

Análise comparativa da sombra com a fotografia, o corpo, o duplo e o arquétipo sombra

Juan Francisco Celín Robalino¹

Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Abstract

*This investigation briefly analyzes the shadow as an origin of analog photography, giving examples of shadows that symbolically came to replace the bodies that ever projected them. We also analyze the shadow as a phenomenon of life, since it is an intangible trace that accompanies the body that projects it and, consequently, represents its presence in the world. Moreover, we study the relationship of the shadow with the soul in the culture of primitive peoples. Also, in the short story *The Shadow*, by Hans Christian Andersen, we compare the distorted and enlarged silhouette that projects the protagonist with the shadow archetype. Finally, we compare this archetype with the Lavater's *skiagraphias*.*

Keywords: Shadow, Photography, Body, Double, Shadow Archetype.

Introdução

Neste artigo argumentamos que a compreensão da sombra é que dá origem à fotografia analógica, já que o processo de captação de imagens no negativo filmico pode ser interpretada como uma tentativa de fixação das sombras projetadas nas superfícies para criar uma figura de substituição. Para defender essa hipótese, damos exemplos de sombras que, simbolicamente, vieram substituir os corpos que outrora as projetaram, como as sombras de Hiroshima ou as silhuetas que foram pintadas para lembrar os corpos dos desaparecidos durante a ditadura argentina. Também analisamos a sombra como fenômeno da vida, visto que se trata de um rastro intangível que acompanha o corpo que a projeta e, por conseguinte, representa sua presença no mundo. Ainda, percorremos, brevemente e atravessando tempos e lugares distintos, histórias de personagens sem sombra: um episódio do *Mahabharata* indiano, o terceiro canto do Purgatório da *Divina Comédia*, a novela *A maravilhosa história de Peter Schlemihl*, o conto *A sombra*, de Hans Christian Andersen e a relação da sombra com a alma na cultura dos povos primitivos. Também comparamos a silhueta distorcida e ampliada que todos os personagens projetam com o arquétipo da *sombra*, que, para o psiquiatra suíço Carl Gustav Jung, é um bloco da personalidade que concentra nosso lado “negativo” e reprimido. Por fim, comparamos esse arquétipo com as *skiagraphias* lavaterianas.

Sombra e fotografia

Na Antiguidade, o enciclopedista romano Plínio, na *História Natural*, afirma que a filha do oleiro Butades de Sicion traçou os contornos do perfil da sombra do amado na parede, para que o pai lhe moldasse o retrato com argila (GOMBRICH, 2014, p. 7-79). Nesta

história, nota-se que a sombra, assim como a imagem fotográfica, torna-se substituto do corpo ao qual se vincula e o qual de certa forma representa. Como lembra o artista das sombras Christian Boltanski, “a sombra é uma fotografia primitiva” (apud STOICHITA, 2009, p. 209). De acordo com o pesquisador Hans Belting:

A impressão da luz sobre o filme, como a sombra do corpo contra a parede, é o suporte para o rastro de um corpo que criou sua própria cópia ao se colocar diante da câmera (como acontecia na Antiguidade com a sombra projetada contra a parede). A imagem fotográfica não é um descobrimento, senão uma coisa encontrada, capaz de captar por meio da luz um corpo de acordo com um tipo de verdade que somente a técnica pode garantir. (BELTING, 2007, p. 227)²

Vemos a sombra cumprir um papel análogo ao da fotografia num fenômeno trágico e acidental (no sentido de não ser artístico, já que foi provocado pelo homem): as silhuetas fixadas em paredes e pisos em Hiroshima e Nagasaki (figura 2). Pela explosão da bomba atômica³, essas sombras aderiram às superfícies, assim como a luz no negativo filmico, no instante no qual a onda térmica, vinda da bomba atômica, calcinou os corpos das inocentes vítimas desse genocídio. Dessa forma, as sombras tonaram-se rastros da covarde ação que dizimou milhares de pessoas em frações de segundos, como lembra o padre jesuíta Pedro Arrupe, que socorreu os sobreviventes daquela hecatombe:

As famosas sombras de Hiroshima, que deixaram silhuetas humanas sobre algumas paredes, não foram causadas pela desintegração dos corpos, mas pela sua calcinação. A elevação da temperatura na onda térmica foi instantânea; se, naquele momento, dentro dessa onda, houvesse uma pessoa encostada contra uma parede, ela era calcinada em um segundo, funcionando como um escudo para a parede e deixando nela marcada a sua sombra ou silhueta⁴ (LAMET, 2015, p. 236).



FIGURA 1 - Sombras de Hiroshima
Fonte: Autor desconhecido

A sombra da criança pulando corda⁵ foi projetada pelo corpo de um menino que se encontrava desprotegido no momento exato da explosão da bomba atômica. Essa sombra mostra que seu portador brincava no instante em que foi atingido pela onda térmica. Assim, a sombra substituiu a criança que alguma vez esteve ali. Essa silhueta que acompanhava seu dono, assinalando sua presença no mundo, num giro abrupto, dramático e inesperado, se tornou um rastro de um corpo aniquilado pela radiação e, por conseguinte, uma eterna lembrança do poder destrutivo da guerra.

