

TERRITÓRIO DO MITO, *UN SINGE EN HIVER* OU A TELA COLONIZADA PELAS DIVINDADES E OS CULTOS

Territory of Myth, Un singe en hiver or the Colonized Screen by Deities and Cults.

Territorio del mito. Un mono en invierno o la pantalla colonizada por deidades y cultos

Lorine Bost

Professor de Letras modernas Doutor em literatura e poética
comparadas Paris Ouest-Nanterre la Défense (qual. CNU)
CPGE Angers.
E-mail: lorine.bost@gmail.com

Resumo

O presente artigo faz uma leitura do sub-texto da narrativa fílmica e literária de *Un singe en hiver*. Abordamos a presença em filigrana do mito de Donísio e como seus atributos se manifestam na narrativa do filme e do romance, sobretudo no valor da embriaguês como veículo para uma viagem ao mundo dos mortos. Veremos como, em narrativas cinematográficas como a que tomamos como exemplo, a mitologia nos toca na maior parte do tempo sem que possamos dizer por quê.

Palavras-chave: *Un singe en hiver*. Mito. Dionísio. Cinema. Viagem

Abstract

This paper is a reading of the subtext in both filmic and literary narrative of *Un singe en hiver*. We focus in the filigree presence of the myth of Dionisus and how his attributes are manifested throughout romance and filmic narrative, especially the value of drunkenness as a passage for a journey to the world of death. We will verify how mitology can affect us beyond our comprehension.

Key words: *Un singe en hiver*. Myth. Dionisus. Cinema. Journey.

Resumen

El presente artículo hace una lectura del sub-texto de la narrativa fílmica y literaria de *Un singe en hiver*. Abordamos la presencia en filigrana del mito de Donísio y como sus atributos se manifiestan en la narrativa de la película y del romance, sobre todo en el valor de la embriaguez como vehículo para un viaje al mundo de los muertos. Veremos como, en narrativas cinematográficas como a que tomamos como ejemplo, la mitología nos toca en la mayor parte del tiempo sin poder decir por qué.

Palabras-clave: *Un singe en hiver*. Mito. Dionísio. Cine. Territorio.

Introdução

O território é um espaço demarcado e narrativizado. De fato, ele necessariamente diz respeito ao lugar cercado, ele tem um nome e carrega uma história; é justamente por causa disso que ele é reconhecível, identificável. Esse nome, essa história e essa extensão circunscrita nos parecem ligados ao cinema no sentido da tela e dos relatos que se formam nela, mas parece que no cinema assim como no território romanesco, da mesma forma que em um território geográfico, quando a razão aceita uma história bem estruturada e coerente, o imaginário interpreta fraudulentamente, graças ao mito, uma outra ficção, um sub-texto que provavelmente seja um elemento importante do conjunto. Assim, gostaríamos de mostrar aqui como isso se organiza a partir de um exemplo que não foi pensado por seus autores como uma narrativa coerente duplicada por uma narrativa mitológica a ser decodificada. Trata-se de *Un singe en hiver* (pt. Um macaco no inverno), de Henri Verneuil.

Essa obra conta a história de um antigo fuzileiro naval já velho, Albert Quentin, sóbrio desde o fim da segunda guerra mundial, que encontra um improvável publicitário toureiro, Gabriel Fouquet, com o qual ele vai viver uma noite de embriaguez memorável antes de penetrar no inverno de sua vida. Aparece aí a figura de Dionísio. Mas ele não está só, pois um mito nunca é interpretado plena, total e isoladamente numa produção. Agrega consigo outros mitemas, completando e remendando um discurso sempre muito mais complexo.

Este filme é uma obra de Henri Verneuil, a partir de um romance de Antoine Blondin, *Un singe en Hiver*². O roteleiro Albert Quentin, antigo fuzileiro naval no Extremo Oriente, e Gabriel Fouquet, jovem publicitário parisiense apaixonado pela tauromaquia, vão se encontrar de uma forma bem estranha para uma noite de embriaguez. O primeiro ainda alimenta seus sonhos da China (Gabin-Quentin), o outro (Belmondo-Fouquet) dirige os seus a Madri – duas terras de lembranças, de nostalgia. Uma forma de solidão os

aproxima e poderíamos facilmente evocar a fraternidade se a diferença de idade entre os dois não sugerisse a aproximação entre um pai e seu filho. Para os dois homens, a China, coberta pela névoa da memória e a Espanha, fantasiada a partir das arenas, estão ao alcance do toque, ao alcance do discurso, ao alcance do cenário; são lugares de fuga, necessariamente embelezados como acontece nas histórias extraordinárias, ou seja contadas por seres extraordinários, e os dois seres em questão são vizinhos na dimensão do sonho. Para a China e a Espanha, o “outro lugar” e o Outro mundo de certa forma, tanto um quanto o outro vão precisar de um balcão, não o de uma agência de viagens, mas o de um bar, pois *Un singe en hiver* se define também como um romance e como um filme de embriaguez. Não se trata, tanto no livro quanto no filme, de uma apologia ao alcoolismo ordinário, mas sim de uma aproximação elitista do álcool, em outras palavras que abre caminho para sonhos extraordinários, para imaginários grandiosos². Se o cinema pode constituir um dos territórios onde o mito se expressa livremente, veremos aqui que justamente, essa noção de território, duplicada por uma leitura mitológica, vai nos permitir extrair as grandes linhas de interpretação seguintes.

