

O SUBLIME ENQUANTO ESTRANHAMENTE FAMILIAR – UM ASPECTO DA POÉTICA DO PINTOR ATTILIO COLNAGO

Christine Ribeiro Miranda

Mestranda em Artes – PPGA - UFES.

RESUMO: O presente estudo se propõe a analisar um dos aspectos da poética do pintor Attilio Colnago, a ligação entre o sublime e o “estranhamente familiar”, (o unheimlich de Freud, traduzido para o inglês como uncanny,), tomando este como algo que já é conhecido, mas que se encontra esquecido ou mesmo reprimido e que por algum motivo retorna trazendo consigo sentimentos de terror e angústia

Palavras-chave: *sublime. estranhamente familiar. passado. retorno. angústia.*

ABSTRACT: The purpose of this study is to analyze one of the aspects of painter Attilio Colnago's poetics, the link between the sublime and the uncanny, the last of which being considered as something which is already known but is presently forgotten or even repressed and for whatever reason comes back bringing horror and anguish with it.

Key words: *sublime. uncanny. past. return. anguish.*



Introdução

Sublime, termo que no senso comum é tomado para qualificar algo como grandioso e erguido ao mais elevado grau de perfeição, ao longo da história teve atribuídas a si significações filosóficas e estéticas, sendo objeto de discussão de grandes autores e filósofos. Desde o “Tratado sobre o Sublime” de Longino (séc. III d. c.) à contemporaneidade, o termo sublime vem sendo utilizado nas artes plásticas e em outras áreas com novas e interessantes significações, entre elas a do “estranhamente familiar”, termo lembrado por Anthony Vidler, ao relacionar o lado obscuro do sublime aos estudos apresentados por Freud em seu ensaio “Das Unheimlich”, traduzido para o português como “O Estranho”¹.

O presente trabalho é parte de uma pesquisa de mestrado em andamento que visa a levantar e analisar aspectos da poética do artista capixaba Attilio Colnago que possivelmente envolvam o sublime enquanto “estranhamente familiar”, mas não sem antes observar o conceito de sublime através de Immanuel Kant e os aspectos e considerações levantados por Edmund Burke e Jean-François Lyotard sobre o tema.

Considerações sobre o sublime

O termo sublime teve sua importância aumentada a partir das análises de Nicolas Boileau², que traduziu para o francês em 1674, o “Tratado sobre o Sublime”, cuja atribuição é dada ao grego Longino (séc. III d. c.)³. Segundo Boileau, Longino interpretava o sublime segundo critérios da ordem da ética e da universalidade. Sob a ordem da ética, Longino considerava que nenhuma coisa, cujo desprazer fosse grande, poderia ser considerada realmente grande e, pelo critério da universalidade, observava que aquilo que agradasse sempre a todos, seria segura e verdadeiramente sublime.

É necessário que se perceba que Longino não analisava o sublime sob a ótica da estética ou do estilo, mas sim, procurava uma integração da retórica ao projeto poético. Segundo Filomena Hirata⁴, para Longino a condição natural do sublime se prendia à força e à vitalidade do escritor estando, portanto, relacionado à qualidade física, à atitude; “o sublime é o eco da grandeza de alma”⁵, sendo assim um dom natural. Em seu tratado, ainda segundo Filomena Hirata, Longino considerava que o homem do sublime devia ser um bravo que realizasse proezas, uma vez que o sublime exigia força, juventude e agilidade.

Foi com Edmund Burke que os estudos sobre o sublime adquiriram outras características além das consideradas pela retórica e pela literatura, passando a ser analisado também como uma modalidade da estética. Em sua obra “Uma investigação Filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo (1757)”, Burke ressalta a característica arrebatadora do sublime, a de uma espécie de assombro, que leva a alma a tal estado “[... no qual todos os seus movimentos são sustados por um certo grau de horror]”⁶.