Também, durante a ditadura argentina, em 21 de setembro de 1983, na intervenção artística em Buenos Aires intitulada *El Siluetazo*, os manifestantes, apoiados por agrupamentos estudantis, jovens e organismos de defesa dos direitos humanos, delinearão silhuetas em cartazes que colocaram na *Plaza de Mayo*, representando a ausência dos desaparecidos, os quais foram eliminados impunemente pelo estado opressor⁶ (figura 3).

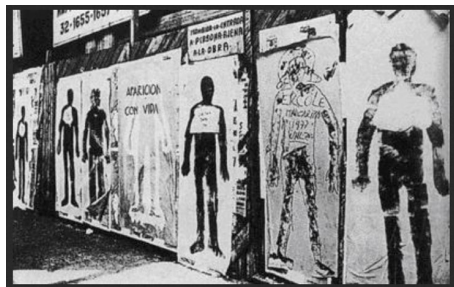


FIGURA 2 - El Siluetazo

Fonte: Depósito de la Fundación Museo Reina Sofía, 2016. Donación de Anibal e Marlise Jozami

Corpo e sombra

Todos temos a experiência empírica da sombra: nosso corpo, iluminado pela luz, projeta uma silhueta que nos duplica, a qual nos acompanha durante a vida e representa nossa presença no mundo. Portanto, a sombra está associada aos seres vivos, como lembra um episódio do *Mahabharata* indiano mencionado pelo historiador da arte Ernst Hans Gombrich, no qual a princesa Damayanti deve descobrir seu prometido Nala entre cinco sócias (quatro deuses, enamorados da jovem, assumem a forma do príncipe que ela ama). A princesa, após fazer uma oração, resolve o enigma identificando aquele que toca o chão e projeta na superfície uma sombra. “Os outros revelam-se assim como meros fantasmas”⁷ (GOMBRICH, 2014, p. 45).

Para o historiador da arte Victor Stoichita, “[a] sombra é um fenômeno da vida” (2009, p. 50). De fato, para corroborar essa declaração, o pesquisador lembra que, na *Divina Comédia*, no terceiro canto do Purgatório (III, v. 16-21), Virgílio e Dante caminham lado a lado com o sol batendo-lhes nas costas. Nesse momento, o visitante percebe que seu guia não projeta uma sombra, já que ele não possui um corpo sólido e

opaco que obstrua a luz. “Será o próprio Virgílio quem lhe explicará o fenômeno. Seu verdadeiro corpo (o que produzia a sombra/ “*lo corpo dentro al quale io facea sombra*”) está enterrado em algum lugar. Seu corpo diáfano, pelo contrário, deixa passar os raios do sol e diante dele não se forma nenhuma sombra”⁸ (STOICHITA, 2009, p. 50):

Nas espaldas o sol nos dardejava]
Rubra luz, que meu corpo interrompia,]
18 Pois aos seus raios óbice formava.]

Escuro ante mim só aparecia
O solo: eu, de abandono recesso,]
21 Voltei-me ao lado onde era o sábio Guia.]

Virgílio então me encara. – “Suspeitoso]
Te mostras?” – diz – “Cuidavas, porventura,]
24 Que eu não mais te acompanhe cuidadoso?]

“Surge Vésper lá onde a sepultura]
Guarda o corpo em que sombra já fizera]
27 Tomando-o a Brindes, Nápole o assegura.]

“Se ante mim não a vês, não te devera]
Dar pasmo como lá no firmamento]
30 Se a luz não tolhe e não movera.]
(DANTE, 2014, p. 366-367)

Portanto, como salienta Stoichita, “o descobrimento de que a sombra é um atributo essencial do corpo, o descobrimento da ‘sombra da carne’ (*ombra de la carne*), como a denomina Dante (Paraíso, XIX, v. 66), marca profundamente a arte de princípios do Renascimento”⁹ (STOICHITA, 2009, p. 51).

Como aponta Aumont, “a sombra dos seres vivos sempre se pensa, e se vê, como uma prolongação natural do corpo”. Por isso o pesquisador salienta que, nas ficções de homens sem sombra, os protagonistas passam momentos vergonhosos quando os outros percebem sua carência de uma sombra, já que “a sombra levada por um corpo é um indício desse último, no sentido de Peirce: um signo que mostra a existência provável de uma coisa”¹⁰ (AUMONT, 2014, p. 292).

A novela *A maravilhosa história de Peter Schlemihl* (*Peter Schlemihls wundersame Geschichte*, 1814), do escritor alemão de origem francesa Adelbert von Chamisso, relata as peripécias de Peter Schlemihl, o qual trocou sua sombra com o Maligno por um saco mágico de moedas de ouro. Rejeitado pelos outros por não projetar uma sombra, o protagonista procura desfazer o trato. O demônio propõe, a certa altura, lhe devolver a sombra em troca de sua alma, quando ela tivesse abandonado seu corpo. Porém, Peter não aceita a proposta e joga no precipício o ouro que o unia ao diabo. Assim, ele conjura o demônio e salva sua alma, ainda que nunca consiga recuperar sua sombra. Como aponta Gombrich, “desde o momento no qual Peter não projetou uma sombra ele perdeu seu lugar no mundo real, já que nessa história a presença da sombra indica uma sólida realidade”¹¹ (GOMBRICH, 2014, p. 46).

