

**AS RE-SIGNIFICAÇÕES MÍTICAS E O CINEMA:
MITOLOGIA SAGRADA E PROFANA NA SÉTIMA ARTE**

NARA RIBEIRO GEA

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO NORTE FLUMINENSE DARCY RIBEIRO
Campos dos Goytacazes/RJ
Março de 2007

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

AS RE-SIGNIFICAÇÕES MÍTICAS E O CINEMA:
MITOLOGIA SAGRADA E PROFANA NA SÉTIMA ARTE

NARA RIBEIRO GEA

Dissertação de Mestrado apresentada no Programa de Pós-Graduação em Cognição e Linguagem do Centro de Ciências do Homem da Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, como requisito para a obtenção do grau de Mestre em Cognição e Linguagem.

Orientador: Prof. Sérgio Arruda de Moura

Campos dos Goytacazes/RJ
Março de 2007

FICHA CATALOGRÁFICA

Preparada pela Biblioteca do **CCH / UENF**

029/20

Gea, Nara Ribeiro

As Re-significações míticas e o cinema: mitologia sagrada e profana na sétima arte / Nara Ribeiro Gea. -- Campos dos Goytacazes, RJ, 2007.

85 f.

Orientador: Sérgio Arruda de Moura
Dissertação (Mestrado em Cognição e Linguagem) – Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, Centro de Ciências do Homem, 2007.

Bibliografia: f. 78 - 82

1. Mito. 2. Cinema. 3. Signo lingüístico. I. Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro. Centro de Ciências do Homem. II. Título.

CDD – 791.43

AS RE-SIGNIFICAÇÕES MÍTICAS E O CINEMA:
MITOLOGIA SAGRADA E PROFANA NA SÉTIMA ARTE

Trabalho examinado em: ___/___/___

Sérgio Arruda de Moura (Doutor, Literatura Comparada) – UENF
Presidente

Joel Ferreira de Melo (Doutor, Letras) – FAFIC

Arlete Parrilha Sendra (Doutora, Literaturas de Língua Portuguesa) – UENF

Prof. Dr. Mário Galvão de Queirós Filho (Doutor, História) – UENF

Campos dos Goytacazes/RJ
Março de 2007

*Os deuses são deuses
Porque não se pensam.*

Ricardo Reis

Aos meus pais, meus heróis,

Geraldo e Iara

OFEREÇO

À Minha família,

Às minhas avós Iracema e Luluta (in memoriam),

Tati, Kikinho, Soraya e Paulinho,

Manu, Bela e Luca.

À cada tia(o), cada primo(a) , cada amigo

Em especial à Tia Ceninha e Tia Ilmara, minhas incentivadoras,

DEDICO

À Deus,

AGRADEÇO

AGRADECIMENTOS

À Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, pela oportunidade de realização do mestrado e bolsa de estudo concedida.

Aos professores do CCH, em especial ao corpo docente do Programa de Pós-Graduação em Cognição e Linguagem.

À professora Arlete, pelos livros emprestados, pelos almoços... Pelo carinho e respeito (ainda uso o chapéu que me deu).

À professora Paula. Aprendi muito com você.

Ao professor Julio pela acolhida na chegada (as cervejas alemãs são realmente saborosas).

Ao professor Joel Ferreira de Melo.

Ao Grupo Nós do Morro, à Cinemateca do MAM, em especial ao curador Hernani Heffner.

Ao Instituto de Arte e Comunicação Social da Universidade Federal Fluminense, em especial à professora Hilda Machado.

Aos técnicos do Laboratório de Estudos da Linguagem, Luís e Gabriel.

Ao Cacá, que me apresentou à UENF e ao curso que agora concluo. Primo querido: obrigada!

À República da Mãe Joana (e agregados!) que primeiro me acolheu. Japa, Betinho, André, Thiago, Bolinho, Alex Cachaça, Xico, Firula, Max... Obrigada!

À República Mandala, onde vivi os momentos mais importantes deste mestrado, sempre apoiada por flores irmãs. Pati, Hannah, Simone, Milene, Ana Paula, Sol, Gisele e Taís, obrigada, mesmo!

Zen, Nero, Jamil e Louro: obrigada!

À Lina, Karina, Renata Santana, Zuleica e Brand: ainda bem que os cursos acabam e a amizade fica. Obrigada!

À Renata Soares: linda, nossas viagens de madrugada para aulas na UFF, nossas tardes de cinema seguidas de debate, os momentos em que sua família substituiu a minha que longe estava: obrigada!

Às minhas amigas Nayara e Carla que ao decidir deixar Minas de novo me disseram: vai! Obrigada!

À Júlia, Paulinho, Caetano, Edmond, Georgeana, vocês são minha família na cidade desespero e maravilhosa: obrigada!

À toda minha família em especial meus irmãos e sobrinhos, tia Ceninha e tia Ilmara. Vocês me deram força, apoio, carinho: obrigada!

À minha avó Luluta que sempre me incentivou aos estudos, e que no meio desta jornada descansou: obrigada!

À minha avó Iracema pelas preces: obrigada!

À minha mãe Iara e ao meu pai Geraldo que em cada telefonema me encorajaram, me mostraram que era capaz: obrigada!

À Paola Barreto Leblanc, que trouxe a produção de cinema para meu dia a dia: obrigada!

À todos aqueles que direta ou indiretamente contribuíram para a realização deste trabalho: obrigada!

E claro, ao meu eterno sultão: obrigada!

DEDICATÓRIA

Poderia dedicar este trabalho a vários amigos, familiares, professores... Mas que a justiça seja feita: Sergio Arruda, você é meu herói!

Desde o princípio quando ainda não havíamos definido quem seria meu orientador, você me incentivou a elaborar uma pesquisa que me cativasse: cativou!

Quando eu tinha momentos de cansaço e desânimo, você me animou...

Nas horas em que percebia que o cérebro já não funcionava muito bem me chamava para uma cerveja, me distraía, fazia rir, me curava.

Se eu estava triste com saudades de casa, me contava de sua saga ao sair do Nordeste e pedia que não abandonasse a luta: me convenceu!

A bolsa atrasava e não tinha como ir à Niterói assistir aulas, você me emprestava o dinheiro sem nenhum motivo especial, somente prova de amizade!

Estando nervosa, você me chamava de ser pequeno e dizia: “Cabrita, não se estresse não!”. E fazia graça até me arrancar um sorriso da face.

Enquanto escrevo meus olhos se enchem d’água...

Poderia ficar horas na frente desta tela escrevendo sobre o que, e quanto você significa na minha vida, mas nunca conseguiria porque você é um presente que Deus colocou em meu caminho.

Então paro por aqui e te digo: meu amigo, meu querido, meu mestre, meu orientador, meu sultão:

Eu te amo e este trabalho só existe porque você esteve sempre ao meu lado!

De sua eterna pequena,

Narinha

RESUMO

O presente trabalho pretende verificar como se constitui a ciranda dos mitos. A partir do momento em que se registra uma crescente demanda do *medium* visual, a necessidade de narrar se transfere para a esfera cinematográfica. O cinema é aqui usado como portador de signos. Num primeiro momento explicitamos a conceituação de mito de que nos servimos. Em seguida, buscamos compreender como o conceito fundamental do filme é percebido a partir do mito e não apenas a partir dos seus conteúdos pontuais. Para isso trabalhamos com a idéia de que a percepção do mito se dá na esfera do inconsciente. A seguir usamos o método descritivo para iniciar nossas análises. Nesse momento trabalhamos com interpretações míticas que são de certa forma simbólicas, ou seja, tendem a adquirir significados mais duradouros e mais permanentes do que denotam as suas representações cultas, mas também interpretações que partem da realidade e não da simbologia. Finalmente, analisamos com maior ênfase o mito do paraíso para depreendermos como a estrutura mítica favorece a elaboração dos sentidos pelo espectador e para que sirva de modelo ao leitor de uma leitura multi-significante dos mitos no cinema.

Palavras-chave: mito; cinema; linguagem; re-significação

ABSTRACT

This work intends to verify how the myth circle shows up. Considering that nowadays we observe an increasing of the visual medium the need of telling stories touch the movies business. The cinema here is used like a sign place. In a first moment we explain the myth concept that we are using. Than we reach to comprehend how the fundamental movie concept is observed from the myth and not just from his main content. To get this we work with the idea that cognizance the myth happens in unconscious sphere. We take the descriptive method to begin our analysis. In this moment we use mythic interpretation that are in a way symbolic, that means, they got more permanent meanings than shows up in their strict representations, but also interpretation that come from the reality and not from the symbology. Finally, we analyzed more emphatic the paradise myth to take off from it how the mythic structure meaning is constructed by the spectator e that also works as a model to the reader one multi-meaning lecture of the myths in cinema

Key-words: myth, movies, language, re-means

SUMÁRIO

	Resumo	ix
	Abstract	x
1 -	INTRODUÇÃO	12
2 -	MITO E CINEMA	18
2.1 -	Um conceito de mito	20
2.2 -	Expressão mítica no cinema	22
2.3 -	Cinema e mito: perspectiva intertextual e polifônica	25
2.4 -	O mito de Xerazade: a necessidade de narrar	29
3 -	ANÁLISE FÍLMICA	32
3.1 -	Definição da análise fílmica	32
3.2 -	Literatura, cinema e mito	36
3.2.1 -	Frankenstein: vítima ou vilão?	40
3.3 -	Mito, história e cinema	44
3.4 -	Mitos do cinema e da indústria cinematográfica	50
4 -	ANÁLISE FINAL: O MITO DO PARAÍSO	54
4.1 -	O paraíso buscado	55
4.2 -	O paraíso terrestre	57
4.3 -	A queda do paraíso e a mulher	64
4.4 -	Signos do paraíso no inferno e do inferno no paraíso	68
4.5 -	Apocalipse	70
5 -	CONCLUSÃO	73
6 -	BIBLIOGRAFIA	78
7 -	FILMOGRAFIA	84

I INTRODUÇÃO

A mitologia tece-se com dois fios de colorido diferente: um é a divindade do mundo, outro a mundanidade dos deuses.

(SOUZA, 1995, p. 20)

A presente dissertação consiste de uma análise daquilo que resolvemos cunhar como *re-significações míticas*, estas percebidas no cinema como arte que se vale de formas narrativas privilegiadas por utilizar tanto o universo simbólico dos signos lingüísticos quanto semióticos. Para entrar na pesquisa de tão farto material simbólico, concebemos inicialmente a natureza mítica da personagem Sherazade dos contos de *As mil e uma noites* (2006). Vejamos, então, num breve resumo como se pode conceber Sherazade como um mito e de como se pode conceber, ainda, a narrativa como uma estratégia de sobrevivência. Dizemos por estratégia de sobrevivência a habilidade de encantar através da narrativa. Sherazade foi aquela que através de sua inebriante capacidade de narrar, conseguiu contornar a terrível vingança que vinha sendo colocada em prática pelo rei Shariar.

Shariar, um poderoso sultão, foi traído pela sua esposa, a sua eleita, a que era a primeira entre todas do harém. Muito triste, toma uma terrível decisão: casar-se-ia novamente, mas logo após a noite de núpcias, executaria sua esposa para que ela nunca pudesse traí-lo. E, assim, ele foi executando uma após outra, deixando todo o seu reino apavorado. Um dia ele se casa com Sherazade, por vontade própria desta, por ter ela já montado o arдил por meio do qual contornaria a situação: ela desenvolve com um velho contador de história a habilidade de narrar.

Sherazade tem o projeto de redenção da humanidade pela habilidade com a linguagem, a mesma habilidade e competência técnica que salvaram várias outras civilizações do extermínio da memória: contar histórias.

Antes das núpcias acontecerem, ela pede permissão para narrar um conto, e o sultão assustado e curioso com a ousadia daquela mulher, permite que ela o faça. Sherazade inicia a mais bela história que conhecia, e o faz com uma grandeza de detalhes e artimanha de linguagem que o dia amanhece e a

história não só não é concluída como também é interrompida num momento crucial de suspense. Shariar resolve poupá-la até a próxima noite para ter conhecimento do final. Na noite seguinte, ao finalizar uma bela história, Sherazade imediatamente inicia outra, e assim ela faz sucessivamente, noite após noite, e cada vez ela é poupada. Como que por um encantamento, deixa o sultão tão envolvido em suas histórias que este, sem perceber, vai esquecendo sua vingança, até que, na milésima primeira noite, ele reconhece que não mais poderia viver sem a companhia de sua doce Sherazade, e então a promessa de vingança se desfaz.

Sherazade foi salva por suas histórias, e de toda humanidade que assoma à memória dos homens toda vez que se conta uma. Todas as histórias contadas e ouvidas são exemplos de vida, de encantamento, presentificação de um passado e garantia de um futuro, da continuidade da vida e da espécie. Verdadeiras ou apenas “ficção”, as histórias nos fazem refletir.

O tempo passa e a habilidade de narrar inerente ao homem o acompanha. Com a linguagem vieram os universos simbólicos plenos de significações e histórias; em seguida, veio a escrita e com elas os livros, e então as histórias se fixaram em suportes e eternizaram as histórias; o teatro, de tempos imemoriais, surgido do ritual mítico, eternizou pela encenação o hábito de narrar.

Outra época, outros hábitos. As tecnologias de mediação se estabeleceram e não dispensaram o encantamento da narrativa. Veio o rádio, e ali estavam elas: as histórias; depois veio a televisão com uma nova forma de narração, a narração por meio de imagens. A pintura, tanto quanto a fotografia, já sugeriam um cenário de histórias, mas foi a imagem em movimento que tornou real a eterna reinvenção da narrativa. Antes mesmo do rádio e da TV, lá estava o cinema – além de histórias, o próprio encantamento da imagem, do sonho, dos personagens fictícios encarnados em astros e estrelas – enfim, com o cinema, ressurgiu a panacéia dos mitos em plena modernidade.

O cinema cativou o chamado público popular ou de massa simplesmente por eliminar parcialmente o obstáculo da decodificação lingüística do texto; cativou analfabetos, rompeu com a supremacia da cultura escrita e interferiu na formação da auto-imagem humana.

