

Uma terapia do noturno a partir do *War Requiem* de Derek Jarman

A therapy of the nocturne from Derek Jarman's War Requiem

Fernanda Valim Côrtes Miguel^{1*}

Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri, Diamantina, Minas Gerais, Brasil.

fernanda.v.c.mig@gmail.

Antonio Miguel^{2**}

Universidade Estadual de Campinas

miguel37.unicamp@gmail.com.

Resumo: Neste ensaio, temos como propósito realizar uma terapia de dispersão espectral do noturno a partir do filme *War Requiem*, do diretor britânico Derek Jarman, tendo como principal referência o estilo terapêutico de filosofar acionado por Ludwig Wittgenstein em suas *Investigações Filosóficas*. Uma terapia de dispersão espectral do noturno - tal como a temos denominado e praticado a partir de outras temáticas no campo dos Estudos Literários – parte de efeitos de sentido

1 * Docente da Faculdade Interdisciplinar em Humanidades da Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri (UFVJM) na área de Literaturas de Língua Portuguesa e Teoria Literária.

2 ** Docente do Departamento de Ensino e Práticas Culturais da Faculdade de Educação da Universidade Estadual de Campinas-SP (UNICAMP). Membro do Grupo de Pesquisa PHALA: Educação, Linguagem e Práticas Culturais.

de noturno, sugeridos por cenas do referido filme, sobre o corpo de um espectador-terapeuta, e investiga semelhanças de família entre esses efeitos e aqueles que se manifestam em outros jogos de linguagem, não necessariamente filmicos, que também encenam e significam o noturno de outras maneiras.

Palavras-chave: War Requiem; Derek Jarman; terapia de dispersão espectral do noturno.

Abstract: In this essay, our purpose is to perform a spectral dispersion therapy of the nocturne from the *War Requiem* film by British director Derek Jarman. For this, we will take as main reference the therapeutic style of philosophizing practiced by Ludwig Wittgenstein in his *Philosophical Investigations*. A spectral dispersion therapy of the nocturne - as we have called and practiced it from other themes in the field of Literary Studies - starts of meaning effects of the nocturne, suggested by some scenes of that movie, on the body of a spectator-therapist, in order to investigate family resemblances between these effects and those that manifest themselves in other language games which also stage and mean the nocturne in other ways.

Keywords: War Requiem; Derek Jarman; Spectral dispersion therapy of the nocturne

Recebido em 01 de abril de 2015.

Aprovado em 10 de junho de 2015.

Sobre terapias de dispersão espectral

Realizar, no campo dos Estudos Literários, uma *terapia de dispersão espectral*³ do noturno a partir do filme *War Requiem* de Derek Jarman, tendo como referência o modo terapêutico de filosofar praticado

³Uma contextualização mais aprofundada sobre a abordagem da terapia de dispersão espectral está disponível em: MIGUEL, Fernanda V. C. (2015). Investigações Literárias: terapias e encenações do feminino, p. 20-79.

por Ludwig Wittgenstein, significa descompactar o filme em seus jogos de cena - vistos como *jogos de linguagem*⁴ - a fim de identificar e descrever semelhanças de família entre rastros de significação do noturno manifestos em alguns desses jogos e em outros dispersos e identificáveis praticados em arquivos culturais diversos. Uma terapia opera a partir dos (e ancorada nos) efeitos performáticos de sentido produzidos pelo que se manifesta explicitamente em cenas eleitas do filme sobre os corpos de leitores terapeutas em que os autores deste texto se constituem, dado que dispostos a investigar rastros desses efeitos de sentido em outros jogos de linguagem.

Uma *terapia de dispersão espectral*, tal como a praticamos, não deve ser entendida como uma terapia psicológica ou psicanalítica, pois não está, por certo, baseada em nenhuma teoria da mente, uma vez que ela não se propõe a explicar ou interpretar o filme do qual partimos, mas tão somente investigar, por *semelhanças de família*⁵, efeitos de sentido do arquivo cultural de partida em outros arquivos culturais. Ainda assim, decidimos manter a palavra “terapia”, uma vez que é o próprio Wittgenstein que, partindo de seu uso situado em psicanálise, mobiliza-a, por *semelhança de família*, com outro significado. A intenção não é explicar as relações analógicas mediante processos cognitivos

⁴Wittgenstein parte do exemplo de um jogo de xadrez e dos movimentos das peças no tabuleiro para estabelecer possíveis analogias entre os jogos e a linguagem: ambos seriam atividades guiadas por regras que desempenhariam diferentes funções e significados a partir dos contextos de uso e das formas de vida praticadas pelos seres (Wittgenstein - IF - §§ 24). Assim, existiria “Uma multiplicidade de jogos de linguagem” (Wittgenstein - IF - § 23). Da mesma maneira que inexistiria um único traço distintivo capaz de definir o que todos os jogos teriam em comum, não haveria igualmente um sentido comum a todas as palavras e essencial a toda a linguagem, mas apenas semelhanças, como aquelas observadas entre os membros de uma mesma família (Wittgenstein - IF - §65).