Para ressaltar a relação entre o corpo e a sombra, Chamisso incluiu no prefácio da edição francesa de

1839 uma definição de sombra extraída do livro *Traité élémentaire de physique* (STOICHITA, 2009, p. 175):

Um corpo opaco só pode ser iluminado em parte por um corpo luminoso, e o espaço privado de luz localizado na parte não iluminada é o que chamamos de sombra. Assim a sombra propriamente dita representa um sólido cuja forma depende tanto de um corpo luminoso como de um corpo opaco, e da posição desse último com relação ao corpo luminoso. A sombra, considerada sobre um plano localizado atrás do corpo opaco que a produz, não é outra coisa que parte desse plano que representa a solidez desse corpo¹² (HAUY, T. II. 1002 et 1006 in p. 48 apud CHAMISSO, 1982, p.48).

Nas ilustrações realizadas por George Cruikshank da edição de 1827 da obra de Chamisso, percebemos, por meio das sombras projetadas, a solidez dos corpos, como, por exemplo, no episódio no qual Peter sela o combinado com o demônio, aceitando trocar sua sombra por dinheiro – como se esta fosse algo tangível que se pudesse separar do seu corpo (figura 3). Observamos que o diabo, que também se parece com uma silhueta, decepa a sombra do protagonista desde o pé direito. Nota-se no desenho que esse pé, após ter sido separado da sombra, dá a impressão de se encontrar suspenso no ar, e que o protagonista se mantém fincado na terra pelo pé esquerdo, que ainda projeta uma sombra no chão, a qual, como mencionado, representa a solidez do corpo que a projeta.



FIGURA 3 - Ilustrações de George Cruikshank da edição de 1827

Fonte: Gravura para Adelbert von Chamisso, Peter Schlemihl. Londres 1827 apud STOICHITA, 1999, p. 175

Na ilustração do episódio no qual o tentador oferece a Peter lhe devolver sua sombra em troca de sua alma (figura 4), o corpo de Peter (que já não projeta uma sombra) parece pairar no ar, uma vez que já não está preso à terra. O demônio, pelo contrário, encontra-se firme no chão, projetando sua própria sombra e a sombra que extorquiu de Peter (STOICHITA, 2009).

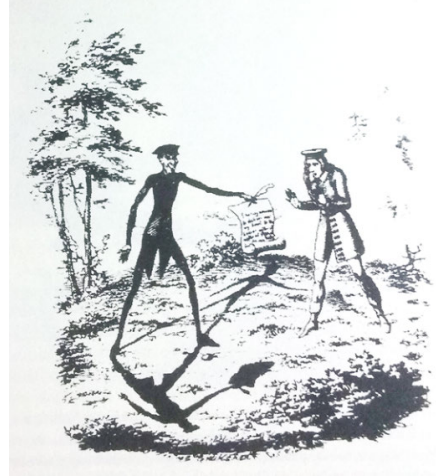


FIGURA 4 - Ilustração realizadas por George Cruikshank da edição de 1827

Fonte: Gravura para Adelbert von Chamisso, Peter Schlemihl. Londres 1827 apud STOICHITA, 1999, p. 182

Segundo Stoichita, as gravuras de Cruikshank representam a perda da sombra como uma metáfora da perda do princípio de realidade, já que ele “afeta o corpo do protagonista, seu peso, seu contato com o chão” (1999, p. 180). Dessa forma, o fato de não projetar uma sombra sugere que o corpo de Peter, ao perder sua solidez, torna-se algo intangível que não se rege pela lei da gravidade, transformando-se, assim, em uma imagem incorpórea e, por conseguinte, irreal, que não pertence a este mundo, como se fosse um fantasma. Portanto, conclui-se que a impalpabilidade do corpo de Peter, que não projeta uma sombra, está totalmente relacionada com a desgraçada existência desse personagem.

Porém, o que significa a sombra na novela de Chamisso? O próprio autor, poucas semanas antes de morrer, cético das interpretações que faziam os estudiosos¹³, disse uma vez: “As pessoas sempre perguntaram o que seria a sombra; se quisessem perguntar o que a minha sombra é, eu responderia que é a saúde que me falta, a ausência de sombra é a doença que me aflige” (apud RANK, 2014, p. 90). Esta definição de sombra se assemelha à superstição do povo de Soleura, que acredita que a maior ou menor intensidade da sombra vale como critério de saúde (WALZEL apud RANK, 2014, p. 89). Assim, conclui-se que a sombra se extingue em correlação com o declínio da vida do portador do corpo que a projeta, o qual, ao morrer, em lugar de projetar uma sombra, torna-se ele mesmo uma sombra.

