

Uma interpretação do papel da escuridão no sublime de Burke

A interpretation of the role of the darkness on Burke's sublime

Yves SÃO PAULO
Universidade Federal da Bahia (UFBA)

Resumo: John Locke interpreta que a luz causa mais dores do que a escuridão. A partir desta leitura, Edmund Burke realiza uma crítica ao seu antecessor para mostrar o papel da escuridão e da obscuridade no desenvolvimento das ideias de sublime. O sublime de Burke compreende a uma transformação da dor em deleite, quando a dor desaparece. Desta forma, a escuridão, sendo fonte de horror e dor, seria também uma das fontes para extrair ideias sublimes a partir da evocação de algo que se esconde por trás de sua miragem da ausência. Seguindo a leitura acerca do que é o sublime em Burke, do papel da escuridão em promover o sublime, do conflito entre escuridão e luz, será feita a interpretação de uma obra filmica – *O Sétimo Selo*, de Ingmar Bergman – e de uma obra literária – *Ensaio sobre a cegueira*, de José Saramago. Em ambos os casos serão notados o papel da obscuridade, mas a partir de imagens divergentes.

Palavras-chave: Edmund Burke; Sublime; John Locke; Ingmar Bergman; José Saramago.

Abstract: John Locke interprets that light is more painful than darkness. From this reading, Edmund Burke criticizes his predecessor showing the role of darkness and obscurity as a development towards the ideas of the sublime. Burke's sublime comprises a transformation of pain into delight when pain disappears. Thus, being darkness a source of horror and pain, it would be one of the sources to extract sublime ideas from the evocation of something that is hidden behind its mirage of absence. Following the reading about what is Sublime in Burke, and the role of darkness in promoting the sublime, plus the conflict between darkness and light, comes the interpretation of a film work – *The Seventh Seal*, by Ingmar Bergman – and of a literary work – *Ensaio sobre a cegueira*, By José Saramago. In both cases, the role of obscurity will be noticed, but from divergent images.

Keywords: Edmund Burke; Sublime; John Locke; Ingmar Bergman; José Saramago.

* Doutorando em Filosofia pela Universidade Federal da Bahia.

Ao longo de sua *Investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do Sublime e da Beleza*, Edmund Burke trabalha um *motif* recorrente do que caracteriza uma suscitação do sublime: o escuro. Presente na arquitetura e nas letras, o escuro fornece um caminho para a dor e o terror. Muitos dos horrores da humanidade estão diretamente vinculados a imagens onde o escuro tem participação marcante. Destes sentimentos negativos surge uma ideia que abarca as paixões mais robustas que somos capazes de sentir, o já mencionado sublime.

Trabalharemos ao longo das próximas páginas a respeito do papel desempenhado pelo escuro na construção da ideia do sublime. Iniciando com a interpretação burkiana de Locke, quando seu compatriota pensa os horrores do escuro como sendo associações com ideias terríveis, não sendo ele próprio (o escuro) terrível. Pelo contrário, é dolorosa ao humano a luz em excesso. Veremos, então, como a luz em excesso pode ter semelhantes propriedades que o escuro, ao impedir-nos de capturar as formas das coisas ao nosso redor, sendo em semelhante medida uma fonte para o sublime.

Ilustrando o caso da obscuridade e da luminosidade em seus excessos, faremos a interpretação de duas obras, *O Sétimo Selo*, filme de Ingmar Bergman, e *Ensaio sobre a cegueira*, romance de José Saramago. No caso do filme, a escuridão aparece em seu formato mais tradicional, suscitando terrores associados ao seu aparecimento, como a morte, mas também vinculado à imagem da ausência divina. No caso do romance, a sombra é trabalhada a partir da brancura, revertendo a imagem tradicional que se tem da escuridão.

1. John Locke e a leitura de Burke

Buscamos fugir da dor na mesma medida em que buscamos o prazer. Mas a dor é frequentemente produzida pelos mesmos objetos e ideias que poderiam nos causar prazer (LOCKE, 1997, p. 130)¹.

Preocupado com a autopreservação, Locke nota a linha tênue que separa a dor do prazer. Até mesmo a luz, quando excessiva, causa-nos dor (LOCKE, 1997, p. 130-131)². Os olhos doem ao receber um estímulo luminoso de grande potência, não restando outro caminho senão nos resguardarmos na escuridão parcial dos olhos fechados. Eis o recurso da natureza frente ao que ameaça nossa existência: a retirada. Os olhos são fechados para não serem maculados, evitando de correr o risco de não estar disponível ao desempenho de suas funções no futuro.

Contudo, em nossa imaginação não é o excesso de luz que aparece como terrível, mas o seu direto oposto, a escuridão. Continua Locke, por maior que seja a escuridão ela não tem

¹ Livro II, Capítulo VII, §4. “Pain has the same efficacy and use to set us on work, that pleasure has, we being as ready to employ our faculties to avoid that, as to pursue this: only this is worth our consideration, that *pain is often produced by the same objects and ideas, that produce pleasure* in us”.