O cinema adotou um infundável mundo de recursos capazes de fazer mergulhar no sonho e na fantasia o espectador mais desatento. O cinema é invasivo! Não se constrói o cenário que ouve, não se espera o dia seguinte. Entra-se numa jornada que vai do início ao fim, com diálogos, cor, imagem, som, e, de assalto, se é tomado por uma complexidade narrativa sem par. “O filme levou a cabo já a síntese entre realidade e imaginação. Sua verdade é explícita. O que sucede no filme sucede no momento exato em que está sucedendo” (Jozef, *in: Textos à Flor da Tela*, 2004, p. 138).

O cinema se estabeleceu sócio-culturalmente como uma nova linguagem; foi, no entanto, preciso aprender sua técnica e compreendê-la no seu espírito; enfim, adaptá-la ao princípio estético da criação e da comunicação, para que ele se tornasse o que é hoje: uma necessidade cotidiana de catarse e encantamento, além de ser uma indústria poderosa cada vez mais sofisticada tecnicamente.

No princípio, o cinema repetia os modelos clássicos posados. Tanto os que retratavam quanto os retratados ainda não sabiam exatamente o que era o cinema – então se demorou a imprimir a ação. Exemplos podem ser vistos na compilação *Reminiscências – 3 Décadas de BH* (Aristides Junqueira, 1909-1924), que é composta por alguns dos primeiros filmes realizados no país, na sua maioria, filmagens familiares (casamentos, enterros, aniversários, etc) da elite mineira. Neste vídeo, notam-se as pessoas estáticas em frente à câmera, como se se preparassem para uma fotografia. Outro exemplo é *Cidade do Rio de Janeiro* (Alberto Botelho, 1924). Importante ressaltar que no Brasil até meados de 30 os filmes ainda eram não ficcionais.

O cinema surge, então, quando este dado ficcional sob a forma de ação se instala e quando assimila uma das características do mito, que é a propagação de modelos comportamentais inerentes à educação natural de cada povo. Denominamos aqui educação natural aquela que existe no ideário de cada grupo: cada cidade, cada estado, cada casta, cada país, tem seus elementos de comportamento semi-fixos – pois mudam com as gerações – e estes modelos ancoram nos mitos de cada grupo.

Hoje em dia a definição de um grupo se amplia à medida que os mitos de cada um são divulgados, através da mídia, das artes, da abertura de fronteiras políticas, além da invasão destas. Os países que não se abriram tiveram suas

fronteiras invadidas por informações deste “mundo lá fora” e informações roubadas de “seu reino aqui dentro”.

O cinema, retrato andante do homem, revela todas estas facetas.

O primeiro fascínio do cinema foi a imagem em movimento... ao se assistirem a pessoas andando em um lugar somente imaginado, um país desconhecido, como a Finlândia, por exemplo, se abria uma possibilidade de acesso a um “mundo real”. O cinema foi um portador de signos (e mitos) da modernidade. Não se concebe a modernidade tardia sem a sociedade do espetáculo, e, dentro desta, o cinema.

Sendo os mitos narração que circula, e o cinema veículo destas narrações circulantes – pela característica de sua indústria – podemos afirmar que são parceiros. Se a principal função do mito consiste em revelar os modelos exemplares de todos os ritos e atividades humanas significativas (Cassirer, 1972), percebemos que o homem manteve o hábito de narrar, criar, re-significar e divulgar esse reservatório de atos já realizados e pensamentos já formulados (Eliade, 1963).

Como objetivo, pretendemos neste trabalho verificar como se constitui a ciranda dos mitos: um ciclo no qual o mito não termina e nem possui versão acabada e no qual cada um que com ele interage registra sua marca sem, na verdade, interferir na sua essência.

A partir do momento em que se registra uma crescente demanda do *medium* visual, é previsível que a necessidade de narrar se transfira também para a esfera cinematográfica. Buscamos analisar como se estrutura o processo de re-significação mítica, e para isso foi escolhido o cinema como recorte nesta análise. Procuramos entender como esses mitos têm uma matriz arcaizante e como eles dão forma estruturante aos filmes.

Antes do advento da imprensa e da mecanização da impressão de livros, o processo simbólico de mitificação pelo qual passamos se dava via oral e depois pela leitura. Hoje, porém, deve ser acrescida a este processo a indústria cinematográfica (Bella Jozef, 1986). O cinema nos serve de recorte cultural para a análise do relacionamento do homem pós-moderno com o ideário simbólico. O fato de este ser um produto de comunicação com uma dimensão estética o torna um bem simbólico que nos leva a um redimensionamento da cultura.

Buscaremos compreender como o conceito fundamental do filme é percebido a partir do mito e não apenas a partir dos seus conteúdos pontuais. Neste momento, trabalharemos com a idéia de que a percepção do mito se dá na esfera do inconsciente, o que nos permitirá inter-relacionar mitos clássicos, modernos e pós-modernos, que agem simultaneamente sobre o público.

Usaremos o método descritivo partindo de conceitos diferenciados de mitos. Trabalharemos com interpretações míticas que são de certa maneira, simbólicas, ou seja, tendem a adquirir significados mais duradouros e mais permanentes do que denotam as suas representações cultas, mas também interpretações que partem da realidade e não da simbologia.

Usaremos desde a definição do mito em Cassirer (1972) como narrativas relacionadas a ritos “sagrados” até a definição de Watt (1997) para quem o mito é uma história tradicional largamente conhecida no âmbito da cultura, creditada como uma crença histórica e que encarna ou simboliza alguns dos valores básicos de uma sociedade.

A metodologia utilizada será a da análise do discurso mítico e cinematográfico ao procurar identificar as práticas discursivas que dão suporte aos sentidos que vão sendo construídos pelo co-enunciador (espectador). Analisaremos o discurso mítico e os cruzamentos com as diversas formas de discursos envolvidos. Para abranger os possíveis e diferentes modos de interpretação a que estas narrativas fílmicas estão sujeitas, analisaremos, de maneira alternada, os seguintes aspectos do discurso:

- a ideologia e o momento histórico da produção dos filmes;
- a simbologia que complementa os aspectos míticos;
- as influências do estilo do diretor na significação mítica dos filmes.

Para a realização desta pesquisa utilizaremos tanto filmes integralmente (*O Descobrimento do Brasil*, 1936), como trechos de filmes objetivando cruzar re-significações míticas em filmes sem nenhuma correlação aparente, de temáticas e períodos históricos diferentes tais como *Rei Arthur* (2004) e *O Mágico de Oz* (1939).

Além disto, por considerarmos pertinente e complementar, verificaremos a relação do mito com a história, assim como a interferência da literatura como perpetuadora dos mitos.

Por fim, analisaremos, com uma maior ênfase o mito do paraíso para depreendermos como a estrutura mítica favorece a elaboração dos sentidos pelo espectador e para que sirva de modelo ao leitor de uma leitura multi-significante dos mitos no cinema.

Seguindo este caminho pretendemos comprovar que:

- Os sentidos fundamentais de uma estrutura narrativa como a de um filme emanam da estrutura mítica presente tanto na sua natureza de texto localizado numa certa esfera social onde o apreendemos, quanto na esfera inconsciente.
- O cinema, considerando-se sua presença maciça, é hoje o maior propagador mítico, através do qual grandes mitos permanecem presentes no arquivo simbólico humano.
- A indústria cinematográfica cria e dita mitos estéticos e comportamentais através de suas narrativas e da publicidade em torno delas, como outra estrutura narrativa pertinente a ela.

II MITO E CINEMA

O cinema é supremo gênero apolíneo, coisa criada e criador de coisas, uma máquina dos deuses. (PAGLIA, 1992, p.40)

Para a semiologia todos os processos culturais culminam em processos de comunicação, tornando-os, assim, um sistema de signos. Como veículo da comunicação, o signo se põe entre emissor e receptor, substituindo e representando outra coisa para fins cognitivos. O cinema utiliza-se de signos diversos (que como na vida “real” interagem multiplamente) e, como estes operam em virtude de um conteúdo intelectual, provocarão um esquema de percepção semelhante ao objeto real no espectador, o que causa uma mudança na maneira como os mitos são apreendidos.

A transmissão dos mitos no cinema é uma das causas do contato do homem com o outro que não lhe é próximo em vivência (outro país, outra cultura), mas que lhe é próximo em temporalidade histórica.

Pode-se dizer que o *american way of life*, por exemplo, é de todos conhecido devido ao poderio da indústria cinematográfica norte-americana. Um exemplo claro é o ocorrido no Brasil em 1935, quando da assinatura do apelidado “Tratado do Café” (tratado comercial assinado entre Brasil e Estados Unidos), no qual em uma das cláusulas postulava-se a garantia de não haver nenhum tipo de restrição aos filmes norte-americanos (Heffner, 2005). O verdadeiro material do cinema aqui buscado não reside apenas nos significados articulados textualmente na narrativa dos filmes (seus conteúdos), mas também naquilo que o espectador já traz consigo da experiência mítica.

O filme sugere uma realidade mais profunda do que aquela que representa. Assim pressupomos que o cinema é alvo de estudos sobre os mitos porque integra o processo formador do arquivo simbólico humano constituinte do mito. A consciência dessa nova mídia visual transformou a cultura; e as mudanças nas formas de representação levam também a novas maneiras de cognição, expandindo fronteiras sociais, psicológicas, semióticas, etc.

Versando sobre a inclusão do cinema no processo formador da estrutura simbólica humana, podemos citar Santaella (2001, p. 380) quando discursa sobre a pluralidade das mídias: “É certo que cada mídia particular produz modificações específicas em cada matriz da linguagem. (...) É também certo que, desse modo, as mídias vão produzindo multiplicações nas possibilidades de manifestação da lógica”.

Nas palavras de Edgar Morin (2000, p. 45):

As artes levam-nos à dimensão estética da existência e – conforme o adágio que diz que a natureza imita a obra de arte – elas nos ensinam a ver o mundo esteticamente. Trata-se, enfim, de demonstrar que, em toda grande obra de arte, de literatura, de cinema, de poesia, de música, de pintura, de escultura, há um pensamento profundo sobre a condição humana.

Este trabalho vem explorar a relação do homem com os aspectos míticos que envolvem sua formação cognitiva na era da hipermídia, considerando que a forma artística que melhor reflete o homem pós-moderno é o cinema, pois sua atualização tecnológica permite que este se utilize além de sua maior inovação que é a capacidade de bem mostrar a relação tempo-espço, as várias formas de linguagem que o aproximam do real humano em eficiente similaridade.

O homem moderno não possui mais a sua disposição mitos objetivos que direcionem a sua subjetividade, e é a arte em suas múltiplas formas de representar (entre elas a obra cinematográfica) que cumprirá este papel. Para Barthes, o mito é principalmente uma fala (2001) e o cinema empresta sua voz a esta fala.

O cinema cria este referencial por meio de imagens e de todas as formas de linguagem que a elas aderem, e é por onde o espectador realiza sua apreensão de maneira contemplativa, onde seu corpo é somente o alvo receptor que a partir daí realizará suas interações cognitivas com a narrativa que lhe é oferecida.

Mantendo-se a narrativa mítica como parte do homem, aquela acompanhou os avanços tecnológicos alcançados por este, e saltou para a era da imagem na qual nos encontramos. Este salto se explica na função referencial que a imagem possui, e o prazer de assistir a um enredo parece ser

mais caro ao público atual do que a simples audição, como era nos tempos em que sentávamos em rodas, ou em volta da lareira (Eco, 1976) para ouvir histórias.

No cinema, a audição junto à imagem gerou um meio polimórfico que permite o contato com aspectos múltiplos de um evento, seja esta simulação do real, seja uma alegoria irreal. Podemos complementar esta afirmação com Antonio Costa (1987, p. 23) quando este afirma que:

Aquilo que no texto escrito nos é referido, no filme nos é dado para ver e sentir, através de um duplo dispositivo de simulação: o do ator que recita e o mecanismo propriamente fílmico que produz a ilusão da realidade; o cinema é simultaneamente narração e representação.

Portanto, a reafirmação de mitos através do filme alimenta o processo de perpetuação daquilo que chamaremos de “arquivo simbólico” do ideário humano, sendo campo frutífero para questionamentos e respostas quanto ao papel dos mitos na sociedade pós-moderna e os meios eleitos por esta para se dar sua representação.

2.1 Um conceito de mito

o mito quer dizer, e só isto importa.
(EUDORO DE SOUZA, 1995, p. 18)

“O mito quer dizer”. O que o mito diz é o que diz, e não o que se quer que ele diga. O mito é somente uma maneira de se falar do homem, e suas alegorias, são extensões de seu princípio mítico, extensões que visam significar aquilo que por si só significado não tinha.

De fato, uma teoria do mito só abre ou pode abrir seu caminho, deixando para trás a idéia de que ele seja mais um, de entre todos os traços em que se configurou uma cultura, deixando encoberto o pressuposto de que uma cultura ou uma época da Cultura contém isto e aquilo e, ao lado disto e daquilo, a sua mitologia (SOUZA, op. cit., p.11).

O mito é parte estruturante da vivência humana, pois que designa a organização do imaginário e revela a eleição de modelos que se perpetuam de gerações em gerações, ou são deformados à medida que estas os excluem, ou melhor, adormecem-no na memória. O mito se forma a partir do momento em

que se constitui em estrutura discursiva organizada, e se insere sempre como constituinte da cultura de um povo.

“O plano do traçado, o que designa a cada traço (cultural) a sua posição, de modo a configurarem-se, todos eles, em ‘cultura’, num ou noutro tipo de relação entre ‘homem’ e ‘mundo’ – é mito” (SOUZA, op. cit., p. 12). Se assim considerarmos, qualquer fato, evento (ou pessoa) que tenha em sua essência algo de universal, tudo é passível de ser transformado em mito. “Na verdade, mito, umas vezes se refere a relato mítico, outras vezes, ao impulso para criá-los, ainda que jamais assomem ao nível da expressão verbal, como específica forma de gênero relativo” (id, p. 13).