Sob o mesmo ponto de vista, de acordo com o antropólogo Antônio Roberto Guerreiro Junior, que fez uma etnografia da chefia Kalapalo (karib) e seu ritual mortuário¹⁴, na cultura desses povos, “todos os seres possuem uma ‘alma’, cujo nome genérico é ‘*akuã*’ que quer dizer sombra, duplo, imagem e reflexo de alguém ou algo” (GUERREIRO, 2012, p. 240). A *akuã* é, frequentemente, “descrita como um princípio de animação ou princípio vital, cuja falta acarreta a morte” (GUERREIRO, 2012, p. 240). De fato, “a presença dela no corpo é o que garante a vida de qualquer ser humano” (GUERREIRO, 2012, p. 242). Portanto, quando a vida abandona o corpo, a *akuã* começa a se desprender até dele chegar a se separar totalmente, quando este desaparece. Isso quer dizer que a *akuã*, assim como a sombra, é inseparável do corpo que a projeta. Uma vez que ela

está ligada à forma do corpo, à sua imagem, parece lógico que ela só se desprenda depois que o corpo desaparece deste mundo – isto é, quando é finalmente enterrado e tornado invisível. Sem algo com forma a que se ater, a alma se solta (GUERREIRO, 2012, p. 243).

Sombra e duplo

O conto “A sombra”, de Hans Christian Andersen, narra a história dum sábio dos países frios que chega às terras cálidas para morar numa casa que é iluminada todo o dia pelo sol. Uma noite, quando abre a porta da varanda, uma contraluz projeta a sua sombra (distorcida e aumentada) numa varanda localizada na casa da frente, que tem flores bem cuidadas e da qual vem uma linda música. Para matar a curiosidade, o sábio autoriza a sua própria sombra a descobrir quem mora nessa casa. A sombra se desprende do dono para cumprir esse objetivo, mas nunca retorna. À vista disso, o sábio torna-se um homem sem sombra até que uma nova sombra volte a lhe nascer. Depois de vários anos, a antiga companheira que tinha desaparecido volta com a aparência de um homem abastado e misterioso – que usa jóias, veste preto e não projeta uma sombra.

Ela procura o sábio uma noite e lhe diz que vem para uma derradeira visita: “[U]ma espécie de nostalgia tomou conta de mim e a vontade de vê-lo mais uma vez antes da sua morte, pois você – é claro – vai morrer um dia.” (ANDERSEN, 2000, p. 11). A sombra convida-o a acompanhá-lo numa viagem a um balneário. Lá a sombra é descoberta pela filha do rei, que tem uma vista muito aguda, e percebe que o recém-chegado não é um mortal comum, já que tem a aparência de um homem, porém não projeta uma sombra. Ao sentir-se descoberta, a sombra engana a princesa, afirmando que o sábio é sua sombra:

[e]u possuo [...] uma sombra extraordinária. Não vê a pessoa que não deixa de me acompanhar? Os outros possuem uma sombra comum, mas eu não gosto do que é comum. Da mesma forma que alguns fazem seus servos se vestirem melhor do que eles mesmos, eu transformei a minha sombra

em homem. Como pode ver, eu cheguei a dar-lhe até uma sombra própria. Sem dúvida é uma fantasia dispendiosa, mas gosto de ter algo para mim só (ANDERSEN, 2000, p. 19).

A princesa, acreditando nessa patranha, resolve se casar com esse homem misterioso que tem uma sombra tão peculiar. Porém, o sábio não aceita participar da farsa e decide esclarecer a princesa: “Não, isso é uma loucura! – disse o sábio. – Não quero e não o farei. Seria enganar o país inteiro, e, sobretudo, a filha do rei. Vou contar tudo: que o homem sou eu e que você é somente uma sombra que veste roupas de homem” (ANDERSEN, 2000, p. 21). No entanto, a sombra se adianta ao sábio e o envia para a prisão, sem que o homem possa dizer a verdade. A silhueta disfarçada de homem logra mais uma vez a pretendente argumentando que sua “sombra” enlouqueceu e que agora está no calabouço. A princesa decide dispensar o sábio de seu trabalho de sombra. Assim o sábio perde sua vida, enquanto a malvada sombra se casa com a princesa.

Veja-se o trecho em que a iluminação projeta a sombra do sábio no cenário que se encontra diante dele:

Certa noite, o estrangeiro estava também na sua varanda. Atrás dele, em seu quarto, a luz estava acesa. E assim, era natural que sua sombra se desenhasse na parede em frente. Sim, ela estava lá, na varanda, no meio das flores, e de cada vez que o estrangeiro fazia um movimento, a sombra fazia outro correspondente (ANDERSEN, 2000, p. 8).

Assim, o homem olha seu duplo que é sua própria sombra, de proporções avantajadas, projetada na varanda pelo dispositivo de iluminação. Como lembra Otto Rank, a aparição do duplo sempre esteve relacionada com a ideia da morte, uma vez que a sombra da pessoa “se transforma em um fantasma assustador que a persegue e vítima até a morte” (RANK, 2014, p. 44). A sombra, súdita do homem que a projeta, torna-se, nessa história, um sócio sinistro que busca que seu amo se torne seu servo, aceitando ser sua sombra. Porém, diante da negativa do sábio, a sombra decide, por meio de artimanhas, lhe usurpar a vida. Desde um ponto de vista psicológico:

Essa história nos conta como os aspectos escuros e descartados do ego podem unir-se de uma maneira tão poderosa e imprevisível e materializar-se com tanta força que passam a dominar e reverter o relacionamento mestre-servo (CONGER, 1994, p. 109).