Veremos primeiramente que nesse filme, assim como em todos os outros, uma história, por ser uma narrativa, se inscreve num quadro narrativizado. Aqui, ele será geográfico, moral e será necessariamente (se não, não há nada a contar) sacudido por uma “noite chinesa, noite carinhosa, noite de embriaguez”, após a manifestação dionisiaca.

Veremos em seguida como os padrões se adequam à viagem e de que viagem se trata, que leva aos mortos, pois de fato, se o território se mantém, é porque o “aqui embaixo” que ele mostra está apoiado no além. Por fim, se aparece desde o título que vai se tratar de um macaco no inverno, podemos também nos questionar sobre a estranha combinação de animais que habita o filme, no qual o macaco está acompanhado por touros e por um tigre, animais selvagens que vão se soltar e que será necessário amordaçar uma hora ou outra, pois a ordem necessita voltar.

I. Romper as barreiras

A narrativa desdobrada por *Un singe en hiver* é uma história que parece querer nos levar a todos os lugares, da China à Espanha, entre o oriente e o ocidente, através das mitologias grega, cristã ou oriental, mas que antes de tudo, conta a história de uma ordem. Essa ordem aparece desde a primeira cena, trata-se de uma ordem imperativa, a da ocupação alemã na Normandia do final da segunda guerra mundial.

I.1. Um quadro e a ruptura

As primeiras imagens evocam essa ordem, trata-se das botas de um soldado alemão que guarda, que espreita um quebra-mar normando. Este soldado vigia uma paisagem calma, as ondas não desfraldam; porém, um transbordamento é esperado, ou pelo menos previsível, devido às numerosas marcas de contenção. Patrulha-se, marcha-se, vemos arames farpados, diques, tantos signos que manifestam o controle de um possível desfraldamento. No entanto o início do filme é estruturado pela horizontalidade, de fato vigia-se o horizonte, o mar e a praia, extensos além da vista. Mas se se vigia tão infalivelmente, é que o inimigo já invadiu o local e precisamente não quer ser desalojado, ele ocupa.

Em um outro lugar, sobre um declive, um ponto mais alto, empoleirado, um local no qual se sobe e do qual não é fácil descer quando se está embriagado, alguém se ocupa. Alguém se ocupa revivendo combates e os dois personagens claramente embriagados que aparecem, Albert Quentin e o “marinheiro Esnault Lucien”, de nome luminoso mas de um olhar não exatamente brilhante, “armam o junco para atracar”. Aqui também tudo está em ordem, embora se trate de uma outra ordem. Quer seja um bordel ou um restaurante chinês, este local constitui uma forma de duplicata da primeira paisagem ordenada dos alemães guardando uma costa pacífica. Aqui, os barcos navegam, fala-se, exclama-se, até mesmo grita-se e quebra-se copos. Os dois personagens estão embriagados, mas o local é aquele onde se pode soltar a embriaguez, que fica contida na famosa “Babilônia normanda”. Certamente, os dois amigos estão bêbados mas coeren-

tes e precisos quando evocam referências históricas, datas, nomes. Sua sintaxe é perfeita.

Quentin guia o barco, é ele que dirige o marinheiro Esnault e ele é um personagem caracterizado pelo famoso descomedimento próprio aos heróis, à húbri. Ele é também o Deus do vinho e da húbri que resulta dele. Quentin é um poeta e um poeta da embriaguez, daqueles que navegam nas alturas e que o vinho não tornam mesquinhos; uma estrela como indica o nome de seu hotel, o Stella.

I.2. Acender o fogo

Quentin evoca, frente a Esnault, que, como veremos, tem uma “bebadografia” modesta, burguesa e mesquinha e não será tocado pelo rebentamento dionisiaco, um estranho quadro onírico para “repintar este país de merda”: a mistura do rio azul e do rio amarelo. Essa menção no bordel faz de Quentin um personagem marginal, que já atingiu as costas oníricas oferecidas pela embriaguez. A sua viagem não é somente pseudo-geográfica, ela é realmente lírica apesar de desencantada. É provavelmente essa alteridade característica que fará dele o motor do evento bacanal que ocorrerá e que permitirá, literalmente, por fogo na pólvora. Seu discurso, de um constante duplo sentido a partir do momento em que ele está bêbado, deve enormemente a Audiard, de certo, mas mais ainda a Dionísio, pelo poder através do qual Albert acessa o paraíso das garças e do ópio, paraísos artificiais que encontram no bordel à la chinesa um pé na realidade. Ele é Outro e marca claramente essa diferença quando diz a Esnault no mercado de peixes:

Os príncipes da embriaguez, os senhores, aqueles com os quais você bebia antigamente, mas que sempre beberam num outro nível. Entenda bem que seus clientes e você, eles abandonam às vossas putarias; os senhores, eles estão a cem mil copos de vocês. Os senhores, eles são íntimos com os anjos. [...] Vocês têm o vinho pequeno e a embriaguez mesquinha; no fundo, vocês não merecem beber.

