## O NASCIMENTO DO OLHO OCIDENTAL

A mitologia começa com a cosmogonia, a criação do mundo. De algum modo, do caos da matéria, surge a ordem. O espaço, uma plenitude que parece uma sopa, divide-se em objetos e seres. As cosmogonias variam entre as sociedades. O culto da terra admite a prioridade e primado da natureza. Para o judeucristianismo, um culto do céu, é Deus quem cria a natureza, e não o contrário. A consciência dele tudo precede e engloba.

A cosmogonia hebraica, na polêmica poesia do Gênesis, é imponente em suas afirmações. A Criação é racional e sistemática. A evolução das formas avança majestosamente, sem chacinas nem cataclismos. Deus preside a tudo com um distanciamento de artesão. O cosmos é uma coisa construída, uma morada concebida para o homem. Deus é um espírito, uma presença. Não tem nome nem corpo. Está além do sexo e contra o sexo, que pertence ao reino inferior. Contudo, Deus é claramente *ele*, um pai, não uma mãe. A femealidade é subordinada, uma coisa pensada depois. Eva é apenas uma lasca extraída da barriga de Adão. A masculinidade é mágica, o potente princípio da criatividade universal.

O livro do Gênesis é um grito de independência do homem em relação aos antigos cultos da mãe. Seu desafio à natureza, tão sexista para os ouvidos modernos, assinala um dos momentos cruciais da história ocidental. A mente jamais pode livrar-se da matéria. No entanto, só com a mente *imaginando-se* livre pode a cultura avançar. Os cultos da mãe, reconciliando o homem com a natureza, aprisionaram-no na matéria. Tudo de grande na civilização ocidental veio da luta contra nossas origens. O Gênesis é rígido e injusto, mas deu ao homem esperança como homem. Refez o mundo pela dinastia masculina, anulando o poder das mães.

Jeová existe em algum ponto fora de sua criação, além do espaço e do tempo. As mais antigas cosmogonias começam com um ser primevo, que abrange todos os opostos e contém tudo o que existe ou possa existir. Por que um deus eterno, auto-suficiente, iria aumentar o que já existe? Seja por solidão, seja por sede de drama, as divindades primevas ligaram a máquina do movimento e aumentaram seus problemas. Meu favorito entre esses deuses é o egípcio Khepera, que dá origem ao segundo estágio da existência com um ato de masturbação: "Tive união com minha mão, e tomei minha sombra num abraço amoroso; despejei semente em minha boca, e lancei de mim substância sob a forma dos deuses Shu e Tefnut". Logicamente, os hierarcas primevos tinham de escavar dentro de si mesmos para continuar a história da criação. Jeová, como Khepera, multiplica-se desdobrando-se.

Quase todas as cosmogonias, com exceção da nossa, são francamente sexuais. A divindade primeva pode ser hermafrodita, como a deusa-mãe egípcia Mut, que tem órgãos genitais masculinos e femininos. Ou há incesto por atacado, o único sexo possível quando o grupo privilegiado é o único grupo. As mitologias desenvolvidas ignoram o incesto ou o suprimem, como faz o Gênesis ao passar discretamente por cima da questão de com quem Abel e Caim se casariam para prosseguir com a história. Do mesmo modo, o mito grego acentua Hera como esposa de Zeus, mas minimiza o fato de ela ser também irmã dele. No Egito, jamais houve uma depuração tão severa dos textos sagrados, e os temas primitivos permaneceram até o fim. Ísis e Osíris são claramente irmã e irmão, além de esposa e marido. Os deuses egípcios embaralham-se em arcaico romance familiar. A deusa-mãe Hathor, por exemplo, é sinistramente chamada de "mãe de seu pai e filha de seu filho". Como no romantismo, a identidade é regressiva e supercondensada. As irregularidades sexuais dos deuses da fertilidade são intrínsecas ao mistério sombrio e desordenado do crescimento sexual.

O judaísmo, embora atribuindo habilidade artística a Deus, é hostil à arte no homem. O sinistro simbolismo sexual do culto da terra contém uma verdade psíquica: há um elemento sexual em toda criação, na natureza ou na arte. Khepera comendo sua própria semente é um modelo de criatividade romântica, em que o ego é isolado e sexualmente dual. Khepera curvado sobre si mesmo é um uroboros, a serpente que come a própria cauda, um círculo mágico de regeneração e renascimento. O uroboros é uma trilha pré-histórica de ciclo natural, do qual o judaísmo e o helenismo fazem um rompimento conceitual. Mais adiante, neste livro, vou afirmar que o romantismo restaura o passado arcaico ocidental, mitos divinos pagãos perdidos ou suprimidos. O incesto, solipsismo erótico, está em toda parte na poesia romântica. A masturbação, subliminar em Coleridge e Poe, emerge ousadamente em românticos posteriores como Walt Whitman, Aubrey Beardsley e Jean Genet, libidinosos sonhadores solitários. Khepera é o andrógino como demiurgo.

O supremo símbolo da religião da fertilidade é a Grande Mãe, uma figura primitiva de poder com sexo duplo. Muitas deusas-mães do mundo mediterrâneo foram indiscriminadamente fundidas no sincretismo do Império romano. Entre elas estão a egípcias Ísis, as cretenses e micênicas Gaia e Rea, a cipriota Afrodite, a frígia Cibele, a efésia Ártemis, a síria Dea, a persa Anaitis, a babilônia Ishtar, a fenícia Astarte, a cananéia Atargatis, a capadócia Mâ e as trácias Bendis e Cottyto. A Grande Mãe incorpotava o gigantismo e a incognoscibilidade da natureza primeva. Descendia do período anterior à agricultura, quando a natureza parecia autocrática e caprichosa. A mulher e a natureza viviam em

misteriosa harmonia. O homem primitivo não via uma ligação necessária entre o coito e a concepção, uma vez que as relações sexuais geralmente precediam a menstruação. Mesmo hoje, a gravidez é imprevisível e leva meses para aparecer. A fertilidade feminina, seguindo suas próprias leis, inspirava respeito e medo.

Embora a mulher estivesse no centro do simbolismo primitivo, as mulheres de fato eram impotentes. Uma fantasia que obseda a literatura feminina é que houve outrora um matriarcado pacífico, derrubado pelos homens belicosos, fundadores da sociedade patriarcal. A idéia teve início com Bachofen, no século XIX, e foi adotada por Jane Harrison, o único erro da grande erudita. Nem um fiapo de prova apóia a existência do matriarcado em parte alguma do mundo, em qualquer época. Matriarcado, domínio político das mulheres, não deve ser confundido com matrilinhagem, transmissão passiva de autoridade ou propriedade pelo lado feminino. A hipótese do matriarcado, revivida pelo feminismo americano, continua a florescer fora da universidade.

A vida primitiva, longe de pacífica, era mergulhada na turbulência da natureza. A força superior do homem oferecia proteção às mulheres, sobretudo nas etapas finais, incapacitantes, da gravidez. A polaridade dos papéis sexuais provavelmente se deu desde cedo. Os homens vagavam e caçavam, enquanto as mulheres, em suas excursões de coleta, não se aventuravam mais longe do sítio do acampamento do que o podiam fazer levando seus bebês de peito. Havia nisso simples lógica, não injustiça. A ligação entre pai e filho foi um acontecimento posterior. Margaret Mead observa: "A paternidade humana é uma invenção social". James Joyce diz: "A paternidade talvez seja uma ficção legal". A sociedade avançou quando se reconheceu a contribuição do homem à concepção. Os dois sexos beneficiaram-se com a consolidação e a estabilidade da família.

O mito do matriarcado talvez se tenha originado de nossa experiência universal de poder materno na infância. Todos nascemos de um colosso feminino. Erich Neumann chama o primeiro estágio de desenvolvimento psíquico de "matriarcal". Portanto, a passagem de cada um do quarto de criança para a sociedade é uma derrubada do matriarcado. Como história, a idéia de matriarcado é espúria, mas como metáfora, tem ressonâncias poéticas. É crucial para a interpretação dos sonhos e da arte, em que a mãe continua dominante. O matriarcado paira por trás de obras de arte como a Vênus de Milo, Mona Lisa e a Mãe de Whistler, que a imaginação popular tornou culturalmente arquetípicas. Examinaremos como o romantismo, como parte de seu movimento arcaizante, restaura o poder matriarcal da mãe, notadamente em Goethe, Wordsworth e Swinburne.

A autonomia da antiga deusa-mãe foi às vezes chamada de virgindade. Uma fertilidade virginal parece contraditória, mas sobrevive no Parto Virgem cristão. Todos os anos, Hera e Afrodite renovavam sua virgindade banhando-se numa fonte sagrada. A mesma dualidade aparece em Ártemis, cultuada tanto como virgem caçadora como padroeira do parto. A Grande Mãe é virgem porque independe de homens. É uma ditadora sexual, simbolicamente impenetrável. Os

namens são nulidades: Neumann fala em outra parte do "poder anônimo do zeenze fertilizante". 5 Assim, a sensual Grande Mãe de Joyce, Molly Bloom, ao refere-se apenas sonolentamente sobre todos os homens de sua vida, refere-se apenas z "ele", sugerindo sua casual intercambiabilidade. A Grande Mãe nem sequer recisava de um macho para fertilizá-la: a deusa egípcia Net dá à luz Ra por zarrenogênese, autofecundação.

A deusa-mãe dá vida, mas também tira. Diz Lucrécio: "A mãe universal é ambém a cova comum". Ela é moralmente ambivalente, tão violenta quan-⇒ benévola. A saneada deusa pacifista promovida pelo feminismo é a simples projeção de um desejo. Da pré-história até o fim do Império romano, a Grande Mãe jamais perdeu seu barbarismo. É a face em eterna mutação da natureza zonica, ora brava, ora sorridente. A Virgem medieval, descendente direta de ss. é uma Grande Mãe sem o terror ctônico. Perdeu as raízes na natureza, porque foi para combater a natureza pagã que o cristianismo surgiu.

CC-

EEE-

rco.

E 15

6 0

nen

മഥാ.

SECTO-

с Ыо

LIEI-

TT. - 2-

z Lie

e e

**=** ===00

mue in-Os

O lado masculino da Grande Mãe muitas vezes se expressa em serpentes enroscadas em seu corpo e braços. Maria esmagando a serpente sob os pés lembra imagens pagas em que deusa e serpente são uma só. A serpente habita o submundo ventral da mãe terra. É macho e fêmea, perfurando e estrangulando. Apuleio chama a deusa síria de omnipotens et omniparens, onipotente e omnípara. Energia e abundância em tão larga escala às vezes são esmagadoras

e frias. A fluida serpente jamais será transformada em amiga.

