dos anéis – As duas torres), 2002; e o 3 é *The lord of the rings – The return of the king* (O senhor dos anéis – O retorno do rei), 2003. Os 3 episódios de *O senhor dos anéis* foram rodados na mesma época.)

## *Cidade dos sonhos*

TÍTULOS: *Mulholland Dr.* (EUA), *Mulholland Drive* (França).  
 NACIONALIDADE, ANO: EUA / França, 2001.  
 DURAÇÃO: 145 min (França), 146 min (Noruega), 147 min (EUA), 149 min (Espanha).  
 DIREÇÃO, ROTEIRO: David Lynch.  
 PRODUÇÃO: Pierre Edelman (produtor executivo), Neal Edelstein, Alain Sarde, Joyce Eliason (co-produtora), Tony Krantz, Michael Polaire, Mary Sweeney.  
 MÚSICA ORIGINAL: Angelo Badalamenti.  
 MÚSICA ADICIONAL: David Lynch, John Neff.  
 EDIÇÃO: Mary Sweeney.  
 FOTOGRAFIA: Peter Deming.  
 CENOGRAFIA: Peter Jamison.  
 EFEITOS ESPECIAIS: Philip Bartko, Gary D'Amico, David Domeyer.  
 IDIOMA FALADO NO FILME: inglês.  
 LOCAÇÃO: Los Angeles (EUA).  
 IMAGEM, SOM: cor, Dolby Digital.  
 COMPANHIAS PRODUTORAS: Asymmetrical, Imagine Television, Touchstone Television, The Picture Factory, Le Studio Canal+, Les Films Alain Sarde (França).

### ELENCO (PERSONAGENS PRINCIPAIS):

Naomi Watts .... Betty Elms / Diane Selwyn  
 Laura Elena Harring .... Rita / Camilla Rhodes  
 Justin Theroux .... Adam Keshner  
 Monty Montgomery (Lafayette Montgomery) .... Cowboy  
 Dan Hedaya .... Vincenzo Castigliane  
 Angelo Badalamenti .... Luigi Castigliane  
 Maya Bond .... Aunt Ruth Elms  
 Melissa George .... Camilla Rhodes  
 Rebekah Del Rio .... Rebecca Del Rio

### ALGUMAS PREMIAÇÕES:

*Academy Awards*: indicado em 2002 ao Oscar de melhor direção.  
*Cannes*: vencedor em 2001, melhor direção; indicado à Palma de Ouro (Lynch).  
*César Award* (França): vencedor em 2002, melhor filme estrangeiro.  
*Film Critics Circle of Australia*: vencedor em 2002, melhor filme estrangeiro.  
*Golden Globe*: vencedor em 2002, melhor filme, roteiro e música (trilha).  
*Los Angeles Film Critics*: vencedor em 2001, melhor diretor.  
*National Society of Film Critics*: vencedor em 2002, melhor atriz (Naomi Watts).  
*Toronto Film Critics* (Canadá): vencedor em 2001, melhor diretor.

## *Paris, Texas*

TÍTULO: *Paris, Texas*.

NACIONALIDADE, ANO: Reino Unido / França / Alemanha Ocidental, 1984.

DURAÇÃO: 147 min.

DIREÇÃO: Wim Wenders.

ROTEIRO: L.M. Kit Carson, Sam Shepard.

PRODUÇÃO: Anatole Dauman, Pascale Dauman (produtor associado), Don Guest, Chris Sievernich (produtor executivo).

MÚSICA ORIGINAL: Ry Cooder.

EDIÇÃO: Peter Przygodda.

FOTOGRAFIA: Robby Müller.

IDIOMA FALADO NO FILME: inglês.

LOCAÇÕES: Texas, Los Angeles (EUA).

IMAGEM, SOM: cor, mono.

COMPANHIAS PRODUTORAS: 20th Century Fox, Argos (França), Channel Four (Reino Unido), Pro-ject Filmproduktion, Road Movies Filmproduktion, Westdeutscher Rundfunk (Alemanha).

### ELENCO (PERSONAGENS PRINCIPAIS):

Aurore Clément .... Anne

Bernhard Wicki .... Doutor Ulmer

Claresie Mobley .... atendente da loja que aluga carros

Dean Stockwell .... Walt

Harry Dean Stanton .... Travis

Hunter Carson .... Hunter

John Lurie .... Slater

Justin Hogg .... Hunter com 4 anos de idade

Nastassja Kinski .... Jane

Sally Norvell .... enfermeira Bibs

Sam Berry .... atendente do posto de gasolina

Socorro Valdez .... Carmelita

Sam Shepard, Tom Farrell

### ALGUMAS PREMIAÇÕES:

*BAFTA*: vencedor em 1985, melhor direção, filme, trilha sonora (Ry Cooder).

