

O BOSQUE ENQUANTO MASMORRA: ALEGORIAS DA AMBIÊNCIA SELVÁTICA NA PINTURA DE EDUARDO BERLINER

Gabriel Morais Medeiros¹

Como havia de se sentir seguro o celerado que o crime para lá conduzia com uma vítima! Estava em casa, fora da França, num país seguro, no fundo de uma floresta inabitável, num reduto dessa floresta no qual apenas os pássaros do céu poderiam chegar, e no fundo das entranhas da terra. Ai, mil vezes ai! à infeliz criatura que, em tal abandono, se encontrasse à mercê de um celerado sem lei nem religião [...]. Não sei o que vai acontecer por lá [...].²

SADE

Este trabalho propõe, em termos gerais, uma interpretação da categoria de ambiência do bosque/floresta/parque na recente produção pictórica de Eduardo Berliner (RJ, 1978). Chamamo-la categoria de ambiência por considerarmos os ícones que compõem esse tipo de cenário um motivo alegórico³, com claves sêmicas constantes, que surgirão em determinadas obras do artista, compondo um sistema iconográfico coerente. Buscaremos concluir, através de uma perspectiva transdisciplinar, que o motivo do bosque recobre-se de significações de opressão: enclausuramento, flagra e violência sexual, por exemplo. Em específico, nossa atenção direcionar-se-á à obra *Tronco* (2015)⁴, e às relações que esta estabelece com os quadros *Perna* (2014) e *Unicórnio* (2011).

Em termos de referentes, *Tronco* retrata um plano de conjunto⁵. Uma menina adentra a clareira de um bosque. A floresta parece maciça e sombria, todavia convidativa: conferimo-lo pelo espaço de penetração, semelhante a um arco ogival⁶, composto por duas árvores que cercam a garota. Trata-se de uma espécie de umbral. A personagem aparenta ser bastante jovem, e usa roupas que reclamam puerilidade. Numa palavra, o clima geral é de isolamento e silêncio. E também de certo repisamento: a temática do

¹Mestrando em Artes Visuais: Fundamentos Teóricos no Instituto de Artes (UNICAMP). Licenciado em Letras pela UNICAMP (2010). Agência financiadora (a partir de fevereiro de 2018): CAPES.

²Cf. SADE (2006: 53).

³Chamamos alegoria um texto que constitui em sua integralidade uma metáfora. São exemplos as fábulas, os apólogos, as parábolas etc" (FIORIN, 2016: 35). Entendemos que a ambiência selvática signifique integralmente outra coisa, em Berliner, sob sistemas de significação semelhantes, que possam ser descritos.

⁴A reprodução da obra pode ser encontrada no portfólio oficial do artista, disponível em https://www.casatriangulo.com/media/pdf/eduardo_berliner_portfolio_2015_web_2.pdf. O acesso deu-se em julho de 2017. As outras obras que mencionamos neste trabalho foram extraídas do mesmo endereço, em momentos diversos.

⁵De acordo com a classificação de Joly sobre planos fotográficos (JOLY, 2000: 151).

⁶A emolduração intra-pictórica, a partir dos ícones da folhagem, foi um recurso bastante utilizado pelos pintores do séc. XIX (especialmente os românticos), de Caspar David a Constable. Deste último, lembremos que *A catedral de Salisbury vista pelo jardim do Bispo* (1821-2) baseia-se nesse tipo de enquadramento interno: os ícones das copas das árvores frondosas coroam a agulha da catedral gótica. A obra pertence ao MASP-SP. Cf. HOSSAKA (2008: 332).

infante sozinho na floresta tem seus quês de clichê, e talvez, inclusive, de *kitsch*. Esta, contudo, é outra discussão. Voltemos à descrição.