O que se depreende dessa análise é que a alma, diante de certo instante arrebatador ou mesmo aterrorizante, ficaria em suspensão diante do que se estabelece no momento. O assombro seria o efeito do sublime em seu mais alto grau e, continua Burke, “nenhuma paixão despoja tão completamente o espírito de toda a sua faculdade de agir e raciocinar quanto o medo”⁷. Burke considera que o sublime está intimamente ligado ao sentimento de terror, mesmo ao que seja terrível apenas à visão, pois para ele, seria impossível considerar algo essencialmente perigoso, como insignificante ou desprezível. Outro fator que intensifica o sentimento de terror é a obscuridade, pois o não conhecimento do que está por vir, intensifica a sensação de impotência diante do acontecimento, o que também leva a alma ao estado de suspensão.

Para Burke, o poder, as privações - tais como o vazio, as trevas, a solidão e o silêncio -, a vastidão (como grandiosidade de dimensões) e a infinitude, a magnificência e a intermitência, podem ser elementos geradores do sublime, assim como a manipulação da luz, das cores, dos sons e dos espaços, podem criar condições para o aparecimento do sentimento de sublime. O grande mérito das análises de Burke foi mostrar que as sensações podem ser manipuladas para induzir e sugerir emoções, terminando assim por sugerir um afastamento em relação às ideias clássicas e racionalistas do início do século XVIII, preconizando ideias que mais tarde seriam abordadas pelo romantismo.

Em sua “Crítica da Faculdade do Juízo”, Kant estabelece a analítica do sublime na qual este concorda com o belo⁸ no sentido em que ambos aprazem por si próprios, não pressupondo nenhum juízo dos sentidos ou juízo lógico-determinante. Segundo Kant, o sentimento do sublime é um prazer que surge só indiretamente, produzido pelo sentimento de uma momentânea inibição das forças vitais, como se essas entrassem em suspensão, e logo após, no instante imediato, houvesse uma intensa e forte

manifestação das mesmas, ou seja, é como se houvesse uma cessação dos sentidos diante de uma situação desconhecida, como um perigo iminente, e a sensação de prazer imediato após a passagem dessa situação de perigo. Essa sensação intensa seria o sublime.

Ainda segundo Kant, “sublime é o que é absolutamente grande, é aquilo em comparação com o qual tudo o mais é pequeno”. Pode-se apreender que algo que é tão grande a ponto de tudo o mais ser pequeno diante dele, estabelece em si um poder. Teme-se aquilo que tem poder, muitas vezes por não saber dimensioná-lo e, portanto, não saber como oferecer-lhe resistência. Daí tem-se que, [... aquilo ao qual nos esforçamos por resistir é um mal e, se não consideramos nossa faculdade a altura dele, é um objeto de medo]⁹. Assim, tem-se que a natureza será sublime apenas se for considerada como objeto de medo.

Filósofo francês da contemporaneidade, Lyotard analisou profundamente a estética do sublime, traçando parâmetros e conjecturas, através da análise de escritos de Burke, Boileau, Kant entre outros, cujos pensamentos sobre o tema são debatidos até hoje.

Este sentimento contraditório, prazer e dor, felicidade e angústia, exaltação e depressão, foi batizado ou rebatizado, entre o século XVII e o século XVIII europeus, com o nome de sublime. Foi nessa palavra que se decidiu e perdeu a sorte da poética clássica, foi com este nome que a estética fez valer os seus direitos críticos sobre a arte, e que o romantismo, ou seja, o modernismo triunfou¹⁰.

Essa contradição existente no sublime, sentimentos opostos tais como felicidade e angústia andando lado a lado podem existir, segundo Lyotard, independentemente de que algo realmente aconteça porque um sentimento de angústia muitas vezes é associado à eventualidade de nada ocorrer, podendo-se assim atribuir um valor negativo à espera (se se tratar realmente de uma espera); e, contudo, a espera, o que está suspenso, pode contraditoriamente possuir um sentimento de prazer, de felicidade, tanto do que está por vir, como pelo simples fato de existir.