A fecundidade animal da deusa era cruelmente dramatizada no ritual. Seus devotos praticavam castração, amputação de seios, autoflagelação ou talhos, e esquartejamento de animais. Esse extremismo na experiência sacrificial reproduz os terrores da natureza ctônica. Hoje, esse comportamento sobrevive apenas no sadomasoquismo sexual, universalmente rotulado de perverso. Eu acho o sadomasoquismo um fenômeno arcaizante, devolvendo a imaginação à adoração pagã da natureza. Lewis Farnell diz que a flagelação nos ritos da vegetação destinava-se a aumentar a fertilidade, ou, com mais frequência, a "expulsar do corpo influências ou espíritos impuros, para que ele se tornasse o mais puro veículo de força divina". Na Lupercália romana descrita em Júlio César, de Shakespeare, jovens correm nus pelas ruas e batem em matronas com correias de couro, para estimular a gravidez. Os recém-casados são bombardeados com arroz para afastar os maus espíritos e fertilizar a noiva. Os golpes assinalam um nto de passagem para a maturidade. O cavaleiro de joelhos é tocado no ombro pela espada de seu senhor. Na crisma católica, o adolescente ajoelhado é esbofeteado pelo bispo. A jovem judia ortodoxa, na primeira menstruação, é esbofeteada pela mãe. Em Stover em Yale (1911), o felizardo iniciado da Caveira é emboscado à noite e espancado nas costas. Os golpes são magia arcaica, marcas punitivas de eleição.

A castração nos cultos da mãe talvez imitasse a colheita das safras. Na castração, só se podiam usar instrumentos de pedra; bronze ou ferro eram proibidos, indicando as origens pré-históricas do costume. Edith Weigert-Vowinkel endossa a opinião de que os frígios tomaram a castração de empréstimo aos semitas, que com o tempo a alteraram para a circuncisão, e de que o celibato dos padres é um substituto da castração. A tonsura que parece um halo dos monges católicos, como as cabeças raspadas dos sacerdotes de Ísis, é uma automutilação menor. Por meio da castração, o fiel subordinava-se à força vital feminina. O contato com a deusa era perigoso. Após fazer amor com Afrodite, Anquises acabou aleijado, e teve de ser carregado de Tróia em chamas por seu filho Enéias. A história de que ele foi punido por se gabar de sua conquista é provavelmente um acréscimo posterior. H. J. Rose diz da invalidez de Anquises: "O trabalho de fertilizar a Grande Mãe era tão exigente que exauria completamente a força do parceiro masculino, inferior, que em conseqüência, quando não morria, se tornava um eunuco". <sup>10</sup> A masculinidade é apagada por choques de poder feminino.

A autocastração era uma estrada de mão única para a personificação ritual. Nas religiões de mistério, que influenciaram o cristianismo, o fiel imitava e buscava união com seu deus. O sacerdote da Grande Mãe mudava de sexo para tornarse ela. O transexualismo era a opção radical, o travestismo um pouco menos. Nas cerimônias em Siracusa, os homens eram iniciados com o manto roxo de Deméter. No México antigo, uma mulher representando a deusa era esfolada, e sua pele vestida por um sacerdote homem. O sacerdote eunuco da Grande Mãe era chamado de "ela". Assim, depois que o Átis de Catulo se castra, o pronome passa do masculino para o feminino. Hoje, a etiqueta exige que nos refiramos ao travesti urbano como "ela", mesmo quando em trajes masculinos.

A iluminação espiritual produz a feminização do homem. Diz Margaret Mead: "O padrão biológico mais complexo da fêmea tornou-se um modelo para o artista, o místico e o santo". 11 Intuição ou percepção extra-sensorial é uma escuta feminina de vozes secretas nas coisas e além delas. Diz Farnell: "Muitos observadores antigos notam que as mulheres (e homens efeminados) eram especialmente inclinadas a ataques orgiásticos religiosos". 12 Histeria significa "loucura do útero" (do grego ustera, útero). As mulheres eram sibilas e oráculos, sujeitas a visões proféticas. Heródoto fala dos enaris citas, profetas homens atacados de uma "doença feminina", provavelmente impotência sexual.13 Esse fenômeno, chamado de xamanismo, migrou para a Ásia Central, no norte, e foi comunicado nas Américas do Norte e do Sul e na Polinésia. Frazer descreve as etapas de transformação sexual do xamã, que se assemelha aos dos nossos candidatos a cirurgia transexual. A vocação religiosa pode vir num sonho em que o homem é "possuído por um espírito feminino". Ele adota voz, penteado e roupas de mulher, e por fim toma um marido.14 O xamã siberiano, que usa um caftã de mulher com grandes discos redondos costurados como seios femininos, é para Mircea Eliade um exemplo de "androginia ritual", simbolizando a coincidentia oppositorum, ou conciliação dos opostos. 15 Inspirado, o xamã entra em transe e cai inconsciente. Pode desaparecer, seja para voar por terras distantes ou para morrer e ser ressuscitado. O xamã é um protótipo arcaico do artista, que também cruza os sexos e domina o espaço e o tempo. Quantos transexuais modernos são xamãs reconhecidos? Talvez devessem pedir conselhos aos poetas, em vez de aos cirurgiões.

Tirésias, o xamã andrógino grego, é descrito como um velho de longa barba e seios femininos caídos. Em Homero, Circe diz a Odisseu que sua busca da pátria não pode ter êxito enquanto ele não descer ao submundo para consultar o vidente. É como se Tirésias, no submundo da memória racial, representasse uma plenitude de conhecimento emocional que funde os sexos. Foi-se o encanto masculino da Ilíada. Quando vemos pela primeira vez o herói da Odisséia, ele está chorando. As virtudes dominantes desse poema são percepção e resistência femininas, mais que ação agressiva. Em Édipo rei, de Sófocles, Tirésias e Édipo são iniciados involuntários numa misteriosa gama de experiências sexuais. No início, Tirésias tem a chave do mistério da praga e da perversão. Só ele conhece o segredo do romance familiar de Édipo, com suas inflamadas multiplicidades de identidade: Édipo é marido e filho, pai e irmão. No fim da peça, Édipo tornou-se literalmente Tirésias, um santo cego que paga o preço do conhecimento esotérico. Em The waste land [A terra inútil], T. S. Eliot, seguindo Apollinaire, faz de Tirésias testemunha e repositório das modernas misérias sexuais.

Como Tirésias virou andrógino? No monte Citéron (onde foi abandonado o bebê Édipo), ele tropeçou em duas serpentes que se acasalavam, pelo que foi punido sendo transformado em mulher. Sete anos depois, deu com a mesma cena e foi devolvido à condição de homem. A lenda confirma as terríveis consequências de ver alguma coisa proibida aos mortais. Assim, Actéon foi despedaçado por seus cães de caça por ver Ártemis no banho. Calímaco diz que Tirésias foi cegado por ver acidentalmente Atena no banho. Hesíodo diz: "Esse mesmo Tirésias foi escolhido por Zeus e Hera para decidir a questão de saber se o macho ou fêmea tem mais prazer no ato sexual. E ele disse: 'De dez partes, o homem desfruta apenas uma; mas o senso da mulher desfruta as dez plenamente'. Por isso Hera zangou-se e cegou-o, mas Zeus deu-lhe o poder do vidente". 16 A parte mais antiga da história de Tirésias é o encontro com o casal de serpentes, um tema ctônico. O misterioso ou grotesco no mito é indício de extrema antigüidade. O tom cômico de gracejo da briga doméstica de Zeus e Hera assinala-a como um enfeite posterior. O encanto no mito é uma escapada do frio ctônico.

Adoto o nome "Tirésias" para uma categoria de andróginos, o homem nutridor ou mãe masculina. Ele pode ser encontrado em esculturas de deuses fluviais clássicos, na poesia romântica (Wordsworth e Keats), e na moderna cultura popular (convidados de programas de entrevistas na televisão). Tomo mais um modelo do transexualismo profético grego, o oráculo de Delfos. Delfos, o lugar mais sagrado do antigo Mediterrâneo, era outrora dedicado a divindades femininas, como lembra a sacerdotisa na abertura das *Eumênides*, de Ésquilo. W. F. Jackson Knight afirma que "Delfos significa o órgão gerador feminino". Descobriu-se que o delta simboliza o púbis feminino até mesmo em sociedades tão distantes como as da selva brasileira. O oráculo de Delfos era chamado de Pítia ou Pitonisa, nome tirado da gigantesca serpente Píton, morta pelo Apolo invasor. A lenda diz que o oráculo era enlouquecido por vapores que subiam

de uma fenda na terra, sob a qual estava a serpente ctônica em decomposição. Mas não se descobriu nenhuma fenda em Delfos.

O oráculo era a grande sacerdotisa de Apolo e falava por ele. Os peregrinos, eminentes e subalternos, chegavam a Delfos com perguntas e partiam com respostas crípticas. Foi ao voltar de Delfos que Édipo se chocou com seu pai na encruzilhada — um lugar, nas terras de pastagem gregas, que permanece sem mudança após 3 mil anos de sinistra lenda. O oráculo profetizante foi o instrumento do deus da poesia, uma lira na qual ele tocava. E. R. Dodds declara: "A Pítia tornou-se entheus, plena deo: o deus entrou nela e usou os órgãos vocais dela como se fossem seus, exatamente como faz o chamado 'controle' na moderna mediunidade espírita; é por isso que as falas de Apolo são sempre ditas na primeira pessoa, jamais na terceira". 18 Isso se assemelha ao ventriloquismo que Frazer atribui aos xamãs em transe. Michelangelo usa a metáfora délfica num madrigal em que compara uma virago renascentista, a intelectual e poeta Vittoria Colonna, ao oráculo: "Um homem numa mulher, na verdade um deus, fala pela sua boca". O oráculo de Delfos é uma mulher tomada pelo espírito de um homem. Ela sofre usurpação de identidade, como as transformações sexuais mentais dos grandes dramaturgos e romancistas. Designo como "Pitonisa" outra categoria de andrógino, do qual meu melhor exemplo será a sibilina atriz Gracie Allen.

