

O MITO DE TIRÉSIAS REVISITADO: ÉTICA & ESTÉTICA NA ÓTICA DO CINEMA

LATUF ISAIAS MUCCI
UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE

proflatuf@saquarema.com.br
<http://www.professorlatuf.blogspot.com/>

Article received on 26th February, 2010.

Accepted on 6th July, 2010.

RESUMO

A partir de uma conceituação do que seja “ética” e “estética” e de suas relações essenciais, no que tange a um conflito, harmonia e conjugação, este ensaio revisita o mito grego Tíresias, semioticamente traduzido por várias linguagens da arte, entre as quais o cinema de que se extrai, como emblema, o filme homônimo de Bertrand Bonello.

PALAVRAS CHAVE

Estética. Relações intersemióticas. Tíresias, mito grego. Filme *Tíresias* (2003).

THE MYTH OF TIRESIAS REVISITED: ETHICS AND ESTHETICS BY THE OPTICS OF THE CINEMA

ABSTRACT

Taking a concept of “ethics” and “aesthetics”, and of their essential relationship concerning conflicts, harmony and conjugation, this essay revisits the greek myth Tiresias, semiotically translated by many languages of art, among which the cinema, from which is taked, as an emblem, the homonymous film by Bertrand Bonello.

KEYWORDS

Aesthetics. Intersemiotic relationship. Tiresias, Greek myth. Filme *Tíresias* (2003).

*“I Tiresias, though blind, throbbing between two lives
Old man with wrinkled female breasts, can see
At the violet hour, the evening hour that strives”* (Eliot 1981: 97)¹.

*“L'éthique, c'est l'esthétique vue du dedans”*²
Paul Reverdy

Ethos e *Aesthesis* são, definitivamente, dimensões originárias do ser humano, que, pelo ético, situa-se no mundo, ao passo que, pelo estético, expressa-se a si e a esse mesmo mundo. Neste breve ensaio, averiguam-se possibilidades de expressão do ético e do estético e se investigam, no âmbito da arte, implicações dessa relação.

Inicialmente, há que se distinguem ética e moral, sendo a primeira a teoria ou a ciência do comportamento moral em sociedade ou ciência específica da conduta humana ou, ainda, o tratamento científico dos problemas morais, que, mais do que descrever, os transcende com seus conceitos, hipóteses e teorização. A ética não é a moral; não podendo,

¹ “Eu, Tíresias, um velho de enrugadas tetas,/ Percebo a cena e antevejo o resto”. ELIOT, T.S. *Poesia*. 3.ed. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981, p. 97.

² “A ética é a estética vista de dentro” (Tradução nossa).

pois, reduzir-se a um conjunto de normas e prescrições, tem como missão explicar a moral efetiva, a qual pode influenciar. Portanto, a ética e a moral relacionam-se, até por suas origens etimológicas: o termo “ética” provém do grego *ethos*, que, no vernáculo, se traduz por “costume”, “caráter”, “modo de ser”, enquanto que o significante “moral” tem procedência latina – *mos, moris* –, cujo significado é “costume”, entendido como conjunto de normas adquiridas pelo hábito. Por conseguinte, a ética ocupa-se em propiciar, de forma objetiva, uma explicação da conduta moral.

Quanto ao *homo aestheticus*, recorreremos a Terry Eagleton, que abre seu *The ideology of aesthetics* com este enunciado: a “Estética nasceu como um discurso do corpo” (Eagleton 1978: 13)³, significando uma oposição ao pensamento, à razão, ao conceito; não que a estética não seja uma ciência, cujo *corpus* reside na sensibilidade *avant tout*, circunscrevendo o terreno do belo, do feio, do sublime, do grotesco, de categorias, enfim, que contemplam a aparência. Se o retrato é aparência, Oscar Wilde (1854-1900), amante das superfícies, elege, precisamente em *O retrato de Dorian Gray* (1890), a Beleza como o bem supremo e postula que o verdadeiro mistério do mundo é o visível e não o invisível. Segundo Emmanuel Lévinas (1906-1995), a originalidade da filosofia encontra-se no solo da ética, e não em uma atitude estética, cabendo à arte ocupar um campo relacional, um campo de alteridade, ou seja, o de uma esteticidade ética; para o filósofo franco-lituano, a obra de arte se constitui numa experiência radical da existência, como uma vivência da fecundidade (Lévinas 1972: 43). Já, de acordo com Nietzsche (1844-1900)⁴, a vida confunde-se com a arte, postulado que o irmana a seu coetâneo irlandês num radicalismo estético, fundante de toda ética, com natureza dionisíaca. Desde o *Nascimento da tragédia* (1872), o filósofo alemão vê a arte com a ótica da vida. Pujante, surge a imagem de Zaratustra, o deus dançarino, que leva “ainda a luz ao mundo infero” (NIETZSCHE, 1989, p. 29). “Escreve com sangue; e aprenderás que o sangue é espírito”, postula Nietzsche em *Assim falou Zaratustra* (NIETZSCHE, 1989, p. 56), axioma que remete à corporalidade essencial da estética.