Analisando Burke, Lyotard percebe que para ele os terrores estão ligados a privações tais como o terror das trevas e o terror da solidão. Para Lyotard, conforme já visto, o terror pode estar associado até mesmo à espera por aquilo que simplesmente demora a acontecer.

Ainda segundo Lyotard, Boileau dizia que “o sublime não é propriamente algo que se prova e se demonstra, mas é uma maravilha que comove, que choca e provoca sentimentos”¹¹.

“A arte não imita a natureza, cria um mundo ao lado” (Klee apud Lyotard, 1990), ao que Lyotard complementou dizendo que neste mundo, o monstruoso e o disforme têm seus direitos já que podem ser sublimes.

A partir das análises de Lyotard, compreende-se e observa-se as mudanças que ocorreram na arte moderna e posteriormente na arte contemporânea que terminaram por levar a uma valorização da estética do sublime. Hoje, o artista quer prender a atenção do expectador, fazer com que ele saia de seu estado “normal” e entre no “espírito da obra”; o objetivo é a sublimação do sentimento do expectador, fazê-lo mais do que nunca, sentir a arte.

O estranhamente familiar

Conforme se observou na análise de Lyotard, mais do que nunca o sublime conquista espaço na estética da arte contemporânea. Muito se discute e pesquisa sobre o tema, proporcionando o surgimento de novos desdobramentos e abordagens. Um desses enfoques é a visão do sublime enquanto o “estranhamente familiar”.

Anthony Vidler, arquiteto, crítico de arquitetura e historiador, em suas pesquisas sobre a arquitetura contemporânea, faz uma ligação entre o sublime e o “estranhamente familiar”, o *unheimlich* de Freud, traduzido para o inglês como *uncanny*¹². “Essa categoria estética e freudiana coloca em primeiro plano o corpo e o sujeito em relação à experiência vivida da arquitetura e da cidade”¹³, permitindo uma análise das origens, do significado e do impacto da fragmentação para o indivíduo. Na arquitetura de hoje, o que era íntimo e confinado, se abre ao estranho, às incursões espaciais da era moderna e; aquilo que pretendia proporcionar segurança termina por permitir o que Vidler chama de invasão secreta do terror. Isso sem falar no medo de perder seu teto, fobia que se verifica com o aumento dos *unhomely* nas grandes cidades.

O ponto de partida para as análises de Vidler foi o artigo de Freud intitulado “O Estranho”. Em seu trabalho, Freud costumava se deparar com problemas que se relacionavam ao “estranho”, aquilo que é assustador, o que provoca medo e terror.

Normalmente esse sentimento se dá em virtude do temor natural que é suscitado diante daquilo que é desconhecido. Ora, se não se conhece uma coisa, seria até natural teme-la, uma vez que não se consegue dimensioná-la e, portanto se “proteger” contra ela. Mas, o que dizer do estranho que nos é familiar? É sob esse novo prisma que Freud passa a analisar o que seja estranho. “O estranho é aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar”¹⁴.

Para melhor explicar de onde partem suas premissas, ele apresenta as palavras alemãs *heimlich* - doméstica e *heimisch* - nativo. A partir de *unheimlich* - estranho, tomando-se a própria construção da palavra, que seria *heimlich* antecedida pelo prefixo de negação *un*, tem-se o seguinte significado: o oposto do que é doméstico ou nativo, concluindo-se daí que o estranho é assustador precisamente porque não é conhecido e familiar (o significado mais comum para estranho).

Freud então procura por outros significados para a palavra *heimlich*, encontrando o que ele separou em um primeiro grupo: - pertencente a casa ou à família; - domesticado; - íntimo, amigavelmente confortável; - alegre, disposto; e em um segundo grupo: - escondido, oculto da vista; de modo que os outros não consigam saber, sonogado dos outros.