A Grande Mãe é a imagem mestra da qual se dividem subformas delegadas de horrores femininos, como a Górgona e a Fúria. A vagina dentata literaliza a ansiedade sexual desses mitos. Na versão dos índios americanos, diz Neumann, "um peixe carnívoro habita a vagina da Mãe Terrível; herói é o homem que vence a Mãe Terrível, quebra os dentes de sua vagina, e com isso a transforma numa mulher". <sup>19</sup> A vagina dentada não é ilusão sexista. Todo pênis é engolido por toda vagina, do mesmo modo como a humanidade, masculina e feminina, é devorada pela mãe natureza. A vagina dentada é parte da revivescência romântica do mito pagão. Está presente subliminarmente no poço de Poe, voraz, abissal e úmido, varrido pela foice. Aparece abertamente na bíblia do decadentismo francês A rebours [Às avessas], de Huysmans (1884), em que um sonhador é magneticamente atraído para as coxas abertas da mãe natureza, as "sangrentas profundezas" de uma flor carnívora cercada de "lâminas de espadas". <sup>20</sup>

A Górgona grega é uma espécie de vagina dentada. Na arte arcaica, é uma cabeça sorridente, de barba, presas, a língua esticada. Tem serpentes nos cabelos e em torno da cintura. Corre em forma de suástica, um símbolo de vitalidade primitiva. Sua barba, uma virilização pós-menopausa, reaparece nas bruxas de *Macbeth*. Ela parece uma máscara feita de abóbora ou uma caveira, a espectral face noturna da mãe natureza. O *gorgoneion*, ou "cabeça de medo sem corpo" antedata de muitos séculos a Górgona com corpo de mulher.<sup>21</sup> A lenda de Perseu obscurece um protótipo antigo: o herói toma um troféu que não pode ser decepado ou assassinado.



Б. Т<del>.</del>

eri Prizi-

e sem

iecica Potera

25

e ba

153

muz-

<u>-</u> 5100-

1172

EZTIS

-

1. Perseu cortando a cabeça da Medusa, da métopa do templo C em Selinus, na Sicília, c. 550-40 a.C.

Homens, jamais mulheres, transformam-se em pedra quando contemplam a Medusa. Freud interpreta isso como o "terror da castração" que os meninos sentem ao vislumbrarem o órgão genital feminino. Richard Tristman acha o mecanismo do olhar fixo envolvido no consumo masculino de pornografia um escrutínio ou busca compulsivos do pênis feminino ausente. O fato de que o órgão genital feminino se assemelha a uma ferida é evidente em termos de gíria como "talho", "racha". Huysmans chama a flor genital de "hedionda chaga na carne". Flor, boca, chaga: a Górgona é uma imagem invertida da Rosa Mística de Maria. A chaga genital da mulher é um sulco na terra feminina. A serpentina Medusa é o matagal espinhento da incansável fertilidade da natureza.

O nome da Górgona vem do adjetivo gorgos, "terrível, pavoroso, feroz". Gorgopos, "olhos ferozes, terríveis", é um epíteto de Atena, que usa a cabeça da Górgona no peito e no escudo, um presente de Perseu, um amuleto para afastar os maus espíritos, como o olho gigantesco pintado nas proas dos navios antigos. Jackson Knight diz do gorgoneion: "Ocorre em escudos, nas testeiras de cavalos de guerra e em portas de fornos, onde se destina a afastar más influências do pão". 23 Jane Harrison compara a cabeça da Górgona às máscaras rituais primitivas: "São agentes naturais de uma religião de medo e 'libertação'[...] A função dessas máscaras é permanentemente 'fazer uma careta', contra nós se estamos cometendo um erro, quebrando a palavra, roubando o vizinho, enfrentando-o em combate; a nosso favor se estamos agindo bem". 24 Os amuletos apotropáicos são comuns na Itália, onde ainda é forte a crença no olho ruim. Mãos douradas ou cornos vermelhos pendem de pescoços e são pendurados nas cozinhas, junto a réstias de alho, para repelir os vampiros. O Mediterrâneo jamais perdeu seu cultismo ctônico.

Eu uso o gorgoneion apotropáico principalmente de duas maneiras. Arte e religião vêm da mesma parte da mente. Os símbolos dos grandes cultos transferem-se suavemente para a experiência artística. Os artistas solitários ou muitíssimo originais muitas vezes fazem arte apotropáica. A Mona Lisa, por exemplo, parece ter agido como um apotropaion para Da Vinci, que recusou desfazer-se dela até sua morte na corte do rei francês (daí sua presença no Louvre). A ambígua Mona Lisa, presidindo sobre sua paisagem desolada, é um gorgoneion,

uma hierarca de olhos fitos da cruel natureza.

Um segundo apotropaion: o denso estilo modernista de Joyce. Ele tem só um tema — a Irlanda. Sua literatura é ao mesmo tempo protesto contra uma intolerável dependência espiritual e, ironicamente, uma imortalização do poder que o prende. A Irlanda é uma Górgona, nas palavras de Joyce "a Mãe Leitoa que come os filhos". Knight compara o desenho sinuoso e labiríntico das casas gregas aos amuletos de "fio embaraçado" nos portais das casas britânicas: "Os desenhos embaraçados destinam-se a embaraçar os intrusos, como a embaraçada realidade de uma construção labiríntica nos arredores de um forte ajuda muito a embaraçar os atacantes". A linguagem como um labirinto: a agressiva impenetrabilidade de Joyce é o símbolo de feitiçaria da "religião de medo e 'libertação'" de Jane Harrison. Examinaremos depois o criador do primeiro estilo moderno impenetrável, Henry James. Ali, fechamos o círculo, voltando à Grande Mãe, pois minha teoria é de que o estilo decadente das últimas obras de James é o pesado travestismo ritual do sacerdote eunuco da deusa-mãe.

Meu terceiro apotropaion: To the lighthouse [Passeio ao farol], de Virginia Woolf, o romance como dança de espectros, invocação e exorcismo. Do diário

de Virginia:

Aniversário de papai. Ele faria 96, 96 anos, é, hoje; e podia ter 96, como outras pessoas que conhecemos: mas misericordiosamente não fez. A vida dele teria encerrado inteiramente a minha. Que teria acontecido? Sem escrever, sem livros — inconcebível.

Eu pensava nele e em mamãe todo dia; mas a escrita do *Lighthouse* afastou-os de minha mente. E agora ele volta às vezes, mas de um modo diferente. (Creio que isso é verdade — que eu estava obcecada com os dois, de uma maneira doentia; e escrever sobre eles foi um ato necessário.)<sup>26</sup>

r Tafa

w in-

Be 2-

.:::77-

@ ₹Z1-

\* - Os

r Eho

<u>a-</u>

TETTÂ-

r Arte

TITOS

rus ou

r som-

es izer-

加加さこうか、

**s** ==== s s o

r⊒ ⊐ma

ii po-

të Lei-

das

==ba-

r 171da

t i Lires-

==edo

<u>u⊏</u>=eiro

w:===odo

ibras

r\_\_ic.

r Tainia

oc Hário

⊏с=таdo

eczbível.

O apotropaion impede a invasão dos mortos. Lembremos que o fantasma La mãe de Odisseu está sedento de sangue. Sem sentimentalismo, Virginia não reseja mais longos anos para seu pai. A disputa pela vida é uma sadiana luta de poder. To the lighthouse está cheio de imagenes, máscaras ancestrais. Os romanos as punham no átrio, para mantê-las fora do quarto de dormir. Como remance familiar, To the lighthouse é o gorgoneion na porta do fogão, que deser fechada para tornar um quarto nosso. O romance tem outro modelo espinial: a heuresis eleusina ou "reencontro" de Perséfone por Deméter. Em To re lighthouse, mãe e filha se reúnem, mas só para dizer adeus.

Agora meu outro grande uso do gorgoneion. A feia Górgona de olhos fixos solho daimônico. É o olho animal paralisante da natureza ctônica, o olho eduzente, mesmerizante dos vampiros e das sedutoras. A Górgona de presas solho que come. Em outras palavras, o olho ainda está preso à biologia. Tem some. Mostrarei que o Ocidente inventou um novo olho, contemplativo, conceinual, o olho da arte. Nasceu no Egito. É o disco solar apolíneo, iluminador e idealizador. A Górgona é um olho da noite, Apolo o do dia. Sustentarei que a origem do apolíneo grego está no Egito. As idéias gregas são criaturas do formalismo egípcio. Não é verdade que o Egito não teve idéias. Existem, eu já disse. idéias nas imagens. As imagens egípcias formaram a imaginação ocidental. O Egito liberou e divinizou o olho humano. O olho apolíneo é a grande vitória do cérebro sobre a sangrenta boca aberta da mãe natureza.

Só a Esfinge é tão simbolicamente rica quanto a Górgona. Existem esfinges masculinas benignas no Egito, mas a famosa é feminina, nascida do incesto da meia serpente Équidna com seu filho cão Ortro. A Esfinge tem cabeça e colo de mulher, asas de grifo, e garras e traseiro de leão. Seu nome quer dizer "esmanguladora" (do grego sphiggo, "estrangular"). O enigma com o qual ela derrota todos os homens, menos Édipo, é o incaptável mistério da natureza, que derrotará Édipo mesmo assim. A Górgona governa o olho, enquanto a Esfinge governa as palavras. Ela as governa detendo-as, natimortas, na garganta. Os poetas apelam às musas para que afastem a Esfinge. Em Christabel, de Coleridge, uma das grandes histórias de horror do romantismo, fundem-se Musa e Esfinge, mudando o sexo do poeta e fazendo-o mudo. Nascer é dar a primeira respirada. Mas a Esfinge da natureza nos esgana no útero.

Outras subformas da Grande Mãe aglutinam-se em grupos. As Fúrias ou Erínias são vingadoras. Sem forma fixa em Homero, adquitem uma pela primeira vez na *Oréstia*. Hesíodo diz que as Fúrias surgiram de gotas de sangue caídas na terra após a castração de Urano por seu filho Cronos. São cruéis emanações ctônicas do solo. O tema das gotas seminais volta a aparecer no nascimento de Pégaso, de gotas de sangue da cabeça decepada da Medusa — suge-

rindo a meia masculinidade da Górgona. Nos primeiros rituais, cortavam-se gargantas ou derramava-se diretamente sangue nos campos para estimular a fertilidade da terra. As feias e bárbaras Fúrias são primas carnais de Afrodite, que vem de outra aspersão seminal, da espuma lançada pelos órgãos castrados de Urano ao baterem no mar. É sua chegada à praia, numa conveniente concha, que Botticelli pinta em *O nascimento de Vênus*. Afrodite é portanto uma Fúria lavada de suas origens ctônicas. Ésquilo dá às Fúrias um fleuma canino: seus olhos pingam pus. São o olho daimônico como ferida aberta, o útero impactado e em

decomposição da natureza.