*Bavarian Film Awards*: vencedor em 1985, melhor fotografia (Robby Müller).

*Cannes*: vencedor em 1984, Prêmio Júri Ecumênico, FIPRESCI, Palma de Ouro (Wenders).

*César Award* (França): vencedor em 1985, melhor filme estrangeiro.

*French Syndicate of Cinema Critics*: vencedor em 1985, melhor filme estrangeiro.

*Golden Globe*: vencedor em 1985, melhor filme estrangeiro.

## Morte em Veneza

TÍTULOS: *Morte a Venezia* (Itália), *Mort à Venise* (França), *Death in Venice* (EUA).

NACIONALIDADE, ANO: Itália / França, 1971.

DURAÇÃO: 130 min.

DIREÇÃO: Luchino Visconti.

ROTEIRO: Luchino Visconti, Nicola Badalucco.

(Baseado no romance homônimo de Thomas Mann.)

PRODUÇÃO: Luchino Visconti, Mario Gallo (produtor executivo),

Robert Gordon Edwards (produtor executivo e associado).

MÚSICA NÃO-ORIGINAL: peças de Gustav Mahler, Franz Lehár, Mussorgsky, Beethoven.

EDIÇÃO: Ruggero Mastroianni.

FOTOGRAFIA: Pasqualino De Santis (Pasquale De Santis).

CENOGRAFIA: Ferdinando Scarfiotti.

IDIOMAS FALADOS NO FILME: inglês, italiano.

LOCAÇÃO: Veneza (Itália).

IMAGEM, SOM: cor (Technicolor), mono.

COMPANHIAS PRODUTORAS: Alfa Cinematografica (Itália), Alfa (Alemanha), PECF (França).

### ELENCO (PERSONAGENS PRINCIPAIS):

Dirk Bogarde .... Gustav von Aschenbach

Romolo Valli .... gerente do hotel

Mark Burns .... Alfred

Nora Ricci .... governanta

Marisa Berenson .... Frau von Aschenbach

Carole André .... Esmeralda

Björn Andrésen (Björn Andresen) .... Tazio

Silvana Mangano .... mãe de Tazio

Leslie French .... agente de viagem

Franco Fabrizi .... barbeiro

Sergio Garfagnoli .... jovem polonês

Dominique Darel .... turista inglês

Masha Predit .... cantor

Mirella Pamphili .... hóspede do hotel

Antonio Appicella, Bruno Boschetti,

Ciro Cristoforetti, Luigi Battaglia

### ALGUMAS PREMIAÇÕES:

*Academy Awards* (EUA): indicado em 1972 ao Oscar de melhor figurino (Piero Tosi).

*BAFTA*: vencedor em 1972, melhor filme, direção, fotografia, trilha sonora (seleção musical), figurino, cenografia; indicado a melhor ator (Dick Bogarde).

*Bodil Awards*: vencedor em 1972, melhor direção e melhor filme europeu.

*Cannes*: vencedor em 1971, Prêmio 25º Aniversário; indicado à Palma de Ouro (Visconti).

*French Syndicate of Cinema Critics*: vencedor em 1972, melhor filme estrangeiro.

*Italian National Syndicate of Film Journalists*: vencedor em 1972, melhor direção, figurino, fotografia, produção, cenografia e atriz coadjuvante (Silvana Mangano).

## 2001 – Uma odisséia no espaço

TÍTULO: *2001 – A space odyssey.*

TÍTULOS ALTERNATIVOS: *Journey beyond the stars* (EUA, 1967),

*How the solar system was won* (EUA, 2002).

NACIONALIDADE, ANO: Reino Unido / EUA, 1968.

DURAÇÃO: 139 min, 156 min (montagem de estréia, EUA).

DIREÇÃO: Stanley Kubrick.

ROTEIRO: Stanley Kubrick, Arthur C. Clarke.

PRODUÇÃO: Stanley Kubrick, Victor Lyndon.

MÚSICA NÃO-ORIGINAL: peças de Aram Khatchaturian, György Ligeti, Richard Strauss, Johann Strauss.

SELEÇÃO MUSICAL: Winston Ryder.

EDIÇÃO: Ray Lovejoy.

FOTOGRAFIA: Geoffrey Unsworth.

CENOGRAFIA: John Hoesli.

IDIOMAS FALADOS NO FILME: inglês, russo.

IMAGEM: cor (Metrocolor).