Será possível uma harmonia entre ética e estética? Se constituem campos específicos do saber, poderão a ética e a estética travar um diálogo e, metonimicamente, estabelecer inter-relações, interfaces, interdiscursos? Não será o campo artístico o campo da medição de forças éticas?

Não resta dúvida de que a criação artística e a teoria racional do bem e do mal estabelecem entre si uma relação problemática, na medida em que a aliança de uma e da outra se faz confortavelmente no jogo comum da referência cultural, sob o signo do papel do artista, segundo o humanismo, por exemplo, que considera a obra em relação estrita com o público, relação essa constituída por uma soma de expectativas que fazem a lei. Tal perspectiva pode ser mediada por temas, como o heroísmo, por traços estéticos, tal qual o sublime, por traços próprios do artista e de sua criação, mas implica, sempre, a autonomia do estético, que funda, por si mesmo, a expressão do valor positivo, conforme estudamos em nossa tese de doutoramento em Poética (MUCCI, 1993). Nesse sentido, a leitura estética confundir-se-ia com a leitura ética, na medida em que sugere o universal concreto, que ultrapassa os limites de toda prescrição ética e reencontra a propriedade do imperativo categórico. Ata-se o paradoxo: em sua visada axiológica, a obra é digressiva, ou transgressora, com relação à norma recebida, porque toda fabulação é repetição ou rejeição da norma. Também a imoralidade mais explícita pode ser lida como propriamente ética, porque não estrutura um bem “hipotético” constitutivo, mas o que escapa a qualquer normatização. No prólogo de *O retrato de Dorian Gray*, Oscar Wilde, esteta maldito, inscreve provocativamente: “Um livro não é, de modo algum, moral ou imoral. Os livros são bem ou mal escritos. Eis tudo.” E conclui,

³ Tradução nossa.

⁴ Note-se a coincidência de datas da existência de dois escritores fulcrais da virada do século XIX para o século XX – Nietzsche, o mais velho, e Wilde, mais novo de 10 anos apenas –, que tiveram um destino trágico e uma influência seminal no século que eclodia, quando ambos tinham, (in)justamente, seu inglório crespúsculo.

categoricamente, esse prefácio-manifesto, que cai como uma bomba sobre o naturalismo e o realismo, então vigentes: “Toda arte é completamente inútil” (Wilde 1986: 55 e 56).

Em sua célebre conferência “O autor como produtor”, pronunciada, em 27 de abril de 1934, no Instituto para o Estudo do Fascismo, Walter Benjamin (1892-1940) afirma:

Pretendo mostrar-vos que a tendência de uma obra literária só pode ser correta do ponto de vista político quando for também correta do ponto de vista literário. Isso significa que a tendência politicamente correta inclui uma tendência literária. Acrescento imediatamente que é essa tendência literária, e nenhuma outra, contida implícita ou explicitamente em toda tendência política *correta*, que determina a qualidade da obra. Portanto, a tendência política correta de uma obra inclui sua qualidade literária, porque inclui sua *tendência* literária (Benjamin 1985: 121).