⁵Em meados da década de 1920, Wittgenstein, com o auxílio do fotógrafo Moritz Nahr, produziu uma composição fotográfica criada através da sobreposição de sua própria face e as de suas três irmãs de meia idade. Parece ter sido com base nesse tipo de experimento que o filósofo teria cunhado a expressão *semelhanças de família*. Aquele rosto compósito, nem real nem fictício, era incapaz de revelar um traço comum a todas as pessoas fotografadas. A foto de família e os comentários sobre o episódio descrito podem ser vistos em NEDO (2011). Wittgenstein and Cambridge Family Resemblances, s/p. Ver também: MIGUEL, Antonio (2014). Infâncias e pós-colonialismo, p. 867-872.

ou mecanismos mentais, pois essas noções tenderiam a subordinar o problema à teoria. A terapia parte daquilo que está manifesto para elucidar o modo como são construídas determinadas estratégias e determinados efeitos capazes de nos impactar. O movimento da terapia de Wittgenstein não é de natureza conceitual, mas imagético-descritivo. Parte do solo da prática e dos usos cotidianos da linguagem que são, para ele, profundamente ritualísticos. Assim, a *gramática* torna-se uma espécie de ritual ou de rede mitológica sempre constituída por diferentes jogos que se processam de acordo com as regras postas em prática: o uso de determinada palavra, em certo ritual, pode ser um bom uso da linguagem, mas quando colocada em outro jogo pode torna-se uma má interpretação da linguagem. A palavra “gramática” é utilizada por Wittgenstein sobretudo como forma de adjetivar ou significar o conjunto não essencialista e mutável das regras ou enunciados normativos – nem sempre identificáveis e aceitos incontestavelmente – postos em cena na linguagem e que orientariam os sentidos de determinado jogo de linguagem. Nas palavras de Glock, para Wittgenstein,

a gramática determina *que espécie de objeto alguma coisa é*, uma vez que especifica o que pode ser dito com sentido sobre ele. [...] A resposta à pergunta socrática “O que é X?” não nos é dada pelo exame de essências (objetos mentais ou abstratos), mas pelo esclarecimento do significado de “X” que é fornecido pelas regras para o uso de “X” (GLOCK, 1998, p. 195, itálicos do autor).

Por esta razão, para o pensamento wittgensteiniano e para o percurso terapêutico aqui praticado, a pergunta “O que é X?” – a exemplo de “o que é o noturno?” – se aproxima do exame essencialista da linguagem e se afasta da compreensão dos usos situados e das regras gramaticais compartilhadas em cada jogo cênico-corporal de linguagem. Desse modo, esclarecer o significado de “X” se aproximaria a compartilhar das crenças desempenhadas em cada jogo específico de linguagem e ao percorrer dos usos das palavras e seus incomensuráveis significados desempenhados nas práticas sociais de nossas memórias culturais. Essa rejeição à necessidade de uma definição analítica dos termos da língua se estende, neste caso, para o noturno enquanto tema de nossa terapia e nos faz percorrer, através da noção de *semelhanças de família*, diferentes usos e significados do noturno em outros jogos artísticos e, mais particularmente, artístico-literários de linguagem.

Em nossa terapia do noturno procuramos descrever, a partir de algumas cenas do filme *War Requiem*, estratégias manifestas, em cada caso, com o objetivo de dar visibilidade aos modos como cada uma delas nos conduz a diferentes encenações no noturno. Durante o percurso, nos propusemos a percorrer usos, rastros, remissões e envios⁶ de possíveis encenações do noturno em outros jogos de linguagem, através de *semelhanças de família* de distintas naturezas, propondo-nos a olhá-los de outras maneiras. É necessário ainda expressar que uma encenação terapêutica de um ato narrativo não é propriamente uma interpretação, uma explicação, uma análise filmica ou uma meta-narrativa desse ato de partida, mas uma nova encenação – condicionada e não arbitrária – a partir de cenas eleitas por terem tido o poder de exercer em nós, leitores-terapeutas, efeitos performáticos, de modo que um leitor terapeuta pode ser visto como um novo narrador. Assim, uma terapia do noturno não pode ser vista como uma representação do noturno, mas uma apresentação panorâmica descontínua e sempre inconclusa de diferentes modos de manifestação do noturno em outras encenações da linguagem.

Parece-nos que, para Wittgenstein, interpretar uma prática – assim como, para Sontag⁷, interpretar uma obra de arte ou uma obra literária – significaria *traduzi-la* ou expressá-la de outra maneira⁸. Ao que tudo indica, a tarefa da interpretação é, evidentemente, uma tarefa à qual precisaríamos recorrer toda vez que nos propomos explicar ou traduzir a *gramática* de um jogo de linguagem utilizando-se, para isso, das regras da gramática de um outro jogo de linguagem. No entanto, interpretar ou traduzir qualquer prática – artística ou não artística, literária ou não literária – implica a violação transgressora das regras que orientam o jogo de partida. E é isso afinal que precisa ser cuidadosamente reconhecido de

⁶Remetemo-nos aqui às noções de rastros e envios propostas e discutidas por Jacques Derrida em sua “lógica” da espectralidade. Sobre esta discussão e sua relação com a presente proposta, ver MIGUEL. *Investigações Literárias. Terapias e encenações do feminino*, p. 47-53.

⁷Ver, a esse respeito, a discussão promovida por SONTAG. *Contra a Interpretação*, p. 5-10.

⁸Ver, especialmente nas passagens 201 a 206 das *Investigações Filosóficas*, o modo como Wittgenstein mobiliza a palavra interpretação. Sobre esta mesma passagem das *Investigações*, o autor observa que as encenações corporais diretamente realizadas através de práticas seriam traduzidas por outras formas de encená-las. MIGUEL, Antonio (2015). *Historiografia e Terapia na Cidade da Linguagem de Wittgenstein*.

forma explícita, para dar legitimidade a este ensaio e a outros trabalhos desta natureza.