A mitologia existe porque o homem quer conhecer o mundo e porque o próprio mundo se oferece a esse conhecimento. Desta maneira, o homem não se sujeita ao mundo, e o mundo não se sujeita ao homem. Eles se “assujeitam”.

Mas, se o conhecedor e o conhecido, um por querer conhecer, e outro por se dar a conhecer, ficam indiferentes um perante o outro, nem sobra ocasião para falar-se de nexos. Conexão verdadeira não se dá, sem que se realizem possibilidades de mútuo aperfeiçoamento do mundo ao homem e do homem ao mundo (id., p. 15).

Verificando os mitos no cinema, faz-se necessário lidar com o conceito de mito sempre partindo de um foco dinâmico – a narração imagética, que se apresenta como realidade – narrativas do real e da irrealidade – mero produto artístico.

“Procurar a intenção do mito não é sólido, pois que a intenção é interpretativa. Talvez sua motivação não. O mito é realidade quando nos fala, em sua substância. Irrealidade quando nos fabuliza, em seu conteúdo” (Barthes, 2001, 150). Assim, “o mito é vivido como uma fala inocente: não que as suas intenções estejam escondidas: se o estivessem, não poderiam ser eficazes; mas porque elas são naturalizadas” (id, p. 152).

Para Souza (op.cit., p. 25), todo mito se dá em torno da criação, da transformação e da destruição: o fim, que sempre é a possibilidade do recomeço. “Se me perguntarem quantos ramos brotam do tronco do impulso

mítico, criador de mitos, diria que são três, e só três: o das cosmogonias, das metamorfoses e das catábases”.

O mito então se configura em fala reveladora. É parte intrínseca da humanidade, por transitar entre períodos históricos e camadas diversas da sociedade. Como já afirmou Barthes (op. cit.), o mito tem limites *formais*, mas não *substanciais*. Através do cinema, são divulgados, e o que nos importa não é a mensagem mítica, mas a maneira como são proferidos.

2.2 Expressão mítica no cinema

... já que o mito é uma fala, tudo pode constituir um mito, desde que seja suscetível de ser julgado por um discurso” (BARTHES, 2001, p. 159).

O cinema vem se introduzindo no papel formador do processo cognitivo do homem que vive numa era denominada de hipermídia. Este homem pós-moderno praticamente é prisioneiro deste processo em muitos campos de sua atividade produtiva e estética. Nestes espaços, as informações circulam de modo interligado e, incessantemente, colaboram para com a transmissão de mitos.

Tal transmissão ocorre em versões de mitos clássicos filmados e re-filmados, como a versão para o cinema do mito de Medéia, em filme homônimo de Pasolini, de 1969; mitos locais que não são amplamente conhecidos no filme *Lendas da Paixão* (1994), no qual mostra-se o ritual mítico de índios norte-americanos da retirada do coração de um animal abatido em respeito à sua alma, e ainda criam mitos novos, que vão de personalidades míticas eleitas em mundos virtuais como em *Matrix* (1999) ou em *Blade Runner* (1982), sempre gerando discussões sobre o que o homem é. Estas menções a filmes dão uma mostra do poder revalidador que o mito tem no cinema.

Se o cinema adentra o poder mítico e interfere nele, é, em parte, porque ele corresponde ao anseio que hoje vivemos numa sociedade regida pela imagem. A imagem captada por uma máquina fotográfica ou por uma câmera

cinematográfica torna-se revelação de um mundo. O poder da imagem se faz claro no cotidiano atual; mesmo em instituições burocráticas, lá está ela.

Thus, in the police, as symbolic objects and as piece of information. In the bureaucratic cataloguing of the world, many important documents are not valid unless they have, affixed to them, a photograph-token of the citizen's face (SANTONG, *in Reading Images*, 2000, p. 51).

A instituição cinematográfica tem estreita relação com o imaginário e com o simbólico; ela brinca com a imagem, levando os espectadores a jogos de identificação, interferindo nos mecanismos que regulam nossa psique e nosso inconsciente.

...a imagem é certamente mais imperativa do que a escrita, impõe a significação de uma só vez, sem analisá-la, sem dispersá-la. Mas isto já não é uma diferença constitutiva. A imagem transforma-se numa escrita, a partir do momento em que é significativa: como a escrita, ela exige uma *lexis* (BARTHES, 2001, p. 132).

A arte em geral é uma forma que o sujeito encontrou de representar-se a si mesmo, o outro, e sua relação com o mundo em torno de si, e o cinema como forma artística da pós-modernidade¹ cumpre com características únicas esta representação.

O cinema cria um novo espaço onde o homem realiza sua subjetividade e assim torna-se uma prática de desvendamento de mundo e vida, de ações perceptivas e estruturação de personalidades, tanto no artista (ator, diretor, roteirista, etc) como naquele que é admirador (ou receptor) da obra desenvolvida.

O cinema tem em sua origem a representatividade do homem. Sua origem técnica está na máquina fotográfica, cujo objetivo final era o congelamento de imagens.

Se o feito da máquina fotográfica já causou na cultura mundial uma revolução no conceito de arte e reprodução de imagens (que até então só eram

* Assim, na polícia, como objeto simbólico e um pedaço de informação. Na burocrática catalogação do mundo, muitos documentos importantes não são válidos a não ser que tenham afixados a si, a foto tirada da face do cidadão.

¹ Trabalhamos com o termo *Pós-modernidade* sob a conceituação de Jean-François Lyotard (1986) que a considera a era de ampla circulação de informações, sem fronteiras fixas.

possíveis sob o efeito do desenho de um artista), o cinema surpreende pela sua capacidade de retratar a humanidade em toda sua completude: a relação do homem com si próprio, com o outro, com o espaço e com o tempo em condições de realidade.

Antes do surgimento da fotografia, todas as artes eram fundadas com a intervenção criativa do homem sem mediações técnicas substanciais; porém, ela também foi invadida pela tecnologia e nasceu da manipulação do homem que está atrás da máquina. Esta virtualização que o cinema faz da espécie humana trouxe a ela um espelho imagético de sua interação com o mundo.

O cinema, entre as formas artísticas (ou meios de comunicação) criados neste século, é o mais semiologicamente² complexo e o que representa o ser humano de maneira mais próxima da sua realidade. O cinema, além de apresentar o pensamento do homem, reflete nossas condutas e comportamentos, nosso posicionamento enquanto ser no mundo. No cinema a vertigem, o prazer, a dor e o ódio nos são retratados além daquilo que já faziam as narrativas orais e escritas ou as artes plásticas, porque ele transparece nossa corporeidade sob a moldura de tempo e espaço. “A câmera obrou sobre o homem descobrindo-lhe a possibilidade de representação de um mundo totalmente novo, aquilo que o circunda” (JOZEF, in *Textos à Flor da Tela*, 2004, p. 139)

Desta forma, o cinema se nos apresenta como território propício para a divulgação dos mitos. Além de alcançar um grande número de indivíduos de uma só vez, ele, através de sua capacidade de tornar o irreal em cópia do real, traz os mitos ao espectador de maneira fluida e aparentemente de fácil assimilação.

Os mitos no cinema, muitas vezes, constituem-se na *apropriação de textos outros*, que geralmente são captados ou subvertidos na imitação de um texto global ou na imitação de um gênero discursivo mítico (bem *versus* mal), permitindo que *textos filmicos* sejam classificados através de narrativas semelhantes e reconhecidas – a culpa pelos pecados e o castigo de Deus, por

² Não fazemos a oposição entre Semiologia e Semiótica, pelo fato de ambas se apresentarem como uma *ciência geral dos signos*, a primeira na tradição francesa, a segunda na tradição e metodologia americana, peirceana.

exemplo, são mitos que cabem muito bem em filmes como *As Bruxas de Salem*, (1996) e *Chocolate* (2000). Na perspectiva ideológica, abordagem que, em geral, se confunde com a perspectiva mítica, *As Bruxas* também cabe na crítica que o autor da peça, e roteirista do filme Arthur Miller fazia à política macartista de perseguição aos comunistas. Já o filme, dirigido por Nicholas Hytner, em 1996, quase nada tem a ver com esta crítica. O que fica então da peça de Miller quando transposta para o cinema? Digamos que suas insinuações míticas, que jamais desatualiza um filme.

Na subversão, a narrativa fílmica se utiliza da paródia, tanto de filme para filme (*Marte Ataca*, 1996), produção que satiriza o gênero ficção científica, como de outra obra artística (*O Incrível Exército de Brancaleone*, 1965), filme que satiriza a obra clássica da literatura universal *Dom Quixote*, de Cervantes. A arte cinematográfica é polifônica em sua gênese e serve-se do recurso da intertextualidade.

2.3 Cinema e mito: a perspectiva intertextual e polifônica

Somente um conjunto de imagens pode alcançar, ainda que toscamente o poder de uma palavra. (PASOLINI, in *Textos à Flor da Tela*, 2004, p. 138).

Analisando os discursos míticos e cinematográficos, observamos que estes se cruzam em vários aspectos, entre eles, os lingüísticos, os sócio-culturais, os estruturais etc. Porém, o que mais transparece nesta relação é o aspecto polifônico que sustenta e estrutura as duas formas de narrativa. Ambos “*disfarçam seus discursos em histórias*” (Benveniste, apud: COSTA, op. cit., p. 72).

A polifonia no discurso cinematográfico constitui-se de releituras de narrativas de outrem (um outrem pessoal, ou um outrem anônimo), e ainda outras formas como a que se corporifica na voz dos personagens (momentos de ironia, etc).

O cinema também pode utilizar-se da estratégia textual, como dar voz a animais (à maneira da fábula) que entre si executam sua língua, assim como conversam com homens a partir da própria língua dos homens. A voz do animal na fábula é a voz do próprio homem, apontando suas fraquezas a partir de um ponto de vista inusitado.

O cinema, como sistema estético-expressivo assentado numa pluralidade polifônica de códigos, representa a comprovação da impossibilidade real (e virtual) da pureza da arte, constitui-se numa linguagem específica, possui técnicas próprias, como a montagem, os movimentos de câmera, o tratamento da imagem, embora se valha de outras linguagens e mesmo da língua para compor-se (JOZEF, in *Textos à Flor da Tela*, 2004, p. 131).

Outro exemplo da polifonia cinematográfica esconde-se sob seus temas e em sub-temas. Pode-se dizer que o número de vozes temáticas envolvidas em cada filme tende ao infinito, pois cada quadro/frame pode sugerir ou despertar significações múltiplas.

Feios, sujos e Malvados, de Ettore Scola (1976), um filme que focaliza uma família italiana em conflituosa convivência, pode catalisar um debate sobre a igreja católica. Tal debate é apenas sugerido, intencionalmente, é claro, intenção que se mantém constante no símbolo que é a cúpula da catedral de São Pedro, em Roma, que aparece na maior parte do tempo ao fundo da paisagem, funcionando como alegoria no filme.

Além disso, um filme pode nascer do cruzamento de discursos distintos como *O Descobrimento do Brasil* (1936), de Humberto Mauro, que se inspirou nos escritos de um escritor português (Pero Vaz de Caminha), na pintura de um artista brasileiro (Victor Meireles), culminando na obra final de um diretor atuando para alcançar os objetivos do discurso político da época. Cinema e mito fazem-se cúmplices de conceitos já instituídos.

Os mitos, por serem transmitidos em um ciclo incessante, não possuem um autor reconhecido. Os temas mítico-cinematográficos também não. Caindo na esfera da sabedoria popular, o cinema traz sempre narrativas que fazem parte do arquivo simbólico do homem, a partir do momento em que lida com situações por nós vividas, ou por vários de nós imaginadas. No cinema, o ser

humano é confrontado com situações vitais e comuns a homens de sociedades distintas.

A grande diferença entre o mito em sua forma pura e o mito transmitido no cinema é que este, mesmo quando mostra um mito literal, não trabalha com marcas de enunciação explícitas. Omitindo suas próprias marcas de enunciação, nos apresenta a narrativa mítica de maneira implícita ou explícita, mas sempre “escondido” sob o véu de uma *história*.

Enquanto omite suas marcas explícitas de enunciação, ele dialoga implicitamente com seu interlocutor (o espectador). Por ser implícito, não permite uma tradução literal assim como nunca terá uma análise finita. A sua “*não-diretividade*” faz com que seu sentido se universalize, pois a cada um, de acordo com seu arquivo próprio, oferece uma nova re-significação a ser despertada.

No mito e no cinema, tradições são transmitidas sob metáforas e esta é a base de sua origem polifônica. Considerando que estas já se configuram como re-significações de uma narrativa anterior, mito e cinema nunca serão possíveis sem que um precedente dela dê a oportunidade de existir, ou seja, são re-significações de narrativas que já pertencem ao arquivo humano (classes oprimidas, o mocinho que salva a mocinha do bandido, o retorno do filho pródigo, a morte, o fim do mundo, etc).

Se mito e cinema se encontram no caráter polifônico é porque a formação daquilo que aqui chamo de arquivo simbólico se dá por meio de experiências que nos afetam sensorial e intelectualmente, de forma individual e também coletiva, na medida em que a experiência por mim vivida será moldada pelo grupo no qual fui criado e ao qual pertenço, onde todos, ou a grande maioria, compartilham de experiências semelhantes.

A formação deste arquivo exemplar de fatos possíveis e narrativas semelhantes se dá em cadeia, e assim é com os mitos e, com as narrativas cinematográficas. Ambos nascem de uma narrativa anterior e resultarão numa narrativa terceira. São vozes que sempre se remodelam, onde cada signo interferirá no signo final. Como cada re-significação dirige-se a uma outra, constituindo num processo contínuo de semiose, a cada leitura “final” o processo é somente interrompido, mas nunca realmente finalizado.

Antigamente os mitos eram expressões simbólicas de núcleos culturais fechados, pois, mesmo quando eram localizados mitos semelhantes em diferentes sociedades, cada uma destas possuía seu “arquivo mítico” isoladamente.