Nessa espécie de silogismo, o filósofo alemão conjuga ética e estética, fortemente entrelaçadas a fim de se chegar a uma sociedade socialista, mais do que sonhada, realizável ou a ser realizada, segundo o projeto benjaminiano. Superando, portanto, numa rigorosa dialética, a “estéril” dicotomia forma/conteúdo, Benjamin vê, na união entre tendência política e qualidade artística, a síntese almejada, que ele afirma encontrar-se no “teatro épico” de Bertold Brecht (1898-1956) – “que não se propõe a desenvolver ações. Mas representar condições” (Benjamin 1985: 133) -, de quem toma emprestado a categoria da “refuncionalização”, entendida como “a transformação de formas e instrumentos de produção por uma inteligência progressista e, portanto, interessada na liberação dos meios de produção, a serviço da luta de classes” (Benjamin 1985: 127). O conceito brechtiano de refuncionalização leva a repensar, dentro da abolição do “contraste infecundo entre forma e conteúdo” (Benjamin 1985: 122), por exemplo, a idéia de formas ou gêneros literários. Embora assuma, claramente, uma perspectiva de sociologia da arte, esse ensaio benjaminiano abre-se em outras seminais perspectivas, dentro da Teoria da Literatura, como a Retórica e, principalmente e, *avant la lettre*, a Estética da Recepção, que nasceria, na mesma Alemanha, nos anos 60 do século passado, como se pode ler no fragmento *infra*:

Na medida em que essa dimensão ganha em extensão o que perde em profundidade, a distinção convencionalmente convencional entre o autor e o público, que a imprensa burguesa preserva artificialmente, começa a desaparecer na imprensa soviética. Nela, o leitor está sempre pronto, igualmente, a escrever, descrever e prescrever (Benjamin: 1985: 124).

A síntese da ética e da estética, proposta por Benjamin, reenvia ao projeto do nosso modernista-mor, Mário de Andrade (1893-1945), para quem a revolução radica na própria revolução da forma, estruturada pelo artista, dilacerado “na tensão entre a arte-técnica e a ‘arte social’ ou na agônica experiência entre os valores do ‘fazer melhor’ (‘arte pura’) e da ‘arte de combater (‘arte interessada’)” (MUCCI 2001: 30).

Meditando sobre as relações, amorosas e conflituosas, entre ética e estética, privilegiamos a questão do mito, uma questão que atravessa todas as culturas. Com efeito, o mito, sendo narrativa – *mythos* -, história, constitui um cenário, onde, além de se contar e explicar uma ordem do mundo, mostra como se ordenam as relações do ser humano com esse mesmo mundo, as relações dos seres humanos entre si, quer dizer, todo mito narra como se processa a formação de um grupo, de uma sociedade, conferindo, portanto, sentido ao universo. A formulação de um mito coincide, então, com a constituição de uma sociedade e, dando sentido às relações inter-individuais, pretende tornar o mundo inteligível e organizado. Como história ou narrativa, o mito estrutura uma seqüência de narrativas e possui uma carga nitidamente poética, pois a história contada não é qualquer história. Todo mito narra as origens, na medida em que, contando, em definitivo, o que aconteceu (ou teria acontecido) num tempo imemorial - *in illo tempore* -, “era uma vez” -, narra o que se mantém, ainda e

sempre, válido, o que tem valor. O fato de contar, de proferir o mito e, portanto, de o atualizar pela palavra, confere-lhe sua plena validade, validação, valoração. O enunciado do mito não constitui apenas uma exposição de fatos: transportando o público para o tempo das origens, a exposição mítica dos fatos (reais, fictícios) apresenta-se, sempre, como inaugural. Desse modo, a narrativa reatualiza o mito, reativa a história, sendo o mito a negação mesma de todo e qualquer progresso cronológico, de todo e qualquer porvir: o tempo do mito é um tempo circular, que se refere a um tempo arcaico, a um tempo das origens, que será para sempre a chave explicativa do ser humano, das relações dos seres humanos com o mundo, das relações humanas. O mito implica a festa, o tempo reatualizado: ele é vida, ação, antes de ser pensamento – *logos* -, dado que há, como ensina Lévi-Strauss, um “pensamento selvagem”, em nada inferior ao pensamento dito “civilizado”.