Uma terapia do noturno a partir do *War Requiem*

O soar fúnebre dos sinos prenuncia ao espectador, antes de qualquer imagem possível, a morte do soldado ainda por nós desconhecido. O som sentencia o corpo velado sobre a pedra fria, antes que os olhos sejam capazes de distingui-lo, na escuridão do cenário sepulcral, apenas revelado pela trêmula chama de uma vela solitária. O *War Requiem* de Jarman inaugura a imagem potente de um noturno situado no tempo e no espaço. A predominância do noturno e do sombrio em relação à luz que resiste oscilante em meio à total escuridão recria uma das fortes oposições visuais percorridas ao longo de todo o filme. O que se manifestou, portanto, em *War Requiem*, aos olhos, aos ouvidos, aos cinco sentidos, ao nosso corpo todo de espectadores-terapeutas foi a noite, o noturno da noite, do começo ao fim. Noite noturna, sombria, longa, interminável, de vigília do corpo imóvel de um soldado morto. Um soldado anônimo, que poderia ser um soldado qualquer, morto numa guerra qualquer, por uma causa ou por um sem-causa quaisquer, caso não fosse o propósito de Jarman, justamente, o de encenar a vida do poeta Wilfred Owen, morto no final da Primeira Guerra Mundial, de modo que o protagonista do filme é, justamente, um morto em sua história de morte.

O filme começa com um velho soldado, numa cadeira de rodas, lembrando sua experiência naquela guerra, no momento em que conheceu um jovem poeta dividido entre suas aspirações artísticas e o conflito armado. A narrativa também explora outras imagens de guerra e cenas surrealistas que dialogam transgressivamente com passagens bíblicas culturalmente conhecidas, como é o caso da cena em que o poeta morto encontra-se com o soldado alemão que o matou. Nesta perturbadora cena improvável, o poeta usa uma coroa de espinhos feita de arame farpado, igual ao das trincheiras no qual seu corpo foi deixado já sem vida.

O cineasta constrói toda a narrativa do filme através de um jogo engenhoso de semelhanças de família que estabelece entre as cenas mudas dos atores em ação e o jogo sonoro de vozes e instrumentos musicais que realizam a *performance*, na maior parte do tempo invisível, do

War Requiem do compositor britânico Benjamin Britten, de cujo título Jarman se apropria intencionalmente para compor o seu jogo fílmico de linguagem. Assim como o *War Requiem* de Britten é segmentado em seis partes, em conformidade à tradicional divisão do texto da missa latina do réquiem, também o texto fílmico homônimo de Jarman é segmentado em seis atos. Todos os jogos mudos de linguagem que constituem tais atos, por serem encenados, em sua integralidade, sob o pano de fundo sonoro e temático exclusivo do *War Requiem* de Britten, mantêm semelhanças de família não apenas com a estrutura composicional, sequencial e temática do gênero que tradicionalmente orienta a missa latina do réquiem, mas também com o propósito que orienta toda a encenação, qual seja, o de tematizar visualmente o trágico assassinato do tenente e poeta Wilfred Owen.

Na liturgia cristã da igreja católica, o réquiem é uma espécie de prece ou missa especialmente composta para um funeral. O termo *réquiem* foi retirado da expressão latina “*requiem aeternam dona eis*”, que significa “dai-lhes o repouso eterno”. A tradução do famoso hino do “*Dies Irae*” ou “Dia da Ira”, escrito em latim no século XIII, tematiza o dia do juízo final ou o momento de julgamento dos seres humanos por Deus, para que sejam libertos de seus pecados no momento da passagem da vida para a morte. Na música, por sua vez, o termo faz referência às composições feitas para coro de vozes e vozes isoladas que entoam os textos litúrgicos relatados na primeira acepção. Assim, o réquiem aparece como um gênero híbrido, tanto musical quanto literário.

Uma primeira transgressão dessa tradição cometida por Britten foi a de romper com o caráter litúrgico dos réquiens ao produzir o seu *War Requiem* não com o propósito de rogar a Deus pela libertação eterna de um defunto específico, no dia do julgamento final, mas sim com o propósito de, nesse dia, levar a julgamento e à condenação eterna às labaredas do inferno a própria guerra enquanto uma prática cultural, vista por Britten, em seu pacifismo radical, como monstruosa e degradadora da espécie humana.

Como extensão dessa primeira transgressão, há uma segunda, que acaba por reforçar ainda mais o caráter profano ou secular do *War Requiem* de Britten, dado que ele mantêm uma semelhança de família meramente formal com a estrutura composicional de um texto de réquiem. Tal transgressão se caracteriza pelo fato do *Requiem* de Britten enxertar intencionalmente no texto latino tradicional do réquiem poemas pacifistas de Owen, como o seguinte, intitulado “Hino para a Juventude Morta”

(“Anthem for Dead Youth”)⁹:

Que sinos soam por esses que como gado morrem?
 Apenas a ruidosa raiva monstruosa das armas.
 Apenas os estampidos velozes e pulsantes de rifles
 gaguejantes
 Podem recitar as suas fúnebres preces apressadas [...]

 Que velas velozes poderão manter-se acesas
 para transportar seus corpos?
 Não nas mãos dos meninos, mas em seus olhos,
 Resplandecerão os piedosos reflexos de despedidas.
 Seus brancos mantos mortuários serão semblantes páli-
 dos de meninas;
 Suas flores, a ternura de lembranças silenciosas,
 E cada crepúsculo lento, uma família em luto¹⁰.