Atualmente, sabe-se que mesmo os mitos de um núcleo cultural específico, estão de certa forma, acessíveis a qualquer um que com eles queiram entrar em contato devido ao processo de globalização e à era da cultura digital, que permite o acesso à informação sobre costumes e tradições diversos, por mais distantes que estejam. Assim, existe a possibilidade de cada homem eleger seus próprios arquétipos e mitos, mesmo que estes sejam de uma formação cultural a qual não pertença.

Por outro lado, se hoje percebemos a possibilidade de cada homem eleger seus próprios arquétipos e de mitificá-los, tornando-os heróis, é preciso reconhecer o papel que o cinema exerce neste processo: Parafrazeando Bella Jozef (op. cit.), podemos afirmar que, a partir do século XX, o cinema é, contemporaneamente, o que foi a tragédia grega para a constituição do imaginário simbólico em sociedades antigas, ao oferecer ao homem uma forma de compreensão e um campo de produção de sentido.

A transmissão de mitos no cinema é mais abrangente que a antiga tradição de transmissão oral, ou pelo teatro que o precedeu. O cinema não relata um personagem e tudo que ocorre a sua volta – ele mostra.

Para Merleau Ponty (1999, p. 114),

o equívoco se mantém porque existe, deveras, um realismo fundamental pertinente ao cinema: os intérpretes devem atuar com naturalidade, a direção deve ser a mais verossímil possível, pois a pujança do realismo proporcionada pelo cinema é tal, que a menor estilização seria destoante.

A indústria cinematográfica vem confirmar a presença do elemento mítico como formador do inconsciente humano através de narrativas desejadas pelo público. O ritual no qual um indivíduo assiste a um filme, o coloca de maneira voluntária frente a releituras míticas, trazendo a cada uma dessas releituras não só a afirmação do arquétipo instaurado, como a inclusão de novos modelos na semiosfera mítica.

2.4 O mito de Sherazade³: a necessidade de narrar – a narrativa como perpetuação da vida

A cultura é o férreo reforço, pelo homem, de suas projeções privadas sempre periclitantes.
(PAGLIA, 1992, p.30)

O ato de narrar permite ao homem perpetuar uma experiência, e cada uma destas é histórica na medida em que retrata o passado (mesmo que próximo) de alguém, e assim naturalmente os mitos vão nascendo. É impossível se determinar o momento de surgimento de um mito, mas nem tão impossível assim se imaginar em que momento histórico este se fez. “Longínqua ou não, a mitologia só pode ter um fundamento histórico, visto que uma fala escolhida pela história não poderia de modo algum surgir da natureza das coisas” (BARTHES, 2001, p. 132).

Os mitos são inferências humanas sobre a *natureza das coisas*, e assim o cinema nos traz narrativas diversas, porém muitas vezes tratando do mesmo tema, pois a *natureza das coisas* é universal. Para a compreensão do que faz com que a humanidade se encante e se re-encante com semelhantes narrações, citamos Milton José de Almeida (1999, p. 34):

O que os apreciadores fazem quando de novo presenciam a exibição de um mito, é apenas deter-se nas diferenças que distinguem aquela versão de todas as outras. O interesse não reside no que vai acontecer, mas em como isso acontece, e com que ansiedade se espera que aquilo que é já conhecido de todos suceda, uma vez mais, de maneira ocasional e única.

O cinema, enquanto sistema de produção sógnica situa-se no bojo das mutações operadas na cultura sob efeito do processo industrial, e faz evoluir rapidamente as possibilidades referenciais para um mesmo tema. Em sua estruturação permite que detalhes de cor, espaço, som, tempo, e da própria linguagem cinematográfica, transformem narrações míticas já comuns ao espectador e se façam absolutamente renovadas.

³ Encontramos também grafada Xeerazade, Cherazade, etc.

Segundo Santaella (2001, p. 386),

as imagens são de variadas ordens, mas elas sempre desempenham uma função referencial, mostrando aquilo que as palavras não podem alcançar, ao mesmo tempo em que o discurso fornece informações gerais sobre aquilo que a imagem não pode dar, como época, lugar, funções, etc.

A câmera, como instrumento mediador da representação, aprisiona o fato e, em seguida, o liberta diretamente no imaginário daqueles que assistem a ele. O cinema reproduz o espaço onírico dos sonhos, a primeira tela com movimento com a qual o homem teve contato.

Os significados agora ultrapassam o que as imagens nos falam, eles se encontram naquilo que a imagem é, naquilo que ela reproduz e torna real novamente. *O ato de narrar já não é mais o mesmo.*

Se antes as palavras serviam para modificar ou esclarecer uma imagem e relatar feitos históricos e mitológicos, hoje são as imagens que servem às palavras, ilustrando-lhes e até lhes dando caráter de real. A estrutura da indústria cinematográfica e das salas de exibição faz com que a obra fílmica atinja de uma só vez um plural de espectadores; assim, os mitos narrados pelo cinema acabam registrados por uma memória coletiva.

Devido à sua polifonia, os mitos não se encaixam em conceitos rígidos. Barthes (1982) afirma que estes podem construir-se, alterar-se, desfazer-se, desaparecer completamente. Tendo se constituído desde o início em fonte inspiradora para o cinema, ali eles transparecem mais claramente sua intenção, que é percebida a partir do momento em que se repetem demasiadamente. O mito do paraíso terrestre, por exemplo, aparece de maneira explícita em filmes como *O Descobrimento do Brasil* (1936), ao qual já nos referimos, e de maneira implícita em filmes como *A Vida é Bela* (1997), no qual o paraíso tem morada nas invenções que o pai conta para poupar o filho do precoce sofrimento.

Barthes (2001, p. 146) declara que

o mito é uma fala roubada e restituída. Simplesmente a fala que se restitui não é exatamente a mesma que foi roubada, trazida de volta, não foi colocada no seu lugar exato. É esse breve roubo, esse momento fictício de falsificação, que constitui o aspecto transido da fala mítica.

Poderíamos afirmar, assim, que os filmes também nascem de uma fala roubada, considerando-se que aquilo que ali é projetado tem sua origem em situações facilmente reconhecidas pelo espectador. Se o espectador vai ao encontro de uma narrativa de certa forma já conhecida e esperada, o que vale na verdade é a percepção que este mito (implícito ou explícito na obra cinematográfica) vai causar, e não somente a leitura intelectual por este provocada.

O cinema e os mitos trabalham com discursos previamente relatados e com a maneira como remodelam a responsabilidade pelo enunciado causam desníveis na enunciação. Há a captação e a subversão da fala de um outro (Maingueneau, 2001). Os mitos são fundamentalmente poifônicos, pois vêm da memória de gerações, e os co-enunciadores identificam o mito velado pela memória ou através de propriedades lingüísticas. Assim, não há um responsável pelo enunciado mítico, mesmo quando regido pelo diretor de cinema.

III ANÁLISE FÍLMICA: PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

3.1 A Análise fílmica

Todo enquadramento de imagem é uma limitação ritual, um recinto fechado. A tela de cinema retangular segue visivelmente o modelo do quadro emoldurado pós-renascentista. Mas toda conceitualização é um enquadramento. (PAGLIA, 1992, p.40)

A análise fílmica que se realizará neste capítulo não tem um fim em si. Nosso suporte para a análise será a temática dos filmes utilizados, e procedimentos técnico-cinematográficos serão citados somente quando estes estiverem explicitamente ligados à significação que se busca em cada obra.

Para Vanoye (2005, p. 12),

a análise vem relativizar as imagens “espontaneístas” demais da criação e da recepção cinematográfica (...) O desafio da análise talvez seja reforçar o deslumbramento do espectador, quando merece ficar maravilhado, mas tornando-o um deslumbramento participante.

Para a realização de nossa análise, os filmes ou trechos fílmicos utilizados passarão por processos alternados: uma decomposição do filme em elementos isolados que constituem o total fílmico, com o intuito de reconhecer quais destes elementos estão mais intimamente ligados ao processo de re-significação que se persegue em cada narrativa. Ou então, verificaremos como estes elementos isolados se associam na constituição do todo significante, para verificar como tais elementos, ao se repetirem em narrativas distintas, fazem com que re-significações míticas se constituam, afinal “o cinema como totalidade é um lugar onde se superpõem e se encaixam vários sistemas significantes e que a linguagem cinematográfica não passa de um deles” (METZ, 1972, p. 133).

Analisar um filme pressupõe primeiramente situá-lo num contexto. Esta aplicação do contexto permitirá focar a significação buscada na análise, passo que supomos a matéria mítica do filme, e vamos então buscá-la.

Mas, precisamente, já não se trata aqui de um modo teórico da representação; trata-se *desta* imagem realizada em vista desta significação: a fala mítica é formada por uma matéria já trabalhada em vista de uma comunicação apropriada: pressupõem uma consciência significativa, e é por isso que se pode raciocinar sobre eles independentemente da sua matéria (BARTHES, 2001, 132).

Nossas análises sempre se firmarão no que tais mitos inseridos nos filmes escolhidos causam no espectador. Susan Sontag (*in Reading Images*, p. 40), em um estudo sobre a Caverna de Platão, afirma: “To photograph is to appropriate the thing photographed. It means putting oneself into a certain relation to the world that feels like knowledge – and, therefore, like power”^{*}.

Se as fotografias davam ao homem esta sensação de poder e apropriação, é calculável o que a imagem viva do cinema causou no processo de percepção dos mitos.

Os contextos de nossas análises estão pré-definidos pelo nosso objetivo: buscar re-significações de narrativas míticas, lembrando que a obra fílmica não é o nosso alvo, mas tão somente o nosso instrumento. Ainda assim, por mais que o contexto que nos guiará seja o da re-significação que se persegue em cada obra aqui utilizada, não poderemos ignorar que, uma a uma, são reflexos do momento histórico de sua produção assim como da corrente artística cinematográfica a que pertencem.

O cinema como obra de arte é idealizado para despertar o espírito do espectador, fazê-lo sentir, seja qual for o sentimento suscitado pela narrativa em imagens. Em algumas obras, há um encadeamento claro de fatos; em outras, há uma construção espaço-temporal confusa que será amenizada pela presença do narrador.

An event known through images certainly becomes more real than it would have been if one had never seen the photographs or shootages – think of the Vietnam War^{*} (SONTAG, *in Reading Images*, 2000, p.50).

* Fotografar é apropriar-se da coisa fotografada. Isto significa provocar em alguém uma certa relação com o mundo de conhecimento, e conseqüentemente de poder.

* Um evento conhecido através de imagens torna-se mais real do que poderia ter sido, se nunca tivesse sido visto em fotografias ou filmagens – pense na guerra do Vietnã.

Seja qual for a complexidade dos dispositivos narrativos usados pelo cineasta, estes nos importarão ou não, na medida em que percebermos que tal elemento é constitutivo da catarse que se cria no espectador ao defrontar-se com o reaparecimento da mesma narrativa mítica, ou seja, na medida em que tais dispositivos contribuem para o encantamento com a “narrativa real”.

O que buscamos são narrativas míticas democratizadas pela indústria do cinema nesta era audiovisual. Narrativas que nos arquivos cinematográficos são eternizadas; afinal mesmo após o *FIM*, a imagem ainda existe. Para Susan Sontag (op.cit. p. 43),

the subsequent industrialization of camera technology only carried out a promise inherent in photography from its very beginning: to democratize all experiences by translating them into images...

Nesta pesquisa evitaremos o aprofundamento sobre cada escola estética cinematográfica, considerando que utilizaremos exemplares de várias delas; nos ateremos somente aos aspectos de cada uma destas que se configurarem como fundamentais na construção de uma nova possibilidade alegórica para o mito em questão.

Em outras palavras, as formas estéticas cinematográficas são apenas direcionamentos nos quais diretores se integram, mas estas não interferem, aceleram ou diminuem o ritmo da produção sógnica mítica, apenas os circunscrevem em um grupo, e nos parece que, independentemente da escola estética, as re-significações continuarão existindo, e é o que nos cabe confirmar.

No momento da exposição ao impulso mítico através de um filme, ao homem só cabe o papel de receptor, de certa forma passivo. Como o fotógrafo de *Janela Indiscreta* (1954), que aos eventos assiste sem nada poder fazer, o espectador tem seus sentimentos e opiniões reviradas. E ele continua ali, parado, estático. A interface é mental, os olhos são a porta.

Hitchcock's *Rear Window* (1954) gives the complementary image: the photographer played by James Stewart has an intensified relation to one event, through his camera, precisely because he has broken leg and is confined to a

** A subsequente industrialização da câmera traz consigo a promessa inerente à fotografia desde seu começo: democratizar todas as experiências traduzindo-as em imagens.

wheelchair; being temporarily immobilized prevents him from acting on what he sees, and makes it even more important to take pictures* (SONTAG, *in Reading Images*, 2000, 45).

A significação que perseguimos se constitui de conteúdo e de expressão, e a mudança na expressão desse conteúdo é que o re-significa. Persequimos as configurações enunciativas, configurações que não partem do diretor, das personagens e de nenhum ponto pré-estabelecido, mas do filme em si.

Os dêiticos (ou seja, os marcadores que nos remetem à enunciação) não encontram na estrutura fílmica ponto fixo, mas transparecem às vezes na voz da personagem, às vezes na imagem, às vezes nos ruídos que complementam a cena, o que faz com que não haja diálogo direto entre o enunciador (o filme) e o enunciatário (o espectador). Os dêiticos então aparecem em construções reflexivas. A enunciação fílmica por sua complexidade que excede a linguagem única (verbal, sonora ou visual) caracteriza-se por extralingüística (VANOYE, 2005).

Como Christian Metz (1972) já afirmava, quando um filme é narrativo, tudo nele se torna narrativo, mesmo o grão da película ou o timbre das vozes, ao que podemos completar com as palavras de Vanoye (2005, p. 45):

Só nos filmes não narrativos é que se sente a diferença: neles, a narração está ausente, mas não a enunciação. Enunciação é um termo mais geral do que narração, pois se aplica a qualquer tipo de enunciado. Ao contrário, a narração só interessa aos textos narrativos nos quais se confunde com a enunciação. O narratólogo adotará, de preferência, os termos de narração, instância de narração, narrador, mais cúmplices e familiares aos olhos dele, mas permanecerá aberto e “convivente” com relação a qualquer propósito em termos de enunciação e derivados.