Para conformar uma definição do mito e retomando-se estas reflexões, distinguem-se, em todo mito, quatro planos distintos, mas que se confundem na estrutura discursiva. Enquanto narrativa, o mito põe em evidência, no plano estético, o encadeamento de seqüências, constituindo, portanto, uma história que, com elementos invariantes da narrativa, produz significâncias possíveis tanto para quem conta como para quem ouve ou lê. Epistemologicamente, o mito instaura-se como saber, que, no plano teórico e no plano técnico se quer explicativo, na medida em que organiza o relato e propõe uma estruturação do mundo sensível. História-gênese, o mito nomeia as coisas, explica-as, hierarquiza-as. O mito é história explicativa, fundadora, permitindo caucionar um discurso. Culturalmente falando, o mito é autoridade. Ainda mais, o mito é História, não simplesmente história ou estória. Narrando o tempo, o espaço, o lugar e a função do ser humano, o mito é, sempre, mito das origens e o conjunto de mitos confunde-se com a própria história da sociedade em que se engendrou e que a engendrou. O mito tem um valor ético, porque, produto da comunidade que o possui, dá coerência a essa mesma comunidade e estrutura um sistema de valores, compondo a mitologia os elementos essenciais de uma ideologia, sendo, portanto, a ideologia mesma.

Circunscrevendo nosso trabalho à seminal mitologia grega, dela contemplamos uma figura mítica, cuja exemplaridade tem inspirado, recorrentemente, a imaginação poética, a imaginação criadora e, no caso que privilegamos, a imaginação cinematográfica – Tirésias. Tirésias, célebre adivinho tebano, filho da ninfa Cáriclo, foi, de acordo com certa versão do mito, cegado por Palas Atena, porque ele a viu, por acaso, nua. Arrependida do castigo, a própria deusa lhe conferiu dons proféticos. Tirésias profetizou a culpa involuntária de Édipo que, depois de matar seu pai Laio, casou-se com sua mãe, Jocasta. Tirésias insistiu junto a Creonte para que fossem outorgadas a Polinício as honras fúnebres e para que o rei sacrificasse, para o bem da pátria, seu filho Meneceu. Segundo uma outra versão, talvez mais corriqueira, Tirésias, passeando, certo dia, viu, enquanto orava no monte Citorão, duas serpentes venenosas copulando, que se voltaram contra ele; tentando separá-las, matou a serpente-fêmea e transformou-se, por sete anos, numa mulher, tornando-se uma prostituta famosa.

Anos depois, indo orar sobre o mesmo monte Citorão, encontrou outro casal de cobras venenosas copulando. Matou o macho e se voltou, então, a ser homem. Por este seu conhecimento e experiência dos dois sexos, Tirésias foi convocado, por ocasião de uma discussão entre Zeus e Hera sobre quem teria mais prazer na relação sexual, se o homem ou a mulher, para resolver a questão. Tirésias sabia que, qualquer que fosse sua decisão, o deus que perdesse ficaria irado com ele. Hera dizia que o homem tinha mais prazer, Zeus dizia que era a mulher. Tirésias decidiu: “se dividirmos o prazer em dez partes, a mulher fica com nove e o homem com uma”. Hera, furiosa por ter perdido, cegou Tirésias por vingança. Mas Zeus, compadecido e em recompensa por Tirésias ter dado a ele a vitória, concedeu-lhe o dom da *mântis* ou previsão.

Narrado por Homero, Hesíodo, Ovídio, o mito de Tirésias foi relido, por exemplo, além do epigrafado Eliot, pelo poeta francês Guillaume Apollinaire (1880-1918), na peça teatral *Les mamelles de Tirésias* (1918), onde a feminista Thérèse fez o papel do bigodudo general Tirésias.

Guillaume Apollinaire
Les Mamelles de Tirésias

Corpus macerado deste nosso ensaio, *Tiresia*, 2003, é um filme do cineasta francês Bertrand Bonello, com Laurent Lucas, Clara Choveaux, Thiago Teles e Célia Cata Castel, sendo a música de Albin de la Simone e Laurie Markovitch e a fotografia, de Fabrice Rouaud. Em poucas palavras, este é o trecho do filme: Obcecado pela perfeição, Terranova (Laurent Lucas) erra à noite em busca do ser perfeito. Certa noite, ele se apaixona, no *Bois de Boulogne*, em Paris, por um transexual brasileiro, Tirésia (Clara Choveaux e Thiago Teles), que seqüestra e, posteriormente, cega, porque, com a falta dos hormônios para a manutenção da beleza artificial andrógina, Tirésia torna-se uma flor fanada, uma rosa murcha, uma caricatura de mulher, com barba e voz grossa. O ex-travesti passa, então, a exhibir dons de premonição.