Com essas transgressões, o *War Requiem* de Britten e, por extensão, também o de Jarman, nos apareceram como encenações condenatórias do noturno da guerra mediante a personificação do noturno da morte de um poeta soldado pacifista na e pela guerra, com base em memórias personalizadas da guerra por parte de sobreviventes que com ele conviveram no front de batalha. Como, no filme noturno de Jarman, os efeitos performáticos de tais transgressões nos atingiram de imediato, o primeiro rumo que tomou a nossa investigação terapêutica de tais efeitos foi o de seguir rastros culturais de réquiens conhecidos produzidos por outros compositores (Mozart, Berlioz, Fauré, Verdi, Penderecki, dentre outros), a fim de identificar semelhanças e diferenças em seus modos de significarem a morte, ela própria vista como um noturno, como a noturna ameaça de suspensão da vida. Nesse percurso, nos deparamos com o “Réquiem Berlinese” (“Das Berliner Requiem”), do músico alemão Kurt Weill (1900-1950) que, diferentemente dos outros, mantinha semelhanças

⁹Nossa tradução livre do poema tomou como base a sua versão inglesa, tal como aparece no encarte textual que acompanha o CD-Áudio do *War Requiem* de Britten, escrito por Keith Anderson (ANDERSON, 1996).

¹⁰Acerca da legitimidade de nossa tradução da expressão inglesa “a drawing-down of blinds” por “uma família em luto”, ver o comentário de RIVERS (2009, p. 409). Desde o século XIX, na Inglaterra, constituía uma prática funerária fechar as cortinas ou venezianas (“blinds”) de uma casa quando um membro de uma família falecia.

de família com o *War Requiem* de Britten em relação à natureza das transgressões cometidas. O de Weill nem sequer mantinha a estrutura formal de um réquiem católico; o texto tipicamente compósito, profano, crítico e irônico havia sido escrito por Bertold Brecht, e encenava o noturno de uma outra maneira, associando-o não só a práticas bélicas, mas também a práticas cotidianas das quais participam as pessoas nas grandes cidades. Trata-se, como é dito no encarte textual que acompanha o CD-Áudio que ouvimos¹¹, “de uma espécie de montagem composta de placas comemorativas, epitáfios, músicas fúnebres que representam os sentimentos dos mais amplos níveis da população” (HUYNH, 1992).

Tipicamente noturno, os modos como o “*Réquiem Berlinense*” encena literariamente¹² o noturno perpassando temáticas diversificadas, inclusive a bélica, mantendo, porém, o humor e a ironia, já se anunciam nas duas únicas estrofes que constituem o *Grande coral de ação de graças*¹³ que abre e fecha esse réquiem alemão. Na parte intitulada “Segundo poema do soldado desconhecido sob o arco do triunfo”¹⁴, em que o noturno se manifesta em conexão com o contexto bélico, o caráter duro e direto de usar a linguagem para significá-lo mantém o humor irônico em relação ao próprio texto do réquiem e às práticas litúrgicas da igreja católica romana, criticando e condenando, sem vacilação, a prática da guerra, propósito este que nos remete de volta, por semelhanças de família, aos réquiens para a guerra de Britten e Jarman.

¹¹Weill, Kurt. *Das Berliner Requiem. Violinkonzert, op. 12, Vom Tod im Wald, op. 23*. Choeur de La Chapelle Royale. Emsemble Musique Oblique, dir. Philippe Herreweghe. Germany: Harmonia Mundi S. A., 2002.

¹²Nossas traduções livres de trechos da versão integral em alemão do *Berliner Requiem* foram feitas com base em sua tradução integral para o inglês por Derek Yeld que integram o encarte textual do CD-Áudio. (HUYNH, 1992).

¹³“Louvem a noite e a escuridão que lhes envolvem. Mantenham-se juntos, olhem para o céu e vejam que o dia tem dormido longe de vocês. Louvem o frio, a escuridão e a corrupção. Olhem para cima; vocês não fazem nada e podem morrer sem se preocupar com coisa alguma”.

¹⁴“Tudo o que temos contado a vocês sobre o assassinato e a morte do soldado desconhecido, e sobre a mutilação de sua face, e sobre os esforços de seus assassinos para impedir a sua ressurreição, é verdade, mas não acontecerá novamente. Sua face era cheia de vida como as de vocês, até que fosse esmagada, cessasse de existir e não fosse mais vista neste mundo – inteiramente ou esmagada –, hoje e até o fim do mundo. E sua boca não falará no Julgamento Final: não haverá face”.

Um corpo no sepulcro, uma luz de vela e uma mulher que vela

O filme de Jarman inicia-se com uma tênue luz de vela em um fundo de trevas total. Tênué luz que fornece apenas a visibilidade suficiente à vastidão noturna do vasto vazio da sala e à câmara funerária sobre a qual jaz o corpo do soldado-poeta morto. A enfermeira que vela o seu corpo, com o qual conviveu durante a guerra, reaparece em *flashes* de cenas da infância do poeta, ao lado de sua mãe. Num primeiro momento, essa cena nos remeteu a cenas evangélicas que relatam a morte de Cristo e ao modo como o seu corpo teria sido velado por sua mãe, Maria¹⁵. Induziu-nos também a conjecturar acerca de um suposto caso amoroso de natureza ambígua entre personagens.

Essa cena do sepulcro iluminado apenas por uma luz de vela no qual uma mulher vela o corpo do soldado morto, tendo ao fundo uma porta pela qual poderia entrar a luz do sol, caso a cena não fosse noturna, nos remeteu, de imediato, ao noturno conto “O Marinheiro”, de Fernando Pessoa¹⁶. Neste caso, uma cena de velamento de um defunto no interior de um sepulcro remete a outra de velamento de um defunto também no interior de um quarto escuro. Em ambos os casos – tanto no filme quanto no texto ficcional de Pessoa – os autores recorrem a recursos narrativos baseados em remissões dos atores personagens que velam: no caso do filme, através de *flashback*, presenciamos as reminiscências da enfermeira, e, sobretudo, as reminiscências do poeta-soldado morto. Já no caso da ficção de Pessoa, são as três protagonistas – as três veladoras – que velam o corpo da donzela de branco e que narram interativamente as suas próprias reminiscências, não aquelas relativas a supostas interações que tivessem tido com a morta, mas relativas a efeitos da morte sobre a vida que desejariam ter tido, sobre o não vivido, sobre seus sonhos. Velando o corpo da donzela, as três mulheres velam também – sob um resto de luz de lua antes do amanhecer – as horas que passam e as memórias sonhadas daquilo que elas poderiam ter sido. Nas lembranças das personagens, os sonhos, adormecidos na luz do dia, são despertados pelas sombras da noite, junto com seus passados imaginados. Assim, o noturno e o sombrio da morte produzem efeitos difusos e ambíguos nas pessoas que velam: na ficção de Pessoa, o noturno e o sombrio certos e inevitáveis da morte, ao remeterem à efemeridade, à finitude e ao sem

¹⁵Ver Figura 1.