² “...and the most pleasant of all sensible objects, light itself, if there be too much of it, if increased a due proportion to our eyes, causes a very painful sensation.”

como macular nossos órgãos da visão como um excesso de luz seria capaz de fazer. A luz, em sua gangorra entre dor e prazer, é ativamente capaz de prejudicar a saúde do corpo e a manutenção da autopreservação. O escuro, por sua parte, alicia a imaginação com ideias de dor e perigo, muito mais do que seria ela própria, a escuridão, a causadora de algum malefício (LOCKE, 1997, p. 357)³.

A associação de ideias nos leva a conceber a escuridão como mais aterrorizante que a luz. Desde crianças, ideias de monstros escondidos no escuro, à espreita debaixo da cama, desenvolvem o sentido de perigo em torno da escuridão. Mesmo que deixemos de acreditar na existência de monstros e fantasmas à medida que crescemos, o escuro permanece a ser associado a todos tipos de ideias de perigo à existência. Quando há um blecaute, preocupamo-nos desde com o pisar no lugar errado até a escalada da violência. Tudo associado a uma sensação de perigo trazida pela escuridão e inculcada em nosso imaginário desde muito cedo.

O perigo do escuro funciona numa representação negativa. Na ausência de luzes, algo espreita que não pode ser tomado pelos sentidos. Uma construção mental de perigo circundando. O escuro não é propriamente o perigo, mas o esconde com propriedade, coaduna com ele em nosso detrimento. A marca de um estar lá irrepresentável, da própria ideia de dor. Nesse sentido, ainda em sua incapacidade de provocar uma dor ela mesma, a escuridão evoca sentimentos análogos à dor ao nos lançar no precipício da ignorância, rendendo nossa principal fonte de contato com o sensível, a visão, inutilizável. Mais do que a sensação, é a própria razão que se encontra encurralada nas cordas: entregue à fantasia, a realidade passa a ser experimentada à margem da segurança da certeza. Isto é, estamos no reino do desconhecido.

Ainda que Locke não considere a escuridão propriamente causadora de dor (LOCKE, 1997 p. 131)⁴, mas incitadora de associações de ideias, Burke abraça a autoridade de seu antecessor ao considerar que o sublime provém de uma modificação dos sentimentos de dor e terror, e que a escuridão seria uma das fontes provocadoras de tais sentimentos em direção ao sublime. O vocabulário utilizado por Burke pode levar a entender que estaria a apontar um equívoco em Locke, quando na realidade permanecem ambos num mesmo solo. Burke dispensa o exemplo de Locke da associação de ideias de monstros à escuridão quando crianças, considerando não ser uma essa experiência universal. Contudo, não abandona o princípio por trás da concepção de Locke em que a noção de dor e perigo no escuro seriam provenientes de outras fontes, nomeadamente da associação de ideias (BURKE, 2016, p. 132-133)⁵.

³ Livro II, Capítulo XXXIII, §10. “The ideas of *goblins* and *sprites*, have really no more to do with darkness, than light; yet let but a foolish maid inculcate these often on the mind of a child, and raise them there together, possibly he shall never be able to separate them again so long as he lives, but darkness shall ever afterwards bring with it those frightful ideas, and they shall be so joined, that he can no more bear the one than the other”.

⁴ Livro II, Capítulo VII, §4. “For though great light be insufferable to our eyes, yet the highest degree of darkness does not at all disease them; because that causing no disorderly motion in it, leaves that curious organ unharmed, in its natural state.”

⁵ “De acordo com o Sr. Locke, a escuridão não é uma ideia natural e, além disso, embora a luz excessiva seja

Quando baixa a escuridão, uma miríade de associações concernindo perigo paira na imaginação, e Burke é hábil em listar alguns deles: em completa escuridão desconhecemos o grau de segurança no qual nos encontramos, ignoramos também os objetos que nos cercam, mesmo num cenário familiar, e caso um inimigo se aproxime, não saberemos como nos defender. No fim das contas, não resta outro caminho senão aguardar pelo retorno da luz (BURKE, 2016, p. 133).

O que Burke realiza, por fim, é uma inversão da argumentação de Locke. O escuro é terrível e porque é terrível que concebemos ideias monstruosas para nele habitar. Golpe final à razão, o escuro é guarnecedor do desconhecido. A imaginação associa a ele ideias na tentativa de apreendê-lo, assegurando a própria segurança por meio de um movimento racional. O que realmente é apreendido é a escuridão em seu caráter disforme, escorregando da razão e dos sentidos, sendo uma ameaça à autopreservação ao desarmar a razão de algumas de suas ferramentas usuais.

Portanto, mesmo não causando uma dor direta a um dos órgãos dos sentidos, a escuridão é capaz de promover sentimentos de dor, perigo e terror. Sua ação culmina por ser de natureza mais intelectual que sensória. O que leva Burke a enxergar a escuridão como uma das fontes do sublime, um sentimento de ordem mais intelectual que sensória, a trabalhar com a variação destes mesmos sentimentos de dor, perigo e terror. Vejamos, então, com maiores detalhes o que compõe o sentimento de sublime em Burke.