Em *Tirésia*, adaptação contemporânea de um mito grego com simbologia freudiana, há uma estrutura bipartida, com uma audaciosa mudança de ator, dado que Thiago Teles substitui, no meio do caminho, *nel mezzo del camin oscuro*, a Clara Choveaux. O filme apresenta cenas mágicas e momentos de puro êxtase cinematográfico, como o magnífico plano-seqüência em que o *Bois de Boulogne*, zoológico sensual, remete a *Todo sobre mi madre* (1999), de Pedro Almodóvar.

O filme inaugura-se com a belíssima imagem de um vulcão derramando lavras, cadeia de metáforas ardentes do desejo eternamente insatisfeito e da fascinação do espetáculo, causado pelo magma, ao som da sublime “Sétima Sinfonia”, de Beethoven; Terranova deseja lutar contra os implacáveis efeitos do tempo; em seguida, vê-se um demorado *close* do protagonista, silencioso como uma deslumbrante estátua. Imagens de Paris passam na tela, como se nosso olhar vagasse pela cidade (o *locus* da *flânerie* baudelairiana) ou como se a própria cidade se oferecesse espetacularmente, e com indisfarçável volúpia, a nossos olhos atônitos; a voz do narrador, ainda sem rosto, declama, então, longo poema em prosa, monólogo de um esteta absolutamente carente e desejoso; esse discurso funcionaria como epígrafe do objeto estético e assume tons cifrados, quiçá oraculares: “Em breve, estarei no meu jardim de rosas. Em breve. Estou aguardando. Rosas cheias de espinhos. Falsos odores, mas bem melhores do que as verdadeiras. O original é vulgar por causa de seu passado. Foi uma experiência, uma tentativa. A ilusão de uma coisa não é essa coisa. Só a cópia é perfeita”⁵. Então, Terranova, um belo homem de uns trinta anos, com cismadores olhos verdes, aparece flanando e continua sua declamação solitária: “Tal como a vejo, como a sinto. De novo, em meu jardim é noite, de novo há as rosas... Mesmo que haja um único e lindo dia.”⁶ Agora, a cena passa-se no *studio* e a voz fala: “ Não durmo mais sem você. Não durmo mais”⁷. O personagem sai à procura da rosa perfeita e percorre a galeria de um museu, onde demoradamente contempla estátuas nuas. Saindo do jardim de seu *studio*, reclama: “Pobre jardim. Merda de jardimzinho, nem uma flor que seja uma flor. Não tem uma flor verdadeira. Jardimzinho de merda. Não tem odores”⁸. De carro, dirige-se ao *Bois de Boulogne*, jardim imenso, jardim perverso, bosque da busca do desejo, e recita entusiasticamente: “Todas vocês, minhas rosas... Estou quase chegando lá. Quero conhecer vocês todas. De fato, eu conheço você, você e você. Eu conheço vocês. Esperem por mim. Estou quase chegando. Meu roseiral com rosas cheias de espinhos. Odores falsos. Mas melhores que os verdadeiros. Os originais são vulgares, uma tentativa”⁹. Terranova olha os travestis que se vendem e proferem vulgares

⁵ Tradução nossa, a partir do texto falado do filme.

⁶ Ibid.

⁷ Ibid.

⁸ Ibid.

⁹ Ibid.

discursos de sedução; escuta uma voz que canta e o encanta: será o começo da tragédia da sereia safada, do “anjo pornográfico”, da *belle de nuit*.