SOM (MIXAGEM): 4-Track Stereo (35 mm), 70 mm 6-Track, DTS 70 mm (2001).

COMPANHIAS PRODUTORAS: Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), Polaris.

### ELENCO (PERSONAGENS PRINCIPAIS):

Keir Dullea .... Dr. David 'Dave' Bowman

Gary Lockwood .... Dr. Frank Poole

William Sylvester .... Dr. Heywood R. Floyd

Daniel Richter .... sentinela da lua

Leonard Rossiter .... Dr. Andre Smyslov

Margaret Tyzack .... Elena

Robert Beatty .... Dr. Halvorsen

Sean Sullivan .... Dr. Roy Michaels

Ed Bishop .... capitão do ônibus Aries 1B

Alan Gifford .... pai de Poole

Bill Weston, Glenn Beck .... astronautas

Douglas Rain .... HAL 9000, voz

Frank Miller .... controlador da missão, voz

John Ashley, Jimmy Bell, David Charkham,

Simon Davis, Jonathan Daw, Péter Delmár,

Terry Duggan, David Fleetwood, Danny

Grover, Brian Hawley, David Hines, Tony

Jackson, Laurence Marchant, Darryl Paes,

Joe Refalo, Andy Wallace, Bob Wilyman,

Richard Wood, Scott MacKee .... macacos

### ALGUMAS PREMIAÇÕES:

*Academy Awards*: vencedor em 1969, Oscar de melhor efeitos visuais; indicações a melhor diretor, roteiro, cenografia.

*BAFTA*: vencedor em 1969, melhor fotografia, cenografia, trilha sonora (seleção musical); indicado a melhor filme.

*David di Donatello* (Itália): vencedor em 1969, melhor produção estrangeira.

## *Um dia, um gato*

TÍTULOS: *Az prijde kocour* (Tchecoslováquia), *The Cassandra cat*,  
*The cat who wore sunglasses*, *That cat*, *When the cat comes*.

NACIONALIDADE, ANO: Tchecoslováquia, 1963.

DURAÇÃO: 91 min.

DIREÇÃO: Vojtech Jasny.

ROTEIRO: Vojtech Jasny, Jirí Brdecka.

MÚSICA ORIGINAL: Svatopluk Havelka.

FOTOGRAFIA: Jaroslav Kucera.

IDIOMA FALADO NO FILME: tcheco.

IMAGEM, SOM: cor (Agfacolor), mono.

COMPANHIA PRODUTORA: Ceskoslovensky ´ Státní Film (Tchecoslováquia).

### ELENCO (PERSONAGENS PRINCIPAIS):

Jan Werich .... mágico / Oliva

Emília Vásáryová .... Diana

Vlastimil Brodsky ´ .... professor Robert

Jirí Sovák .... diretor da escola

Vladimír Mensík .... zelador da escola

Václav Babka .... policial

Jirina Bohdalová .... Julie

Vlasta Chramostová .... Marjánka

Karel Effa .... Janek

Pavel Brodsky, Dana Dubanska, Tonda

Krcmar, Michal Pospisil .... crianças

Jaroslav Mares, Ladislav Fialka,

Alena Kreuzmannová, Karel Vrtiska,

Jana Werichová, Stella Zázvorková

### PREMIAÇÃO:

*Cannes Film Festival*: vencedor em 1963, Prêmio do Júri Especial (Vojtech Jasny).

## *Um cão andaluz*

TÍTULOS: *Un chien andalou* (França), *An andalusian dog* (EUA).

NACIONALIDADE, ANO: França, 1929.

DURAÇÃO: 16 min.

DIREÇÃO, PRODUÇÃO, EDIÇÃO: Luis Buñuel.

ROTEIRO: Luis Buñuel, Salvador Dalí.

MÚSICA NÃO-ORIGINAL: Richard Wagner (o filme foi sonorizado em 1960 com a peça *Tristão e Isolda*, de maneira idêntica ao fundo musical que foi inserido durante a primeira exibição).

FOTOGRAFIA: Albert Duverger.

CENOGRAFIA: Pierre Schild.

IMAGEM, SOM: P&B, mudo.

### ELENCO (PERSONAGENS PRINCIPAIS):

Pierre Batcheff .... homem

Simone Mareuil .... jovem mulher

Luis Buñuel .... homem (prólogo)

Salvador Dalí, Marval, Jaime Miravilles .... seminaristas

Robert Hommet .... jovem homem

Fano Messan .... hermafrodita

Fonte (ficha técnica dos filmes e biografia de Kieslowski):  
IMDb, The Internet Movie Database – [www.imdb.com](http://www.imdb.com)