2. O sublime em Burke

Burke inicia sua investigação estética com uma distinção entre deleite e prazer que figurará ao longo de seu estudo, sendo referência respectivamente ao sublime e ao belo. Por prazer Burke compreende um sentimento positivo, puro e simples, quando há algo de agradável por si só. Deleite, pelo contrário, provém da ausência ou da retirada da dor; sentimento negativo surgido de um movimento do ânimo flagelado por um sentimento de dor ou perigo que desvanece (BURKE, 2016, p. 50)⁶. Será o deleite, não prazer, o escolhido por Burke como o caminho a compreender o sublime. Isto porque o sublime possui ligação direta com a dor, o perigo e o terror.

Este trio – dor, perigo, terror – é apenas fonte do sublime, não sendo eles mesmos

dolorosa para os sentidos, o maior excesso de escuridão não é de modo algum preocupante. Ele observa, na verdade, em outra passagem, que quando uma enfermeira ou uma velha associam as representações de fantasmas e duendes à ideia de escuridão, a noite passa a ser sempre dolorosa e horrível para a imaginação. [...] mas é muito difícil imaginar que o efeito de uma ideia tão universalmente terrível quanto a escuridão poderia, em todas as épocas e todos os países, ser o resultado de um conjunto de histórias vazias, ou de causas de natureza tão trivial e com operações tão duvidosas.”

⁶“...faço uso da palavra *Deleite* para expressar a sensação que acompanha a remoção da dor ou do perigo, quando falo em prazer positivo, na maior parte, eu simplesmente chamo de *Prazer*.”

sublimes (BURKE, 2016, p. 52)⁷, sendo indicativo de um distanciamento do verdadeiro risco a macular nossa preservação. Algo de terrível se nos apresenta, mas cessa de ser uma ameaça à nossa existência individual. Burke escreve que o sublime é a emoção mais poderosa que a mente é capaz de produzir. Muito deste poder vem da relação com o reconhecimento da própria existência. Algo nos ameaçava e cessou de ameaçar. Assim, o sublime possui ligação direta com a ideia da morte.

Mais forte e inevitável do que qualquer dor, a morte é uma fonte do sublime em maior medida. Tememos as dores, tememos ainda mais as dores que podem nos levar em direção ao abraço gélido da morte. Quão poderoso, então, não seria aquele deleite de quando, ao nos vermos ameaçados pela morte, acompanhamos a supressão deste perigo. Mas o deleite somente pode ser experimentado quando nos encontramos a certa distância do perigo, acompanhando enquanto espectadores, numa relação intelectual e de simpatia com a fonte de horror (BURKE, 2016, p. 52)⁸.

Muito próximos ao terror não seríamos capazes de experimentar o deleite. Um soldado em batalha não encontra margem para se deleitar com o fato de permanecer vivo; alguém às margens do conflito, sim. Uma das paixões responsáveis por este jogo é nomeada por Burke de “simpatia”. Por meio dela, somos incapazes de ser espectadores indiferentes ao que acontece ao nosso redor, colocando-nos no lugar do outro e experimentando algo do que ele experimenta – virtualmente. Por meio da simpatia, também que atual as artes, ao nos fazer transferir de uma realidade a outra e sentir o que pertence a um mundo criado artificialmente. (BURKE, 2016, p. 56)⁹

Graças a esta capacidade dada pela simpatia que experimentamos uma ideia tão poderosa quanto o sublime. O risco à autopreservação não surge de maneira efetiva, de modo que eu precise me proteger de algo, e por isso é possível sentir deleite na sequência, quando o horror desaparece. O sublime se apresenta como um movimento da dor ao deleite. Assim, também aparece como parte do sublime o assombro, uma vez que o sublime atíça certa reverência em direção ao que o provocou; certo respeito em direção ao que o causa – por exemplo, respeito e

⁷ “O que quer que de alguma forma seja capaz de excitar as ideias de dor e de perigo, ou seja, tudo o que for terrível de alguma forma, ou que compreenda objetos terríveis, ou opere de forma análoga ao horror é fonte do *sublime*.”

⁸ Idem. “Mas, assim como a dor opera de forma mais forte que o prazer, a morte, em geral, é uma ideia que nos afeta muito mais que a dor; isso porque muitas outras dores, mais requintadas, são preferíveis à morte; de fato, o que geralmente torna a dor em si, se me permitem dizer, algo mais doloroso é ela funcionar como uma emissária do rei dos terrores, isto é, a morte. Quando o perigo ou a dor estão muito próximos de nós, eles são incapazes de oferecer qualquer deleite e são simplesmente terríveis; mas, conforme vivenciamos todos os dias, a certas distâncias e com certas modificações, eles podem ser, e eles são, deleitosos.”