Também apontamos nesse conto as conotações demoníacas da sombra, que, assim como o senhor das trevas, se caracteriza pelo embuste e pela falsidade¹⁵ (SANFORD, 1988), ademais, ela torna-se um homem misterioso que traja preto, cor associada ao demônio. Como lembra Pastoureau, “antes e depois do ano 1000, e durante vários séculos, a cor preta é constantemente escolhida para o corpo ou para as vestes de todos aqueles que têm com o

Diabo relações de afinidade ou de dependência” (PASTOUREAU, 2011, p. 50).

Além disso, esse homem misterioso não projeta uma sombra porque ele é uma sombra, assemelhando-se dessa forma ao diabo, visto que este, “segundo crenças russas, [...] assim como demônios malignos, [...] não têm sombra e por isso é tão ávido das sombras dos humanos (RANK, 2014, p. 52).

Outra narrativa que explora essa ligação é a lenda *A Caverna de Salamanca*, que conta a história dum antro no qual o Diabo ministrava aulas de nigromancia e outras artes tenebrosas a sete discípulos durante sete anos. No final do curso, por meio de um sorteio, escolhia-se o aluno que ficaria na caverna aos cuidados do demônio. O azar impõe a Marques Villela, um dos discípulos do diabo, a obrigação de permanecer para sempre com seu maléfico amo. No entanto, ele conseguiria escapar com vida desse sombrio lugar, deixando sua sombra nas mãos do demônio em troca de sua liberdade¹⁶. Este personagem, assim como *Peter Schlemihl*, ficaria marcado por não projetar uma sombra.

Na gravura (figura 5) de Johan Caspar Lavater, retirada do livro de sua autoria *Fragmentos Fisionômicos (Physiognomische Fragmente)*, de 1776, observamos no segundo capítulo um diabo, que aparece na forma de um sátiro que coleciona silhuetas (STOICHITA, 2009).

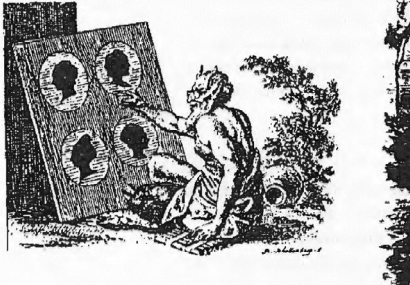


FIGURA 5 - Sátiro ante um quadro de silhuetas, Johann Caspar Lavater.
Fonte: Gravura para *Physiognomische Fragmente*, 1776. apud STOICHITA, 1999, p. 175

O autor, com o objetivo de descobrir nos contornos dos perfis das sombras as marcas da alma, criou um dispositivo inspirado na história de Butades¹⁷, para, por meio da interpretação da sombra, ler o caráter das pessoas (GOMBRICH, 2014). Observamos, no invento de Lavater, que a fonte de luz que se encontra em posição frontal cria uma contraluz que projeta uma silhueta, de contornos definidos e realistas, numa superfície de papel transparente. Para Stoichita “esse procedimento é concebido para copiar o mais fielmente possível a imagem do perfil em negativo, e por esse motivo se considera um dos precursores diretos da fotografia” (STOICHITA, 1999, p. 162). O historiador romeno aponta que o dispositivo criado por Lavater (figura 6) para imprimir as sombras em papéis

transparentes recorda um confessorário no qual os crentes confessam seus pecados.



FIGURA 6 - Máquina de desenhar silhuetas, 1792 de Thomas Holloway et alii
Fonte: Gravura para Johann Caspar Lavater. *Essays on Physiognomy*, Londres, 1792. apud STOICHITA, 1999, p. 160

Dessa forma, segundo Stoichita, a cena da figura 6 pode ser interpretada grosso modo como uma tradução, em termos visuais, de uma confissão, uma revelação do íntimo:

A verbalização da vida interior (habitual na confissão) cede lugar à projeção do interior para o exterior por meio da sombra. O fisionomista olha a imagem que se lhe oferece por meio da tela de projeção, da mesma forma que o padre escuta a voz anônima que chega filtrada, sem corpo, através de uma treliça. Da mesma forma que o confessor, o fisionomista tem acesso aos segredos da alma, e, como ele, normalmente se encontra mais vezes com o homem caído que com aquele que responde em sua feitura “à imagem e semelhança de Deus”¹⁸ (STOICHITA, 1999, p. 170).

Assim, tal qual um confessorário, o dispositivo de Lavater estava configurado para descobrir o pecado que, segundo a Bíblia, é inerente aos humanos. De tal sorte que o fisionomista encontrava nas silhuetas, produzidas com ajuda desse aparelho, o lado negativo de seus pacientes, cujos pecados ficavam expostos nos contornos das sombras. Stoichita salienta que essa interpretação das silhuetas faz referência a uma investigação sobre mitos intitulada *Sobre a não-existência do Diabo (Über die Non-Existenz des Teufels)* publicada em 1776, de autor então anônimo, e atribuída posteriormente ao pastor Christian Wilhelm

Kindleben. Essa obra incitava o leitor a não procurar o demônio ao seu redor, mas a buscá-lo dentro de si mesmo. Portanto, a sombra lavateriana “não é um substituto do Maligno, senão seu rastro visível na carne” (STOICHITA, 1999, p. 170), pois, para o fisionomista, a sombra extraída por meio desse dispositivo “era um lugar imaginário no qual a alma se mostrava cheia de pecado” (STOICHITA, 1999, p. 170).