¹⁶PESSOA. O Marinheiro, p. 113-125.

sentido da vida, fazem aflorar a curiosidade, a sensualidade e o desejo pelo não vivido, pelo outro, pela alteridade, pelo que não somos e pelo que não fomos. Já na cena inicial de *War Requiem*, a enfermeira, ao apagar a vela outrora acesa e proferir o seu desesperado grito mudo¹⁷, produziu sobre nós efeitos performáticos ambíguos, tanto de horror, quanto de prazer, tanto de dor quanto de sensualidade.

O réquiem de Jarman para a guerra, do começo ao fim, nos impactou como uma noite noturna, um sonho sombrio, um pesadelo ao longo do qual em poucos momentos ocasionais irrompem *flashes* fugazes de luzes que funcionam como *flashes* memorialísticos que não nos deixam esquecer de que estamos mergulhados numa interminável e profunda escuridão. Luzes que nos induzem a tomarmos ciência das sombras e das trevas instauradas pela guerra. Essa guerra desproporcional entre luzes e trevas em que estas últimas predominam, essa luta entre frágeis *flashes* de luzes contra a energia impiedosa e avassaladora de disseminação das trevas, da qual já sabemos antecipadamente quem sairá vencedor, foi o efeito que impactou direta e persistentemente, ao longo do filme, nossos corpos de espectadores-terapeutas, movendo-nos não só à descrição dos recursos fílmicos acionados por Jarman para produzi-los, como também à investigação de efeitos semelhantes em outros jogos de linguagem. Nas remissões terapêuticas do noturno a que o filme nos conduziu, foi impossível não retroceder à alegoria do jogo de luzes e trevas que se manifesta na ópera *A flauta mágica*, tanto no libreto de Emanuel Schikaneder, que articula literariamente o seu enredo, quanto na música de Mozart, que o traduz através de um outro jogo sonoro, porém mudo, de linguagem¹⁸. Os efeitos de sentido que nos produziu o libreto da flauta mágica, que ‘faz a guerra’ em nome da razão luminosa, nos levaram a, nele, significar o noturno como o alvo a ser visado pela própria guerra e, portanto, como elemento a ser levado a julgamento pelo próprio tribunal da razão. Diferentemente, no filme de Jarman, os efeitos de sentido associados ao noturno da guerra parecem consistir em mostrar a incapacidade da razão humana de lidar com a sua própria falência. Não há, portanto, tribunal algum – racional ou sobrenatural – que possa

¹⁷Ver Figura 2.

¹⁸O próprio Wittgenstein (2009, IF-22, p. 14^e) nos autoriza a fazer esta sutil distinção: “A leitura sonora ou muda da frase escrita deve mesmo ser comparada com o cantar segundo as notas, mas não a significação da frase lida”.

extirpar as trevas da noite, porque luz e sombra são duas faces da mesma moeda e se alimentam mutuamente. Embora, no contraste dessa dupla luta entre opostos – a sonoridade da fala *versus* a sonoridade da música; o claro e o esclarecido das luzes *versus* o sombrio e o dogmático das trevas –, o noturno da noite saia indubitavelmente derrotado no jogo literário de linguagem do libreto de Schikaneder, não deixa de ser surpreendente observar terem sido os efeitos performáticos do noturno grito agudo e gaguejante de ódio e vingança manifesto na ária de Mozart cantada pela rainha da noite que, ecoando e explodindo de um modo sedutoramente convincente e trágico ao longo do século XX – através da trilha sonora descontínua e gaguejante das bombas e rajadas de metralhadoras que constituiu o fundo musical dos cenários das duas guerras mundiais – perdura até os nossos dias.

No plano estritamente musical de *A flauta mágica*, essa tensão que perpassa essa dupla luta de opostos – e que se conclui no literário do texto do libreto com a vitória das luzes, mas que perdurou, indecisa e inconclusa, no noturno grito modernista da *Viena fin de siècle* que prenunciou e pré-anunciou a vitória das trevas – se manifesta na luta entre o “staccato” e o “legato”. Menos do que inovações musicais, o “staccato” (o destacado, o descontínuo, o discreto) e o “legato” (o fluente, o contínuo) podem ser vistos como dois modos distintos de se proceder à leitura e à execução instrumental de uma frase musical, sendo a própria voz humana um desses instrumentos. O critério que orienta essa distinção é o maior ou menor valor que se concede à pausa ou ao silêncio na execução das notas sucessivas que compõem uma frase musical.