Ele já era radicalmente Outro, inclusive, quando fugindo na praia sob o fogo do bombardeamento com o mesmo

¹ Antoine Blondin, *Un singe en hiver*, Paris, Gallimard, “Folio”, 1973

² <http://savatier.blog.lemonde.fr/2012/11/19/le-cinquantenaire-dun-singe-en-hiver/>, *Le Monde*, 19 de Novembro de 2012, página consultada no 28/02/2013.

Lucien, Albert tinha propositalmente atirado num avião que ele “abateu” assim, para a grande surpresa de Lucien que, por sua vez, não entende nada das relações com os poderes do além. Esse poder de Albert na abertura do filme já era o signo de um grande poder de fogo. Um fogo que terá que ser aceso.

Vejamos primeiramente quem é esse famoso Dionísio e quais são seus atributos que encontramos tão claramente neste filme. Dionísio tem por atributos a videira em todos os seus aspectos, o ramo carregado de uvas e sarmentos, mas também a hera, o caniço que serve para a confecção de flautas e a pinha. Estes três elementos compõem o *thursos* usado pelos Sátiros e as Bacantes, ou pelo próprio Dionísio. Este bastão fora, de acordo com a lenda, uma arma, a arma das mulheres arrebatadas, particularmente durante a viagem à Ásia.³ Portanto essas mulheres arrebatadas são evidentemente, no filme, as mulheres do bordel (nós vemos uma, mas ela é metonímica de todas as outras) e essas mulheres arrebatadas, em um filme que parece brincar com as oposições, contrastam certamente com a sábia Suzanne, esposa de Albert.

A tocha também é um atributo de Dionísio: durante os Festivais de Lenaea em Janeiro/Fevereiro, o *dadoukhos* (portador de tocha) é aquele que acorda as mulheres durante a noite e as convida a dançar. No filme, é a mesma tocha dionisiaca que reencontramos, mas com seu gosto pelas inversões, *Un singe en hiver* não mostra mulheres arrebatadas, mas religiosas sob o jugo do dublê da rainha Victoria. A pensão na qual se encontra a pequena Marie da qual falaremos mais tarde, de fato é acordada no meio da noite, e o padrão se propaga até acordar a cidade inteira durante a noite, evento orquestrado pelo fogo. O filme trabalha fortemente esse tópico ignescente e vai até conceder a posição de mestre pirotécnico desse fogo de artifício memorável a um tal de Landru, que decerto estranhamente parece fisicamente com o assassino em série bem conhecido, que parece também possuir a mesma habilidade ilocutória que seu homônimo e que detém de seu célebre modelo, mestre do forno a lenha, a maestria do fogo (como podem ver, tam-

³ <http://www.cndp.fr/archive-musagora/dionysos/dionysosfr/attributs.htm> página consultada dia 28/02/2013.

bém podemos brincar com os padrões mitológicos, com humor). Mas o deus Dionísio também diz respeito ao que está ligado à fecundidade, à humidade do mar e dos pântanos (*Hyès, Limnaios*)⁴. Já temos então na mitologia grega um número de elementos importantes que concordam com o que ocorre, com o incêndio de Tigreville, não numa noite de janeiro, momento no qual surgia Dionísio, mas numa noite de Todos-os-Santos. Acrescentemos a isto que no zodíaco chinês, o elemento associado ao macaco, o nono dos animais, é o fogo. Assim, o macaco no inverno do título que esquecemos até o final do filme, contribui para reforçar o dispositivo mitológico prestes a fazer com que o fogo acenda, numa praia costeira. Vemos como da ordem sucede o ímpeto, e como ele toma emprestado os padrões próprios ao deus grego.

1.3. Aparecimento dionisiaco

Vejamos agora como se dá o aparecimento dionisiaco. Na mitologia grega, quando surgia Dionísio, podia-se falar de orgias, esses momentos cerimoniais de transbordamento ao longo dos quais celebrava-se, certamente, mas consumindo carne, seja em festins de carne ou em festins carnais. As “orgias” designam todas as ações praticadas durante as cerimônias dionisiacas. O que é próprio dessas cerimônias é a saída de si, a possessão (*katekhesthai*) pela música, a dança e o transe que toma conta das mênades do cortejo, assim como das mulheres de Tebas sobre o Citerão ou as de Delfos sobre o Parnaso.⁵ O primeiro dia era consagrado a uma espécie de coros ditos ditirambos, odes em homenagem aos deuses: cinquenta homens dançavam cantando, ao som das flautas e dos tamborins, em torno do altar de Dionísio, na Ágora. Primitivamente, esses ditirambos ocorriam durante a noite, à luz das tochas e conduziam a fenômenos de êxtase ou de histeria.⁶ É de fato o que reproduzem os três homens na

⁴ <http://www.cndp.fr/archive-musagora/dionysos/dionysosfr/attributs.htm> página consultada dia 28/02/2013.

⁵ <http://www.cndp.fr/archive-musagora/dionysos/dionysosfr/attributs.htm> página consultada dia 28/02/2013.