Além da evidente referência, pelo nome do transexual, à figura mítica do adivinho de Tebas (no modestíssimo *studio* de Terranova, há, inclusive, na sala, um espelho, onde às vezes se reflete a figura de Tirésias, com a figura de uma serpente, o que reenvia à cena em que Tirésias aparta a briga das serpentes), este filme francês, exibido, resultando em fiasco, no Festival de Cannes de 2003, remete à cena de Sodoma e Gomorra, do Antigo Testamento, onde os anjos têm formas de travesti; outros mitos da constelação grega também ressoam no filme. Primeiramente, há o mito das sereias, pois que o *flâneur* do bosque encanta-se, primeiramente, pela canção que o travesti, rosa solitária e cheia de espinhos, canta, quase sussurra, “Teresinha de Jesus”, uma canção do folclore brasileiro, parafraseada, belamente, por Chico Buarque em “Teresinha”:

O primeiro me chegou como quem vem do florista
Trouxe um bicho de pelúcia, trouxe um broche de ametista
Me contou suas viagens e as vantagens que ele tinha
Me mostrou o seu relógio, me chamava de rainha
Me encontrou tão desarmada que tocou meu coração
Mas não me negava nada, e, assustada, eu disse não

O segundo me chegou como quem chega do bar
Trouxe um litro de aguardente tão amarga de tragar
Indagou o meu passado e cheirou minha comida
Vasculhou minha gaveta me chamava de perdida
Me encontrou tão desarmada que arranhou meu coração
Mas não me entregava nada, e, assustada, eu disse não

O terceiro me chegou como quem chega do nada
Ele não me trouxe nada também nada perguntou
Mal sei como ele se chama mas entendo o que ele quer
Se deitou na minha cama e me chama de mulher
Foi chegando sorrateiro e antes que eu dissesse não
Se instalou feito posseiro, dentro do meu coração.

Essa canção da música popular brasileira funciona como canção de ninar, *berceuse*, e , na cena do bosque, assume tons nostálgicos, quase deprimentes. Terranova, o caçador da madrugada, apaixona-se. Convém assinalar que a cozinha do *studio*, cativo do travesti, tem, na parede, um pôster da estátua da sereia de Copenhagen. Portanto, será a voz a metonímia do corpo belo, como nas cenas iniciais do filme a voz do narrador convidava ao passeio por Paris, pelo *Bois de Boulogne*, pelos corpos à venda. Aqui, fazemos notar o jogo sonoro dos significantes “Tirésias” e “Teresa” ou “Teresinha”, somente captado por ouvidos acostumados à musicalidade da língua lusa com sabor brasileiro. Mas, contrariamente, ao mito grego, será a sereia seqüestrada pelo esteta errante, em busca da rosa perfeita. Outro mito, também explícito na versão cinematográfica, é o mito do andrógino, referido por Platão (Mucci 1994: 53-56). Se Deus, como canta a canção de Gilberto Gil, é menino e menina, se Shiva é, ao mesmo tempo, homem e mulher, os seres, nos primórdios dos tempos, eram andróginos, articulando as virtudes do macho e da fêmea (o romance *Orlando*, 1928, de Virginia Woolf – 1882-1941 retoma, sedutoramente, a androginia). Pondera Y.K. Centeno que “o andrógino é um arquétipo universalmente espalhado que aflora não só nas cosmogonias mais arcaicas, como também na literatura e na pintura modernas.” (Centeno 1987: 64) E sintetiza:

O homem primordial, feito à imagem da perfeição de Deus, é pois andrógino. A perda da androginia é o resultado da Queda; a separação que retira o elemento

feminino do corpo uno e o automatiza é uma degradação na ordem cósmica, como na ordem física (Centeno 1987: 66).

Certo dia, meu sobrinho Salabim, artista plástico e pesquisador da arte, perguntou-me, sem mais, se eu sabia por que os homens têm mamilos; surpreso pela questão intempestiva, respondi-lhe que seria por um motivo estético; ele então me disse que os mamilos masculinos servem para serem mordidos e são vestígios da androginia arquetípica...

Já no campo da cinematografia, como não se lembrar de “*Atame*” (1989), de Almodóvar, em que um psicopata mantém atada, em cativeiro, a mulher que ama? O já citado filme de Almodóvar – “*Todo sobre mi madre*” – também exhibe contundente cena de travestis, sem nacionalidade definida mas entre os quais está o argentino Lola, que fazem *trottoir* em Barcelona. Ainda no repertório cinematográfico, como não pensar em *My own private Idaho* (1991), de Gus Van Sant, com River Phoenix e Keanu Reeves, intitulado, explicitamente, no Brasil “Garotos de programa” (Mucci 2008: 21-39).