Esse recurso ao “staccato” acionado por Mozart para significar o noturno, na ária cantada pela rainha da noite, em contraposição ao “legato”, para significar a luz clara, esclarecida e esclarecedora do dia, na ária cantada por Sarastro que sucede imediatamente a da rainha, foi um efeito marcante na revisitação que fizemos de diferentes performances dessa ópera em nossa terapia de perseguição de rastros do noturno. Não podemos nos esquecer de que a flauta mágica com a qual a rainha da noite presenteia Tamino para auxiliá-lo em sua desafiadora e probatória epopeia fantástica para a libertação de Pamina – filha da rainha da noite sob o poder cativo luminoso de seu próprio pai, o sacerdote Sarastro – é um instrumento de sopro que só pode executar uma frase musical pelo movimento dos dedos das mãos que, por mais veloz que seja, jamais conseguirá tocá-la sob um regime “legato”, tendo, necessariamente, que

fazer concessão ao noturno silêncio “staccato” da noite, de modo que a magia da flauta mágica só pode operar mediante o poder “staccato” das trevas noturnas.

Mas se o noturno enquanto gênero musical nasce associado ao significado de música para ser executada à noite¹⁹, nem os noturnos musicais e nem a noite propriamente ditos foram sempre significados como os noturnos sombrios e melancólicos das trevas em oposição à alegria diurna das luzes, como atesta o poema “Noite de estrelas” do poeta e escritor francês Théodore de Banville: “Noite de estrelas/ Envolto em seus véus, brisa e perfumes/ Revolvo amores passados/ Evocados pela lira que suspira/ E instila serena melancolia em meu coração/ Vulto de amante vagueia em meu jardim de devaneio/ Esta rosa etérea exala o seu perfume/ E estas estrelas que à deriva flutuam no diamante liquefeito da fonte/ São seus olhos imprecisos que iluminam a noite”²⁰. Quando esses versos românticos sensualmente evocativos, mesmo que “serenamente melancólicos”, desta perfumada “Noite de estrelas” foram cantados em conformidade ao suave “legato” igualmente romântico da partitura homônima de Claude Debussy, o ‘grito modernista’ do noturno poema sinfônico “A Noite Transfigurada” de Arnold Schönberg, concluído no último ano da virada do século XIX para o XX, era ainda inaudível mesmo aos ouvidos europeus musicalmente sensíveis²¹. Esse ‘grito’ não só transfigurava, por inversão, os significados românticos associados à noite²², como também praticava uma inversão no modo de mobilizar

¹⁹A singela delicadeza da *Pequena Serenata Noturna* (Eine Kleine Nachtmusik) de Mozart (Serenata N°13 para cordas em Sol Mayor, K. 525) atesta essa significação primitiva atribuída a esse gênero musical.

²⁰Esta nossa tradução livre para o português foi feita a partir da versão original do poema disponível em: http://su.shorter.edu/wp-content/uploads/lee_venable_notes.pdf.

²¹Schönberg submeteu a sua peça a um concurso, mas a sua transgressão harmônica não chegou sequer a ser notada: “Noite transfigurada começa com a característica ré menor, uma nota que descreve a obscuridade dos bosques (...). Termina com um resplandecente ré maior transfigurado. Mas, entre ambas as notas, a peça empreende uma viagem harmônica de uma complexidade tão tortuosa que os jurados não estavam sequer dispostos a reconhecer que aquilo pudesse ser uma possibilidade harmônica” (RATTLE, 2005).

²²“Durante toda a primeira metade do século XIX, a imagem do bosque representou algo espiritual, que curava, que dava forças, onde se ia buscar alívio. Em algum momento indefinido no final do século XIX, o bosque se converte em um lugar de medos e perigos

o noturno, enquanto gênero musical que, mesmo quando executado à plena luz do dia, não deixava de prenunciar a volta do poder beligerante da rainha da noite. Entretanto, essa volta invertida do noturno não mais o significava musicalmente com base no recurso ao “staccato” em oposição ao “legato”, mas pelo recurso pós-tonal de se romper com o privilégio concedido à tonalidade única na produção de uma peça musical, abrindo-a, democraticamente, à permissividade de todas as combinações possíveis e imagináveis de transfigurações tonais. Embora o acionamento, por Schönberg, do recurso pós-tonal para significar o noturno, em sua “Noite transfigurada”, tivesse sido inspirado em um poema homônimo de Richard Dehmel²³ - que tematiza, sob o pano de fundo de um bosque sombrio envolto no escuro da noite, o encontro de uma mulher grávida com o seu amante, para quem ela confessa o seu estado de conflito por estar esperando um filho que não era dele –, o modo ainda literariamente romântico como Dehmel resolve tal conflito, através da aceitação pacífica, por parte do amante, de um filho noturno *literariamente* transfigurado, está em descompasso com o filho noturno *sonoramente* transfigurado no jogo de linguagem pós-tonal da peça sinfônica de Schönberg. Há um momento nesta noite noturna transfigurada em que a tensão que se estabelece entre as diferentes transfigurações tonais chega ao seu clímax e explode em um grito uníssono súbito e breve, assustadoramente luminoso e tenebroso em sua ambiguidade híbrida de beleza e horror. O efeito performático desse ‘grito pós-tonal’ em nossos corpos de ouvintes terapêuticos nos envia de volta à cena inicial do filme de Jarman, na qual, ao som dos sinos iniciais do réquiem de Britten, a câmera focaliza apenas o rosto da enfermeira que emite um grito mudo desesperado enquanto cobre os olhos por dois dedos de cada mão. A figura andrógina da atriz Tilda Swinton, em seu contundente grito mudo, nos remete, por semelhanças de família, à pintura expressionista de Edvard Munch, “O Grito”²⁴, que retrata outra figura andrógina em um momento de profunda angústia e desespero

psicológicos, e a noite se transforma em um lugar de sombras, em que se pode estar possuído pelo poder do inconsciente” (RATTLE, 2005).

²³A versão original desse poema, em alemão, bem como uma tradução para o inglês, feita por Mary Wittall, podem ser acessadas em: http://en.wikipedia.org/wiki/Verkl%C3%A4rte_Nacht.