⁶ <http://www.cndp.fr/archive-musagora/dionysos/dionysosfr/fetes.htm#r3> página consultada dia 28/02/2013.

praia, eles passam a noite à luz das tochas, possessos, fora de si, ligados ao além que parecem dominar, já que estão sós na praia, local agora sagrado. Eles aparecem, viram os códigos ao avesso (um fogo de artifício durante o dia de Todos-os-Santos), dominam o fogo, após uma embriaguez obtida no bordel. É assim que se dá, em Tigreville, a *Katekhestai*, a saída de si. Inclusive, essa saída de si, esse aparecimento, são padrões próprios a Dionísio, do qual se diz que ele é, junto com Apólo, um deus que se manifesta por epifanias (aparições): eterno viajante, ele aparece de surpresa. Apresente-se sempre como um estrangeiro, correndo o risco de não ser reconhecido.⁷ E é desta forma que chega Fouquet, eterno viajante de fato, estrangeiro em Tigreville de fato, ele aparece de surpresa num dia de chuva, e já que o filme brinca com a verticalidade, o percurso de Fouquet em Tigreville vai fazê-lo passar de um dilúvio d’água a uma chuva e uma projeção de fogo.

II. Viajar: com que veículo?

O álcool, aquele do saquê e do vinho constitui o veículo usado por Quentin e Fouquet em sua fabulosa viagem. Ele é um veículo e também um trampolim. Abaixo, o que diz Albert Quentin no romance e que o filme reconstitui parcialmente. Ele fala enquanto está abstinente:

Se eu devesse sentir falta de alguma coisa, não seria do vinho mas da embriaguez. Entenda-me: dos bêbados vocês conhecem apenas os doentes, aqueles que vomitam e os brutos, aqueles que buscam a agressão a todo custo; há também príncipes incógnitos que percebemos sem conseguir identificá-los. [...] para eles, a bebida introduz uma dimensão suplementar à existência, sobretudo quando se trata de um pobre miserável estalajadeiro como eu, uma espécie de calmária [...], e que é sem dúvida apenas uma ilusão, mas uma ilusão induzida... é disso que eu poderia sentir falta. [...] não é uma consolação que deveríamos buscar no álcool, mas um trampolim.

⁷ <http://fr.wikipedia.org/wiki/Dionysos> página consultada dia 28/02/2013 e Pierre Grimal, Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine, PUF, [1951], 2002.

O primeiro elemento que anuncia o início dessa viagem é a sirene anunciando o bombardeamento, anos antes do encontro de Quentin e Fouquet. O caos irrupto não vem de onde esperávamos que ele viesse. Pensávamos que ele viria do mar, mas Dionísio é imprevisível, o distúrbio surge pelos ares, as bombas explodem perto de Lucien e de Albert, sem tocá-los e dando voz ao provérbio “Há sorte para os bêbados!” Já passamos, durante esse bombardeio e a partir da sirene, para outra dimensão, a que outorga a embriaguez. A resposta à chuva de bombas é a chuva diluvial que se abate sobre Tigreville durante a chegada de Fouquet, e esses dois momentos de dilúvio são seguidos por dois locais de refúgio, lugares matriciais: o abrigo no qual se pode mamar a garrafa e o cabaré no qual Fouquet, após incontáveis copos de cerveja com licor de laranja, solta seu Flamenco, possesso tal qual está pelo espírito dionisiaco. O álcool é, aliás, e um veículo tão seguro, que quando Suzanne, choramingando, admite timidamente “eu tenho medo”, seu marido lhe responde: “Beba!”

Ademais o tópico do veículo e da viagem está presente no filme através da imagem do trem: o trem perdido de Albert Quentin e o trem pego para uma última viagem, ao final do filme. Mas o trem não é um desses veículos excepcionais, não tem o valor do junco, não eleva, não faz sair de si.

2.1. Uma viagem dionisiaca

Fouquet pode até parecer um iniciante se familiarizando com a embriaguez das alturas, mas suas réplicas mostram que ele é feito da mesma “madeira” que Quentin. Quando, após seu transe flamenco, ele é levado a seu quarto por Quentin, é de viagem e de veículo que ambos estão falando. Quando Fouquet cai das escadas, trata-se de um “pulo do trem em movimento”, mais adiante, eles falam de viagem e Albert assume “o veículo, eu o conheço”. Ainda mais longe, os dois homens não falam do gosto da bebida, mas do gosto das viagens “eu tenho medo que você lhe devolva o gosto pelas viagens” diz também Suzanne. Enfim, quando Albert retorna ao bordel, ele pergunta “por que você bebe?”, Fouquet responde “Você fumava ópio?”, acessando assim o domínio dos paraísos artificiais, ou seja, evocando o veículo. A essa gran-

deza da viagem responde a pequenez risível da semi-embriaguez de Suzanne, que evoca por sua vez a cidadezinha de Bourboule, as beguinhas e as dormideiras, ainda na procura pela construção dual do filme.

Entendemos que, entre Quentin e Fouquet, não se trata de se embriagar, assim como as orgias dionisíacas também não tinham por objetivo a embriaguez. Esta é apenas um meio e não uma finalidade e as precauções em torno do álcool fazem Albert explodir contra Suzanne quando ele lhe diz “você me deixa puto” no que diz respeito à “felicidade guardada num armário”, ele quer a sua “dose de imprevisto”, muito mais do que a sua dose de vinho.