⁹ “...a simpatia deve ser considerada como uma espécie de substituição, pela qual nos colocamos no lugar de um outro homem e pela qual somos em muitos aspectos, afetados da mesma forma que ele é afetado. Dessa maneira, essa paixão pode tanto fazer parte da natureza daquelas relacionadas à autopreservação e voltar-se para a dor, sendo uma possível fonte do sublime, quanto voltar-se para as ideias de prazer [...] É principalmente por este princípio que a poesia, a pintura e outras artes que afetam as emoções transferem suas paixões de um coração a outro e, muitas vezes, são capazes de enxertar um deleite à mesquinha, à miséria e à própria morte.”

reverência à morte.

O respeito e a reverência surgem demonstrando o caráter do sublime de ser uma ideia pertencente à autopreservação. Reconhecemos o que nos é superior e o que pode nos dominar e nos privar da vida. O sublime não nasce de um prazer positivo, apenas de um deleite. O subsequente reconhecimento da retirada de um terror envolve a capitulação da finitude da existência, e sua valorização (BURKE, 2016, p. 65).¹⁰

Portanto, existe algo de abstrato no sublime que o singulariza perante outras ideias estéticas – como o belo (BURKE, 2016, p. 120). Sua tendência à intelectualização faz parte desta singularidade. Tomando o caso da morte como exemplo, ela não surge de modo imediato, oferecendo um risco real à autopreservação, mas enquanto uma ideia a ser respeitada e que agita os ânimos. Como já estabelecido, a morte como uma ameaça real é incapaz de ser fonte do sublime, enquanto ao sermos espectadores da ameaça de morte somos capazes de simpatizar com o evento ocorrido e nos deleitarmos com o afastamento do perigo (BURKE, 2016, p. 92).

O escuro e a obscuridade nos ajudam a ir mais longe nessa compreensão da ideia do sublime em sua abstração e intelectualidade, uma vez que aparecem à mente um recurso à fantasia: a ideia de ausência. Esta ausência é falsa uma vez que há algo a se esconder no escuro, perscrutado pela imaginação criadora de cenários diferentes para o que poderia estar escondido; desde a simplicidade dos objetos espalhados pela casa e cuja lembrança buscamos para alocá-los com precisão, até a complexidade da morte gerada por uma intrincada cadeia de associações intelectivas.

3. A escuridão

Ainda sob influência da argumentação de Locke, Burke procura demonstrar como a escuridão causa dor física. Seu argumento é pouco convincente, atestando que quando estamos na mais profunda escuridão sentimos nossos olhos doer. Quem já experimentou uma noite imerso em escuridão na ausência de lua estranhará esta colocação de Burke. Os olhos não doem com o contínuo esforço da pupila em se dilatar para enxergar – até porque este esforço cessa a certo ponto. Em seguida, Burke traz um exemplo de outro tipo, acerca de mulheres trabalhando em solo negro que ficaram com os olhos doloridos e enfraquecidos. O caso aqui é a adaptação do corpo a diferentes ambientes após longos períodos de exposição. Passados meses trabalhando dentro de uma caverna, ao sair, os olhos permanecerão adaptados ao estímulo habitual do escuro, assim como o resto do corpo – que a este ponto teria angariado algumas deficiências mais. Sem contar que, a dor seria causada pela luz, o estímulo mais forte aos olhos

¹⁰“O assombro, como eu disse, é o efeito do sublime em seu mais alto grau; seus efeitos menores são a admiração, a reverência e o respeito.”

adaptados ao escuro, não o contrário (BURKE, 2016, p. 134-135)¹¹.

A conclusão da Seção XVI, da Parte IV, termina com uma objeção à teoria do efeito mecânico da escuridão. Os efeitos da escuridão não são tanto físicos, e admiti-los como sendo para uma teoria do sublime seria um enfraquecimento da argumentação. Uma barreira para a teoria de Burke é o estabelecimento de uma dualidade mente/corpo, buscando algo como uma pureza de um efeito mecânico de um evento sobre uma parte do corpo. A dor se apresenta simultaneamente à mente e corpo, não necessariamente precisando um órgão do corpo sofrer para que sintamos dor. O exemplo do mau tempo utilizado por Burke para fechar a seção é um caso: seus efeitos nocivos, escreve ele, primeiro chegam aos órgãos do corpo para só depois chegar à mente, mas a melancolia do mau tempo se instala mesmo que estejamos bem acolhidos e preservados dentro de casa, com aquecedores para proteger do frio e teto para proteger da chuva. Os ouvidos escutam a trovoada em uníssonos com a mente perturbada pelos estrondos.

De todo modo, o escuro é mais importante para o sublime quando alcança as ideias, uma vez que o sublime carrega uma característica intelectual, como estabelecido anteriormente. Burke escreve, na Parte I, Seção VII, quando a dor é muito próxima ela é incapaz de ser fonte de algum deleite, conseqüentemente falhando em ser uma fonte viável do sublime. O escuro, tal como pensado por Locke e ecoado pelo próprio Burke, torna-se um caminho perfeito para o sublime por não ser ele causador de dor, mas sugestionar uma dor, assim dando espaço para o deleite.