As Hárpias são servas das Fúrias. São as "agarradoras" (de harpazo, "agarrar"), piratas aéreas, conspurcando os homens com seus excrementos. Representam o aspecto da femealidade que agarra e mata para libertar-se. A força arquetípica da grande saga de natureza maligna de Alfred Hitchcock, Os pássaros (The birds, 1963), vem de sua reativação do mito da Hárpia, mostrada ao mesmo tempo como pássaro e mulher. As Keres assemelham-se às Hárpias como portadoras femininas de doença e poluição. São vagas intrusas vindas do submundo. A arte e a literatura gregas jamais cristalizaram uma forma e uma história para elas, por isso permanecem vagas. As sereias, por outro lado, se deram bem na farra erótica. São criaturas de cemitério, que aparecem na arte arcaica em grande parte como as Hárpias, pássaros com cabeça de mulher e barba de homem. As sereias de Homero são cantoras gêmeas que atraem os marinheiros à destruição nas rochas: "Ficam lá sentadas, num campo com pilhas de esqueletos mofados de homens, cuja pele murcha ainda pende dos ossos".27 As sereias são um triunfo da matéria. A trajetória espiritual do homem acaba no monturo de seu próprio corpo nascido de mãe.

Alguns monstros femininos passaram do plural para o singular. Lamia, um súcubo bissexual grego e romano que raptava crianças para beber-lhes o sangue, fora outrora uma entre muitas, como a matadora de crianças Mormó. Joseph Fontenrose chama as Lamias de "phasmata que brotavam da terra em bosques e vales estreitos", enquanto as Mormós eram "daimones errantes". Beló, outra raptora de crianças, continua fazendo parte da superstição grega ainda hoje. A vampira Êmpusa, de tocaia na noite, devorava sua presa após o ato sexual. Esses exemplos surpreendem o mito na metade do percurso. Assombrações e duendes, que correm em bandos nas trevas primitivas, começam a emergir como personalidades. Mas precisam ser condensados e refinados pela imaginação popular

ou por um grande poeta.

Circe deve tudo a Homero. Feiticeira italiana que vivia entre porcos, foi deslumbrantemente realçada com glamour cinematográfico. Senhorialmente, em sua fria casa de pedra, Circe agita sua vara fálica sobre as vítimas masculinas, que grunhem no chiqueiro da infância. Ela é a prisão do sexo, um túmulo num matagal. A correspondente hebraica de Circe é Lilith, primeira esposa de Adão, cujo nome quer dizer 'da noite''. Harold Bloom diz que Lilith, originalmente um feminino demônio do vento babilônio, buscava ascendência no ato sexual: ''A visão que os homens chamam de Lilith é formada basicamente pela ansieda-

recles com o que vêem como a beleza do corpo da mulher, uma beleza que recensivam ser, ao mesmo tempo, muito maior e muito menor que a deles prórecensivam Como Afrodite, Circe e Lilith são o feio tornado belo. A bruxa merecensiva da natureza põe sua máscara mágica no salão da arte.

-se gar-

1 fertili-

🚾 🖆 Urano

==e Bot-

lavada

🔤 🚞 🖂 pin-

e em

agar-

■ Ezoresen-

±≡ ⊒que-

The

tempo

■ ====doras

TIL A arte

elas.

== farra

par-

-- As se-

===uição

===fados

ತು um te seu

um um

■ : ≔ngue,

■ ⊃seph

™ Esques ©=±5. ou-

п поје.

te sexual.

= = inen-

per-

🖿 popular

≰ ±i des-

em

mur Jum

oc ≛dão,

==ente

Exual:

r≤eda-

Sexualmente dominada por Odisseu, Circe adverte-o sobre perigos futu-A descrição que faz de Cila tem sabor, pois Cila é seu alter ego ao ar livre, == =onstro dos penhascos, com doze pés, seis cabeças e triplas fileiras de den-= cue tira os marinheiros dos barcos. Como a Hárpia, é uma agarradora, um Enhante apetite feminino. A companheira de Cila, Caribdis, é sua imagem e rabeça para baixo. Sugando e expelindo três vezes por dia, o redemoinho vino é o vórtice uterino da mãe natureza. É provavelmente dentro de Caríb-= que o herói de Poe afunda em Descent into the maelström [Uma descida 🛥 🖂 aelström]. A Circe de Ovídio decepa as pernas de Cila e cinge sua cintura um bando de cães raivosos, de "bocas escancaradas". 30 Cila torna-se uma dentata ou loba sexual. Nas portas do Inferno, no Parasso perdido de Milela é Sin [Pecado], o torso de uma bela mulher que termina numa serpente mada, com um ferrão de escorpião. Tem a cintura cercada de mastins diabóque se abrigam em seu útero. Os cães são insaciáveis, desejos ulcerantes, o peixe indígena devorador de homens. A desilusão sexual leva a Cila e Cz-bdis. O rei Lear, deixando cair a barba branca sobre sua filha bruxa Goneril, म्दे a mulher como tendo flanco de animal, um fedorento "poço de enxofre", 1 sugar homens para o Inferno (IV.vi.97-135). Atração é repulsão; necessidade,

O principal discípulo da Grande Mãe é seu filho e amante, o deus agonimie da religião de mistério do Oriente Próximo. Neumann diz de Átis, Ados Tamuz e Osíris: "Eles são amados, assassinados, enterrados e pranteados por e depois renascem através dela". A masculinidade é apenas uma sombra a rodar no eterno ciclo da mãe natureza. Os deuses meninos são "consorfalicos da Grande Mãe, zangões que servem à abelha-mestra e são mortos que cumpriram seu dever de fecundação". O amor de mãe sufoca o que ibraça. Os deuses agonizantes são "flores delicadas, simbolizadas nos mitos como anênomas, narcisos, jacintos ou violetas".

Os jovens, que personificam a primavera, pertencem à Grande Mãe. São seus escravos, suas propriedades, porque são os filhos que ela teve. Conseqüentemente, os ministros e sacerdotes escolhidos da Deusa-Mãe são eunucos [...] Para ela, amar, morrer e ser emasculado é a mesma coisa. 31

A masculinidade flui da Grande Mãe como um aspecto dela própria, e é chamada e cancelada por ela à vontade. O filho dela é um servo de seu culto. Não há como ir além dela. A maternidade envolve a existência.

A mais brilhante percepção de *The golden bough* [O ramo de ouro], abafada pela prudência, é a analogia que Frazer estabelece entre Jesus e os deuses agonizantes. O ritual cristão de morte e redenção é uma sobrevivência das religiões de mistério pagãs. Diz Frazer: "O tipo, criado por artistas gregos, da deusa dolorosa com o amante morrendo em seus braços, assemelha-se e pode ter sido o modelo da *Pietà* da arte cristã''. <sup>32</sup> Os primeiros Cristos cristãos e bizantinos eram viris, mas assim que a Igreja se estabeleceu em Roma, o paganismo romano residual tomou conta. Cristo recaiu no Adonis. A *Pietà* de Michelangelo é uma das obras de arte mais populares do mundo em parte por sua evocação da arquetípica relação com a mãe. Maria, com seu rosto de virgem imaculada, é a deusa-mãe sempre jovem e sempre virgem. Jesus é admiravelmente epiceno, com mãos aristocráticas e pés de mórbida delicadeza. O agonizante deus andrógino de Michelangelo funde sexo e religião à maneira pagã. Chorando em seus mantos opressivos, Maria admira a beleza sensual do filho que ela fez. Os vítreos membros escorregando para baixo no colo dela, Adonis afunda de volta à terra, a força esgotada pela mãe imortal e a ela devolvida.

Freud diz: "É destino de todos nós, talvez, dirigir nosso primeiro impulso sexual para nossa mãe". 33 O incesto está no início de toda biografia e cosmogonia. O homem que encontrou sua verdadeira esposa, encontrou sua mãe. O domínio masculino no casamento é uma ilusão social, alimentada por mulheres que exortam suas criações a brincar de andar. No núcleo emocional de todo casamento há uma pietà de mãe e filho. Vou encontrar vestígios do incesto arcaico dos cultos da mãe em Poe, James, e em De repente no último verão (Suddenly last summer), de Tennessee Williams, onde uma mãe rainha, reinando sobre um brutal jardim primevo, dá em casamento seu filho esteta e homossexual, o qual é ritualmente assassinado e pranteado. O dinamismo feminino é a lei

da natureza. A terra desposa a si mesma.

O paganismo residual da cultura ocidental desabrocha plenamente no moderno mundo dos espetáculos. Um fenômeno curioso, de mais de cinquenta anos, é o culto entre homossexuais masculinos de superestrelas femininas. Não há gosto equivalente entre as lésbicas, que como grupo, nos Estados Unidos, parecem mais interessadas em softball do que em arte e artifício. A superestrela feminina é uma deusa, uma mãe-pai universal. As paródias de cabaré dos transformistas femininos descobrem infalivelmente a androginia nas grandes estrelas. Mae West, Marlene Dietrich, Bette Davis, Eartha Kitt, Carol Channing, Barbra Streisand, Diana Ross, Joan Collins, Joan Rivers: todas são fêmeas auto-exaltantes dotadas de fria vontade masculina, com sutis ambiguidades sexuais nos modos e aparência. Judy Garland provocava histeria coletiva entre homens homossexuais. Artigos de imprensa falam em gritos estranhos, invasões em massa do palco, chuvas torrenciais de buquês de flores. Ritos orgiásticos de eunucos diante do santuário da deusa. Fotos mostram homens fazendo entradas sensacionais, em brilhantes trajes de Judy Garland, como os travestis devotos da antiga Grande Mãe. Esses espetáculos tornaram-se mais raros nos anos 70, quando os homossexuais americanos tornaram-se machos. Mas pressinto um retorno à sensibilidade imaginativa entre os mais jovens. O cultismo ainda viceja entre os fãs homossexuais de ópera, cuja suprema diva foi a tempestuosa Maria Callas. Interpreto esse fenômeno, como a pornografia e a perversão, como outros indícios da tendência masculina à conceitualização sexual, para mim uma faculdade biológica nas raízes de arte. Um resultado da doença que tira tantas vidas é que os homossexuais foram involuntariamente recasados com sua identidade xamanística, fatal, sacificial, marginal. Extrair idéias sexuais da realidade, como eles fizeram em seu culto febril da estrela feminina, é mais proveitoso para a cultura do que pôr tais idéias em ação no bar ou no quarto. A arte progride pelas automutilações do artista. Quanto mais negativa a experiência homossexual, mais pertence à arte.