Portanto, surpreendentemente, a viagem que se inicia entre Quentin e Fouquet não vai levá-los nem à China, nem à Espanha. Talvez resida aí a dose de imprevisto. Vale lembrar que os atributos de Dionísio também vêm do fato de ele ser deus da fecundidade cuja sublimação aqui vai ser de fazer nascer um pai e de fazer renascer uma neta, após uma ejaculação colorida e explosiva. Pois por quem, e não por quê, eles fazem tudo isso, na diegese do filme? Se o aparecimento dionisíaco vem por o mundo de cabeça para baixo apenas temporariamente, ele aqui vai causar uma reviravolta temporária na ordem das coisas e colocar tudo no sentido contrário, mas também modificar profundamente a ordem das coisas a longo prazo. O que vai ser modificado preocupa igualmente os dois protagonistas: Fouquet vai voltar a ser pai e Quentin vai entrar no inverno de sua vida.

É portanto pela pequena Marie que se dá essa grandíssima embriaguez iluminada por um fogo de artifício. Não podemos deixar de perceber a rede semântica e simbólica que surge em volta dessa criança. Ela é abandonada por seus pais, excluída do grupo, desprezada e ridicularizada pela maior parte dos hóspedes. Ademais, o nome da menina nos faz pensar no nome do hotel de Quentin, Stella, que não é nada mais do que a *stella maris*, Virgem Maria estrela do mar, porta do Céu, ou seja do Outro mundo, virgem que aqui vai novamente dar à luz o seu pai enquanto pai e que parece ter o poder de constituir uma estranha trindade em uma das imagens do final do filme, na qual ela se encontra entre dois homens: o pai, o filho... e a virgem Maria.

Ademais, Dionísio, deus da embriaguez e do êxtase, é aquele que permite a seus fiéis ultrapassar a morte. Do vinho, como da soma védica⁸, é dito que ele ajuda a conquistar a imortalidade.⁹ A viagem dionisíaca não se faz unicamente pela pequena Marie, mas constitui também uma excursão à casa dos mortos.

2.2. Para casa dos mortos

No outono, Dionísio também era celebrado no momento do nosso dia de Todos-os-Santos: desejoso de ir visitar sua mãe nos Infernos, Dionísio pede a ajuda de um guia, Prosymnos, que aceita mostrar-lhe o caminho mergulhando consigo no lago de Lerna, que comunica com o reino de Hades. Este mergulho é associado a numerosos ritos iniciáticos na Grécia antiga, geralmente ligados à passagem da adolescência à idade adulta, e também portanto aos amores entre um mais velho (*éraste*) e um mais novo (*éromène*).¹⁰ Enfim, o centro do culto dionisíaco culmina com a festa das celebrações do solstício de inverno e a festa dos mortos. Dionísio é então o deus infernal do inverno, complementar ou oposto ao Apólo solar.¹¹

Vemos que Dionísio era de fato celebrado em três momentos chave: o dia de Todos-os-Santos, o solstício de inverno e o equinócio de primavera, período que hoje em dia também é marcado pelos carnavais que nos permitem manter a ligação com os mortos. A partir do dia de Todos-os-Santos, de fato, as portas do Outro mundo se abrem e os mortos podem vir nos visitar, mas os rituais mantêm-nos à distância até

8 Soma é uma palavra sânscrita construída sobre a raiz SU- que significa “espremer, pressionar, esmagar para extrair um suco” e o sufixo -ma pelo qual se constroem os nomes de ações. Literalmente, a soma é a “pressão” pela qual, no ritual védico, os brahmins espremem o suco das raízes fállicas de uma planta específica. Durante essa pressão (esse soma) se manifestam as potências ativas numinosas que dão vida, fecundidade, e a geração pela qual a linhagem dos vivos conhece a imortalidade (amrta).

9 <http://fr.wikipedia.org/wiki/Dionysos> página consultada dia 28/02/2013 e Pierre Grimal, Op. Cit.

10 <http://fr.wikipedia.org/wiki/Dionysos> página consultada dia 28/02/2013 e Pierre Grimal, Op. Cit.

11 Idem.

o carnaval de primavera, no qual fecham-se definitivamente as portas de comunicação com o além. Albert Quentin tem um morto a visitar nesse dia de Todos-os-Santos, o seu pai, mas ele escolhe, para visitar o além, um outro veículo que não o trem para o qual ele tem no entanto uma passagem. É de pais que vai se tratar, pois se ele abandona o seu próprio pai durante algumas horas, ele cria um novo na pessoa de Fouquet, que não para de chamá-lo de “papai”.

III. Um macaco no inverno ou Manote na Normandia

O filme também parece por em cena uma coleção estranha e rica de animais. Certamente, há uma cena de pesca de mexilhões, uma outra no mercado de peixes seguida pela organização das salmonetes, que manifestam a ligação com o mar já mencionada. Mas vejamos quanto a Dionísio e aos outros animais mencionados no filme.

Fouquet e Quentin são seres radicalmente Outros, isso está acordado. São dominados pelo sopro de Dionísio e carregam portanto alguns de seus atributos. No panteão grego, Dionísio é um deus à parte: é um deus errante, um deus de lugar nenhum e de todos os lugares, como Fouquet. Ao mesmo tempo vagabundo e sedentário, ele representa a figura do outro, do que é diferente, desestabilizante, desconcertante, anômico. De fato, vemos claramente sua qualidade de estrangeiro, aquele que vem de fora. Mas é também uma carga pesada de estranheza tanto quanto de exotismo que portam os dois personagens. E como o Deus, Fouquet e Quentin remetem a um bestiário.