²⁴A conhecida pintura de Edvard Munch, “O Grito” (1893), está disponível em: <http://www.edvard-munch.com/gallery/anxiety/scream.htm>.

existencial. A dor do grito está notoriamente expressa pela sinuosidade e tortuosidade que a figura humana e a paisagem adquirem nessa pintura, como que num reflexo expressivo das ondas sonoras do próprio grito. No segundo plano dessa obra, as cores quentes – semelhantes ao fogo – expressas pelo céu se contrastam com as cores frias, o azul da água e o negro da roupa da figura em primeiro plano. A imagem é dolorosa e disforme e a aparência da figura humana é carregada de definhamento e morte. Uma das semelhanças que estabelecemos entre os efeitos de sentido da cena descrita do filme de Jarman e a cena da pintura de Munch diz respeito à posição das mãos de ambas em cada uma delas: na figura andrógina da pintura, as mãos aparecem sobre as faces, como se tampassem os ouvidos, enquanto que, na cena do filme, os dedos das mãos da enfermeira cobrem os olhos, como se uma dissesse – “eu não quero ouvir” –, e a outra, “eu não quero ver”.

Rastros estéticos do noturno na encenação de bombardeios

No filme de Jarman, a cena do bombardeio, que dura um pouco mais que dois minutos, foi a que nos pareceu a mais performática, por ter feito emergir em nós um sentimento de ambiguidade ético-estética. Ao mesmo tempo em que nos chocamos diante de um cenário catastrófico de destruição e horror, que os olhos apenas inferem, mas que não nos é dado a ver, nos maravilhamos diante da beleza plástica-cromática da cena que transcorre aos nossos olhos: uma sequência de transfigurações cromáticas da fumaça densa produzida pelo bombardeio como se ela fosse dotada de intencionalidade e poder de produzir, no céu, uma pintura expressionista móvel que vai gradativamente assumindo outras formas cromáticas de beleza inusitada e imprevisível. Os efeitos de sentido em nós produzidos por essas transfigurações cromáticas da fumaça, ao mesmo tempo luminosas e densamente nebulosas, por essa “beleza no horror”, que vão assumindo predominantemente diferentes tons de verde, vermelho, alaranjado, amarelo, com rajadas brancas sob o manto negro do céu noturno, levaram-nos a assemelhá-las – tal como o fez Clark (2008) em sua resenha²⁵ do filme de Jarman – à “fúria apocalíptica” manifesta

²⁵Essa resenha pode ser acessada, na íntegra, em: <http://jclarkmedia.com/jarman/jarman07.html#review>.

nas seguintes pinturas de Hieronymus Bosch: Inferno 1²⁶; Inferno 2²⁷; A queda dos condenados no inferno²⁸; A queima do portal²⁹; A tentação de Santo Antonio³⁰. Reflexos esteticamente conexos de luzes, cores e sombras parecem dançar sob o vasto tapete negro do céu noturno, apenas para dar visibilidade ao balé bélico da balada noturna inaudível de bombas, produzindo inéditas transfigurações pós-tonais entre aquilo que se manifesta aos olhos e aos ouvidos. O que de fato ouvimos nessa pungente cena de transfiguração estética do horror, nessa “beleza no horror”, não foi o “libertai as almas dos que morreram fiéis das penas do inferno e da boca do leão” do réquiem latino que de fato se canta, se ouve e se reza na cena muda dos bombardeios; o que de fato ouvimos foi “A noite transfigurada” de Schönberg.

Por uma mensagem pacifista

Uma última cena mobilizada por este percurso é aquela na qual se esboça, por fim, tanto a trama homoafetiva entre o trio masculino de soldados do enredo do *War Requiem* quanto o instante do assassinato do poeta. Em meio ao cenário hostil das trincheiras, um piano é posto em cena junto à figura dos soldados que vivenciam, por alguns instantes, a dimensão afetiva e sensível da vida, novamente interrompida pela violência do disparo. Embora o som do piano também não seja ouvido por quem assiste à cena, o modo como essa música inaudível é mobilizada, nesse contexto bélico, provocou efeitos que nos remeteram a uma cena emblemática, agora do filme “O pianista”, de Roman Polanski, particularmente à *performance* da balada n. 1, em sol menor, op. 23 de Chopin, executada pelo protagonista judeu diante do soldado alemão. No filme de Jarman, a mensagem pacifista parece explícita, não só no seu título, como também na opção de contar a vida do poeta pacifista

²⁶Acessível em: <http://worldofpoe.blogspot.com.br/2011/12/plagiarism-carnival-1.html>

²⁷Acessível em: <http://www.hieronymus-bosch.org/Hell.html>

²⁸Acessível em: <http://www.hieronymus-bosch.org/The-Falling-of-the-Damned-into-Hell.html>

²⁹Acessível em: [http://www.hieronymus-bosch.org/Tondal's-Vision-\(detail-of-the-burning-gateway\)-large.html](http://www.hieronymus-bosch.org/Tondal's-Vision-(detail-of-the-burning-gateway)-large.html)