Por conseguinte, as sombras lavaterianas simbolizam o pecado inerente ao corpo que as projeta. Sob o mesmo ponto de vista, o historiador da arte demoníaca Enrico Castelli, fazendo referência aos escritos de Jan Van Ruysbroeck¹⁹ (1293-1361) sobre o corpo, anota que “tudo o que se arrasta pelo chão é símbolo do pecado carnal”. Conforme Ruysbroeck, “todo aquele que coloque sua alegria no corpo, se assemelha ao verme que se arrasta pela terra [...] Daí três pecados capitais, a preguiça, a gula e a luxúria. De fato, por preguiça se arrasta, por gula se alimenta, na impureza encontra a vida e sua casa” (“Tabernáculo Espiritual”, cap. 123, apud CASTELLI, 2007, p. 108).

Da mesma forma, como lembra Sanford, no maniqueísmo, doutrina persa surgida por volta de 215 d.C.

Mani ensinava que luz e treva, bem e mal, criação e destruição estão em conflito constante. Como os gnósticos, ele relacionava o mundo do espírito com o reino do bem, enquanto o mundo material estava ligado à escuridão e ao mal. O homem vive aprisionado no mundo das trevas e do mal porque ele vive preso em seu corpo. A salvação do homem consiste em separar-se do seu corpo, através do conhecimento verdadeiro, além da rejeição às paixões e ao apetite sexual, que mantêm o ser humano cativo do mal, do princípio material (SANFORD, 1988, p. 29)

Essas sombras metafóricas, que designam tendências e propensões para a destruição própria e alheia, chamadas de *skiagraphias*, concentram o mal que está associado ao corpo da pessoa que as projeta. Como salientam Connie Zweig e Jeremiah Abrams,

O corpo humano vive há dois mil anos à sombra da cultura ocidental. Seus impulsos animais, suas paixões sexuais e sua natureza perecível foram banidos para a escuridão e transformados em tabus por um clero que só dava valor aos domínios mais elevados do espírito e da mente e ao pensamento racional (ZWEIG & ABRAMS, 1994, p. 105).

Derivaram dessa repressão os pecados que são atribuídos ao aspecto negativo do arquétipo sombra, visto que “desde sempre em nossa cultura as qualidades negativas da sombra foram enumeradas como os Sete Pecados Capitais, quer dizer: orgulho, inveja, avareza, luxúria, gula, cólera e preguiça²⁰” (PASCAL, 2005, p. 158). O arquétipo sombra concentra “aspectos desagradáveis e imorais de nós mesmos, nossos impulsos inaceitáveis, nossos atos e desejos vergonhosos” (HOPCKE, 2011, p. 95).

Portanto, inferimos que os *skiagraphias* lavaterianas são representações do arquétipo

sombra, o qual concentra nosso lado negativo e reprimido, simbolizado na intensa tonalidade preta das silhuetas das pessoas *skiagraphadas*. Segundo Stoichita, o fisionomista tinha atração pela cor preta, visto que conhecia os conceitos de Edmund Burke que colocaram o preto na categoria do Sublime. Esse pensador “considera que ‘a escuridão é uma das causas do Sublime’ e isso quer dizer uma fonte de ‘desagrado estético’ que combina admiração, medo, e mesmo terror”²¹ (STOICHITA, 1999, p. 168). Assim, ao escolher a cor preta no lugar da cinza (STOICHITA, 1999, p. 167) para ilustrar as silhuetas (*Estudio fisiognomico*, figura 7), Lavater tomou em conta o efeito assustador que essa cor tem exercido desde sempre. De fato, como afirma o historiador das cores Michel Pastoureau:

O homem sempre teve medo do escuro: ele não é um animal noturno, nunca foi, e mesmo que no decorrer dos séculos tenha mais ou menos se familiarizado com a noite e a obscuridade, ele permanece um ser diurno, tranquilizado pela luz, claridade e cores vivas. Na verdade, desde a Antiguidade os poetas, à imagem de Orfeu, celebraram a noite como “mãe dos deuses e dos homens, origem de todas as coisas criadas”, mas o comum dos mortais durante muito tempo teve medo dela. Medo da obscuridade e de seus perigos, medo dos seres que vivem no escuro e nele rondam, medo dos animais cuja pelagem ou plumagem é da cor das trevas; medo da noite, fonte de pesadelos e de perdição. Não é absolutamente necessário ser um pesquisador de arquétipos para compreender que esses medos vêm de longe, de muito longe, de épocas em que o homem ainda não havia dominado o fogo e com ele, parcialmente a luz (PASTOUREAU, 2011, p. 22).