Enquanto Deus da fecundidade e da potência, Dionísio é associado ao carneiro (*tragos*) e ao touro do qual ele carrega frequentemente o chifre nas mãos na iconografia. Dionísio é frequentemente representado sobre um burro, uma pantera ou um leopardo, ou até, após sua mítica estada na Índia, ou após a descoberta da Índia na época de Alexandre, dirigindo um carro de tigres.

3.1. Tourada e mitologia chinesa

Seguem-se elementos que dizem respeito à ligação entre Fouquet o toureiro, Dionísio e o touro, assim como talvez uma explicação ao topônimo Tigreville. Mas é primeiramente surpreendente constatar que o macaco da mitologia chinesa é fortemente semelhante ao touro.

Curioso por natureza, o Macaco se interessa por tudo. Esse desejo de conhecimento e de experiência fazem do Macaco um parceiro divertido e apaixonante, tanto no amor quanto na amizade, diz o horóscopo chinês. Mas... a propensão desse bon vivant a perdoar seus excessos faz com que ele corra frequentemente o risco de deslizar pelas pistas perigosas das dependências. O Macaco pode achar difícil freiar certas tendências no que diz respeito à comida, ao álcool e a outras atividades prazerosas...¹²

A origem de Sun Wukong, o deus macaco dos chineses, é de natureza petrógena: ele nasceu de uma rocha (assim como o deus Mithra) atingida por um raio, o que deu origem a um ovo de pedra.¹³ As duas divindades parecem extremamente próximas em vários pontos. Mithra, que criou a si mesmo a partir da rocha, é ao mesmo tempo primogênito e autogênito, e nós re-encontramos aqui a questão da filiação e da linhagem que já expomos brevemente na criação do pai pela filha que é também uma auto-criação de um pai que se constitui enquanto pai, enfim. A cena de auto-criação de Mithra é representada em várias estátuas. Mas a tauroctonia é incontestavelmente a cena mais representada nos santuários do deus Mithra, seja em esculturas, em baixos-relevos seja em afrescos. Parece que após ter caçado o touro, Mithra alcançou-o e o matou. O sacrifício do touro seria a origem da vida, o sangue do animal fertilizando a terra.¹⁴

O touro manifestava para os Gregos a força de rebelião de Dionísio, e não é por acaso que Fouquet faz questão de seu título de torreador. O pulo por sobre o touro, ritual

12 <http://www.chine-nouvelle.com/astrologie/signes/singe.html> página consultada dia 28/02/2013.

13 http://fr.wikipedia.org/wiki/Sun_Wukong página consultada dia 28/02/2013.

14 <http://fr.wikipedia.org/wiki/Mithra> página consultada dia 28/02/2013.

que consiste em um vôo acrobático por sobre o animal, era praticado na Creta antiga, no mesmo lugar onde um touro, enviado por Poseidon, teria surgido do mar, o próprio touro que gerara o Minotauro que Teseu haveria de enfrentar. Na Grécia, as Mênades dedicadas a Dionísio não hesitavam antes de se jogar sobre os touros e de desmembrá-los, e de despelá-los para devorar a carne crua e beber o sangue. Os adeptos de Mithra eram batizados por aspersão com o sangue do touro sacrificado. As touradas modernas perpetuam o culto ao touro tal qual ele fora praticado através dos séculos e das civilizações: um rito de vida e de morte, que implica fervor e beleza, ainda que o papel do animal no filme seja desempenhado por carros.¹⁵

É claro, em nossas tradições, o sangue do sacrifício é o do Cristo, mas ele está presente no filme, eu ousaria dizer, sob as duas formas, ao mesmo tempo sob a forma do vinho, no abrigo, ou na mesa de hotel de Quentin, mas também sob a forma de Fouquet crucificado na porta da pensão.

Por sua vez, Sun Wukong, rei dos macacos na mitologia chinesa, é um personagem que se embesbeia e que consegue evitar muitas vezes a morte, ou seja voltar dos mortos. Ele também é fortemente ligado ao fogo, já que após sobreviver durante 49 dias no fogo destruidor do forno divino dos Oito Trigramas de Lao Zi, seus olhos ganharam o dom de reconhecer demônios polimorfos em seus diferentes avatares. Graças às chamas sagradas da fornalha (talvez mais uma piscadela de Landru...), ele adquire a visão transcendental que vai lhe dar a denominação de Olhos de Fogo.

3.2. Pegar o trem

“Assim, na China, no inverno, os macacos assustados se refugiam nas cidades. Quando eles são numerosos o suficiente, aquece-se um trem para eles e eles são enviados às suas florestas natais.”¹⁶ Pois uma hora ou outra, de fato, é necessário “trazer de volta”, “mandar de volta” e voltar aos “hábitos”. A manifestação ocorre por um momento apenas, e tudo deve ser reordenado.

¹⁵ Philippe Parrain, *Ivresses, le retour de Dionysos*, online http://www.cinelegende.fr/archive/programme2012-3/film00_12.html

¹⁶ Antoine Blondin, *Un singe en hiver*, Paris, Gallimard, “Folio”, 1973.