As cores são esfriadas e terrosas, verossímeis, naturalistas, congruentes com a ambiência. As folhagens, de verde enegrecido, abrem-se pouco, em cinzentos; o sol é frágil, a luz é difusa e poente. Marrons de verde mortiço sugerem um musgo viçoso, à direita, úmido de sóis fracos. Rosas dessaturados perdem a vivacidade, mais ao centro. O tronco, à esquerda da caminhante, por sua vez, é um elemento dissonante, em termos colóreos. É mais amarelado, ainda que de amarelo muito gasto; é de valor mais alto, de tons mais ascendentes. Aglutinado ao branco brilhante do vestido da menina, o claro-escuro que essa tora demarca parece sugerir uma outra luz, uma luz focal⁷, que vem da direção do visionador. Uma luz mais intensa, mirada. Por essa razão, uma escópica voyeurística⁸ (aguçada pelo fato de que a observada está de costas, evidentemente) é o que se extrai dessa disposição formal. Tenhamos isto em mente.

Antes de estabelecermos novas considerações sobre *Tronco*, passemos aos outros dois óleos.

Distingue-se como ambiência de *Perna* um bosque anoitecedor, crepuscular. No primeiro plano, uma figura estranha, em forma de coxa, joelhos e canela, que parece de carne ou de plástico imitador de pele, envolve um homem amarrado, como uma placenta. Esse homem, em posição fetal, traça uma máscara que remete a um bovino, ou a um bode chifrudo. A perna-envoltório possui um rosto, uma fenda bucal semelhante a uma incisão no joelho, ou a uma cicatriz de cesárea; parecem compor-lhe o corpo, também, uma cabeçorra de menino lívido, que brota de um dos seus flancos, e um braço, que emerge do outro lado, por sobre o homem aprisionado.

A conotação grotesca e surrealista da tela facilmente trava numa mesma clave fundo e figura: o bosque noturno torna-se cenário metaforizador do inquietante, do bizarro, do suspeito, do incômodo. Essa potência sígnica, velhamente metafórica, deixa evidente que a composição da ambiência não é meramente um elemento acessório, mas sobretudo um cerne narrativo, adensador do estranhamento, em Eduardo Berliner. O bosque também parece funcionar como um *espaço-receptáculo*: as árvores ao fundo dão a impressão de que a figura bisonha, no primeiro plano, encontra-se hermeticamente isolada de caminhos ou atalhos que lhe deem acesso. Em outras palavras, o bosque engendra o monstruoso, ou resguarda-o, no mínimo. O bosque absconso protege algo maligno e monstruoso, dificilmente visível e encontrável: trata-se

⁷ "Luz direccional", para JOLY (2000: 143).

⁸ A frequente aparição dos ícones vítreos na pintura de Eduardo Berliner adensa, ademais, as discussões entre voyeurismo e flagra, em sua iconografia. Tome-se como exemplo a vitrine em *História natural* (2011), o vidro expositor em *Baleia* (2014) e *Vidro* (2016) e o vidro-escotilha (que revela algo inquietante) em *Falsa coral* (2012).

de um mal aurático⁹, portanto. Em Berliner, essa articulação entre o bosque e o maligno parecerá de natureza fabular-axiológica, é possível dizer¹⁰.

Não podemos afirmar que o eixo hermenêutico dessa malignidade advenha do velho arquétipo do mundo natural, desconhecido, bárbaro, ermo, incontrollável, em oposição ao âmbito do conforto, do lar, do território doméstico. Em Berliner, o mundo civilizado é também inquietante. De certa maneira, até mais, ao menos sob o escopo quantitativo, já que se conhecem, do artista, mais telas que tematizem ambiências com marcas de civilização do que aquelas cujo cenário possua apenas conotações de natureza virgem. Por isso, o bosque apenas metaforiza o inquietante, não sendo sua fonte necessária. O bosque tão-só dispõe e evidencia, como uma vitrine o faria, a figura surrealística e antropomorfizada, em *Perna*. O inquietante impregna sobretudo as figuras, e não os arredores, os fundos. Estes permanecem banais: lugares quaisquer.

Logo, o inquietante berlineriano está mais para um absurdo à *Metamorfose*¹¹ do que à *Na colônia penal*¹². Afinal, no pintor brasileiro, comumente, como na repisada narrativa de Gregor Samsa, o *Unheimliche*¹³ emerge à contraluz de um meio banal. Em *Na colônia penal*, no entanto, o cenário é que é, em si, inquietante e absurdo, embora abrigue tipos banais e burocráticos. A banalidade das personagens, nesse processo de manutenção cínica do *equilíbrio psicológico* diante de um cenário de pesadelo demencial, torna-se, ela mesma, reiteradora do absurdo, paradoxalmente. De um absurdo banal.