Ter

ecio

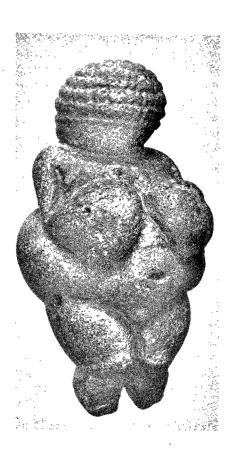
Nossa primeira mostra de arte ocidental é a chamada Vênus de Willendorf, ama minúscula estatueta (11,5 cm) da Idade da Pedra, encontrada na Áustria fig. 2). Nela, vemos todas as estranhas leis do primitivo culto da terra. A mulher é ídolo e objeto, deusa e prisioneira. Está sepultada na massa volumosa de seu corpo fecundo.

A Vênus de Willendorf tem um nome cômico, pois é desprovida de beleza por quaisquer padrões. Mas a beleza ainda não surgiu como um critério para a arte. Na Idade da Pedra, arte é magia, uma criação ritual do que se deseja. As pinturas nas cavernas não se destinavam a ser vistas. A beleza delas para nós é incidental. Bisontes e renas cobrem as paredes, seguindo cristas e sulcos na rocha. A arte era invocação, um convite: mãe natureza, faça com que os rebanhos voltem, para que o homem coma. As cavernas eram as entranhas das deusas, e a arte era uma escrita sexual, um emprenhamento. Tinha ritmo e vitalidade, mas não status visual. A Vênus de Willendorf, uma imagem de culto meio modelada numa pedra bruta, não é bonita porque a arte ainda não descobrira sua relação com o olho. A gordura da imagem é um símbolo de abundância numa era de fome. Ela é a demasia da natureza, que o homem anseia por dirigir para sua salvação.

A Vênus de Willendorf traz consigo a sua caverna. É cega, mascarada. As cordas de cabelos que parecem fileiras de milho aguardam a invenção da agricultura. Ela tem uma testa enrugada. A ausência de tosto é a impessoalidade do sexo e da religião primitivos. Ainda não há psicologia nem identidade, porque não há sociedade, coesão. Os homens atemorizam-se e correm diante da explosão dos elementos. A Vênus de Willendorf não tem olhos porque a natureza pode ser vista, mas não conhecida. É distante mesmo quando mata e cria. A estatueta, tão transbordante e protuberante, é ritualmente invisível. Ela sufoca o olho. É a nuvem da noite arcaica.

Volumosa, bulbosa, borbulhante. A Vênus de Willendorf, curvada sobre a própria barriga, cuida do caldeirão da natureza. Ela choca, em todos os sentidos.\* É galinha, ninho, ovo. No latim, mater e materia, "mãe" e "matéria", estão etimologicamente relacionadas. A Vênus de Willendorf é a mãe natureza como treva primeva, supurando formas infantis. É fêmea, mas não feminina. É túmida de força primal, inchada de grandes esperanças. Não tem pés. Colocada de pé, cairia. A mulher é imóvel, sobrecarregada com seus montes incha-

<sup>(\*)</sup> No original, She broods, que tanto pode ser "ela choca" quanto "ela medita". (N. T.)



2. Vênus de Willendorf,c. 30 000 a.C.

dos de seios, barriga e nádegas. Como a Vênus de Milo, a Vênus de Willendorf não tem braços. São barbatanas achatadas riscadas na pedra, não evoluídas, inúteis. Não tem polegares, e portanto nem ferramentas. Ao contrário do homem, não pode vagar nem construir. É uma montanha que pode ser galgada, mas jamais mover-se.

Vênus é uma solipsista, uma contempladora do próprio umbigo. A femealidade é auto-referente e auto-replicante. Delfos era chamado de *omphalos*, "umbigo", do mundo, assinalado por uma pedra sagrada informe. Um meteorito negro, uma imagem primitiva de Cibele, foi levada da Frígia para Roma, a fim de salvar a cidade na última Guerra Púnica. O Paládio, uma imagem de Atena enviada por Zeus e da qual dependia o destino de Tróia, era provavelmente um meteorito desses. Hoje, a Caaba, o santuário interno da Grande Mesquita de Meca, contém um meteorito, ou Pedra Negra, como a mais sagrada relíquia do islamismo. A Vênus de Willendorf é uma espécie de meteorito, um objeto estranho encontrado, nodoso e místico. A pedra-*omphalos* délfica era cone, útero e colméia. A cabeça coberta de tranças da Vênus de Willendorf parece uma colméia, prefigurando as provocativas colméias das perucas da corte francesa e

Es torres prafrentex cobertas de laquê dos anos 60. Vênus zumbe para si mesma, zinha por todos os dias, mulher para todas as épocas. Dorme. É hibernação colheita, a roda do ano a girar. A Vênus em forma de ovo pensa em círculos. Mente sob matéria.

O sexo, já disse, é uma descida aos reinos inferiores, um afundar diário do culto do céu para o culto da terra. É abdominal, abominável, daimônico. A Vênus de Willendorf está descendo, desaparecendo em seu próprio labirinto. É um tubérculo, desenterrado de um bolsão de terra. Kenneth Clark divide os nus femininos em Afrodites Vegetal e Cristalina. Inerte e comungando consigo mesma, a Vênus de Willendorf representa o obstáculo da natureza sexual e vegetal. É no seu santuário que rezamos no sexo oral. Nas entranhas da mãe terra, sentimos mas não pensamos nem vemos. A Vênus reduz-se ao duplo delta púbico, os joelhos fechados e travados no agudo ângulo pélvico da mulher grávida de vastos quadris, que a impedem de correr com facilidade. O bamboleio feminino é o andar de pato de nossa rebolante Willendorf, que nada no rio subterrâneo da natureza líquida. Sexo é sondagem, encanamento, secreções, esguichos. A Vênus é sonolenta e sondadora, ouvindo o movimento em sua bolsa de água.

Faz a Vênus de Willendorf justiça à experiência feminina? Sim. A mulher está presa em seu corpo ondulante, aguado. Tem de ouvir e aprender com uma corsa que está além e no entanto dentro dela. A Vênus de Willendorf, cega, sem língua, sem cérebro, sem braços, joelhos dobrados, parece um modelo deprimente de seu sexo. Mas a mulher é deprimida, oprimida, pela gravidade da terra, que nos chama de volta a seu seio. Veremos esse maligno magnetismo em ação em Michelangelo, um de seus maiores temas e obsessões. No Ocidente, a arte é um aparamento dos excessos da natureza. A arte ocidental estabelece ciefinições. Isto é, traça linhas. É este o âmago do apolinismo. Não há retas na Vênus de Willendorf, só curvas e círculos. Ela é a ausência de formas da natureza. Está atolada no pântano miasmático que identifico com Dioniso. A vida sempre começa e termina em sordidez. A Vênus de Willendorf, curvada, desleixada, suja, está no cio, no útero-túmulo da mãe natureza. Nunca mandes perguntar por quem dobra a bela. Ela dobra por ti.\*

Como começou a beleza? O culto da terra, suprimindo o olho, encerra o homem na barriga das mães. Não existe, já insisti, nada de belo na natureza. A natureza é força primitiva, rude e turbulenta. A beleza é nossa arma contra ela: com ela fazemos objetos, dando-lhes limites, simetria, proporção. A beleza detém e paralisa o fluxo derretido da natureza.

A beleza foi criada por homens que atuavam em conjunto. Aldeias, fortes, cidades espalharam-se pelo Oriente Próximo após a fundação de Jericó (c. 8000

<sup>(\*)</sup> Trocadilho com um texto de John Donne que Ernest Hemingway usou como título de um de seus romances, For whom the bell tolls [Por quem os sinhos dobram], em que a palavra bells (sinos) foi substituída por belle (bela, beldade). (N. T.)

a.C.), primeira povoação conhecida do mundo. Mas só depois do Egito a arte rompeu com sua escravidão à natureza. A grande arte não é utilitária. Quer dizer, o objeto de arte, embora mantendo seu ritualismo, não é mais um instrumento de alguma outra coisa. A beleza é a licença do objeto de arte para viver. O objeto existe por si próprio, como um deus. Nós o conhecemos pela vista. A beleza é nossa fuga do escuro invólucro de carne que nos aprisiona.

O Egito, ao criar um Estado, criou a beleza. O reino de Quéfren (c. 2565 a.C.) deu à arte egípcia seu estilo supremo, uma tradição que iria durar até a época de Cristo (fig. 3). O faraó era o Estado. A concentração do poder num só homem, um deus vivo, foi um grande avanço cultural. O surgimento de um rei entre chefes tribais em luta é sempre um passo à frente na história, como na era medieval, com seus briguentos barões. O comércio, a tecnologia e as artes beneficiam-se quando o nacionalismo supera o provincianismo. O Egito, primeiro regime totalitário, transformou em mística o governo de um homem. E nessa mística estava o nascimento do olho ocidental.

Um rei, governando sozinho, é a cabeça do Estado, como o povo é o corpo. O faraó é um olho sábio, que nunca pisca. Ele unifica os muitos dispersos. A unificação do Alto e do Baixo Egito, uma vitória geográfica, foi a primeira experiência de concentração, condensação e conceitualização do homem. Surgem a ordem social e a idéia de ordem social. O Egito é o primeiro namoro da história com a hierarquia. O faraó, elevado e sublime, contemplava o panorama da vida. Seu olho era o disco do sol no ápice da pirâmide social. Ele tinha perspectiva, uma linha de visão apolínea. O Egito inventou a magia da imagem. A mística do reinado tinha de ser projetada por milhares de quilômetros a fim de manter unida a nação. Conceitualização e projeção: no Egito se forja a linha formalista apolínea, que terminará no cinema moderno, gênero mestre de nosso século. O Egito inventou o glamour, a beleza como poder e o poder como beleza. Os aristocratas egícpios foram os primeiros beautiful people. Hierarquia e erotismo fundiram-se no Egito, formando uma unidade paga que o Ocidente jamais derrubou. O eros das ordens hierárquicas, distintas mas mutuamente invasoras, é uma das mais características perversões do Ocidente, mais tarde intensificada pelo tabu cristão imposto ao sexo. O Egito torna divinos a personalidade e a história. Essa idéia, entrando na Europa via Grécia, continua a ser a principal distinção entre as culturas ocidental e oriental.