Combina-se à noção de escuro [*darkness*] na investigação de Burke a noção de obscuridade [*obscurity*]. São diferenciadas por esta última, a obscuridade, carregar alguns dados de luz, criando contrastes e alimentando a sensação de confusão. A obscuridade tingem os sentidos, retirando a clareza do julgamento de ação para autopreservação da existência. Exemplo dado por Burke: a visão de uma longa dimensão não carrega o mesmo sentimento de perigo do que quando se encontra parcialmente coberta pela escuridão. Em último caso, obscuridade e escuro não são muito mais que graus variados da mesma coisa. A pista para esta interpretação é dada pelo próprio Burke na Parte II, Seção III, ao remeter ao exemplo de fantasmas e duendes presente em Locke ao discutir a escuridão [*darkness*].

A obscuridade trabalha com o desconhecido a fim de promover medo e terror. Burke escreve que chefes de governos despóticos se mantêm o mais longe possível dos olhos das pessoas, atizando o medo em torno da incerteza desta figura misteriosa, cujas ações são imprevisíveis porque escondidas e distantes. Em similar tom é pintada a morte por John Milton, em *Paraíso Perdido*, ao apresentá-la sob véu sem forma, da incerteza, do escuro e do terrível.

¹¹ “A seguinte objeção poderia ser feita a essa teoria do efeito mecânico da escuridão: os efeitos nocivos da escuridão ou da obscuridade parecem ser mais mentais que físicos; e reconheço que tal objeção é verdadeira, eles o são; assim como o são todos os efeitos que dependem das sensações das partes mais delicadas de nosso organismo. Os efeitos nocivos do mau tempo parecem assemelhar-se à melancolia e à depressão, embora sem dúvida, neste caso, os órgãos do corpo são os primeiros a sofrer e depois, por meio desses órgãos, a mente.”

Mais à frente continuaremos a análise entre o escuro e a morte na produção do sublime ao comentarmos o filme *O Sétimo Selo*, de Ingmar Bergman. Antes, contudo, cabe trabalhar com maior esmero a relação entre a escuridão e a luz trazida pela obscuridade.

4. O escuro e a luz

O contato frequente com a luz tida em nosso cotidiano é moderado. A luz reflete e atravessa os objetos de nossa visão, pontuando-os ao nosso redor. Ordinariamente, a luz não inflite muito em excessos para produzir o sublime. Lançada no cotidiano e no habitual, ela está longe de produzir uma forte impressão. Esperamos que esteja lá, sem falta, exatamente como sempre esteve. O efeito impressionante produtor do sublime é algo fora desta normalidade. Um distúrbio na luz pode ser fonte de sublime.

O distúrbio na luz tem dois caminhos óbvios para seguir: seu excesso ou sua falta. Em ambos os casos, uma forte impressão é causada quando aliada a um vetor temporal. A súbita passagem do claro para o escuro, e vice-versa, assombra-nos, especialmente quando a passagem é inesperada. O lance temporal da luz também aparece na impressionante rapidez e ritmo inesperado de um raio.

Apesar disso, Burke mantém seu posicionamento de que a “escuridão produz mais ideias sublimes que a luz” (BURKE, 2016, p. 85). Diferente da luz, há mais na ideia de escuro. A luz deixa muito clara (perdão pelo termo) a presença do que nos cerca, deixando também claro o que a compõe. Enquanto isso, o escuro persiste como uma especulação em que a única coisa de certa é o próprio escuro. Quando se apagam as luzes, nos encontramos submersos com a ideia das coisas que nos cercam e a sua ausência de nossos sentidos. Portanto, há mais na ideia de escuro do que na de luz. A luz oferta a direta afirmação da presença, já o escuro oferta a miragem de uma ausência.

Esta incursão acerca da miragem da ausência na escuridão indica a riqueza intelectual presente nas fontes do sublime. As fontes necessitam estar carregadas por ideias complexas, de modo a movimentar nossas ideias. Mas, como já pontuamos anteriormente, o excesso de luz carrega propriedades semelhantes ao escuro. Uma forte luz apontada para nossos olhos é capaz de cegar, mesmo momentaneamente. Olhar diretamente para o sol faz surgir manchas escuras a atrapalhar a visão. Em seus extremos, luz e escuridão são reconciliadas.

Mais uma vez será adicionada a temporalidade na equação que Burke notará na obscuridade, ou seja, a escuridão parcial. Num cenário composto por objetos coloridos, a miragem da ausência pontuada pela presença de uma sombra é uma espécie de quebra de ritmo perante a todo resto do espaço cheio. Falamos de espaço cheio em contraponto ao termo “espaço vazio” adotado por Burke para falar sobre o lugar preenchido por luz. A presença de sombra num cenário realiza uma quebra de expectativa. Os olhos buscam aquilo que podem

ver, evitando a escuridão. Quando o cenário propositalmente chama os olhos para o contraste entre luz e sombra, algo de inesperado acontece. Isto não envolve uma questão fisiológica, como Burke faz parecer, mas uma questão mental. Mergulhamos no movimento ritmado das coisas, e quando este ritmo é quebrado algo de diferente surge em nós, algo de assombroso ou de terrível, dependendo do objeto.