No repertório da canção estadunidense, o filme em tela indicia *Love for sale*, de Cole Porter (1891-1964), um artista cheio de mistérios homoeróticos; no entretanto, o convite ao paraíso – “*for a trip to paradise*” -, proposto no hino mercadológico a quem queira e possa pagar o preço, resultará, na diegese fílmica, para a própria voz que canta e oferece seu corpo, em uma *saison en enfer*:

When the only sound in the empty street,
Is the heavy tread of the heavy feet
That belong to a lonesome cop
I open shop.
When the moon so long has been gazing down
On the wayward ways of this wayward town.
That her smile becomes a smirk,
I go to work.
Love for sale,
Appetising young love for sale.
Love that's fresh and still unspoiled,
Love that's only slightly soiled,
Love for sale.
Who will buy?
Who would like to sample my supply?
Who's prepared to pay the price,
For a trip to paradise?
Love for sale
Let the poets pipe of love
in their childish way,
I know every type of love
Better far than they.
If you want the thrill of love,
I've been through the mill of love;
Old love, new love
Every love but true love
Love for sale.
Appetising young love for sale.
If you want to buy my wares.
Follow me and climb the stairs
Love for sale.
Love for sale.

Tendo sido cegado por seu amante-esteta, Tirésia está jogado numa estrada qualquer, em posição fetal, quando é recolhido por Anne, uma espécie de Samaritana pós-moderna. Espelho deformado, a segunda parte do filme de Bonello funciona como um eco quase apaziguado, com relação à primeira parte da narrativa fílmica, visto que a histeria, o desespero e a obscuridade cedem lugar à luminosidade e ao mistério. Descobre-se que o monstruoso Terranova é padre da liturgia grega, ao passo que Tirésia, ex-criatura da noite, sem sexo e sem nacionalidade explícita, não consegue, apesar de operar milagres, ter paz, tampouco encontrar seu lugar no mundo dos vivos. O dom dos milagres é uma maldição, indício de sua deformidade e signo de sua cruel diferença. Seduzindo com sua atmosfera fantástica, este filme de Bertrand Bonello atravessa, constantemente, o patético e o sublime.

Assistindo-se a este filme, não se pode deixar de pensar na antiga lenda do lobo mau que captura a menina que atravessa o bosque; no caso do filme, não será o perigoso animal a travestir-se, mas o próprio objeto do desejo é que toma formas transfiguradas para atrair os carentes de sexo, os aventureiros da noite e os garimpeiros da beleza. Outra referência possível, esta no campo da mais alta literatura, é a peça *The tempest* (1611), de Shakespeare (1564-1616), em que Calibã é colonizado por Próspero. Em sua busca da beleza, o francês, civilizado, rapta o travesti brasileiro – *le beau sauvage*. Sendo o *locus* da procura o *Bois de Boulogne*, figura-se, imediatamente, o jardim do Éden, mas um jardim da perdição, aliás, como o jardim do Gênesis, onde Adão e Eva cometeram o pecado, dando-se conta, em seguida, de que estavam nus.

A obra de Bertrand Bonello transpõe para a contemporaneidade a figura mítica de Tirésias com sua bissexualidade, configurando o que vem sendo chamado de *cross-genre*. Os mitos podem nos ensinar o presente e as imagens fílmicas estruturam a alegoria da originalidade, mostram as forças insondáveis que governam o mundo da natureza. A fascinação do mito nunca acaba. Seduzindo com o canto o jovem que passeia no bosque e busca, o filme mostra, através da releitura do mito, que o canto sempre foi inseparável do poema, como se pode verificar no teatro grego, cenário privilegiado da representação do mito. O interesse de Terranova desloca-se da voz de quem canta para o corpo que se vende: o *flâneur* não resiste aos encantos e os quer só para si. Seu *studio* parisiense será o lugar do exercício do desejo e patíbulo do objeto desejado. Numa cena crudelíssima, que antecipa a tragédia de Tirésia-travesti ele, o jovem misterioso e enclausurado, já havia matado um inocente ouriço, que habitava seu “jardinzinho de merda”. O canto do bosque transformar-se-á nos gritos de desespero do travesti, cegado com uma violência barbaríssima. Como no mito arcaico, a voz predirá o futuro. Se a voz cantante levou à tragédia o Travesti brasileiro do bosque, a voz do protagonista cego será uma espécie de salvação para os outros, mas não para si, pecador que deve expiar suas próprias culpas.