Uma linha negra numa página branca. O Nilo, cortando o deserto, foi a primeira linha reta na cultura ocidental. O Egito descobriu a linearidade, uma fálica trilha da mente penetrando os entedamentos da natuteza. As trinta dinastias reais do Egito foram o rio caudaloso da história. O antigo Egito era uma estreita faixa de terra cultivada, de cerca de oito quilômetros de largura e cem de comprimento. Uma geografia separatista produziu uma política e uma estética separatistas. No auge do Antigo Império, o poder faraônico criou a pirâmide, um projeto mamútico de linhas convergentes. Em Gizé há restos da estrada calçada elevada que ia do Nilo, passando pela Grande Esfinge, até a pirâmide de Quéfren. As estradas calçadas, para equipes de construção ou procissões,



3. Quéfren, do complexo de pirâmides em Gizé, c. 2500 a.C.

foram vias expressas para a história. A linearidade egípcia cortou o nó da natureza; era o olho lançado a uma grande distância à frente.

A forma de arte masculina da construção começa no Egito. Houve obras públicas antes, como nas decantadas muralhas de Jericó, mas não alimentavam o olho. No Egito, a construção é geometria masculina, uma glorificação do visível. A primeira clareza de forma inteligível surge no Egito, a base do apolinismo grego na arte e no pensamento. O Egito descobre a arquitetura quadrangular, uma rígida grade estendida sobre os ovais derretidos da mãe natureza. A ordem social torna-se uma estética visível, contrapondo-se às invisibilidades ctônicas da natureza. A construção faraônica é a perfeição da matéria na arte. O poder político fascista, grandioso e autodivinizante, cria a superestrutura hierárquica, categórica, da mente ocidental. As pirâmides são montanhas do homem para rivalizar com a natureza, escadas que levam ao sol do culto do céu. Colossalismo, monumentalidade. A figura humana ideal no Egito é uma coluna, um elemento de arquitetura e geometria. O gigantismo da natuteza procriadora foi masculinizada e endurecida. O Egito tem poucas florestas, mas montes de pedras. A pedra dá uma arte de permanência. O corpo é um obelisco, quadrado, fálico, apontado para o céu, uma linha apolínea desafiando o tempo e a transformação orgânica.

A arte egípcia é glíptica, quer dizer, esculpida ou gravada. Baseia-se na linha incisa, que identifico como o elemento apolíneo na cultura ocidental. A pedra é a natureza obstinada, irregenerada. A linha incisa é o traço riscado entre a natuteza e a cultura. É o autógrafo de aço da vontade ocidental. Encontraremos o definido contorno apolíneo tanto na psicologia como na arte. A personalidade ocidental é dura, impermeável, obstinada. Spengler diz que "o brilhante polimento da pedra na arte egípcia" faz o olho "deslizar" pela superfície da estátua.34 O ego blindado do Ocidente começa nas reluzentes idealizações da pedra dos faraós do Antigo Império, objets d'art e objets de culte. A estátua de diorito verde de Quéfren no trono, em Gizé, é uma obra-prima de lisa e brilhante conclusividade apolínea. A dureza de sua superfície repele o olho. Essa dureza masculina é uma abolição da inferioridade feminina. Não há cálidos espaços uterinos na aristocrática arte egípcia. O corpo é uma vara de imobilizada vontade apolínea. O chapado da pintura de parede e do relevo egípcios serve à mesma função, varter as trevas interiores da mulher. Cada ângulo do corpo é seco, limpo e ensolarado. Os seios maternos caídos, tipo Willendorf, em geral aparecem apenas, muito curiosamente, em divindades da fertilidade masculinas como Hapi, o deus do Nilo. O Egito é o primeiro a glamourizar os seios pequenos. O seio é mais um adorno primaveril do que uma borrachuda bolsa de leite, mais contorno que volume: o Egito apolíneo fez a primeira passagem de valor da femealidade para a feminilidade, uma avançada forma de arte erótica.

A internalidade ctônica, como veremos, foi projetada sobre o mundo dos mortos. Mas o Egito também traduziu o espaço interior em termos inteiramente sociais. O Egito inventou a decoração de interiores, a vida civilizada; extraiu be-

ュ natu-

obras

c lo visímolinismagumes ctômes ctômes columes columes columes pro-

🗈 並 céu. **≖**≆ colupro-EE monacciisco, M ∓mpo ===se na ===1. A ಹಾರು enaccotraæ ⊃erso-: bri-**E**eficie ĭI.∵⊋ções k ≕atua Le ∐sa e Ec. Esdos ≖c∃iza-Ecrye **li** ⊐rpo esculiice seios zolsa em zem

erícica.

ente

a social. Os egípcios foram os primeiros estetas. O esteta não necessase veste bem ou coleciona obras de arte: esteta é aquele que vive pelo Os egípcios tinham "gosto". Gosto é discriminação, julgamento, conapolíneos; é a lógica visível dos objetos. Arnold Hauser diz do Mé-🖦 🚞 erio: "As formas rigidamente cerimoniais da arte da corte são absolutaneme novas e aqui ganham destaque pela primeira vez na história da cultura nursea ... Os egípcios viviam pela cerimônia; ritualizaram a vida social. A carática era um templo arejado, repleto de harmonia e graça; as artes meinam um desenho de qualidade sem paralelo. Ourivesaria, maquilagem, radeiras, mesas, gabinetes: desde o momento em que o estilo egípcio Escoberto pelos invasores de Napoleão, tem feito furor na Europa e nos Unidos, influenciando a moda, os móveis, as lápides, e até produzindo 1 Manumento a Washington. Os artefatos de outras culturas do Oriente Próxime — a lira do touro de ouro de Ur, por exemplo — parecem atravancados, THE DSOS, musculosos. Em seu culto do olho, os egípcios viram contornos. Mes-🏗 🖘 gestos estilizados na arte têm um soberbo contorno de balé. Eles inven-2 elegância. Elegância é redução, simplificação, condensação. É enxuta, mus esguia. Elegância é a abstração cultivada. A origem do classicismo grego = ==== clareza, ordem, proporção, equilíbrio — está no Egito.

O Egito continua não sendo absorvido pela educação humanista. Embora minem sua história e arte, tem sido levado muito menos a sério do que a A magreza da literatura egípcia o mantém fora do núcleo dos currícu-A superstição da religião egípcia repele o racional, e a autocracia da política repele o liberal. Mas o poder de fascinação do Egito continua, atraindo pintores, atrizes e fanáticos. A alta cultura egípcia era mais complexa = maceitual do que se tem reconhecido. É subestimada devido à obsessão moraisza com a linguagem, que domina o pensamento acadêmico moderno. As paaras não são a única medida de desenvolvimento mental. Acreditar que são = = ilusão muito ocidental ou judeu-cristã. Vem de nosso Deus invisível, que 📆 a criação falando. As palavras são uma das invenções humanas mais distanas coisas-como-são. O mais antigo conflito na cultura ocidental, entre jue egípcio, prossegue hoje: a adoração hebraica da palavra contra o imagispagão, o grande invisível contra a coisa glorificada. Os egípcios eram matealistas visionários. Iniciaram a linha ocidental de esteticismo apolíneo que vemos = Ilíada, em Fídias, Botticelli, Spenser, Ingres, Wilde, e no cinema de Hollywood. Coisas apolíneas são o frio olho ocidental destacado da natureza.

A cultura egípcia floresceu relativamente imutável por 3 mil anos, muito mais que a cultura grega. Estagnação, embrutecedora ausência de individualismo, diz o humanista. Mas a cultura egípcia durou porque era estável e complemento. Deu certo. O elemento apolíneo no Egito é tão pronunciado que a idéia de Antigüidade "clássica" tem de ser revista para incluí-lo. O Egito e o Oriente Próximo antigo foram também a origem da contracorrente dionisíaca na cultura grega. Na Grécia, Apolo e Dioniso viviam às turras, mas no Egito se conciliavam. A cultura egípcia foi uma fusão do conceitual com o ctônio, da consciên-

cia criadora de forma com o fluxo sombrio da natureza procriadora. Cultuavamse igualmente o dia e a noite. Só ali, no mundo, se juntavam e harmonizavam o culto do céu e o culto da terra.

A religião da fertilidade sempre vem primeiro na história. Mas quando se soluciona o problema do alimento, a incoerência estética e moral da natureza torna-se aos poucos visível. O Egito evoluiu para a adoração do sol do culto do céu sem jamais deixar de voltar-se para a terra. Isso se deveu ao Nilo, centro da economia egípcia. Todo ano o rio transbordava e recuava, deixando uma planície de rica lama negra; todo ano o que era duro amolecia, a terra tornava-se líquida. John Read diz que a alquimia provavelmente teve início no Egito, já que Khem era o antigo nome do Egito, "o país do solo negro, a bíblica terra de Ham''.36 A metamorfose é a magia ctônica do Dioniso que sempre muda de forma. A lama fértil foi a matriz primeva, com a qual os egípcios entravam em contato anual. O apolíneo é contorno casto, linhas de fronteira: o Nilo, transgredindo suas fronteiras com majestosa regularidade, era a vitória da mãe natureza. A ideologia egípcia do sol e da pedra repousava no lodo ctônico, o pântano gerador que identifico com Dioniso. As oscilações do calendário egípcio produziram uma fértil dualidade de ponto de vista, uma das maiores construções da imaginação ocidental.