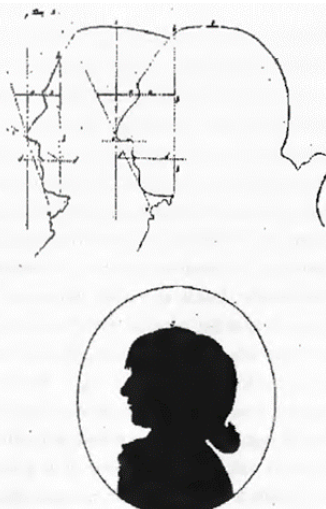


FIGURA 7 - Estudio fisiognomico
 Fonte: Gravura para los Physiognomische Fragmente de Johann Caspar Lavater, Leipzig/ Winterthur, 1776 apud STOICHITA, 1999, p. 160

Considerações finais

A fixação da sombra projetada numa parede, método usado na interpretação de Plínio, o Velho, para criar uma figura de substituição das pessoas após sua morte, também poderia ser fixado como um possível gesto precursor da fotografia, que consiste em produzir imagens, as quais são capturadas através de sombras cinzeladas por traços de luz no negativo fílmico.

As sombras são um fenômeno da vida, rastros do corpo que as projeta. Para os povos primitivos, trata-se de um sinônimo da alma. Acredita-se que esta, como a sombra, acompanha o indivíduo até sua morte e depois se desprende dele.

A silhueta do protagonista do conto “A sombra”, de Hans Christian Andersen, é um duplo sinistro que destrói a seu dono. Essa sombra demoníaca concentra os pecados inerentes ao corpo que a projeta.

Assim também as *skiagraphias* lavaterianas, que, por meio de um dispositivo – similar a um confessionário –, projetam as sombras contrastadas das pessoas numa tela; ressaltando-se nessas silhuetas as qualidades negativas do arquétipo Sombra.

Notas finais

¹ Doutor (2017) e Mestre em Artes (2007) pela Universidade Federal de Minas Gerais, apoio CAPES. Orientado pelo Prof. Doutor Luiz Nazario. Roteirista pela Escola Internacional de Cinema e Televisão de Cuba (2003), Especialista em Projetos Cinematográficos pela Valencian International University (Espanha, 2010).

² “La impresión de luz sobre la película, como la sombra del cuerpo contra la pared, es el soporte para el rastro de un cuerpo que ha creado su propia copia al colocarse frente a la cámara (como ocurría en la Antigüedad con la sombra proyectada contra la pared). La imagen fotográfica no es un descubrimiento, sino una cosa hallada, capaz de captar mediante luz un cuerpo de acuerdo con un tipo da verdad que solamente la técnica puede garantizar.”

³ Lançada pela força aérea dos Estados Unidos no dia 6 de agosto de 1945.

⁴ LAMET, Miguel. *A bomba – o testemunho de Arrupe*. Estudos avançados 29 (84), 2015

DOI: 10.1590/S0103-40142015000200015

⁵ Que é similar a um negativo fotográfico projetado numa superfície fotossensível.

⁶ <http://educacionymemoria.educ.ar/primaria/32/construccion-de-la-memoria/siluetazo/index.html>. Acesso em 13/11/2017.

⁷ “There is an enchanting episode in the ancient Indian epic, the Mahabharata, telling of the beautiful princess. Damayanti and the heroic prince Nala to whom she is betrothed. When it comes to the ceremony, however, she finds herself confronted not by one but five Nalas: four gods have been so captivated by her beauty that they have assumed the shape of her chosen beloved. In her distress she utters a prayer and suddenly perceives that of the five identical suitors only one, the real Nala, touches the ground and cast a shadow. The others thus reveal themselves as mere phantoms.”

⁸ “Será o propio Virgílio quien le explicará el fenómeno. Su verdadero cuerpo (el que producía la sombra/ *lo corpo dentro al quale io faceva ombra*) está enterrado en algún lugar. Su cuerpo diáfano, en cambio, deja pasar los rayos del sol y ante él no se forma ninguna sombra”.

⁹ “El descubrimiento de que la sombra es un atributo esencial del cuerpo, el descubrimiento de la «sombra de la carne» (*ombra de la carne*), como la denomina Dante (*Paraíso*, XIX, 66), marca profundamente el arte de principios del Renacimiento.”

¹⁰ Traduzido do francês ao espanhol por Mariel Manrique/ Hernán Marturet: la sombra de los seres vivos siempre se piensa, y se ve, como una prolongación natural del cuerpo (...) Las ficciones de hombres sin sombra implican siempre un momento de vergüenza para el protagonista, ese momento en el que otros se dan cuenta de que no es como ellos. (...) La sombra llevada por un cuerpo es entonces un indicio de este último, en el sentido de Pierce: un signo que muestra la existencia probable de una cosa.

¹¹ “Since he cast no shadow he has lost his place in the real world [...] in that story the presence of the shadow indicates solid reality...”

¹² Tradução do francês ao espanhol de Manuela González-Haba: “Un corps opaque ne peut jamais être éclairé qu’en partie par un corps lumineux, et l’espace privé de lumière qui est situé du côté de la partie non éclairée, est ce qu’on appelle ombre. Ainsi l’ombre proprement dite, représente un solide dont la forme dépend à la fois de celle du corps lumineux, de celle du corps opaque, et de la position de celui-ci, à l’égard du corps lumineux. L’ombre considérée sur un plan situé derrière le corps opaque qui la produit n’est autre chose que la section de ce plan dans le solide qui représente l’ombre.”