Tomemos outro exemplo. Em *Unicórnio* a ambiência do arvoredo reaparecerá, só que em clave diversa da que temos em *Tronco* e *Perna*. Nestes, refrisamos, o plano de conjunto não contém marcas urbanas ou quaisquer sinais civilizacionais, e admite-se que o cenário sejam terrenos ermos, solidões vazias. Em *Unicórnio*, no entanto, o espaço não se isolará do mundo civilizado: a obra retrata um parque urbano. Aos fundos, notamos um corredor, em seus exercícios rotineiros. Um tronco trava-nos abruptamente o olhar, no primeiro plano¹⁴.

O incômodo natural desse visionamento impedor¹⁵ é estimulado pelo fato que ele encobre, ainda, algo inquietante: um dorso masculino oculta-se atrás dele, e parece recurvar-se em direção a uma criança, num gesto de abordagem possivelmente criminosa. Fora o corredor ao fundo, longínquo e vaporoso, ambos (abordador e menino) estão a sós. As figuras, de imediato, projetam diante do visionador uma semântica de denúncia e flagra, por um lado, e de espionagem silenciosa, voyeurística, por outro. A criança também

⁹Cf. BENJAMIN (2017: 17).

¹⁰ A respeito dessa possibilidade axiológica, uma colocação: Eduardo Berliner foi o ilustrador de uma edição das fábulas de Esopo, publicada pela extinta editora Cosac-Naify. Cf. ESOPO (2013). Evidentemente, a associação entre discursos de morigeração e o trabalho pictórico do artista é ambígua e duvidosa, no entanto.

¹¹ Cf. KAFKA (2000).

¹² Cf. KAFKA (2001).

¹³ Cf. FREUD (2013: 295).

¹⁴ A tela *Jarro* (2012) apresenta o mesmo recurso.

¹⁵ Um efeito similar -- emanado da configuração de um tronco de árvore em primeiro plano -- pode ser conferido em *O senhor Eugène Pertuiset, caçador de leões* (1881), de Manet. Sobre a espacialidade da obra (pertencente ao acervo do MASP-SP), leia-se HOSSAKA (2008: 246).

dispara, parcialmente, essas conotações: aparece de perfil, com expressão distraída ou indiferente, com um chapéu-touca (ou melhor, pedaços de esparadrapo, aparentemente, que sustentam um chifre) de unicórnio. Apesar dessa tranquilidade aparente, encontra-se numa situação sem escapatória. Será talvez vitimada. O que nos autoriza a dizê-lo é o intertexto com outras obras do artista, para além da iconografia do quadro em si.

As antigas simbologias a respeito do unicórnio¹⁶, do mundo animal, da virgindade casta, da pureza cristã, da clausura e, conseqüentemente, dos seus opostos (do defloramento, do crime, da perversão, do mundo humano, da fuga) são facilmente, com laivos de obviedade, evocáveis aqui. Tais meandros não nos interessam, entretanto.

Interessa-nos o fato de que o ambiente arbóreo, convidativo ao isolamento (mesmo se encerrado por um contexto civilizado) é, agora, amarrado claramente a uma dinâmica da violência; existe, portanto, uma continuidade narrativa com a argumentação que tentamos desenvolver. Em Berliner, o bosque ligar-se-á sempre a veiculações negativas (o inquietante, o monstruoso, a abordagem, a possível violência, o grotesco; o bosque é, ademais, uma espécie de masmorra, hermeticamente fechada). Se natural ou artificial, se autêntico (uma floresta) ou vicário-simulado (um parque), não importa. Essa categoria de ambiência distancia-se do pitoresco, das amenidades e das pacificações, do cronotopo de uma natureza refugiadora, de um *locus amoenus*. A questão é que não existirá, na obra desse pintor, uma ambiência permeada de arvoredos que se aclimate docemente, e conceda uma alternativa ao angustiante e ao malévolos.