Os mistérios ctônicos são o segredo do perene fascínio do Egito. Proliferavam o grosseiro e o bárbaro. Adorava-se e usava-se como jóia um besouro de esterco, o escaravelho. Era ministro da decomposição da natureza, o banho de dissolução. A literatura egípcia não se desenvolveu porque a internalidade foi tomada antes pelo culto da morte. Só havia um princípio ético, a justiça (maat), uma virtude pública acima ou abaixo do solo. A espiritualidade projetava-se na vida após a morte. O Livro dos mortos era pensamento daimônico, ruminações, mastigação da terra. A múmia, enfaixada como um bebê, voltava ao útero da natureza para renascer. O túmulo pintado era arte rupestre, oração às trevas daimônicas. A cultura egípcia ao mesmo tempo cuidava da terra e rejeitava a terra. Heródoto diz que os egípcios urinavam como as egípcias. Os deuses egípcios emergiam incompletamente do animismo pré-histórico. Eram híbridos monstruosos, metade humanos e metade animais, ou animais fundidos com animais. E. A. Wallis Budge diz que os egípcios se apegavam às suas "criaturas compostas'' apesar das zombarias dos estrangeiros.37 Um deus tinha cabeça de serpente num corpo de leopardo, outro cabeça de gavião num corpo de leão e cavalo; ainda outro era um crocodilo com corpo de leão e hipopótamo. A energia ctônica, como o Nilo, é transbordamento e exagero. A lógica e o rigor do olho apolíneo tiveram de derrotar o vago fetichismo tribal.

A síntese egípcia de ctônio e apolíneo foi de enorme importância para a tradição ocidental. Foi na interação de terra e céu que começou a forma idealizada. A personalidade ocidental é um *objet d'art* egípcio, uma zona exclusiva de privilégio aristocrático. O cartucho, um oval fechado, cerca um nome hieroglífico. Na primitiva arte egípcia, o *serekh*, ou fachada quadrada de palácio, significava a condição de rei. O cartucho e o *serekh* são símbolos de isolamento



- Estela do supervisor do depósito de Amon, Nib-Amun, e de sua esposa, Huy, IVIII dinastia.

ďе

Юi

LO;

cli-

ag-

1110

Estrárquico, um encerramento no sagrado e no real, para excluir o profano. Formam um temenos, palavra grega que designa o recinto sagrado em torno de m templo. O espaço reservado do cartucho é análogo ao wedjat, o olho apotro-ásico de Horos que pontilha tantos amuletos e mostras hieroglíficas (fig. 4). O Tho egípcio é sinônimo de personalidade ocidental. Como se achava que a alma ali residia, o olho é sempre mostrado de frente, canhestramente, mesmo quando a cabeça está pintada de perfil. O olho é livre no Egito. Ou seja, está liberado mas ritualmente limitado. O glamouroso contorno em cauda negra da maquilazem egípcia é um tom hierático, ao mesmo tempo peixe e cerca. Contém e bloqueia. O Egito cultuava a terra mas também a temia. O contorno apolíneo puro limpo, da arte egípcia é uma defesa contra a lama e a confusão ctônicas. O Egito criou a distância entre o olho e o objeto, que é uma marca registrada da filosofia e da estética ocidentais. Essa distância é um campo de força carregado,



5. Deusa-gato com brinco de ouro, da época do Novo Império.

um perigoso temenos. O Egito criou objetos apolíneos por medo ctônico. A linha ocidental de fabricação de coisas apolíneas, dos guerreiros de bronze de Homero aos carros e latas capitalistas, começa no enjaulado olho egípcio.

Uma das mais incompreendidas características da vida egípcia é a veneração dos gatos, cujos corpos mumificados têm sido encontrados aos milhares. Minha teoria é que o gato foi o modelo da singular síntese de princípios do Egito (fig. 5). O gato moderno, o último animal domesticado pelo homem, descende do Felis lybica, um gato selvagem do Norte da África. Os gatos são etrantes e misteriosas criaturas da noite. Crueldade e brincadeira são a mesma coisa para eles. Vivem do e para o medo, treinando assustar-se e assustar os humanos com súbitas correrias e emboscadas. Os gatos habitam o oculto, isto é, o "escondido". Na Idade Média, eram caçados e mortos por suas ligações com as bruxas. Injusto? Mas o gato realmente está ligado à natureza ctônica, mortal inimiga do cristianismo. O gato preto do Dia das Bruxas é a sombra que ficou da noite arcaica. Dormindo até vinte de cada 24 horas, os gatos reconstroem e habitam o primitivo mundo notutno. O gato é telepata — ou pelo menos acha que é. Muitas pessoas se amedrontam com seu olhar frio. Comparados com os cães, servilmente ávidos por agradar, os gatos são autocratas de evidente interesse próprio. São ao mesmo tempo amorais e imorais, violando regras conscientemente.

🛬 "mau" olhar nessas horas não é nenhuma projeção humana: o gato talvez o único animal que saboreia o perverso ou reflete a respeito.

Assim, o gato é um adepto dos mistérios ctônicos. Mas tem uma dualidade reálica. Tem olhar intensivo. O gato funde o olho de Górgona do apetite com z Estanciado olho apolíneo da contemplação. Valoriza a invisibilidade, imagina do-se comicamente indetectável quando atravessa um gramado com passo maiandro. Mas também adora ver e ser visto; é um espectador do drama da vidivertido, condescendente. É um narcisista, sempre ajeitando a própria apa-2. Quando está assanhado, seu ânimo cai. Os gatos têm um senso de comrezião pictórica: colocam-se simetricamente em cadeiras, tapetes, até mesmo ma folha de papel no chão. Aderem a uma métrica apolínea de espaço mate--árico. Altivos, solitários, precisos, são árbitros da elegância — esse princípio considero nativamente egípcio.

Os gatos são poseurs. Têm um senso de persona — e ficam visivelmente recados quando a realidade perfura sua dignidade. Os macacos são mais humamas menos bonitos. Agachando-se, tagarelando, batendo no peito, mos-Indo o traseiro, os macacos são convencidos vulgares que assomam na estrada evolucionária. As sofisticadas personas dos gatos são sinais de avançada teatrali-Lade. Sacerdote e deus de seu próprio culto, o gato segue um código de pureza al, limpando-se religiosamente. Faz sacrifícios pagãos a si mesmo e pode par-Thar suas cerimônias com os eleitos. O dia do dono de um gato muitas vezes começa com um belo monte de entranhas ou pernas trituradas de camundongo 🛥 varanda — lembretes darwinianos. O gato é o habitante menos cristão do iar médio.

No Egito, o gato; na Grécia, o cavalo. Os gregos não ligavam para os gatos. Admiravam o cavalo e usavam-no constantemente na arte e na metáfora. O cavalo é um atleta, altivo mas serviçal. Aceita cidadania num sistema público. O gato é a lei em si. Jamais perde seu ar despótico de luxo e indolência orientais. Era feminino demais para os gregos, amantes do masculino. Falei da invenção egípcia da feminilidade, uma estética de prática social distanciada da brutal maquinária feminina da natureza. As roupas da egípcia aristocrática, uma perfeita túnica de linho transparente pregueado, eram macias, lisas, fluidas. Macia é a sorrateirice noturna dos gatos. Os egípcios admiravam o aspecto liso, nédio, nos mastins, chacais e gaviões. O nédio é o liso contorno apolíneo. Mas a maciez é a arte sinuosa da trevas daimônicas, que o gato traz para o dia.

Os gatos têm pensamentos secretos, uma consciência dividida. Nenhum outro animal é capaz de ambivalência, essas ambíguas correntes contraditórias de sentimentos, como quando um gato ronronante enterra ao mesmo tempo os dentes, como advertência, no braço de alguém. O drama interior de um gato ocioso é telegrafado pelas orelhas, que giram para um farfalhar distante enquanto ele repousa os olhos com falsa adoração nos nossos, e depois pela cauda, que bate ameaçadora mesmo quando ele cochila. Às vezes, o gato finge não ter qualquer relação com a própria cauda, à qual ataca esquizofrenicamente. A cauda a contorcer-se e a bater é o barômetro ctônico do mundo apolíneo do gato. É

E Ali-: 🗻 Ho-

remera-📧 Mi-🖮 Egito estende erices e nsa para mais com econdi-\_\_\_iga uca ⊃oite

ina zitam

∎ Ţ⊒e é.

i ⊊e cães,

**ró-** pró-

a serpente no jardim, trombando e triturando com maliciosa antecipação. A ambivalente dualidade do gato é dramatizada nas suas erráticas mudanças de humor, saltos abruptos do torpor à mania, com os quais contém nossa presunção: "Não chegue mais perto. Nunca se sabe".

Assim, a veneração dos egípcios pelos gatos não era nem tola nem infantil. Por meio do gato, o Egito definiu e refinou sua complexa estética. O gato era o símbolo daquela fusão de ctônio e apolíneo que nenhuma outra cultura conseguiu. A linha pagã de olho intenso do Ocidente começa no Egito, como acontece com a dura persona da arte e da política. Os gatos são exemplares de ambos. O crocodilo, também cultuado no Egito, assemelha-se ao gato em sua passagem diária entre dois reinos: movendo-se entre água e terra, o rugoso crocodilo é o ego blindado do Ocidente, sinistro, hostil e sempre em guarda. O gato é um viajante do tempo do antigo Egito. Retorna sempre que a feiticaria ou o estilo estão na moda. No esteticismo decadente de Poe e Baudelaire, ele readquire seu prestígio e magnitude de esfinge. Com seu gosto pelo ritual e o espetáculo sangrento, conspiração e exibicionismo, é pura pompa pagã. Unindo primitivismo noturno a elegância de linha apolínea, tornou-se o paradigma vivo da sensibilidade egípcia. O gato, fixando sua rápida energia predatória em poses de stasis apolínea, foi o primeiro a encenar o imobilizado momento de quietude conceitual que é a grande arte.

Nossa segunda mostra da arte ocidental é o busto de Nefertite (figs. 6 e 7). Como é conhecido, e apesar disso estranho. Nefertite é o oposto da Vênus de Willendorf. É o triunfo da imagem apolínea sobre os calombos e o horror da mãe terra. Aqui desapareceu tudo que é gordo, frouxo e sonolento. O olho ocidental está aberto e alerta. Forçou os objetos a entrarem em sua moldura congelada. Mas a liberação do olho tem seu preço. Tensa, parada, e truncada, Nefertite é o ego ocidental num mostruário de vidro. O fascínio radiante dessa persona sexual suprema nos chega de um palácio-prisão, o cérebro superdesenvolvido. A cultura ocidental, elevando-se para a luz solar apolínea, desfaz-se de um fardo apenas para cambalear sob outro.