¹³ Por exemplo, o estudioso da obra de Chamisso, Julius Schapler, “[q]ueria ver na sombra uma representação alegórica da pátria, da posição social, da família, da terra natal, das condecorações de ordem e títulos, do respeito das pessoas, talentos sociais entre outros, e, portanto, a perda da sombra corresponderia à falta dessas coisas (RANK, 2014, p. 89).

¹⁴ No contexto do sistema multiétnico e multilíngue do Alto Xingu (MT).

¹⁵ Ao contrário do sábio, que escrevia sobre “o belo, a verdade e o bem no mundo” (ANDERSEN, 2000, p. 10).

¹⁶ Disponível em: https://es.wikipedia.org/wiki/Cueva_de_Sa_lamanca.

¹⁷ Na qual uma fonte de luz, ao iluminar a pessoa, projeta sua sombra na superfície.

¹⁸ La verbalización de la vida interior (habitual en la confesión) cede lugar a la proyección del interior hacia el exterior mediante la sombra. El fisiognomista mira la imagen que se le ofrece a través de la pantalla de proyección, de la misma manera que el cura escucha la voz anónima que le llega filtrada, sin cuerpo, a través de una celosía. Al igual que el confesor, el fisiognomista tiene acceso a los secretos del alma, y, como él, suele encontrarse más veces con el hombre caído que con aquel que responde en su hechura “a la imagen y semejanza de Dios”.

¹⁹ Ele influenciou a obra dos pintores nórdicos, entre eles Hieronymus Bosch.

²⁰ “Desde siempre en nuestra cultura las cualidades negativas de la sombra fueron enumeradas como los Siete Pecados Capitales, es decir: orgullo, envidia, avaricia, lujuria, glotonería, cólera y pereza.”

²¹ Burke considera que “la oscuridad es una de las causas de lo Sublime”, y esto es, recordémoslo, una fuente de “desagradado estético” que combina admiración, miedo, e incluso terror.

REFERÊNCIAS

AUMONT, Jacques. 2014. *Materia de imágenes, redux*. Traducción de Mariel Manrique; Hernán Marturet. Cantabria: Shangrila..

ANDERSEN, Hans Christian. 2017. *A Sombra*. Pará de Minas: M&M, 2000. Disponível em: <virtualbooks.com.br>. Acesso em: 13 de novembro de 201.

BELTING, Hans. 2007. *Antropología de la imagen*. Traducción de Gonzalo María Vélez Espinosa. Buenos Aires: Katz.

CASTELLI, Enrico. 2007. *Lo demoníaco en el arte: su significado filosófico*. Tradução de María Condor. Madrid: Siruela.

CHAMISSO, Adelbert von. 1982. *La maravillosa historia*

de Peter Schlemihl. Tradução de Manuela González-Haya. Madrid: Anaya.b

CONGER, John P. 1994. *O corpo como sombra*. In: ZWEIG, Connie; ABRAMS, Jeremiah (org.). *Ao encontro da sombra: o potencial oculto do lado escuro da natureza humana*. Tradução de Merle Scoss. São Paulo: Cultrix,

DANTE, Alighieri. *A divina comédia*. 2014. Tradução: José Pedro Xavier Pinheiro (1822-1882). Texto revisado conforme novo acordo ortográfico de 2009. São Paulo, LL Library.

GUERREIRO JÚNIOR, Antonio Roberto. 2012. *Ancestrais e suas sombras: uma etnografia da chefia kalapalo e seu ritual mortuário*. 2012. 509 f., il. Tese (Doutorado em Antropologia Social) - Universidade de Brasília, Brasília.

GOMBRICH, Ernst Hans. 2014. *Shadows: The depiction of cast shadows in western art*. London: Yale University Press.

HOPCKE, Robert H. 2011. *Guia para a Obra Completa de C.G. Jung*. Tradução de Edgar Orth e Reinaldo Orth. Petrópolis, RJ: Vozes.

JUNG, Carl Gustav. 2007. *Dos escritos sobre Psicologia Analítica*, obra completa, volumen 7. Traducción Rafael Fernández de Maruri. Madrid: Trotta, PASCAL, Eugéne. *Jung para la vida cotidiana*. Tradução de Ramona Llach Barcelona: Obelisco, 2005.

PASTOREAU, Michel. 2011. *Preto: história de uma cor*. Tradução de Lea P. Zilberlicht. São Paulo: Senac.

SANFORD, John A. 1988. *Mal: o lado sombrio da realidade*. Tradução de Silvio José Pilon, José Silvério Trevisan. São Paulo: Paulus.

STOICHITA, Victor. 1999. *Breve historia de la sombra*. Traducción de Anna María Coderch. Madrid: Siruela.

LAMET, Miguel. 2015. *A bomba: o testemunho de Arrupe. Estudos avançados*, v. 29, n. 84. http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142015000200219&lng=en&nrm=iso. Acedido em 13 de novembro de 2017.

RANK, Otto. 2014. *O duplo*. Tradução de Ana Maria Lisboa de Mello. Porto Alegre: Dublinense.

ZWEIG, Connie; ABRAMS, Jeremiah (org.). 1994. *Ao encontro da sombra: o potencial oculto do lado escuro da natureza humana*. Tradução de Merle Scoss. São Paulo: Cultrix.