Logo, parece haver um ponto de dissonância entre a associação imediata e cabal que se possa fazer entre a ambiência florestal nos velhos e arquetípicos contos de fada e o cenário selvático, urbano e não-urbano, em Eduardo Berliner¹⁷. Naqueles, a dialética do espaço selvático permeava-se de forças maléficas e benfazejas¹⁸, e adentrar no bosque era adentrar o desconhecido: a liberdade e o perigo, a desapareção mortífera ou a surpresa do encontro com uma prodigiosa maravilha¹⁹. Em Berliner, o bosque ilustra apenas as forças malfazejas, ainda que estas, como vimos, não pertençam de forma autóctone, necessariamente, a essa ambiência, sendo, tão-somente, postas por ela em melhor evidência (bosque como masmorra e vitrine de tortura). Essas considerações anulam qualquer perspectiva de *viagem iniciática rumo à floresta* que o ícone infantil e os ícones da ambiência poderiam suscitar, no caso de *Tronco*. Cancelam sua potência

¹⁶ Cf. RONNBERG (2012: 696).

¹⁷ Devemos, portanto, ler com certo cuidado a afirmação de Alcino Leite Neto: "[...] um arquetipo das histórias infantis, que ele [Eduardo Berliner] decidiu materializar no quadro [...]" (LEITE NETO, s. d., n p.).

¹⁸ Na narrativa infantil-maravilhosa *Os três homenzinhos na floresta*, por exemplo, compiladas pelos irmãos Grimm, a maldade e a perfídia de duas personagens são punidas por duendes do ermo, que funcionam como uma espécie de repositor *cármico*. "A falsidade da madrasta e de sua filha foi revelada nesse dia, e elas foram levadas à floresta para serem devoradas pelos animais selvagens". O mundo ermo-florestal, maravilhoso, é um espelho axiológico do mundo civilizado, baseado na lei, na razão e na instituição religiosa. A diferença, no entanto, é que a justiça da natureza, enquanto prodigiosa, parece não tardar nem cometer erros (GRIMM J. et GRIMM, W., 2012: . 80).

¹⁹ De acordo com KAPPLER (1994: 154-5): "uma maravilha, no sentido lato do termo, é uma coisa que espanta por não pertencer ao ordinário [...]". O maravilhoso, tão comum nas narrativas de viagem, pertence à experiência sagrada de conhecimento do mundo. "O real é o sagrado por excelência".

arquetípica, ainda que possam manter, nos códigos do pintor, uma ambiguidade axiológica (que remete aos contos maravilhosos), como já dissemos.

Alongado do arquetípico, o bosque, em Eduardo Berliner, afasta-se, de certa maneira, de todos os cronotopos folclóricos e idílicos (reenfatizemos). Por extensão, afasta-se, também, de todos aqueles cronotopos encontráveis nos silvedos sombreados das novelas de cavalaria. Diz BAKHTIN (1990: 269): "[No romance de cavalaria], o acaso tem o atrativo do maravilhoso e do misterioso, ele se personifica na imagem de fadas boas e más [...] à espreita nos bosques, nos castelos encantados etc.". O futuro da personagem de *Tronco*, conferimos, não depende da maravilha da sorte ou do medo do azar, no caminho da floresta. Nessa perspectiva, seu futuro já está determinado previamente por alguma força abstrusa. Poderemos dizer que esse futuro será um presente de aberração-deformação, flagrável em *Perna*; ou será o instante da abordagem perniciososa, suscetível por *Unicórnio*. De certa maneira, *Unicórnio* e *Perna* são dois futuros semelhantes, em tempos e locais diferentes, que se abaterão sobre a menina desbravadora de *Tronco*. Berliner denuncia-o, se bem que sem nos revelar, exatamente, quais as forças engendradoras desses futuros devastadores. Por isso somos levados a uma contestação essencial, que aqui não destrincharemos: a poética de Berliner é de denúncia ou de contemplação voyeurística?