Como nosso objetivo é analisar re-significações de mitos, estaremos trabalhando com a análise semântica para se chegar à análise crítica.

A interpretação semântica remete, com efeito, aos processos pelos quais o leitor dá sentido ao que lê ou ao que vê e ouve quando se trata de um filme. A interpretação crítica já remete (segundo Eco) à atitude do analista que estuda

* Janela Indiscreta de Hitchcock nos dá a imagem complementar: o fotógrafo encenado por James Stewart tem uma relação com um evento, intensificada por sua câmera, precisamente porque tem sua perna quebrada e está confinado a uma cadeira de rodas; estar temporariamente imobilizado o impede de agir a respeito do que vê, e torna isto mais importante do que tirar fotos.

por que e como, no plano de sua organização estrutural, por exemplo, o texto (literário ou fílmico) produz sentido (ou interpretações semânticas) (id, p. 52).

Se os mitos se remodelam é porque se remodelam as sociedades, onde o presente reflete o passado. “Ora, se semelhante conceito de mito, não nos podíamos nos servir, se quiséssemos mostrar que a Cultura, em sua atualidade, é forma semelhante a qualquer das culturas pretéritas” (Souza, 1995, p. 17).

O propósito de nossa análise assim configura-se em extrair do filme um conjunto de representações que nos remeterão à presença de narrativas míticas já conhecidas da sociedade real em que se inscreve.

The images that mobilize conscience are always linked to a given situation. The more general they are, the less likely they are to be effective. Images cannot create a moral position, but they can reinforce one – and can help build a nascent one (SONTAG, op. cit., p.49).

Para a análise fílmica, então, traremos informações sobre o mito em si, dados históricos referentes a este mito, ou à realização do filme, a simbologia que complementa estes dados históricos a aspectos míticos assim como nos serão úteis as influencias do diretor nesta nova significação mítica.

3.2 Literatura, cinema e mito

A arma mais eficaz contra o fluxo da natureza é a arte. (PAGLIA, 1992, p.38)

Literatura, cinema e mito se cruzam desde o surgimento da sétima arte. Quando o cinema ainda estava se estruturando e firmando suas características como linguagem, a literatura já servia de meio inspirador para as telas.

Quando o cinema engatinhava, George Meliès, inventor da animação, dos *fades, fast e slow motion*, fez, em 1900 algo diferente do que se fazia então:

* As imagens que mobilizam a consciência são sempre ligadas a uma situação dada. Quanto mais gerais elas são, parecem ter feito menos efeito. Imagens não podem criar uma posição moral, mas podem reforça-la – e ajudar a construir uma nova que esteja nascendo.

decidiu usar o filme para contar uma história e realizou Cinderela. O filme nada mais era do que ilustração do célebre conto de fadas, a maneira dos livros infantis, mas trazia uma grande contribuição à tela: a incorporação do relato, da história, aos elementos filmicos (JOZEF, *in Textos à Flor da Tela*, 2000, p.134).

Assim como o cinema tornou-se imediatamente arte correlata à literatura, o mito insere-se como conteúdo subliminar de ambos. Trazendo sempre o mito um tema universal, ou através das façanhas de um herói, ou através de atos e ritos facilmente reconhecidos por homens de culturas diferentes, ele poderá ser localizado nas duas formas narrativas em questão.

O que nos importa é perceber quais as similaridades e diferenças entre uma forma narrativa e outra. A principal está no poder cinematográfico de contar sem diretamente dizer.

O processo narrativo do romance tradicional, no qual o narrador onisciente desvendava os mistérios, é substituído no romance moderno pelo leitor, que passa a decodificá-los a partir de sua bagagem intelectual. Temos, então, não mais uma leitura, mas uma virtualidade delas. Isso será utilizado pelo cinema (JOZEF, *in Texto à Flor da Tela*, 200,132).

Na literatura o processo de construção da narrativa é interativo a partir do momento em que o leitor constrói a imagem do que lê. Por mais que um romance descreva detalhes de uma situação, cada leitor tem uma imagem pessoal do texto lido.

Por exemplo:

Tinha um cara, motorista de caminhão-tanque, que me pegou em Houston, no Texas, certa noite, por volta da meia noite, depois que uma bichinha que era dona da pousada... (JACK KEROUAC, *Os Vagabundos Iluminados*, 1978, p. 78).

No processo individual da leitura, pra cada leitor existirá uma imagem de um motorista de um caminhão-tanque, da noite em Houston, da bichinha dona da pousada. No cinema esta criação interativa não existe, o fato está ali, de certa forma dado e pronto.

... as linguagens e respectivos códigos entre cinema e literatura distinguem-se não só pela estruturação temporal da narrativa – tempo de projeção/tempo de leitura. A imagem é fato apresentado que, jogando com a duplicação do objeto e o movimento, proporciona uma nova forma de percepção, através de sua construção ativa (JOZEF, *in Textos à Flor da Tela*, 2004, p. 134).

Uma amostra da relação entre mito, cinema e literatura pode vir das arbitrariedades cometidas na Inquisição. Movida por crenças não fundamentadas, levou a Igreja a cometer atos de extrema crueldade e abuso de poder. Tal tema é recorrente nas citadas formas artísticas e às vezes é adaptada de uma para outra (*As Brumas de Avalon*, 2001, ou ainda *Os Quatro Cavaleiros do Apocalipse*, 1960, inspirado na própria bíblia.). É preciso compreender o raciocínio que movia os homens naquele período histórico.

A Inquisição se iniciou na baixa Idade Média e alcançou seu ápice durante a Reforma. Seus objetivos estavam todos em torno de manter o poderio ideológico e econômico da Igreja. Sendo a Igreja o único caminho para a salvação contra o mal, sua força aumentava, tornando-se necessária.

O papa Gregório IX criou a Inquisição em 1229; e tendo a doutrina estabelecido que qualquer prática mágica devia ser considerada como uma voluntária submissão ao Demônio, e que portanto era necessariamente herética, tratou-se de montar o palco para o último ato (WATT, 1997, p. 29).

Sendo então a Inquisição movida por objetivos religiosos, e também por motivos políticos e financeiros, começa-se a institucionalizar esta luta do bem *versus* mal, através de textos oficiais.

Em 1484 o Papa Inocêncio VIII lançou a bula *Summis Desiderantis*, na qual, declarando-se “supremamente desejoso” de erradicar a heresia, determinava a todas as autoridades eclesiásticas que apoiassem a caça às feiticeiras (e feiticeiros, é claro, embora eles fossem pequena minoria) empreendida pelos inquisidores. Dois anos mais tarde, Kramer e Sprenger publicaram um volumoso e detalhado manual, intitulado *Malles Maleficarum* (Martelo das Feiticeiras), no qual descreviam em detalhes as crenças e práticas das feiticeiras, bem como os meios pelos quais elas podiam ser melhor reconhecidas, presas, condenadas e queimadas (WATT, 1997, p. 29).

Em *As Bruxas de Salem* (1996), registram-se as conseqüências da utilização de um mito para o alcance de interesses pessoais. Na caça às bruxas, seguindo a orientação da igreja, julga-se e condena-se inicialmente adolescentes históricas, induzidas pela líder do grupo a crer e agir baseadas em fatos não existentes, e dali em diante uma série de outros moradores da vila de Salem são igualmente condenados e na fogueira queimados.

O filme de Nicholas Hytner traz além de um mito explícito em tema para o roteiro, um questionamento sobre o poder do mito. Qual a capacidade do homem para crer no que não se prova? O que é preciso para convencer o outro de uma evidência que não existe?

Em *As Brumas de Avalon* (2001), filme baseado romance de Marion Zimmer Bradley por *Uli Edel*, as feiticeiras não são exatamente perseguidas. As iniciadas do Reino de Avalon se escondem sobre as Brumas num reino que para muitos dos personagens é uma lenda, pois nunca foi visto. Mas estas detêm o poder de ir e vir, de traspassar o limiar entre um mundo real e lendário.

Elas representam as antigas culturas locais que reverenciavam a deusa (Grande Mãe), presentes em muitas regiões européias de cultura celta, e resistiram enquanto puderam à imposição da cultura cristã. O filme traz além do mito da feitiçaria, uma denúncia do que ocorreu às culturas druidas e celtas, que por um tempo desapareceram do continente europeu, e hoje, com a maior liberdade de expressão proporcionada pela cultura moderna se espalha novamente quase que como uma nova moda.

Estas culturas tiveram seus ritos reprimidos e suprimidos pelo poderio da Igreja Católica, assim como das Igrejas Protestantes surgidas no período da Reforma.

O próprio Lutero era um intransigente inimigo da feitiçaria: “Não sinto compaixão por essas feiticeiras; eu as queimaria todas”. Lutero reduziu ao mínimo os rituais – sobraram a comunhão, a água benta e uns poucos vestígios de tudo o mais que existira; já não havia mais anjos de guarda, nem santos padroeiros, nem virgem Maria para operar a mediação com os espíritos: relíquias, talismãs, penitências, missas em favor dos mortos já não representavam proteção diária contra o medo e a perdição; e a Igreja luterana tampouco aceitava a cerimônia do exorcismo contra espíritos malignos (WATT, 1997, p. 45).

Rituais de renovação, guiados pelo ciclo lunar e períodos de colheita eram comuns em toda Europa até o surgimento da Igreja, e por esta foram totalmente subjugados. As referências simbólicas de um povo desapareciam, e eram passo a passo substituídas por outras, porque é inerente ao homem tê-las.

Erasmus criticava Lutero por ter criado um vazio entre deus e os homens; na verdade o luteranismo deixava o indivíduo sozinho em um mundo onde

creciam os temores demoníacos, e em que eram estritamente proibidos até mesmo os recursos da magia branca (WATT, 1997, p. 33).

A declaração de Watt nos mostra claramente o processo no qual signos e mitos objetivos começaram a ser suprimidos.

Anteriormente ao cinema, a literatura além de representar o homem e suas mitificações, chegou a criar “mitos”, como é o caso de *Frankenstein*, de 1818.

3.2.1 Frankenstein: vítima ou vilão?

O fato de o herói manter-se individualista é ao mesmo tempo sua glória e sua perdição (WATT, op. cit, p. 59).

Assim como o filme *2001, Uma Odisséia no Espaço* (1968), de Stanley Kubrick, o romance *Frankenstein* de Mary Shelley trata das apreensões e confiança, depositados na ciência a partir das descobertas científicas que se aceleram com o passar dos séculos e retrata miticamente essa relação entre a humanidade e os feitos técnico-científicos por ela desenvolvidos.

Entrando em contato com as semelhanças entre o filme do século XX e a obra literária do século XIX, temos que considerar os diferentes parâmetros culturais e sociais em que os responsáveis por essa obra estavam inseridos. Kubrick realiza seu filme no efervescente fim dos anos 1960, período que marcou o mundo não só por evoluções científicas, mas sociais, econômicas e culturais advindas das duas “grandes guerras” e do neo-imperialismo.

Mary Shelley, aos 18 anos, vivendo intensamente o romantismo, foi influenciada por uma nova maneira de se pensar a ciência e o homem, por escritores-filósofos com os quais convivia, como seu marido, o poeta Percy Bysshe Shelley e seu amigo Lord Byron.

A escritora do século XIX antecipa a questão atual das controvérsias contidas nos limites da ética da ciência quando traz a público a saga do médico Victor Frankenstein que utiliza seu conhecimento técnico científico para criar uma criatura que a ele deveria servir e gratidão eterna como ele próprio

declara: “Uma nova espécie me abençoaria como criador, muitas naturezas felizes e excelentes me deveriam sua existência. Nenhum pai poderia reivindicar a gratidão de seus filhos da forma que eu merecia a deles” (Shelley, 1982, p. 42).

É clara ainda a influência de pensadores como Rousseau e Locke na fala da criatura ao defender-se perante seu criador: “Cria-me Frankenstein, eu era bondoso; minha alma transbordava de amor e humanidade; mas não me encontro só, miseravelmente só?” (idem, p. 95).

O século XIX, com os avanços trazidos pelo Renascimento, serviu de inspiração para o surgimento do gênero literário conhecido como ficção científica, que se estendeu também como um gênero nas películas.

A obra da inglesa Mary Shelley é considerada a primeira obra de ficção científica, ao tratar dos aspectos científicos, sociais e morais que as evoluções (e revoluções) tecnológicas trazem. A obra representa também a virada dos romances de terror para um gênero que não guarda em sua essência o pavor e a ansiedade do leitor, mas questionamentos sobre a relação do homem com as monstruosidades existentes no âmago da sociedade, transferindo o aspecto da tragicidade para aspectos psicológicos e sociais.

Em *Frankenstein*, pela primeira vez, nos defrontamos com um monstro que não é expressão de forças satânicas, mas uma aberração da ciência. O bandido mítico é outro. O foco de tensão do romance é localizado no isolamento do médico dentro de seus secretos laboratórios e na expectativa do sucesso de suas tentativas, e não na expectativa de que o “monstro” seja destruído – afinal a criatura em questão se torna monstro, mas não nasce assim.

O desenvolvimento da história nos mostra a maneira como a criatura passa a ser rejeitada pelo seu “pai” e pela sociedade, que inicia essa rejeição mesmo antes dessa se tornar perigosa, devido ao seu aspecto monstruoso.

O filme *2001, Uma Odisséia no Espaço*, de Stanley Kubrick, é uma ficção científica sem incorporar aspectos de um filme de terror. Mesmo o computador Hall 9000 querendo eliminar os tripulantes Frank e Dave, em nenhum momento se aproxima do gênero.

Se Frankenstein foi rejeitado desde o princípio, a atmosfera em torno do cérebro eletrônico da missão espacial é de aceitação e orgulho, e a rejeição em relação à máquina só ocorre após a verificação de uma falha cometida por Hall. Frankenstein é o filho rejeitado (Victor como “pai” da criatura é co-responsável por seus atos) enquanto Hall é simplesmente um dispositivo falho. Mary Shelley trouxe ao público uma criatura que precisa ser morta; Kulbrick nos apresenta uma máquina que precisa ser desligada.