Normalmente *unheimlich*, é tomado como o contrário de *heimlich*, quando este significa familiar e agradável, nos dando então estranho, aterrorizante, o que causa medo. Mas tomando-se o segundo grupo de significados, percebe-se que *heimlich* pode também significar: o que está oculto e se mantém fora da vista. Freud citando Schelling nos diz então que *unheimlich* “é tudo o que deveria ter permanecido secreto e oculto mas veio à luz”¹⁵.

Partindo do pensamento de Schelling, Freud observa que ao repassarmos fatos do passado os quais, por conseguinte, já aconteceram conosco, nos sendo, portanto familiar, podemos ter sensações de estranheza. Tais sentimentos podem se dar diante de situações extremas tais como: não saber realmente se um ser aparentemente animado está vivo, ou do contrário, se um objeto sem vida pode ser na verdade inanimado; o medo de ficar cego, que segundo Freud aparece muitas vezes como um substituto do medo de ser castrado; o medo do duplo, da substituição do eu mesmo.

As superstições, que advém de determinados acontecimentos também podem cau-

sar medo. Exemplo disso são as repetições involuntárias que, segundo a crença de muitos, acabam por trazer uma ideia de que algo fatídico virá em decorrência das mesmas. A partir disso, compulsão a repetição é percebido como estranho, mesmo que seja relacionada a coisas positivas. Quando não se consegue distinguir entre imaginação e realidade, ou mesmo quando um símbolo parece assumir a própria coisa que simboliza, aumentam-se as causas do terror ao que já era conhecido.

Freud então, tomando como base a teoria psicanalítica, tece duas importantes considerações. A primeira é que “o elemento que amedronta pode mostrar-se ser algo reprimido que retorna”¹⁶ e a segunda é que, se essa for, na verdade, a verdadeira natureza do estranho, pode-se entender que “esse estranho não é nada novo ou alheio, porém algo que é familiar e há muito estabelecido na mente, e que somente se alienou através do processo de repressão”¹⁷ ou como conclui Kate Nesbitt em suas considerações sobre “Uma teoria sobre o estranhamente familiar” de Anthony Vidler, “o inquietante reconhecimento da presença de uma ausência”¹⁸.

Voltando às observações de Vidler, baseadas nas análises de Freud, quanto ao medo de perder a visão ou mesmo de ser castrado, tem-se do texto de Nesbitt: “Vidler observa que um tema usual no estranhamente familiar seria a ideia do corpo humano em fragmentos. Este estranhamente familiar é, portanto, o lado horripilante do sublime, o medo de ser privado da integridade do corpo”¹⁹.

Vidler relaciona a habitação a dados levantados pela psicanálise e, a partir daí, o corpo com a casa e, por conseguinte, o indivíduo com a metrópole, levando-se em conta a instabilidade da vida doméstica na modernidade quando se torna comum a angústia, originada com os problemas da fragilidade do ser humano, de sua própria identidade, de seu relacionamento com o outro, com seu corpo e com as ausências.

Em sua dimensão estética, o estranhamente familiar é uma representação de um estado mental de projeção que justamente elimina as fronteiras do real e do irreal a fim de provocar uma ambiguidade perturbadora, um deslizamento entre vigília e sonho²⁰.

Eliminar as fronteiras entre o real e o imaginário é, como Freud observou, não conseguir distinguir entre imaginação e realidade, e nesse caso as causas do terror ao que já era conhecido aumentam. Toda essa tensão converge ao sublime. Segundo Vidler, uma “reflexão sobre a teoria do estranhamente familiar também permite fa-

zer uma releitura da teoria estética tradicional e modernista de categorias, tais como a imitação (o duplo), a repetição, o simbólico e o sublime”²¹.

Tudo o que foi dito até o momento em relação ao sublime, nos mostra que a psique, a imaginação e, portanto, o emocional, estão intimamente ligados aos resultados de sua manifestação. Toda a tensão diante do desconhecido, daquilo que não se pode dimensionar; do retorno a algo ou do que se quer esquecer; do terror diante da possibilidade da amputação de partes do corpo ou da cegueira; enfim, são manifestações do psicológico ou mesmo da imaginação que muitas vezes, conforme visto anteriormente, ultrapassam os limites com a realidade, dificultando seu reconhecimento.