O assombro e o terror surgem da obscuridade, por exemplo, arquitetônica. Burke traz como exemplo os templos pagãos muito escuros em seu interior, causando confusão e distanciamento por parte de súditos igualmente reverentes ao que espreita nas sombras. Mesmo o encontro com o demônio cristão é pintado por Milton como envolto em escuro. (BURKE, 2016, p. 67)

A gerência da luz e das sombras faz compreender os pontos onde as ideias são também claras e os pontos onde elas surgem como obscuras. Onde há luz é perfeitamente passível para a percepção apreender e a razão entender. Enquanto a sombra permanece envolta pela incógnita do silêncio, fazendo com que nos esforcemos por preencher o que falta. Ou, como Burke o coloca, “Conhecimento e familiaridade fazem que as causas mais marcantes causem pouca emoção” (BURKE, 2016, p. 69). Ou seja, o que mais facilmente nos oferece todos os seus dados não nos impressiona em igual dimensão ao que surge parcial ou totalmente encoberto. São certamente os casos das ideias de infinito, de eternidade e, podemos ainda adicionar, de divindade.

5. O Sétimo Selo, a morte e o silêncio de Deus

Quando o sétimo selo foi aberto, o céu silenciou, diz a narração em voz off abrindo o filme. O som das ondas é onipresente nas primeiras imagens. Um cavaleiro e seu vassalo dormem sobre as pedras, à beira da praia, seus cavalos estão tão exaustos que bebem a água salgada do mar. Subitamente, tudo silencia. As ondas continuam a bater, mas caladas. Uma figura vertical, de negro, aparece um pouco mais adiante. É a morte, em figura humana, no corpo de um homem. Ergue sua capa cobrindo o mundo de escuro, dando uma prévia de seu contato final: o escuro silencioso do vazio. Mas sua asa deixa de cobrir toda imagem quando a voz de Antonius Block, o cavaleiro cruzado, reconhece sua presença e lança uma proposta: uma partida de xadrez. Enquanto a partida acontecer, Block permanecerá vivo.

A primeira cena lança os temas e a proposta estética do filme. Em meio ao desespero de uma pandemia matando milhares de pessoas ao redor, por onde quer que passe, um cavaleiro cruzado procura por um Deus silencioso. Em troca por seus pedidos para receber alguma resposta sobre o sentido da vida, recebe a companhia da morte, sempre à espreita. O filme que abre com a imagem de um céu nublado, mas claro, vai progressivamente encontrando as ramificações das sombras de um bom Deus que abandonou a humanidade ao seu mais trágico

destino.

Umberto Eco relembra que vem de tempos distantes as ligações das divindades com a luz, como personificações do sol, enxergando assim o benefício da luz por sobre a humanidade e o mundo como um todo. Esta tradição se fará presente no cristianismo através da influência do neoplatonismo infundido por Proclo, aventuradas, por exemplo, por meio de Agostinho. (ECO, 2012, p. 94)

Numa igreja, Block se aproxima de um gradeado para se confessar com o padre. Do outro lado está a Morte, ocultando sua face e esperando Block revelar seus segredos. Numa frase curiosa, Block resume sua apreensão: parafraseando, transformamos nossos medos em ídolo e o chamamos de Deus. Ele não quer apenas a incerteza da fé, quer a garantia do conhecimento de que na fronteira entre a vida e a morte haverá algo mais, algo que não seja o estômago da escuridão, mas algo que justifique todo sofrimento. A luz nesta cena foca especialmente no rosto branco da morte e no rosto gradeado e parcialmente obscurecido de Block. O escuro espregueia como o silêncio de Deus, a voz buscada pelo cavaleiro, a divindade que apenas se apresenta através de milagres invisíveis.

O cavaleiro cruzado busca o conhecimento, mas apenas encontra terror para distanciar a sua fé numa divindade ausente. O mundo está turvo para ele, obscuro, onde tudo mais parece velado debaixo das sombras. Nesta miragem da ausência, o que estaria guardado para além ali onde não alcançam os olhos? A morte. Escondida no escuro, conversando com Block, fazendo-se onipresente numa terra devastada pela peste, o escuro é o silêncio conivente da divindade e a morada da morte.

Então, uma imagem curiosa é dada próximo ao fim do filme. O ladrão, que conhecemos mais cedo, está com a peste; sente dores, grita sentindo a aproximação de seu fim. Estamos numa floresta, o homem pede clemência, mas nem mesmo a câmera se atreve a se aproximar dele, assistindo de longe. As folhagens das árvores cobrem o cenário, sombreando o local de sua eventual morte. O horror da personagem é pintado em tons escuros, acentuado pelo distanciamento de quem nada pode fazer para ajudar, mas uma vez tendo a morte realizado seu feito, há uma passagem para o claro. Um forte raio de sol atravessa as folhagens dando tons de branco ao cenário antes dominado pela dor (BERGMAN, 1996, p. 238)¹².