Enquanto no filme não se dá muita atenção à responsabilidade do homem que desenvolveu aquela máquina, no livro a autora aborda vários aspectos éticos não respeitados pelo cientista Victor, como a não submissão de seu trabalho à comunidade científica (já que ele a desenvolve em segredo e com o abandono do seu professor e tutor, o senhor Waldman).

Outra disparidade entre o filme e o livro aqui citados é a relação espaço e tempo. Ambos cinema e literatura têm condições específicas de suas formas de narração para narrarem ou espelharem através da imagem e do som, de forma linear, porém essa é uma especificidade que não se encontra quando comparamos as duas trajetórias.

Observa-se que o diretor Stanley Kulbrick usa uma narrativa imagética não linear nos aspectos temporal e espacial, cujos grandes recortes de localização e uma explicitação temporal não muito clara são usados, e que Mary Shelley divide linearmente sua obra em três demarcações temporais bem definidas, com espacialidade também narrada de forma linear.

Frankenstein tornou-se mito. Para a maioria dos que têm algum conhecimento sobre a história do ser quase humano criado por um cientista, Frankenstein é o monstro e não o cientista. O romance de Mary Shelley alcança proporções extensas, uma vez que a história é conhecida por muitos, mesmo pelos que não leram a obra.

O cinema tem seu papel na divulgação do mito de Frankenstein e as várias versões filmadas sobre a saga do médico e sua horrenda criatura foram responsáveis pela popularização da obra no século XX. Como exemplo podemos citar a versão clássica de 1931, na qual o ator Boris Karloff encena a criatura sob a direção de James Whale.

Essa não foi a primeira película filmada baseada no romance, pois em 1915 o diretor Joseph W. Smiley já tinha gravado a versão intitulada *Life Without a Soul*, versão da qual a produtora pede que se retire a frase de Victor: “Agora sei o que é ser Deus”. Outras versões também foram produzidas como *A noiva de Frankenstein* (1935); *o Fantasma de Frankenstein* (1942) e outros, que aparecem sempre em Hollywood.

Na relação dos mitos em análise temos o vilão, o pária social ou o monstro que veio a partir dos desmandos do homem na utilização da ciência. Tanto Hall quanto Frankenstein refletem que algo está fora do controle na relação do homem com os avanços científicos e tecnológicos.

No filme de Kulbrick temos um computador que foi programado para agir e reagir como um ser humano e que chega a despertar nos tripulantes uma dúvida sobre a possibilidade de a máquina realmente ter sentimentos. A ficção científica permite que em *2001* (1968) o homem tenha sido capaz de criar um cérebro eletrônico que simula reações humanas com tanta perfeição, que realiza disputas de ego com seus companheiros tripulantes. Em *Frankenstein* a criatura sofre a solidão dos tempos modernos, na qual a rejeição se dá em meio a muitas pessoas.

Notamos então que enquanto a literatura nos descreve algo, o cinema apresenta; que, na interação com a literatura, o leitor é parte essencial para a construção de aspectos como a espacialidade, enquanto no cinema os mesmos se dão concluídos.

O filme leva a cabo já a síntese entre realidade e imaginação. Sua verdade é explícita... O que sucede no filme sucede no exato momento em que está sucedendo. Portanto, o tempo do romance não é jamais o do cinema e vice-versa. Não existe entre eles contemporaneidade narrativa (de ação), como tampouco existe contemporaneidade de ritmo (estilo) (JOZEF, *In: Textos à Flor da Tela*, 2004,138).

O mais intrigante da arte cinematográfica, e que influi diretamente na circulação dos mitos, é que a dor, o prazer, o ódio ali se apresentam como comportamentos. O cinema trata de estados de espíritos que variam em atmosferas e sentimentos essencialmente humanos, explicitados em atos carnais.

3.3 História, mito e cinema

Pensar historicamente, pensar a historicidade do homem, consiste só em achar o mito envolvido pela história, aquele que a história se comprazeu em envolver. No caso em que vêm recaindo as nossas reflexões, facilmente se verifica que a história “universal” só abriu seu caminho, envolvendo, ocultando, relegando para o olvido (outra forma de envolvimento) aquele mito do Exílio Adâmico (SOUZA, 1995, p. 10).

A mitificação de fatos históricos é ato comum em todas as sociedades e culturas e isto se dá por identificação de um povo com os arquétipos e os heróis (e também anti-heróis) que os grandes feitos produzem. Temos no cinema um vasto número de películas a relatar (ou delatar) feitos históricos de todos os tempos. Nosso primeiro exemplo é o filme *Zuzu Angel* (2006), de Sergio Rezende, a fim de mostrar a luta de uma mãe no tempo da ditadura militar brasileira.

Por mais que a saga da ditadura militar no Brasil já tenha sido amplamente divulgada, tema de especiais jornalísticos e minisséries em grandes canais televisivos, um novo ponto de vista traz a possibilidade de mais uma narrativa sobre o mesmo fato. Mais que a brutalidade de um governo, ou a reação de jovens perante tal brutalidade, *Zuzu Angel* traz a humanidade escondida sob um véu histórico aqui representada pelo sofrimento e luta de uma mãe.

Partindo do princípio de que a humanidade se faz envolta no mito de Sherazade (a necessidade de contar, como maneira de sobrevivência da espécie), a realização de filmes históricos não deve causar estranhamento.

Esta inserção do cinema na esfera historiográfica (e sua enorme aceitação por parte do público) se explica na suposta facilidade de compreensão e apreensão que a imagem oferece.

Há o perigo da má interpretação ocasionada por filmes nos quais o fato histórico nem sempre é transmitido de maneira fiel aos registros que a humanidade possui. Mas o que é realidade?

Orson Welles, em *F for Fake* (1993), vem mostrar que, de certa forma, no cinema tudo é falso, até mesmo os documentários. O diretor cria um falso documentário que conscientemente quer se passar por real, *irrealidade* que transparece somente nos momentos finais.

A partir do momento que se unem uma gama de imagens, numa edição arbitrária, a verdade absoluta já não é mais presente. Com estas artimanhas da obra cinematográfica mitos antigos são reafirmados, enquanto novos mitos são instaurados. A verdade é que mesmo no *cinema verdade* é tudo mentira.

Por outro lado, os estudiosos da arte cinematográfica assumem um posicionamento que não só questiona as peculiaridades da produção histórica no cinema, como também argumentam com legitimidade que todo aquele que trabalha de alguma maneira com a transmissão de fatos históricos exerce um ato político, cultural e social de repensar o passado, o que fica claro nas palavras de Edgar Morin (2000, p. 45):

As artes levam-nos à dimensão estática da existência e – conforme o adágio que diz que a natureza imita a obra de arte – elas nos ensinam a ver o mundo esteticamente. Trata-se, enfim, de demonstrar que, em toda grande obra de arte, de literatura, de cinema, de poesia, de música, de pintura, de escultura, há um pensamento profundo sobre a condição humana.

Os filmes históricos podem trabalhar a história numa abordagem explícita ou implícita (SORLIM, 2000), e levam o público a uma presentificação do passado, o que causa uma *análise pessoal* do fato histórico. Se o cinema ocasiona momentos de identificação com seus heróis, a proximidade por parte do espectador com recortes da história e seus “heróis” é inevitável. Quem não queria um pai como o de *A vida e Bela* (1999)? Quem não se assustou com a dimensão do ataque revelado explicitamente em *Carandiru* (2003)?

A partir do momento em que o Romantismo despertou um desejo pela história (ROSENSTONE, 1995), o resgate de eventos até então não conhecidos torna-se uma febre. Reconhece-se o momento de valorização do filme histórico, afinal o cinema, como forma de entretenimento, tem levado ao conhecimento do público detalhes da história mundial que não foram

devidamente divulgados, ou porque não era de interesse político, ou porque a indústria da informação não tinha o alcance que hoje tem.

Sabemos que ao sair da sala de exibição, após assistir a um filme histórico como *Olga* (2003) ou *A Vida é Bela* (1999), muitos espectadores se questionam se “foi assim mesmo”, muitas vezes movidos pela incredulidade na maldade humana.

Existe um cotidiano que está além do evento histórico. *Roma Cidade Aberta* (1946), de Rossellini, mostra que o que importava na guerra não eram os conflitos entre países, mas o embate humano. O neo-realismo de Rossellini não é maniqueísta, não há mocinho e bandido, há seres humanos que erram e acertam. O filme questiona onde está o humanismo.

O filme histórico possibilita uma visão conjunta de eventos que foram realizados por indivíduos reais, carnais, e que, talvez, no processo de aprendizado, parecem seres distantes da nossa realidade. Ao ver no cinema um personagem histórico lutando, sofrendo, o mito pouco a pouco vai se humanizando.

São o romance e o filme que põem à mostra as relações do ser humano com o outro, com a sociedade, com o mundo. O romance do século XIX e o cinema do século XX transportam-nos para dentro da História e pelos continentes, para dentro das guerras e da paz. E o milagre de um grande romance, como de um grande filme, é revelar a universalidade da condição humana, ao mergulhar na singularidade de destinos individuais localizados no tempo e no espaço (MORIN, 2000, p. 45).

Cada evento histórico traz em si seus mitos, seus mistérios não desvendados, assim como a re-apresentação de mitos fundantes que se repaginam à medida que a própria humanidade vai construindo seu caminho ideológico reformulando a semiosfera, elegendo seus heróis. “Quem são os heróis da história? Quem os elege?”

Os filmes são expressão alegórica do momento de sua produção e, quando são revistos, expressam novamente seu tempo no tempo presente da exibição. (ALMEIDA, 1999). Fica muito mais claro compreender os desmandos cometidos pela ditadura militar no Brasil ao assistir a uma sessão de tortura (mesmo que fictícia) do que imaginar o que é e como funciona o “pau de arara” citado pelo professor de história.

Quando são utilizados pelo governo com algum objetivo específico, os filmes servem de fonte de análise da relação do governo com a população que ele quer atingir. O filme *O Descobrimento do Brasil* (1936), de Humberto Mauro, que será analisado quando tratarmos do mito do paraíso realizado no período Vargas, em que ao cinema se queria dar a função de formador ou propagador de ideologias (SCHVARZMAN, 2004). Pretendia-se instituir uma identidade nacional num terreno partilhado com as origens portuguesas.

O cinema enquanto um sistema de produção sócio-cultural é um elemento que se situa no bojo das mutações operadas na cultura sob efeito do processo industrial da sociedade contemporânea, na qual as mídias exercem um papel que não é inocente e que influencia de maneira diferente cada indivíduo a ela exposto.

O fato histórico mostrado em um filme pode exercer uma influência maior que um discurso, ou se fixar na memória mais do que uma aula ou um texto escrito, afinal,

aquilo que no texto escrito nos é referido, no filme nos é dado para ver e sentir, através de um duplo dispositivo de simulação: o do ator que recita e o mecanismo propriamente fílmico que produz a ilusão da realidade; o cinema é simultaneamente narração e representação (COSTA, 1987, p. 23).

Em filmes históricos o objeto mítico é a situação social e, ao mesmo tempo, o seu signo: conseqüentemente, não constitui apenas um fim concreto que se persegue, mas o signo ritual, a imagem mítica em que se condensam aspirações e desejos. É a projeção do que gostaríamos de ver, ou do que gostaríamos que víssemos.

Neste processo de mitificação da história, o cinema entra decisivamente na continuidade deste processo natural do homem, através do seu poder de simular a realidade. O homem projeta suas tendências e aspirações em eventos marcantes de sua história (e origem) e tais eventos serão chamados de volta à memória repetidas vezes, trazendo cada uma dessas releituras não só a afirmação do arquétipo instaurado, como também a inclusão de novos modelos na semiosfera mítica.

Percebendo que recortes da história foram naturalmente assumidos no imaginário de nações e constituíram-se exemplos arquetípicos na construção

de uma origem simbólica, deve-se ressaltar que na sociedade pós-moderna esse processo não ocorre tão facilmente. Após a revolução, no valor que se deu ao registro da história a partir do romantismo, o acesso a estes registros tornou tais eventos e feitos humanos, ao mesmo tempo em que acessíveis, obsoletos, por ter se tornado tão grande o volume de narrações em torno destes e seus realizadores. Basta observar a quantidade de filmes gerados pelo chamado cinema-catástrofe a respeito do ataque terrorista às torres gêmeas há seis anos.

A mitificação de fatos históricos comprova que os mitos são característica intrínseca da vivência humana, e não aspecto isolado. A existência dos mitos nos parece fator constante na constituição do *ser homem*, elemento formador de sociedades, influenciando de grupos pequenos (como uma gangue) a todo um povo.

De fato, uma teoria do mito só abre seu caminho, deixando para trás a idéia de que ele seja mais um, de entre todos os traços em que se configurou uma cultura, deixando encoberto o pressuposto de que uma cultura ou uma época da Cultura contém isto e aquilo e, ao lado disto e daquilo, a sua mitologia (SOUZA, 1995, p. 11).

O filme histórico é, mais que todas as outras obras cinematográficas, um espelho do andar do homem. A corporificação de nomes saídos dos livros de história os faz mais próximos, mais críveis. Além disto, o cinema, através de sua indústria, faz com que estes relatos atinjam inúmeras sociedades e países diferentes. O cinema divulga fatos, história, mito. Feitos históricos tornam-se universais e adquirem *status* de universalidade.

Segundo Watt, em *Mitos do Individualismo Moderno* (1997, p. 29), “o mito no cinema não é um conto ocioso, mas uma força ativa cuidadosamente invocada; não é a explicação intelectual de uma imagem artística, mas uma carta pragmática da fé primitiva e da vontade moral”.

Falar de história, cinema e mito pressupõe tratar de mitos que às vezes não são personagens verdadeiramente históricos, e que também não simples invenções de natureza ficcional. Vamos ao caso de *Rei Arthur*.

As lendas do Rei Arthur são muitas e ecoam em outras tantas, como os cavaleiros da Távola Redonda, Excalibur – a espada mágica, etc. Arthur era

um herói predestinado. Sabia-se da existência do homem que viria para reinar a Bretanha; até hoje se fala dele, mas este herói realmente existiu algum dia?