Todas essas sensações acabam muitas vezes por se manifestar nos trabalhos dos artistas, quer seja de maneira proposital, como vimos na análise de Burke sobre a possibilidade de manipulação de cores, sombras, sons, espaços, a fim de criar-se “climas” e “ambientes” perfeitos a se “fazer sentir”; ou mesmo como manifestações independentes de sua vontade, seja por se tratar de sentimentos até então desconhecidos ou mesmo arraigados em sua psique, sentimentos que se não aterrorizam, no mínimo incomodam.

No trabalho que está sendo desenvolvido, o que se investiga é a manifestação do sublime enquanto estranhamente familiar como um dos aspectos da poética do artista capixaba Attilio Colnago, também restaurador e professor do Centro de Artes da UFES - Universidade Federal do Espírito Santo.

Com uma extensa obra, Attilio se define como um pintor da linha figurativa, onde a figura humana quase que em sua totalidade são as figuras femininas que entram como cânones principais nas representações, além de serem sempre figuras colocadas em interiores. Em suas próprias palavras: “Não me interessa pintura de paisagens, não me interessa o exterior; me interessa o elemento interior e o interior de quem está nestes espaços”²². Ainda segundo Attilio, ao trabalhar com elementos mais introspectivos, abre-se uma questão dos elementos sérios, antigos, relacionados às relíquias. Para dissecar esses elementos, o artista dedicou séries voltadas ao passado, às pessoas que se foram e às lembranças. A Série 10+1 Perigosas Maneiras Amar trabalha algumas dessas questões.



Fig.01

Attilio Colnago

Série: (10+1 Perigosas Maneiras de Amar)

1988 - Acrílica sobre tela - 80 x 60 cm



Fig.02

Attilio Colnago

Série: (10+1 Perigosas Maneiras de Amar)

1988 - Acrílica sobre tela - 80 x 60 cm

Para Attilio, ao iniciar uma obra o artista sempre fará esse retorno ao passado e assim sentimentos esquecidos por algum motivo terminam por retornar.

O que o corpo guarda? Quais são os arquivos que você abre? Quais são as gavetas que, a cada dia ou a cada existência sua, a cada amor, a cada desamor, a cada descoberta, a cada partida, são abertas? Onde esse corpo abre gavetas? Como é que essas coisas são guardadas, essas gavetas enquanto memória, enquanto arquivo? ²³

Nas obras das figuras 01 e 02, observam-se alguns dos símbolos utilizados pelo artista para caracterizar esse passado que retorna, seja através de lembranças como o retrato antigo que aparece na figura 01, seja através de mãos que surgem e parecem tocar a figura retratada na tela, como na figura 02. Em ambas as obras os rostos tapados por um véu ou outro tecido qualquer parecem não querer enfrentar um passado que insiste em voltar e até mesmo atemorizar. Percebe-se um conflito de sentimentos. Além disso, as cenas fazem refletir sobre a “invasão secreta do terror” alertada por Vidler ou ainda sobre “o inquietante reconhecimento da presença de uma ausência” , observada por Nesbitt.

Considerações finais

O trabalho discutido nessa comucação encontra-se apenas no início de suas investigações mas observa-se a importância de se continuar o estudo dessas e de outras obras do pintor Attilio Colnago relacionadas ao tema.

O sublime contemporâneo, que tem despertado atenção no campo da arte desde a década de 1980, é a manifestação estética mais significativa no horizonte visível. Quer seja concebido como o “estranhamente familiar” da psicanálise, quer seja como o grotesco estético (ligado a ideias sobre o belo), o sublime é, nas palavras de Jean-François Lyotard, ‘a única sensibilidade artística que caracteriza o moderno’ ^{24 25}.