A desordem colorida e a apoteose pirotécnica (no sentido original do termo, ou seja, uma “deificação”) devem dar lugar à norma. O fim constitui uma resolução, um desfecho, mas é difícil falar de desfecho feliz para Albert Quentin, sentado num banco com a perspectiva melancólica de uma antecâmara da morte. Quentin, após essa última noite de China, noite de embriaguez, noite carinhosa é alcançado pela sua respeitabilidade, esperando na plataforma a correspondência para Lisieux e seu inverno definitivo, afim que as Suzanne vivam em paz. Já sem desejos, mas com doces, ele não ousa nem lançar um olhar em direção a Gabriel e à criança que se afastam em direção ao próprio futuro¹⁷. Essa viagem é uma viagem “normal”, mas ainda fica o fato de que Verneuil e Audiard provavelmente souberam fazer do filme um outro veículo que leva o espectador em regiões tão exóticas e talvez tão iniciáticas quanto o veículo usado por Fouquet e Quentin.

Conclusão

No que nos diz respeito, tentamos atingir este território cinematográfico no que ele tem de claramente visível, assim como em em dimensões que vão além das palavras mas que preenchem as histórias. Esses mitos “sob as narrativas”, essas mitologias nos tocam na maior parte do tempo sem que possamos dizer por quê, e são elas que percorrem limites pouco visíveis, mas bem presentes, nos espaços que a razão pensa ter descoberto e atingido só e pela primeira vez.

Referências

ANONYME (1878). *Vies des Saints pour tous les jours de l'année*, Alfred Mame et fils.

¹⁷ http://www.citadelle-fr.com/un_singe_en_hiver.htm página consultada dia 28/02/2013.

BALLESTRA-PUECH, S. (2008). « Mythe et métaphore », in Sylvie Parizet (dir.), *Mythe et littérature*, Collection Poétiques comparatistes, Paris, SFLGC, p. 49-68.

BELMONT Nicole (1973). *Mythes et croyances dans l'ancienne France*, Flammarion, Paris.

BLAISE, F. JUDET de la COMBE, P. e ROUSSEAU, P. (dir.) (1996). *Le métier du mythe, lectures d'Hésiode*, Cahiers de philologie, publicados pelo centro de pesquisa filológica da Universidade Charles de Gaulle – Lille III, vol. 16, série « Apparat critique », Presses Universitaires du Septentrion.

BLONDIN, A. (1973) *Un singe en hiver*. Paris, Gallimard, Folio.

BRUNEL, P. (2008) « Mythe et création », in Sylvie Parizet (dir.), *Mythe et littérature*, Collection Poétiques comparatistes, Paris, SFLGC, p. 21-30.

BRUNEL, P. (1992) *Mythocritique. Théorie et parcours*, Paris, PUF.

BUCHER, G. (1997) « Mythopoïèse et inconscient littéraire », in Jacques Boulogne (dir.), *Les systèmes mythologiques*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, p.151-157.

CHAUVIN, D. (2005) « Hypertexte et mythocritique », D. Chauvin, A. Siganos e P. Walter (dir.), *Questions de mythocritique*. Dictionnaire. Paris, Imago.

CRETIN, N. (2003). *Inventaire des fêtes de France d'hier et d'aujourd'hui*. Paris, Larousse.

DANIELOU, J. (1961) *Les symboles chrétiens primitifs*. Paris, Sagesses, Editions du Seuil.

DETIENNE, M. (1981a). « Mythe et écriture », Yves Bonnefoy (dir.) *Dictionnaire des mythologies*, vol. II. Paris, Flammarion.

DETIENNE, M. (1981b). *L'invention de la mythologie*, Gallimard, Paris.

DIEL, P. (1994). *Le symbolisme dans la bible*. Paris, Petite bibliothèque Payot, Payot.

DURAND, G. (1992). *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris, Dunod.

DURAND, G. (1993). *Introduction à la mythologie*, Paris, Albin Michel.

DURAND, G. (1998). *L'imagination symbolique*, Paris, PUF.

ELIADE, M. (1963). *Aspects du mythe*, Paris, Folio Gallimard.

GELY, V. (2008) « Le devenir-mythe des œuvres de fiction », in Sylvie Parizet (dir.), *Mythe et littérature*, Collection Poétiques comparatistes, Paris, SFLGC, p. 69-98.

GENETTE, G. (2002) *Palimpsestes, la littérature au second degré*. Paris, Editions du Seuil.

GENETTE, G. (2004) *Fiction et diction, précédé de Introduction à l'architexte*, Paris, Editions du Seuil.

GRAVES, R. (1967). *Les mythes grecs*. Paris, Fayard.

GRIMAL, P. (2002). *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, PUF.

GUENON René, *Symboles de la science sacrée*, coll. Traditions, NRF Gallimard, Paris, 1962.

HANSHENG, Y. BERNARD, S. (2002). *La mythologie chinoise*. Librairie You Feng.

LIONETTI, R. (1988). *Le lait du père*, Paris, Editions Imago.

MAFFESOLI, Michel, L'ombre de Dionysos, contribution à une sociologie de l'orgie, Biblio essais, Le livre de poche, Paris, 1985.

MAFFESOLI M. (2004). Le rythme de la vie. Variations sur les sensibilités postmodernes. Paris, La Table ronde.

MATTEI, J-F. (2002). Platon et le miroir du mythe. Paris, PUF.

REZEAU, P. (1983) Les prières aux saints en français à la fin du moyen âge. Prières à un saint particulier et aux anges. Genève, Droz.