Como já apontado por Locke, a escuridão é sugestiva, oferece à imaginação diferentes tipos de terrores. Faz-se presente ao filme de Bergman a analogia escuro/ignorância e luz/conhecimento, que acompanhou toda história da filosofia. O filme trabalha com as sugestões de

¹² “Em *O sétimo selo* há uma cena que antes costumava me inspirar um misto de fascínio e medo. É a cena em que Raval morre atrás de uma árvore na floresta tenebrosa. Ali ele enterra sua cabeça, ao mesmo tempo que uiva de pavor.

Minha primeira intenção foi fazer um grande plano, mas depois vi que o horrível da cena seria aumentado com a distância. Logo que Raval morre, por qualquer motivo deixei que a câmera continuasse a filmar e, subitamente, sobre a clareira misteriosa da floresta, comparável a um palco, cai um pálido raio de luz. O dia inteiro estivera nublado, mas justamente quando Raval morre surge uma luz como se nós a tivéssemos preparado!”

tema para que o escuro carregue certa dimensão de terror. Indicando, por meio do terror, uma instigação do sublime.

As sugestões são feitas especialmente pelo diálogo e as falas do protagonista, mas encontram-se também na caracterização da Morte coberta por uma vestimenta preta, expansível quando abre os braços, abarcando todo o quadro. Longe de funcionar apenas como recurso de evocação de sentimentos de dor e horror, o escuro e as sugestões que o acompanham lançam material para a inteligência. O escuro é fonte de incômodo e confusão pela incapacidade de se enxergar todo o cenário, mas também quando sugere uma ausência de sentido para a dor coletiva das personagens. O escuro será encontrado nas imagens, mas a luz será um exercício para o espectador encontrar fora do conjunto, na sugestão feita pela obra.

O silêncio de Deus é traduzido visualmente pela dupla Bergman/Gunnar Fischer (diretor de fotografia). Por meio deste trabalho de luzes e sombras, o peso de niilismo da obra é acentuado. Os movimentos das personagens nos levam do escuro ao claro, e vice-versa. Exemplo, novamente na cena da confissão, quando a Morte descobre o plano de Block para o jogo de xadrez, ele se ergue ficando no claro (conhecimento). Atemorizado com a revelação, Block também se levanta numa contraluz, mas a imagem registra apenas suas costas em sombra (ignorância).

5. A cegueira branca

Um carro parado no semáforo aberto, o motorista gritando dentro do veículo dizendo que está cego. Pessoas encostam no automóvel para ver o que se passa. O motorista diz que nada consegue ver, como quem se encontra em meio a nevoeiro ou caído em mar de leite, vê tudo branco. Um dos desconhecidos interpõe: não é assim que se dá a cegueira, vê-se tudo negro. Esta é a abertura de *Ensaio sobre a cegueira*, romance de José Saramago, onde uma epidemia acomete um país desconhecido, deixando sua população acossada por uma cegueira branca. O autor inverte a imagem tradicional da ausência, não fazendo suas personagens mergulharem num escuro negro, mas num escuro branco. Seja lá a forma que tome, o escuro permanece sendo fonte de apreensão, dor e terror (SARAMAGO, 1995, p. 13).

No mesmo dia, a esposa do primeiro cego o leva ao consultório do médico – as personagens não têm nome no romance. Neste encontro, o exame fisiológico é feito descartando qualquer causa física para o fenômeno. Não há caso semelhante registrado na história da oftalmologia. São retiradas as fontes de compreender o caso com as ferramentas mais óbvias, e o que resta é atirar-se a um estado de confusão em que não se compreende o motivo da súbita cegueira, ou de sua brancura. Deitando-se para dormir, já na primeira noite o cego sonha que está cego. A condição passa a se mover rapidamente, instalando em sua imaginação a aceitação. Uma falsa aceitação (SARAMAGO, 1995, p. 22-24).

Logo, a cegueira branca mostra não ser um caso isolado. Procurando conter o surto epidêmico, o governo aprisiona os primeiros cegos num manicômio, mal sabendo que entre eles há uma pessoa ainda enxergando – a mulher do médico que atendeu o primeiro cego. Dentro deste ambiente são instaurados novos ditames para a sobrevivência coletiva, demonstrando a face intransigente da convivência social, e instigando sentimentos de horror nas partes mais vulneráveis da cadeia. Eis um microcosmo entrincheirado num mesmo prédio, necessitando demonstrar subserviência ao grupo detentor de força para preservar sua existência individual. Ou, como a mulher do médico coloca, “O mundo está todo aqui dentro” (SARAMAGO, 1995, p. 102).

A cegueira une pessoas diferentes em grupos para juntos buscar trespassar as necessidades mais urgentes, especialmente a fome. Nesta necessidade urgente, os papéis desempenhados anteriormente à epidemia caem, deixando espaço para uma cooperação – por vezes desconfiada – mútua. Ainda assim, criam poder dar voz a todos do grupo para decidir a respeito de matérias da sobrevivência. Numa passagem muito significativa, quando ainda se encontram no manicômio, o médico propõe que a ação para pegar comida seja tomada através do voto. Pede para que seus companheiros de grupo levantem as mãos para transmitir seus votos. Atitude impensada, quem poderia contar? A mulher do médico não podia revelar que enxerga (SARAMAGO, 1995, p. 197).