No fundo do bosque da estética mora a ética, reverso, avesso, outro lado da ética. Em nossa contemporaneidade – floresta de encantos e desencantos pós-modernos -, faz-se mister ouvir o grito da 7ª. Bienal Internacional de Arquitetura de Veneza, ocorrida de 18 de junho a 29 de outubro de 2000, cujo tema inscreveu-se como “Cidade: menos estética, mais ética”. O tema convidava os arquitetos e os contempladores da arquitetura a pensarem sobre a relação entre o desenho espacial e a responsabilidade social em um mundo cada vez mais urbano e onde os problemas relacionados às cidades tomam dimensões inéditas e velocidades vertiginosas. Pretendia problematizar a tensão insondável e insolúvel entre ética e estética no mundo contemporâneo. Naquele contexto de Veneza, “a sereníssima”, o pavilhão da França, por exemplo, não mostrou nada, além de paredes brancas com escritos a giz, como: “*La fonction contemporaine de l'éthique est d'enterrer la politique*”¹⁰, protesto que ecoa, alhures e em outro tempo, um outro grafite provocante, inscrito aleatoriamente, em um muro qualquer: “Morte à moral! Morte à cultura! Viva a arte!”

¹⁰ “A função contemporânea da ética é de enterrar a política” (Trad. nossa).

Reatualizando, de maneira muito estranha, uma figura fulcral da mitologia grega, *Tirésias*, filme de Bertrand Bonello, apresenta o drama, a tragédia mesmo, da estética de hoje que, apartada da ética, conduz fatalmente a barbarismos inimagináveis. Construindo belezas estonteantes ou aventurando-se em busca da rosa perfeita, o esteta poderá construir a arquitetura da morte ou do mal¹¹

Ou cultivar o pervertido jardim das mais insondáveis misérias humanas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Benjamin, Walter (1985). *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense.
- Centeno, Y.K. (1987) *Literatura e alquimia*. Lisboa: Presença.
- Eagleton, Terry (1978). *The ideology of aesthetic*. Oxford: Blackwell.
- Eliot, T.S. (1981). *Poesia*. 3.ed. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- http://www.telefilme.net/sinopse-do-filme-10592_TIRESIA.html
- <http://www.bluesforpeace.com/lyrics/love-for-sale.htm>
- Lévinas, Emmanuel (1972). *Humanisme de l'autre homme*. Paris: Fata Morgana.
- Mucci, Latuf Isaias (1993). *A poética do Esteticismo*. Rio de Janeiro: UFRJ.
- (1994). *Ruína & simulacro decadentista: uma leitura de Il piacere*, de D'Annunzio. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.
- (2001). “O valor social da arte e o papel político do artista”. In *Colóquio ABRALIC 2001: valores, arte, mercado, política*, Belo Horizonte: UFMG: 29-32.
- (2008). “O tempo é um garoto de programa”. In Azevedo Filho, Deneval Siqueira de (org.). *Bandidos (as) na pista: leituras homoculturais*. Vitória: UFES: 21-40.
- Nietzsche, Friedrich (1989). *Assim falou Zaratustra*. RJ: Bertrand Brasil.
- Pessoa, Fernando (1995). *Obra Poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar.
- Wilde, Oscar. (1986). *O retrato de Dorian Gray*. In *Obra completa*. Trad. Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar.

¹¹ “*The architecture doom*”, 1989, filme de Peter Cohen, que mostra, de modo impactante, de como o nazismo foi, antes de tudo, um projeto estético que, através de esculturas, arquiteturas, músicas, quadros de pintura, exposições de arte, inculcava valores da ética nazi.