RIFFATERRE, M. (1980) « La trace de l'intertexte », La pensée, n° 215.

SEBILLOT, P. (1908) Le paganisme contemporain chez les peuples celto-latins, Paris, Éditions Gaston Dain.

SELLIER, P. (1980). « Récits mythiques et productions littéraires », Jean-Marie Grassin (dir), Mythes, images, représentations. Actes du XIVe colloque (Limoges 1977) de la Société Française de Littérature Générale et Comparée, Editions Didier, Publication de TRAMES, Faculté des Lettres et des Sciences humaines de Limoges.

STITOU, R. (dir.) (2007). L'étranger et le différent dans l'actualité du lien social, L'impensé contemporain, Editions Pleins Feux.

VORAGINE, J. (1998) La légende dorée. Paris, Sagesses, Edition du Seuil.

WALTER, P. (2003). Mythologie chrétienne, Fêtes, rites et mythes du Moyen Âge, Paris, Imago.

WUNENBERGER, J. (1998) « Mytho-phorie : formes et transformations du mythe », Jacques Wunenberger (dir.) Art, mythe et création, Editions universitaires de Dijon, Figures Libres.

Outras publicações da autora

BOST, L. (2012) « Ca sent la chair-texte : quand le repas cannibale est évité. Réécritures de la figure du poucet. » in Sandrine Dubel et Alain Montandon (dir.), Mythes sacrificiels et ragoûts d'enfants, Presses Universitaires Blaise Pascal, coll. « Mythographies et sociétés ».

BOST, L. (2011) « De la 'chair fraîche' à la chair-texte. J. C. Oates, Beasts : Gillian ou une réécriture contemporaine de la figure du poucet », Les réécritures du canon dans la littérature féminine de langue anglaise, Claire Bazin et Marie-Claude Perrin-Chenour dir., Textes et genres IV, FAAAM, Université Paris Ouest Nanterre la Défense.

BOST, L. (2011) « Les cailles en sarcophage : le 'chef' était une femme 'Babette's Feast', une mythopoétique de la parole », Les réécritures du canon dans la littérature féminine de langue anglaise, Claire Bazin et Marie-Claude Perrin-Chenour dir., Textes et genres IV, FAAAM, Université Paris Ouest Nanterre la Défense.

BOST, L. et VAN PETEGHEM-TREARD. I. (2011) « Jazz de Toni Morrison ou la dissonance narrative », Les territoires du Jazz, Jean-Claude Taddei dir., Presses Universitaires d'Angers.

BOST, L. (2011) « Quand le Poucet était un galopin », Etymologie et exégèse littéraire, Yannick le Boulicaut dir., Cahiers du CIRHILL n° 35, L'Harmattan.

ALAN TURING: CIÊNCIA, SEXUALIDADE, REPRESSÃO NO MUNDO DOMESTICADO¹

Alan Turing: science, sexuality and repression in the domesticated world

Alan Turing: la ciencia, la sexualidad, la represión en el mundo domesticado

Edgard de Assis Carvalho

Doutor em Antropologia pela Faculdade de Filosofia Ciências e Letras de Rio Claro (1974), Pós-doutorado pela Ecole des Hautes Etudes em Sciences Sociales (EHESS), livre-docente pela Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara (UNESP), professor titular de Antropologia da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP) e coordenador do Núcleo de Estudos da Complexidade. E-mail: edgard@pratanet.com.br

Resumo

Em quatro partes, a dialogia vida-obra de Alan Turing é apresentada por meio de uma conexão complexa com o cinema, o teatro e a própria ciência. Esta narrativa não possui caráter linear, cabe ao leitor estabelecer sua própria sequência e recompor o todo.

Palavras-chave: Imaginário da mãe. Alan Turing. Branca de neve. Reconhecimento.

Abstract

This paper presents the life and work of Alan Turing in four parts through a complex connection with cinema, theater and science. This narrative does not have a linear characteristic, and it is up to the reader to establish its own sequence to recompose the whole.

Key words: Mather imaginary. Alan Turing. Snow White. Recognition.

Resumen

En cuatro partes, la dialogia vida-obra de Alan Turing es presentada por medio de una conexión compleja con el cine, el teatro y la propia ciencia. Esta narrativa no posee carácter lineal, cabe al lector establecer su propia secuencia y recompor lo todo.

Palabras-clave: Imaginario de la madre. Alan Turing. Blanca de nieve. Reconocimiento.

¹ A primeira versão deste texto foi apresentada no colóquio brasileiro Alan Turing – 100 anos, na UFRN/GRECOM em junho/2012. Contou com performance do ator Carlos Palma, do grupo **Arte e Ciência no palco**, que utilizou em sua performance fragmentos de *Quebrando códigos*, texto teatral em que fez o papel de Alan. Uma segunda apresentação teatralizada ocorreu em setembro de 2012 na Faculdade de engenharia elétrica e da computação da UNICAMP, no âmbito do laboratório de bioinformática e computação bioinspirada. A performance da UNICAMP inseriu fragmentos originais da peça interpretados por Sydney Cincotto Jr, Jane Pinheiro, Miriam Ribeiro Shaw e Sílvia Carbone, doutorandos da PUC/SP, articulados aos seis movimentos que religam a vida e a obra de Alan Turing. O material pode ser acessado no YouTube.