A excessividade do herói trágico é a dos deuses que deles se apossaram, como se quisessem experimentar até onde conseguiriam os homens levar adiante um processo de desumanização, que seria apenas o avesso de um processo de deificação. A experiência não falha. No fracasso, os homens ficam cientes de que os deuses existem, de que não podem viver sem eles nem a sua não mais que humana vida – sobretudo, de que não podem viver contra eles, vida digna de ser vivida (SOUZA, 1995, p.12).

Não podemos afirmar se Arthur é um mito histórico ou um mito da história, e isto não nos importa considerando que buscamos a sua significação e não a sua origem. A sua imagem e não a sua veracidade. Enfim, nos importa os elementos que saciam o voyeurismo humano.

A valorização do olhar promovida desde o renascimento encontrou no cinema uma espécie de voyeurismo cotidiano e de captura do instante, gerando a espetacularização da realidade. O desejo por uma representação e vivência simbólica revela a sobreposição entre realidade e imaginário gerada pelo culto imagético promovido pela sociedade atual.

Mesmo sendo o cinema uma forma de expressão e representação artística extremamente nova, a fluidez da reciprocidade da visão diminui a distância entre a narração e a materialização imaginária desta. Se o olhar é o sentido mais passivo e, portanto, mais influente (pois não exige esforço voluntário para ser concluído), no tempo do audiovisual ele acelera o processo de relação entre os fatos históricos e suas narrações, e nós mesmos. Ele é o maior provocador do processo de semiose.

Como as imagens exercem o papel de evocar a existência (ou aparência) de algo ausente, a cada filme histórico realizado abre-se a oportunidade de imortalizar um evento no imaginário daqueles em quem a narração visual exerceu papel marcante e foi inconscientemente eleita. A partir de então, aquele testemunho direto de tempos distantes é incorporado como modelo da relação homem-mundo.

A humanidade se autoconduz a uma mitificação do passado porque desta forma se aliviam as tristezas do presente, na esperança de que este momento presente seja mitificado no passado daqueles que nos sucederão em tempos

futuros. De certa forma, a reafirmação de eventos históricos através do filme alimenta o processo de perpetuação do “arquivo simbólico” do ideário humano.

Quando vemos um filme histórico onde não foram usados estratagemas metafóricos, temos a sensação de que o fato histórico se constitui exatamente naquilo que está ali, mesmo que duvidando dos detalhes que nos chocam. Deu-se no processo evolutivo do cinema uma remodelação no que se refere à qualidade historiográfica desta arte, onde se procurou ampliar o contexto político.

Além desta mudança no interior da instituição cinematográfica, muda também a relação entre a narrativa histórica e a sociedade. Sendo o cinema um ato social, a recente noção de representação do passado se instalou nesta arte partindo dos sentidos e não somente dos conceitos de historiadores; representação que ganha liberdade a cada novo repertório da mesma história.

Neste momento devemos atentar para o fato de que

Todo poder que se instala reconta à sua maneira as narrações anteriores, e inicia sua própria narração em imagens, por serem mais eficazes politicamente; devemos atentar também que esta manipulação se dá não só nas imagens, mas também nos intervalos existentes entre elas. É a existência desse intervalo entre as cenas que faz com que as pessoas saiam com sentimentos e opiniões muito diferentes, tendo assistido ao mesmo filme, visto o mesmo quadro (ALMEIDA, op. cit., 1999, p. 34)

É importante observar qual rumo tomará a obra cinematográfica em geral e principalmente do relato histórico fílmico a partir do momento em que se populariza o ato de criar um filme. Hoje em dia com uma câmera *mini dv* e duas fitas de R\$ 20,00 reais cada, se faz um longa-metragem. De qualidade duvidosa? Sim! Mas já é possível!

3.4 Mitos do cinema

O sonho é um cinema pagão.
(PAGLIA, 1992, p.31).

Os diretores são os principais responsáveis pela narrativa que trará consigo mitos velhos, conhecidos, desconhecidos, novos e renovados. Sendo o cinema um processo de articulação artificial, são os elementos de cena que

montam a linguagem. Associar o elemento ao problema, conceber o mundo através da câmera, conjugar todos os elementos são atos do diretor.

O cinema é uma arte nova, e o olhar cinematográfico ainda está se formando na sociedade. Ele transforma estética em linguagens que se articulam. Fazer um filme não é contar uma história, isto é literatura. Fazer um filme é tornar um roteiro escrito em realidade visual.

No filme *Reminiscências* (Aristides Junqueira), há alguém brincando de Chaplin. Em 1924 ele já é um símbolo do cinema. Em 1928, cria-se em Belo Horizonte (NOBRE, 1955), o cineclube Chaplin Club, dando a medida do diretor como mito do cinema.

Em *O Grande Ditador* (Charles Chaplin, 1940) denuncia através do ditador e do barbeador judeu (ambos encenados por ele próprio) as muitas facetas de um regime ditatorial com uma sutileza que torna a obra, ainda que muito profunda, leve e agradável. Com menos piadas corporais (lembrando que foi o primeiro filme do diretor a ter fala), ele usa do diálogo direto ainda de maneira restrita e explícita o tom denunciativo da obra na fala do judeu que acaba de conquistar o país afirmando: “Os ditadores libertam-se a si próprios, mas escravizam o povo”.

Denunciar um fato histórico nem sempre pode ser mantido durante uma carreira toda. Em alguns momentos os diretores também se vêem a mercê da situação política econômica. Há diretores que denunciaram, mas também foram porta voz do poder em gerência, mesmo que pessoalmente não estivessem de acordo com o que profanavam. O diretor Humberto Mauro mostrou em *O Descobrimento do Brasil*, não sua opinião pessoal do que ocorreu no nosso processo de colonização – ele montou o truque fílmico como era visto e desejado pelos governantes.

Humberto Mauro, cineasta brasileiro da década de 30, serviu a República Velha e suas bandeiras ideológicas, onde o homem está no centro do universo e é a razão de tudo. Nele o índio é o protagonista do espaço até a chegada do branco, e não somente parte da paisagem selvagem. Ele é um homem que precisa ser trazido à modernidade. O homem branco flagra este patamar anterior onde o índio se localiza e também o transforma, o civiliza, o *acultura* de acordo com uma civilização melhor, funcional e mais adequada ao desenvolvimento do Brasil.

A obra de Mauro é moderna não só por ser a arte cinematográfica moderna, mas porque sua obra exprime uma liberdade de ação sobre o uso de recursos cinematográficos. Naquele momento o Brasil ainda não havia definido a arte cinematográfica, pois que ainda não sabia o que era, representava e significava a modernidade.

Quando este, em *O Descobrimento do Brasil*, referenda os signos da modernidade, reflete uma tentativa do próprio cinema (signo de progresso) de reverter os males do progresso.

Roberto Rossellini, um dos mais importantes diretores do neo-realismo italiano, entende que o real não tem um ponto de vista objetivo, e define que a questão que importa é de que lado se está. Para ele, o cinema não deve iludir que o mundo seja só de pessoas especiais, e não se pode aceitar este padrão (ANDRADE, 1999)

Cada diretor é um artista único e suas motivações interferem na construção e reconstrução de mitos. Rossellini não usava roteiros, fazia ficção num método documental. Woody Allen usa roteiros, mas não os dá aos atores, para evitar segundo o próprio “um amortecimento de reações predeterminadas que podem dar ao filme um aspecto que não se quer” (ANDRADE, 1999)

Como afirma Ana Lucia Andrade em *O Filme dentro do Filme* (1999, p.18):

Os cineastas hollywoodianos transformaram a vida num show, até o simples ato de beber café torna-se num espetáculo (ver Katherine Hepburn em *Levada da Breca*). Por outro lado o filme tradicional de hoje se distancia da narrativa clássica; as ações são respeitadas integralmente, mas são ríspidas, concisas.

Bella Jozef afirma que:

O cineasta ao adaptar um romance, dada a inevitável mutação, não o converte: apenas manipula uma espécie de paráfrase – o romance como matéria prima. O cineasta não se torna um tradutor de determinado autor – ele próprio é um novo criador de uma outra forma artística (in: *Textos à Flor da Tela*, 2004, p. 137)

Podemos completar que o cineasta ao dar vida a um roteiro, também não o converte, e sim manipula mais uma paráfrase, pois toda história vista e

compreendida é feita de histórias anteriores e já conhecidas; a magia está nos detalhes, naquilo que o olho do diretor vê e decide mostrar ao seu espectador.

Sua obra, seu estilo e principalmente seu relacionamento com a indústria (e mídia) cinematográfica fazem com que estes diretores se tornem tão (ou mais) conhecidos quanto sua obra. O mito se personifica no papel do criador.

IV O MITO DO PARAÍSO

*Arte é tememos, um lugar
sagrado. (PAGLIA, 1992, p.38)*

Para completarmos nosso trabalho faremos um amplo estudo do mito do paraíso e de suas variadas formas, experimentadas por meio de filmes diversos, o que servirá para comprovar a multiplicidade sígnica que um mesmo mito pode apresentar.

O paraíso pode ser apresentado como um reino ou terra perfeita de abundância e paz, mas também pode ser simplesmente o alcance de um objetivo, o fim de uma fase. Quando algo termina outro se inicia; assim o paraíso se apresenta como uma transição de uma fase a outra. O paraíso pode ser o ponto inicial (onde tudo começa) ou pode ser o êxito final alcançado. Depois do fim vem o recomeço. Deste modo, percebemos que o mito do paraíso é sempre referência para um outro mito, seja este cosmogônico ou escatológico (criação ou destruição).

Digamos que em *cosmogonias* a ênfase pode recair em qualquer dos dois componentes, no kósmos ou na gênesis, e que, a recair no segundo, além da origem do cosmos, temos a origem de tudo quanto nele existe, portanto, que um ramo se volveria em subtronco de numerosas ramificações; o mesmo pode acontecer com os outros dois tipos, se bem que facilmente se não veja como (SOUZA, 1995, p. 25).

Tratando o mito do paraíso (e todos os outros) de algo que é, era ou virá a ser, percebemos que aqueles têm em suas funções a de retratar o que bem não se explica, de fazer compreensível o que compreendido não era, mesmo que através de uma linguagem dita irreal, surreal ou imaginária. O mito do paraíso nos mostra que o homem busca mais do que a primavera eterna, resposta e motivos para os sofrimentos de uma vida toda.

O Mundo é, ainda que na objetividade não possamos predicá-lo. Os mitos cosmogônicos dizem-nos que ele veio a ser o que é, falam-nos do vir a ser mundo. Falta grave contra o saber precavido, pois cosmogonias falam, não só do mundo, mas do antes que o mundo fosse. Enormidade do mítico, que ousa recuar ainda para além do que a ciência nem pretende alcançar, porque bem sabe que não alcança, porque não é de sua natureza alcançá-lo. A ciência fala-nos do que está no mundo, pensa e experimenta o que pode fechar no interior do mundo que recusa a fechar-se. O mítico é que fechou o mundo, no momento em que se perguntou pelo que era antes do mundo chegar a

ser mundo. A pergunta pelas origens é origem de todo o perguntar (SOUZA, 1995, p. 32).

O mito do paraíso é comum em várias comunidades e localidades distintas, e na maior parte das vezes se submete a escritos sagrados. Na *Bíblia*, no *Baghavat Gita*, no *Alcorão*, ali está ele, suas descrições e caminhos para o merecer e alcançar. O paraíso se apresenta como um lugar sagrado, como uma vitória, um lugar terreno ou celestial.

4.1 O paraíso buscado: *O Mágico de Oz*

Para Souza (op. cit.), o paraíso é simplesmente o lugar oferecido ao homem para que este se tornasse Homem. O paraíso foi a ele dado de presente, pronto, quase perfeito. Só não era perfeito porque não era pra sempre. Para se tornar homem, era preciso construir seu próprio mundo, plantar sua própria comida, caçar sua própria carne. Era preciso ser dono de sua vida para ter direito ao livre arbítrio.

Adão recusou-se a prosseguir vivendo no Paraíso. Não importa que não seja esta a letra exata do relato mítico: tudo veio a passar-se como se assim fosse. Aqui, a referência ao Primeiro Homem faz-se só modo de apontar para o que do homem parece característica primeira, e semelhante característica mostra-se como ilusão de um orgulhoso triunfo sobre o Exílio. A Recusa do Paraíso é, pois, a versão já humana do próprio acontecer humano, a primeira afirmação do homem, que é um querer firmar-se ele em si mesmo (SOUZA, 1995, p. 7).

Na *Bíblia Cristã*, o paraíso era o mundo perfeito, onde havia a “primavera eterna”, e Adão inicialmente ali vivia solitário. Então Deus decide dar a este solitário homem uma companheira: Eva. No paraíso viviam tranqüilos e só tinham que seguir uma indicação, não comer do fruto proibido. A partir do momento em que a única regra foi quebrada, ocorre a expulsão.

Souza (op. cit.) recusa esta interpretação e oferece o seguinte questionamento: o homem foi expulso do paraíso ou recusou-se a viver num mundo que não era seu, que lhe havia sido dado pronto? Adão foi expulso ou

fez a opção de abandonar aquela vida de dádivas e ir viver num mundo seu, próprio, mas que teria que desbravar?

A busca pelo paraíso é subjetiva, a partir do momento em que concordamos que cada homem vivente sobre a Terra, tem seu signo único de paraíso. Às vezes, um paraíso terrestre, atrás do qual os grandes navegadores se lançavam ao mar em busca de terras paradisíacas e promissoras, aspecto que trataremos no filme *O Descobrimento do Brasil*.

O Paraíso pode ser um lar colorido e mágico como o que Dorothy buscava em *O Mágico de Oz* (1939). Pode ser o reencontro com a mulher amada, mesmo que isto se dê no inferno (*Amor Além da Vida*, 1998). Localizamos o paraíso no momento em que ele é destruído como em *Chocolate* (2001), em que a presença de uma forasteira já é o suficiente para quebrar a harmonia local, ao mesmo tempo em que destrói o descanso da heroína. Vemos em *Chocolate* a invasão de Eva no paraíso alheio.