Com esta passagem, Saramago apresenta algumas de suas ideias ao leitor, mostrando a cegueira branca como uma imagem alegórica – ou como escreve David Roas a respeito da literatura fantástica, o texto leva o leitor a entrar e sair do mundo das palavras: “diante das histórias narradas nos contos fantásticos, não podemos manter nossa recepção limitada à realidade textual” (ROAS, 2014, 54). As imagens criadas ao longo do romance lançam o leitor numa jornada de dor e deleite. A obscuridade da poesia, e por extensão do romance, possui domínio mais forte sobre as paixões humanas, escreve Burke. Apesar da facilidade de enxergarmos a cena descrita acima, onde os cegos inadvertidamente levantam as mãos para uma votação, o texto oferece detalhes não tão simples de serem visualizados. Este caráter abstrato da obra escrita é o que carrega a poesia de obscuridade, fazendo dela uma das artes que melhor suscitam as ideias de sublime. (BURKE, 2016, p. 69)¹³

Atormentada pela visão do mundo em barbárie, a mulher do médico deseja fazer a passagem para o outro lado, juntar-se ao resto da sociedade em sua cegueira. Não somente das pessoas, uma cegueira que também aflige as coisas que não veem, e não sabem o que se lhes acontece. (SARAMAGO, 1995, p. 64-65)¹⁴ Tal como o cavaleiro do filme de Bergman, a

¹³ “Assim, a poesia com toda sua obscuridade tem um domínio mais geral e mais poderoso sobre as paixões que outra arte.”

¹⁴ “Olhava o marido que murmurava sonhando, os vultos dos outros debaixo dos cobertores cinzentos, as paredes sujas, as camas vazias à espera, e serenamente desejou estar cega também, atravessar a pele sensível das coisas e passar para o lado de dentro delas, para a sua fulgurante e irremediável cegueira.

mulher do médico sente o fardo de ver e reparar no que acontece num mundo assolado por uma epidemia, onde todos mais levam suas vidas adiante, adaptando-se ao novo estado.

Ao final do livro, o primeiro cego volta a enxergar, lançando esperança aos seus companheiros. A mulher do médico sai à varanda e vê o céu todo branco. Fica apreensiva com a possibilidade de vir a ficar cega, ou de estar já cega. O medo a faz baixar os olhos e notar que ainda enxerga. (SARAMAGO, 1995, p. 310) O perfeito movimento do sublime resumido em uma passagem, da dor da cegueira ao deleite de enxergar.

7. Conclusão

O sublime é uma ideia que nasce a partir dos sentimentos de dor, terror e horror. Poder-se-ia até mesmo dizer que se trata de uma variação destes sentimentos, num movimento em que eles deixam de carregar sua força ameaçadora sobre o ânimo, transformando o que antes era um peso difícil de ser carregado em deleite. O escuro desempenha um papel interessante neste movimento ao encontrar vinculado a ele os sentimentos seminais para surgimento do sublime; muitos dos sentimentos de horror que imaginamos possui alguma vinculação com o escuro.

O papel negativo do escuro se deve ao seu trabalho em confundir os sentidos, não oferecendo à percepção os dados para reconhecer a realidade com precisão. Lançados num mundo de sombras, vemo-nos entregues à abstração e à especulação; o recurso à imaginação surge temeroso, uma vez que a percepção falha em oferecer indicativos para a autopreservação.

O escuro demonstra o papel intelectual do sublime. Falhando a percepção em apreender as formas do que nos circunda, recorreremos à imaginação para preencher o que falta. A insegurança deixada pela percepção faz surgir os sentimentos de dor, mas é a partir da busca pela razão que a situação é dominada, quando a dor se transforma em deleite a partir do reconhecimento intelectual de que o perigo que se avizinha não é real, ou que pode ser dominado por meio de uma ideia.

Não conseguimos enxergar coisa alguma quando mergulhados num escuro absoluto. Contudo, reconhecemos que se trata de uma ilusão. O escuro esconde as coisas que estão ao nosso redor, exercitando o intelecto a buscar o que nos cerca por meio da memória ou da imaginação. É, ele próprio, uma ideia complexa ao guardar tanto o que está lá quanto a ideia de sua ausência.

Referências

BERGMAN, Ingmar. **Imagens**. Tradução: Alexandre Pastor. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

BURKE, Edmund. **Investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e da beleza**. Tradução: Daniel Moreira Miranda. São Paulo: Edipro, 2016.

_____. **A philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful**. Oxford: Oxford University Press, 1990.

ECO, Umberto. **Arte e beleza na estética medieval**. Tradução: Mário Sabino. Rio de Janeiro: Record, 2012.

LOCKE, John. **An essay concerning human understanding**. Londres: Penguin Books, 1997.

ROAS, David. **A ameaça do fantástico, aproximações teóricas**. Tradução: Julián Fucks. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

SARAMAGO, José. **Ensaio sobre a cegueira**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SÉTIMO SELO, O. Dir. Ingmar Bergman. Suécia. Svensk Filmindustri. 1957. [filme]