Em *Perna* e *Unicórnio*, o bosque é, nitidamente, um espaço aporístico, de implícita carceragem. No caso de *Tronco*, as sensações de clausura parecem recobrir-se de ironia, devido ao fato de a floresta ser-nos, comumente, metáfora de liberdade. A menina que adentra o matagal, mais uma vez, não se direciona rumo à penumbra desconhecida, transcendente. A jovem ruma em direção ao conhecido e ao imanente, ao lento e organizado abatedouro e ao reiterado espaço da mutilação, que parece ser a tônica das repetitivas estruturas de tortura que Berliner constrói, frequentemente, em sua pintura. Sendo o bosque alegoria da prisão, esta prisão é, em si, também alegoria da violência sexual e da pulsão sexual perversa, portanto. As telas *Imóvel* (2009) e *Tubulação* (2012), por exemplo, figuram essas estruturas de tortura (em cronotopos diversos da *aventura no bosque* ou do *ócio no parque urbano*) cujas vítimas, para Berliner, são silhuetas infantis, sempre. Dessa maneira, o bosque é o pano de fundo mutável por trás de um motivo permanente, em sua pintura: a destruição inexorável e cínica da infantilidade.

Estabelecidas as conclusões principais, atentemos, finalmente, a uma nuance. Em se comparando as três obras aqui discutidas, notemos que a categoria de ambiência do bosque (civilizada na forma de um parque ou jardim, erma na forma de solidão periférica) tende ao frio, aos tons inóspitos. Logo, ocorre um distanciamento estilístico dos lugares-comuns da natureza brasileira²⁰, nos trabalhos do pintor carioca. Ao associar os ícones selváticos a um tempo de frio, de crepúsculo, de manhã nascente e de enevoação²¹,

²⁰ À maneira de uma tradição pictórica que remonta a Taunay, por exemplo. Cf. *Vista da Mãe D'Água* (1850). Pode-se ler sobre a obra em <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra6078/vista-da-mae-dagua>. Acesso em fevereiro de 2018.

²¹ Confira-se, por exemplo, o bosque no óleo sobre capa de caderno *Névoa* (2016). Trata-se da única pintura de Eduardo Berliner em que a ambiência é protagonista, sem quaisquer referentes antropozoomórficos.

Berliner separa sua pintura de uma narrativa sobre a brasilidade tropical. Para empreender tal distanciamento, faz-se-lhe necessário, contudo, recorrer a outros lugares-comuns: os que dizem respeito à simbologia dos arvoredos nórdico-setentrionais²².

Poderemos, assim, estabelecer um dialogismo iconológico entre o motivo da criança no bosque, em *Tronco*, e as figuras infantis hesitando, possivelmente maravilhadas, diante da bocarra florestal, em Edvard Bergh²³, por exemplo. Só que narrativas bastante avessas entre si advirão dessas duas perspectivas sobre os arvoredos, insistimos. O que seria, no Romantismo germânico e escandinavo, um umbral do mistério transcendental (a floresta, por extensão, é portal do sonho e de Deus), em Berliner torna-se um *contra-umbral* sisífico e banal, sem aura²⁴, realístico e abrigador da violação e do eterno retorno (a floresta será vetor de brutalidade cotidiana e atemporal, paradoxalmente). No sistema pictórico do brasileiro, a ambiência florestal é somente um aparato cênico, algo como o *campo de jogo* de uma das "muitas formas de se destruir um ser humano", conforme pontuava BATAILLE (2015: 120) a respeito da obra sadiana.