Por tudo o que o sublime traz de significação, pela sensação de magnitude e grandeza, pelo contraditório que ele parece representar e pelas sensações que provoca, através da rapidez com que faz as emoções irem de um extremo ao outro, ou mesmo pelo poder de deixá-las em suspenso, pelo sentimento de terror e medo que suscita mesmo quando o estranho é familiar, faz com que cada vez mais ele seja lembrado na construção da arte contemporânea.

1FREUD, Sigmund. Obras psicológicas completas de sigmund freud. Rio de Janeiro: Imago, 1996. Vol:XVII,p.232 à 269.

2 Nicolas Boileau-Despréaux (1636-1711) – crítico e poeta francês.

3 A atribuição desse tratado ainda é uma questão em aberto. “Dionísio Longino não é um nome impossível. Mas a disjunção suscita a imaginação dos filósofos, que evocam então dois autores possíveis, Dionísio (de Halicarnasso), que escrevia no século de Augusto, ou Cássio Longino, o sábio, amigo de Plotino, nascido no começo do século III”. - Longino. Do sublime. São Paulo: Martins Fontes, 1996. p.113.

4 Filomena Hirata – Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas – Setor de Grego – U.S.P. Tradutora – A tradução foi feita sobre o texto da edição de D.A.Russel, 1968 (Nota sobre a tradução – da Edição Francesa) - p.111.

5 Longino. Do sublime. São Paulo: Martins Fontes, 1996. p.17.

6 BURKE, Edmund. Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo. Campinas, SP: Papirus: Editora da Universidade de Campinas, 1993. p.65.

7 Ibid., p.65.

8Belo é o que apraz universalmente sem conceito. KANT, Immanuel. Crítica da faculdade do juízo. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995. p.64.

9 Ibid., p.106

10 LYOTARD, Jean-François. O inumano: considerações sobre o tempo. Lisboa: Editorial Esta mpa, 1990.p.98.

11 BOILEAU, Nicolas (apud LYOTARD, 1990, p.102).

12 [A palavra alemã, traduzida em todo o artigo pelo inglês ‘uncanny’, é ‘unheimlich’ literalmente ‘unhomely’ (‘o que não é doméstico, caseiro, o que não é simples, rude’). O termo inglês não é decerto, um equivalente exato do alemão.] Nota do tradutor. - FREUD, 1996, p.237.

13 NESBITT, Kate (Org.). Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-1995). São

Paulo: Cosac Naify. 2ªed. 2008. p.617.

14 FREUD, 1996, p.238.

15 SHELLING, Friedrich (apud FREUD,1996,p.243).

16 FREUD, 1996, p.258

17 Ibid., 1996, p.258

18 NESBITT, 2008, p.617.

19 Ibid., p.617.

20 VIDLER In: NESBITT, 2008, p.621.

21 Ibid., p.622.

22 COLNAGO, Attilio. Entrevista concedida a Christine Ribeiro Miranda, Vitória, 28 set.2006.

23 Ibid.

24 LYOTARD (apud NESBITT, 2008, p.617).

25 VIDLER In: NESBITT, 2008, p.617.

REFERÊNCIAS

BURKE, Edmund. Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo. Campinas, SP: Papirus: Editora da Universidade de Campinas, 1993.

Enciclopédia Itaú Cultural: Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=3655>. Acesso em: 25 jan.2012.

FREUD, Sigmund. Obras psicológicas completas de sigmund freud. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

KANT, Immanuel. Crítica da faculdade do juízo. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

LONGINO. Do sublime. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

LYOTARD, Jean-François. O inumano: considerações sobre o tempo. Lisboa: Editorial Estampa, 1990.

_____. Lições sobre a analítica do sublime. Campinas, SP: Papirus, 1993.

NESBITT, Kate (Org.). Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-1995). São Paulo: Cosac Naify. 2ªed. 2008.

Christine Ribeiro Miranda é graduada em Artes Plásticas e Engenharia Civil, ambas pela UFES – Universidade Federal do Espírito Santo, Pós-graduada em Administração Pública pela Universidade Gama Filho e Mestranda em Artes – Estudos em História e Crítica de Arte – PPGA - UFES.