³⁰Acessível em: <http://www.hieronymus-bosch.org/Temptation-of-St.-Anthony,-central-panel-of-the-triptych.html>

que morre na guerra. Assim, a crença principal que normatiza e orienta a produção de sentido às práticas do choro e do grito nos jogos noturnos de cena do *War Requiem* é o de que a guerra é, em todos os sentidos, abominável e inaceitável. Trata-se de um postulado pacifista radical, ativo e crítico intimamente conectado com uma crença pós-humanista de preservação da vida humana em quaisquer circunstâncias – isto é, que vê a preservação da vida humana como um valor ético inalienável –, sem deixar, entretanto, de condenar e combater ativa e radicalmente – e sem qualquer ingenuidade política – as instituições, a indústria e a cultura da guerra e de todos os tipos de atentados à vida e à dignidade humanas. Mas a perseguição dos rastros de significação permissíveis pelos jogos de cena do *War Requiem* também nos autoriza a ver uma segunda crença que participa de sua gramática, isto é, que orienta a produção de sentidos aos jogos noturnos de linguagem que aqui percorremos. Não são apenas jogos noturnos de gritos e choros pacifistas no sentido de luta contra guerras quentes ou frias entre povos e nações. São também gritos de piedade, fraternidade e companheirismo que atentam contra a guerra que impede todo tipo de manifestação de afetividade entre os seres humanos, sejam elas hétero ou homoafetivas. Sem esse postulado de luta pelos direitos homoafetivos, haveria uma lacuna na gramática que orienta a produção de sentidos do *War Requiem*. Há uma terceira crença que gramaticaliza todos os jogos de cena do *War Requiem*, revelando um modo particularmente Jarmaniano de se denunciar e lutar pacificamente contra a guerra, estetizando não só os gritos contra a guerra, como também, os próprios gritos bélicos, isto é, as próprias práticas bélicas que espalham seus gritos terrivelmente sonoros, que paralisam de pânico os nossos ouvidos. Talvez, essa crença pudesse explicar a opção de Jarman por fazer um filme mudo que substituísse os gritos ferozes, mortais e excessivamente sonoros da guerra por gritos pós-tonais da música de Britten que, por vezes, em momentos de trégua, descansam em uma ou outra tonalidade. A cena final do filme retorna à inicial: a enfermeira, com a vela acesa na mão, vai lentamente se retirando da sala noturna, de costas à porta de saída, de modo que nós, espectadores, permanecemos, em relação ao sutil olhar noturno dos olhos da câmera de Jarman, no fundo da sala-túmulo, causando-nos o terrível efeito performático de estarmos sendo trancados no sepulcro onde jaz o corpo do poeta morto. Esta estratégia derradeira nos mergulha compulsoriamente no imóvel e perpétuo noturno sepulcral da morte.

Referências

- ALMEIDA, João José Rodrigues Lima. Rito, mito e sentido nos diários de Wittgenstein. *Estudos de Religião*, v.26, n. 42, p.100-118, jan./jun. 2012.
- ANDERSON, Keith. Encarte textual do CD-Áudio *Britten War Requiem*. Germany: HNH International Ltd., 1996.
- BRITTEN, Benjamin. *War Requiem*. CD-Áudio, 2 discos. Nigel Boddice, Conductor of Chamber Orchestra; Martyn Brabbins, Conductor of BBC Scottish Symphony Orchestra. Germany: HNH International Ltd., 1996.
- CLARK, Jim. *Jarman's War Requiem: a review*. Disponível em: <http://jclarkmedia.com/jarman/jarman07.html#review>. Acesso em 2015.
- EVERDELL, William R. *Os primeiros modernos: as origens do pensamento do século XX*. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- GLOCK, Hans-Johann. *Dicionário Wittgenstein*. Trad. Helena Martins. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- HUYNH, Pascal. Encarte textual que acompanha o CD-Áudio Weill, Kurt (2002). Allemagne: Harmonia Mundi S.A., 1992.
- JARMAN, Derek. *War Requiem*. Elenco: Laurence Olivier, Nathaniel Parker, Tilda Swinton, Sean Bean, Nigel Terry, Patricia Hayes, Owen Teale, Jodie Graber, Spencer Leigh. 92 minutos. Reino Unido: Magnus Opus, 1988.
- MIGUEL, Antonio. Infâncias e pós-colonialismo. *Educação & Sociedade*, Campinas, v. 35, n. 128, p. 629-982, jul.-set., 2014.
- MIGUEL, Antonio. Historiografia e terapia na cidade da linguagem de Wittgenstein. No prelo. *Bolema*, 2015.
- MIGUEL, Fernanda V. C. *Investigações Literárias: terapias e encenações do feminino*. Tese de doutorado. Programa de pós-graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, 2015.
- NEDO, Michael. *Wittgenstein and Cambridge Family Resemblances*. Cambridge, 2011. Disponível em: <http://www.editor.net/BWS/docs/ClareHallCatalogueNew.pdf>. Acesso em: mar. 2014.
- PESSOA, Fernando. O Marinheiro. In: *O Eu profundo e os outros Eus*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

RATTLE, Simon. *Leaving Home: Orchestral Music in the 20th Century*. Box Set [DVD], Disco 1. Art Haus Music, 2005.

RIVERS, Bryan. 'A Drawing-Down of Blinds': Wilfred Owen's Punning Conclusion to 'Anthem for Doomed Youth'. *Notes and Queries* (2009) 56 (3): 409-411.

SONTAG, Susan. *Contra a Interpretação*. Porto Alegre: LP&M, 1987.

Weill, Kurt. *Das Berliner Requiem. Violinkonzert, op. 12, Vom Tod im Wald, op. 23*. Choeur de La Chapelle Royale. Emsemble Musique Oblique, dir. Philippe Herreweghe. Germany: Harmonia Mundi S. A., 2002.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Philosophical investigations*. Translated by G.E.M. Anscombe, P.M.S. Hacker, and Joachim Schulte. Rev. 4th ed. / by P.M.S. Hacker and Joachim Schulte. United Kingdom: Blackwell Publishing Ltd, 2009.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Investigações filosóficas*. Trad. José Carlos Bruni. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Cultura e Valor*. Trad. Jorge Mendes. Lisboa: Edições 70, 2000.