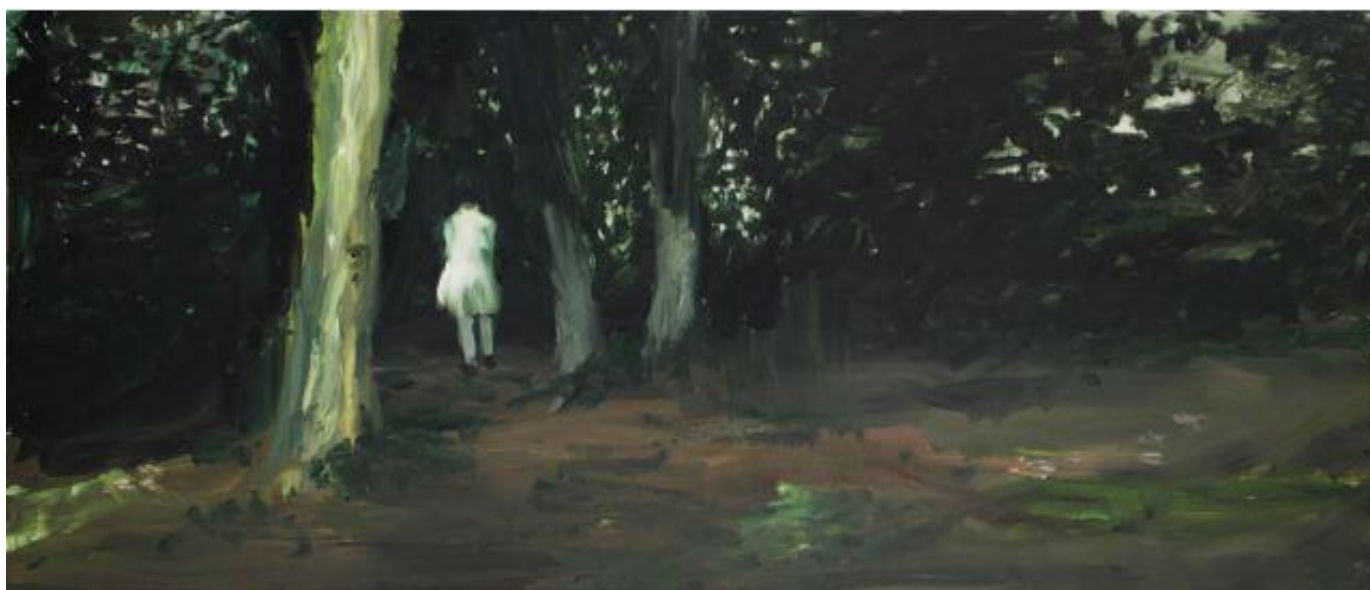


Figura 01 - Eduardo Berliner. *Tronco* (2015). Óleo sobre tela, 30 x 71 cm.

²² Berliner baseou sua exposição *Corpo em muda* (galeria Casa Triângulo, São Paulo, 2016) na obra *A desumanização*, de Walter Hugo Mãe. A ambiência da narrativa é a Islândia rural. Cf. HUGO MÃE (2014).

²³ Cf. *Na floresta* (1868), de Edvard Bergh. Fonte: http://www.europeana.eu/portal/pt/record/2048005/Athena_Plus_ProvidedCHO_Nationalmuseum__Sweden_1805.html. Acesso em julho de 2017.

²⁴ Falamos apenas de *Tronco*, aqui. A monstruosidade aurática de *Perna* não existe na obra de 2015.



Figura 02 - Eduardo Berliner. *Perna* (2014). Óleo sobre tela, 280 x 240 cm.



Figura 03 - Eduardo Berliner. *Unicórnio* (2011). Óleo sobre tela, 190 x 245 cm

Referências bibliográficas:

- BATAILLE, G. *A literatura e o mal*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- BAKHTIN, M. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. São Paulo: Hucitec, 1990.
- ESOPO. *Fábulas completas*. São Paulo: Cosac-Naify, 2013.
- FIORIN, J. *Figuras de retórica*. São Paulo: Contexto, 2014.
- FREUD, S. *O inquietante*. In: *Obras completas* vol. 14. São Paulo: Cia. Das Letras, 2013.
- GRIMM, J.; GRIMM, W. *Contos maravilhosos, infantis e domésticos*. São Paulo: Cosac-Naify, 2012.
- HOSSAKA, L. [coord.]. *Catálogo do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand*, vol. 2. São Paulo: Prêmio editorial, 2008.
- HUGO MÃE, W. *A desumanização*. São Paulo: Cosac-Naify, 2014.
- JOLY, M. *A imagem e os signos*. Lisboa: edições 70, 2000.
- KAFKA, F. *A metamorfose*. São Paulo: Cia. das Letras, 2000.
- _____. *Na colônia penal*. São Paulo: Cia. Das Letras, 2001.
- KAPPLER, C. *Monstros, demônios e encantamentos no fim da Idade Média*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- LEITE NETO, A. *A pintura inquietante de Eduardo Berliner*. Disponível em <http://www.casatriangulo.com/pt/artista/9/texto/45/>. S. d., n. p.
- RONNBERG, A. [org.]. *O livro dos símbolos: reflexões sobre imagens arquetípicas*. Colônia: Taschen Books, 2012.
- SADE. *Os 120 dias de Sodoma ou A escola da libertinagem*. São Paulo: Iluminuras, 2006.