O busto, encontrado por uma expedição alemã a Amarna em 1912, data do reinado de Akhenaton (1375-57 a.C.). A rainha Nefertite, esposa do faraó, usa uma coroa-peruca típica da XVIII dinastia e só vista fora isso na formidável mãe de Akhenaton, a rainha Tiy. O busto é de calcário pintado, com retoques de gesso; o olho, cristal de rocha incrustado. As orelhas e o *uraeus*, a serpente real na testa, estão quebrados. Os eruditos têm debatido se a peça é um modelo de estúdio para os artistas da corte.

O busto de Nefertite é uma das obras de arte mais populares do mundo. Está impresso em lenços e reproduzido em pingentes de colares e miniaturas de mesa de café. Mas nunca, em minha experiência, o reproduzem com exatidão. O copista o suaviza, feminiza e humaniza. O verdadeiro é insuportavelmente severo. Trata-se de um objeto demasiado misterioso para exibição do-

A amie hunção:

rantil.

Firo era

conie amii sia pasicodilo

gato é

ii e readii espe-

privivo
poce quie-

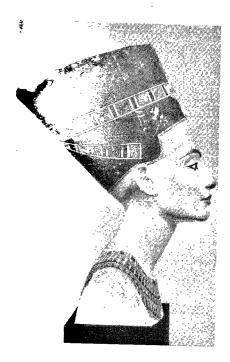
onconpercovol-

data iraó, irável irques ircnte

■ ==:delo

🚉 -se de

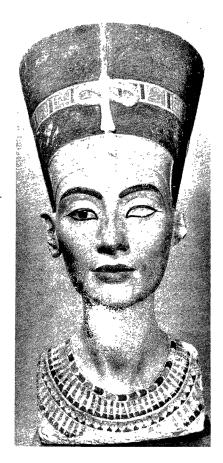
Tati-Tavel-Ta do-



6. Nefertite (cópia).

maneira de tornar um rival odiado uma não-pessoa e extinguir sua sobrevicia na outra vida. O reinado de Akhenaton foi divisivo. A criação de uma capital, as tentativas de esmagar o poderoso sacerdócio, o estabelecimento monoteísmo e inovações no estilo artístico foram anulados sob seu genro, cancâmon, o rei-menino de curta vida. Talvez Nefertite tenha perdido o olho suínas da viii dinastia.

Do modo como nos chegou, o busto de Nefertite é artística e ritualisticamente completo, augusto, duro e estranho. Funde o naturalismo do período amarna com o formalismo hierático da tradição egípcia. Mas a expressividade amaracaba em grotesco. É a menos consoladora das grandes obras de arte. Sua popularidade se baseia na má interpretação e supressão de suas características énicas. A reação correta ao busto de Nefertite é o medo. A rainha é um androide, um ser fabricado. É um novo gorgoneion, uma "cabeça de medo sem corpo". É paralisada e paralisante. Como Quéfren no trono, Nefertite é suave, civilizada. Olha a distância longínqua, vendo o que é melhor para seu povo. Mas os olhos, com o traço felino de cajal, são frios. É a autoridade autodivinizada. A arte mostra Akhenaton meio feminino, os membros murchos e a barriga estufada, possivelmente por defeito de nascença ou doença. Esse retrato mostra



sua rainha meio masculina, uma vampira de vontade política. Sua força sedutora ao mesmo tempo atrai e avisa que mantenham distância. É a personalidade ocidental barricada por trás de sua dolorida e gélida linha de identidade apolínea.

A cabeça de Nefertite é tão volumosa que ameaça partir o pescoço como um talo. Parece uma flor de papiro, oscilando em seu caniço no rio. A cabeça é inchada ao ponto da deformidade. Parece futurista, com o cérebro ampliado antevisto como o destino de nossa espécie. O alto da cabeça é cheio como um funil com uma chuva de energia hierárquica, que inunda o frágil vaso do crânio e empurra o rosto para baixo com violência, como a proa de um navio. Nefertite parece a Vitória Alada da Samotrácia, os trajes colados ao corpo pelos ventos da história. Como carga, Nefertite traz seu excesso de pensamento. É sobrecarregada pela vigília apolínea, um sol que jamais se põe. O Egito inventou a coluna, que a Grécia iria aperfeiçoar. Com seu pescoço fino e aristocrático, Nefertite é uma coluna, uma cariátide. Traz o fardo do Estado sobre a cabeça, caibros do templo do sol. A faixa dourada na testa é uma brida ritual, apertando, es-

sagrado que ela jamais pode deixar.

A Vênus de Willendorf é só corpo. Nefertite só cabeça. Os ombros foram Nesos por uma cirurgia radical. No início de sua história, o Egito inventou um estilo de retrato ainda em uso. Talvez fosse um robusto duplo, o entra e sai por portas falsas. Os ombros do busto de Nefertite encolheram-se eseu próprio pedestal. Não resta qualquer força física. O corpo da está preso e invisível, como uma múmia. O rosto brilha com a novidade está preso e invisível, como uma múmia. O rosto brilha com a novidade encascimento. Tensa de autocriação, é uma deusa enquanto mãe-pai. A granascimento. Tensa de autocriação, é uma deusa enquanto mãe-pai. A granascimento de Willendorf é deslocada para cima e redefinida. É a magia entrariga ctônica, e Nefertite a magia da cabeça apolínea. O pensamento a essim. Nefertite é uma alteza real, projetando-se como um jato no culto do Força à frente. Nefertite conduz com o queixo. Tem "ossos grandes". É entretura egípcia em pedra, assim como a Vênus de Willendorf é de ovais de mitertura egípcia em pedra, assim como a Vênus de Willendorf é de ovais de matematica, femealidade sublimada por tornar-se mais dura e mais concreta.

Eu disse que o Egito inventou a elegância, que é redução, simplificação, codensação. Mãe natureza é adição e multiplicação, mas Nefertite é subtração. In almente, foi reduzida à sua essência. Seu rosto liso e contornado está a um so da velhice. Ela é abreviação, um símbolo ou pictograma, uma pura idéia excrorialismo pagão. Nunca se é rico demais ou magro demais, decretou a excrorialismo pagão. Nunca se é rico demais ou magro demais, decretou a excrorialismo pagão. Eu disse que a idéia da beleza se baseia em enormes exercises. Excluiu-se tanto do busto de Nefertite que podemos sentir sua silhueta excrepada, um combate da linha apolínea. O nome Neferquer dizer "Chega o Belo". Seu rosto altivo é esculpido do caos da nature-

Nefertite é a personalidade ocidental ritualizada, uma coisa aerodinâmica. É proibitivamente limpa. As sobrancelhas depiladas e redesenhadas com largu-🗷 e curva masculinas. Ela é tão depilada quanto um sacerdote. Tem um rosto re manequim, estático, em pose, oferecido. Sua inteligência é ao mesmo tem-De de bom gosto e hierática. O manequim moderno de vitrina ou passarela é andrógino, porque é a femealidade encarnada pela abstração masculina. Se zodelo de estúdio, o busto de Nefertite é tão manequim quanto o manequim real de uma alfaiataria londrina. Como rainha e manequim, Nefertite está ao ≕esmo tempo exposta e encerrada, um rosto e uma máscara. Está nua mas blin-3 da. experiente mas ritualmente pura. É sexualmente inabordável, porque sem corpo: o torso se foi; os lábios cheios convidam mas permanecem firmemente cerrados. Sua perfeição é para exibição, não para uso. Akhenaton e sua rainha cumprimentavam a corte de uma sacada, a "janela de aparecer". Toda arte é uma janela de aparecer. O rosto de Nefertite é o sol da consciência nascendo sobre um novo horizonte, a moldura ou grade matemática da vitória do homem sobre a natureza. A coisidade idólatra da arte ocidental é um roubo de autoridade da mãe natureza.

Os olhos descasados de Nefertite, deliberados ou acidentais, são um símbolo da dualidade egípcia. Como o gato, ela vê para dentro e para fora. É a poseuse apolínea e a daimônica vidente gorgonesca congeladas. As Graias gregas, três irmãs divinas, tinham um só olho, que passavam de mão em mão. Fontenrose relaciona isso com a dupla pupila de uma rainha lídia: "O que ela possuía, parece-me, era um olho removível de poder fantástico. Era um olho que podia penetrar o invisível''.³ Nefertite, o manequim caolho, vê mais por ser menos. Mutilação é expansão mística. Os copiadores modernos suprimem o olho ausente porque isso é fatal para os cânones populares de beleza. Olhos estropiados parecem loucos ou espectrais, como no olho velado do abutre de Tell-tale heart [Coração denunciador], de Poe. Nefertite é uma materialista mutante e visionária, uma coisa que vê. No Egito, a matéria torna-se luminosa com a primeira eletricidade da mente. No culto egípcio da visão, Nefertite é o pensamento que foge de suas origens.

Da Vênus de Willendorf a Nefertite: do corpo ao rosto, do toque à vista, do amor ao julgamento, da natureza à sociedade. Nefertite é como a Atena nascida da testa de Zeus, uma deusa blindada, de cabeça pesada. É bela mas assexuada. É decoro e reserva hieráticos, a cabeça literalmente um reservatório que contém e reduz, como o torso decepado. A pesada e ostentosa coroa é o frio viveiro do pensamento categórico grego. A apertada faixa na testa é severidade, rigor, idéias canalizadas. Ergueu-se a névoa miasmática da mãe natureza. O rosto imperioso, projetado, de Nefertite é o gume da conceitualização e projeção ocidentais. Em seu perfil, todos os caminhos levam ao olho. De lado, as diagonais convergem para vetores que são picos de força. De frente, ergue-se como uma cabeça de cobra, a mulher como intimidadora real. É o olho intenso do Ocidente, a superampliação e grandiosidade da cultura da cabeça. O busto de Nefertite agrada aos olhos mas oprime. Aguarda o andrógino Doge Loredano de Bellini, os bustos relicários de prata napolitanos, os desenhos de fantasia de sorridentes mulheres sem braços, com chiques vestidos de noite, dos anos 50. Autoridade, boa vontade, distância, ascetismo. Epifania como totem de vibrante passividade. Com seu sorriso acolhedor mas misterioso, Nefertite é a personalidade ocidental em seus grilhões rituais. Perfeita e artificial, é imagem mental eternamente imobilizada num congelado quadro apolíneo.