Ainda localizamos o paraíso nas invenções de um pai que almeja nada além do que proteger seu filho dos horrores de um campo de extermínio, como se deu em *A Vida é Bela* (1997), ou no paraíso artificial das drogas, como em *Trainspotting* (1996).

A trajetória insinuada por Souza pode ser imputada a personagem de Judy Garland em *O Mágico de OZ*. Dorothy sonhava com o seu paraíso: um mundo de trilhas cobertas com ouro, sapatinhos de cristal e um mágico que a levaria de volta pra casa. O rancho onde morava era pouco para a sua imaginação fértil que a fazia sonhar com um lugar que julgava ser melhor que o mundo conhecido.

De certa forma, o paraíso que se busca não é aquele que se deixou para trás ou do qual se foi expulso, dependendo da crença, o fato é que a expulsão (ou renegação) deste primeiro paraíso gerou a busca por outros.

Quando Adão e Eva foram expulsos do Jardim do Éden, disse o Senhor Deus: “eis que o homem tornou-se como um de nós, conhecendo o bem e o mal”; a expulsão tornou-se necessária “para que (o homem) não estenda a sua mão, e tome também a árvore da vida, e coma, e viva eternamente (WATT, 1997, p.58).

Dorothy precisava conhecer outros mundos (mesmo que no espaço onírico) para voltar ao seu. O cinema também proporciona este conhecimento

de outros mundos, permitindo uma melhor construção do nosso. Nos sonhos, como no cinema, tudo é vivo, tem movimentos reais.

Dorothy seguia o caminho de ouro, os navegadores o Cruzeiro do Sul. Sempre há um caminho indicando o paraíso, para os cristãos, o seguimento dos dez mandamentos, para os budistas o foco no tempo presente. A busca do paraíso (terrestre ou imaginário) tem sempre algo de sagrado. A relação entre paraísos ou saídas levadas a caminhos mágicos ou através de sinais mágicos vem de longa data:

A palavra magia: é derivada de Magi, nome de uma antiga tribo dos Medas, famosos como adivinhos; no Ocidente eles são melhor conhecidos graças aos três reis magos, mencionados no Evangelho de São Mateus, os quais, seguindo indicações astrológicas, foram capazes de prever o nascimento de Jesus (WATT, 1997, p.21).

Dorothy busca o mundo de OZ para voltar ao Kansas e é quando a ela é dada a oportunidade de descobrir – por meio das experiências de sua jornada, com a ajuda dos valiosos amigos – que no Kansas ela tinha tudo o que precisava: a coragem de que tanto sentia falta o leão. O coração almejado pelo homem de lata. O cérebro do espantalho e o esperto Totó que tinha fugido da Senhorita Gulch, antes que ela o “colocasse para dormir”.

Como numa jornada interior Dorothy percebe que sua *desiderata* tinha o fim na própria família, no próprio lar. Encontrando amigos que buscavam aquilo que mais deveriam ter dentro de si (como o leão medroso) que o paraíso que se procura é achado no momento em que sua mente o deixa chegar, no momento em que seus olhos o aceitam ver.

4.2 O paraíso terrestre: *O Descobrimento do Brasil*

*Na verdade, se homem e mundo
são como as duas coordenadas
de um projeto mutante, o homem
só se sente invadido de
estranheza em relação ao mundo
que dele fora, quando já vive em*

*outro que dele começa a ser,
porque ele mesmo, em outro veio
se tornando. (SOUZA, 1995, p.9)*

O mito do paraíso terrestre configura-se em termos ideológicos como o lugar ideal, pacífico, cuja natureza não contaminada é abundante em fontes de água, terra fértil e comida farta. Nos registros mais antigos do cenário ideológico da humanidade, encontram-se menções a um lugar que proporcionará a todos um tempo de paz fartura ininterruptas. Talvez se pudesse afirmar que o mito do paraíso terrestre é “pan-semiosférico” por se configurar em todas as civilizações desde a promessa de Deus ao povo hebreu nas narrativas míticas das escrituras.

Em algumas versões, este lugar já existe, mas precisa ser encontrado; em outras, este lugar será revelado por Deus no momento em que os homens “purificados” merecerem chegar até ele. Este é um mito fundante não só de muitos povos e semiosferas distintas, como também é, de forma marcante, do Brasil.

O mito do paraíso terrestre permeia o imaginário dos homens e acentuadamente do brasileiro por ser parte constituinte do nosso mito fundador, como reverberação da idéia de que houve um afastamento da “*perfeição dos primórdios*”, da perda de um paraíso quando a beatitude precedia a condição humana atual (Eliade, 1963).

Em *O Descobrimento do Brasil* (1936), percebemos uma visão de como se iniciou a significação do nosso mito fundador. Mostraremos como a cinematografia é um instrumento artístico envolto em signos que (nos) proporciona a especulação necessária à reconstrução filosófica permanente no cruzamento de semiosferas contemporâneas.

O filme histórico aqui estudado é parte do texto histórico que a sociedade brasileira fundou sobre si mesma. *O Descobrimento do Brasil* é um dos primeiros registros cinematográficos sobre os primórdios da história do nosso país. A produção foi realizada sob encomenda do Instituto do Cacau da Bahia, e se inspirou na carta do escrivão Pero Vaz de Caminha e no quadro *A Primeira Missa*, do pintor imperial Vitor Meireles.

Um estudo dos mitos na obra de Mauro poderá nos revelar, através da imortalização de um evento histórico, como foi o processo de construção da imagem simbólica que o brasileiro tem de sua origem.

A descoberta das novas terras, mesmo não tendo sido a descoberta do paraíso bíblico, representa o marco de uma era paradisíaca na história lusitana, onde seu poder econômico e reconhecimento científico alcançam o auge.

Relata-se no filme como se procedeu a viagem de Cabral, do Tejo à realização da Primeira Missa; sua chegada às novas terras e seu contato com os “novos povos”, ou seja: a quebra de fronteiras geográficas e culturais, que implicam na quebra de fronteiras semióticas. De um lado uma civilização definida historicamente, inventora dos mais significativos artefatos civilizadores; de outro, o índio, concebido como o outro, indiscernível semioticamente como o mesmo. É bastante marcante o choque de imagem causado pela contraposição entre a figura de um europeu e a de um ameríndio. Essa imagem, celebrizada pela iconografia colonial e, principalmente, pela tela de Vítor Meireles, é recuperada no filme como marco definidor do princípio mítico da terra prometida.

Outra questão é que, mesmo sabendo que os filmes são apenas vestígios do passado, e que vivemos numa era na qual o sentido de original se perdeu, o valor social e histórico do filme em questão fica sugerido nas palavras de Schvarzman (2004, p. 192):

O filme exalta o encontro cordial de dois povos desiguais, enfatiza a ingenuidade dos habitantes originais, torna generosos e cuidadosos navegadores que partiam de suas terras em busca de riquezas e almas a converter. O cinema se faz veículo das visões historiográficas consagradas.

Neste pano de fundo revelam-se, além do mito do paraíso, mais dois que fazem parte do inconsciente mítico brasileiro: o mito do bom selvagem e ainda um terceiro que compartilha sua origem com esses dois primeiros: o mito fundador do Brasil.

Neste trecho da pesquisa objetivamos perceber como se inter-relacionam *três discursos distintos sobre o mesmo tema*: a visão fílmica particular de um brasileiro (Mauro), a carta de um cidadão português (Caminha) descrevendo os

fatos aqui ocorridos no início de nossa história registrada, e também a tela de um estudante brasileiro de pintura (Meireles) que também desenvolveu sua *Primeira Missa* inspirando-se nas cartas do escrivão quando estava na escola de artes em Paris.

Aqui dois mitos primários já existentes – o mito do bom selvagem e o mito do paraíso terrestre – são fundidos na obra final de um homem que mostra um fato histórico inspirado na visão de dois outros homens. Semiosferas distintas se cruzam em discursos diversos.

O filme possui ainda um outro fascínio que é o de se conhecer nossas origens, tentativa que é inerente ao homem desde tempos primitivos. Se em sociedades arcaicas o conhecimento da origem de cada coisa confere uma espécie de domínio mágico sobre ela (Eliade, 1963), na era da informação, o conhecimento dos fatos e uma análise destes é questão de *sobrevivência cognitiva*, afinal a realidade não nos é oferecida pelos fatos, mas só decifrada se nos afastarmos destes e separarmos o que é real do que é mitificação.

O filme se posiciona como testemunha ocular do fato. Tomando emprestado o olhar de Caminha, o diretor procura dar ao seu discurso fílmico a mesma veracidade do discurso escrito deixado pelo escrivão. *O Descobrimento do Brasil* é ponto de encontro de matrizes visuais, verbais e sonoras.

Na obra de Mauro vimos além da busca do paraíso terrestre, o mito do bom selvagem, que é dependente do anterior, pois somente em condições paradisíacas (mesmo que não terrestres) pode ocorrer.

Neste momento, mito e história se cruzam, se dá o reflexo do pensamento colonizador atuante no fato ocorrido: o bom e puro selvagem precisa ser lapidado em seus comportamentos, perdoado por Deus pelos seus instintos animais e, só então, estará pronto para concorrer a um lugar no reino dos céus (paraíso).

Entra a Igreja com seu poder “purificador”. Mas o puro necessita ser purificado? Ou purificar alguém não parece uma presunção do homem em relação à criação divina? O Brasil surge então como paradoxo? Talvez Deus e paraíso não sejam exatamente interligados. Na colonização do Brasil, o paraíso de uns foi o inferno de outros. E assim não é tantas vezes? De que lado o

paraíso está? Quem pode representar Deus, ou Deus se parece com quem? A estas perguntas, juntam-se as de Souza (1995, p.23):

Deus criou o homem à sua imagem e semelhança? Que significa isto? Que Deus é antropomórfico ou que o homem é teomórfico? O primeiro membro da alternativa tem sentido. Quem não se dispõe a dar por certa a humana inclinação para fazer deuses à imagem e semelhança do homem?

O recorte espacial em que se dá o filme é o ambiente próprio da realização do mito do paraíso e, assim, do bom selvagem: em estado de inocência e beatitude espiritual o ser ainda intocado habita a terra tropical tão desejada e temida ao mesmo tempo.

O mito do bom selvagem remonta a Rousseau que defendeu de maneira teórica e oficial a pureza do homem em sua essência e sem contato com a civilização. Para ele, o homem é corrompido por regras de convivência artificiais que são geradas no seio da sociedade, onde comportamentos não naturais são deflagrados para garantirem a sobrevivência. Segundo seu tratado de 1753, a sociedade e seus valores culturais criaram, por meio da propriedade privada e da divisão de trabalho, uma desigualdade artificial de origem social, não natural e uma falsa moralidade; logo, é a sociedade que corrompe o homem.

Interessante notar que para que se dê a instalação do mito na narrativa fílmica são utilizados signos instituídos e já “classificados” por estudiosos.

No filme de Mauro, o primeiro encontro dos portugueses com os dois índios se dá com os índios na beira da praia e os portugueses em seu navio: um ponto intermediário, nem mar, nem terra, lembrando que a nau como signo icônico remete a um ponto de transição, o ponto intermediário entre um momento e outro.

Para Brunel (2000), do ponto de vista do Novo Mundo, o ato dos navegantes é um “ato de desafio à divindade”, uma busca pelo elo perdido por Adão, que era o próprio bom selvagem antes da queda (ou expulsão do “paraíso”). Ele caracteriza a descoberta do Novo Mundo como um ato de sacrifício humano, em que o herói (Portugal, representado por seus comandantes) exerce o papel de sacrificador. Um herói que não adquire glória pessoal, mas uma glória que é cedida ao império.

O mito do bom selvagem é um exemplo das transformações pelas quais os mitos como estrutura narrativa presente no ideário humano vem sofrendo, transcendendo sua própria semiosfera mítica. É também um exemplo da relação próxima do cinema com estas mudanças.

Há atualmente um festival de cinema chamado *All Roads*, produzido por uma revista⁴ de grande circulação no mundo ocidental, “cujo objetivo é estimular a produção de obras de cineastas oriundos de culturas indígenas e minoritárias”. Além da existência de festivais como este, surgem instituições como a ONG *Video nas Aldeias* (VNA) que pioneiramente trabalha com projetos de produção audiovisual indígena no Brasil. Aqui o mito se faz criador da cinematografia: é o próprio bom selvagem com a câmera na mão.

Não é a primeira situação onde o mito transcende (ou é transcendido). Vemos hoje a revolução digital chegar às comunidades carentes, que sempre foram mitificadas (sujas, violentas, promíscuas). Hoje, estas usam o cinema para mostrar que são moradores de uma cidade, de um mundo, e não parte isolada do planeta a ser observada como se estivesse fora da redoma mundial. O mito dirige seu filme. Elas querem mais do que revelar uma realidade; querem se inserir no processo artístico criativo mundial. Elas chegaram ao paraíso audiovisual.

Voltando ao filme de Mauro, encontramos mais possibilidades de cruzamentos semiosféricos e ramificações míticas. *O Descobrimento do Brasil* tem seu ápice, nos momentos finais, quando Humberto Mauro realiza uma cópia audiovisual de uma obra pictórica: *A Primeira Missa de Victor Meirelles (1860)*. Repleta de signos míticos (a cruz, o paraíso terrestre, etc) tal obra é um marco da história da pintura brasileira e representa um marco nos registros da história do Brasil, tendo sido por muito tempo a maior representação visual daqueles tempos. Neste momento,

Conceito, interpretação, arte, cultura, inconsciente, história, semiótica, sem que cada um perca a identidade que lhe é própria vão esteticamente se fundindo nas infindas camadas, avenidas, rotas e atalhos do fluido e multidirecional labirinto midiático. (SANTAELLA, 2001, p. 408).

⁴ National Geographic. Informações obtidas na edição número 61, ano 05, p. 22 (Abril 2005)

O momento da fixação da cruz determina que, a partir daquele momento, aquela terra “tem pai” (ou pais): um pai celeste que se materializa na pessoa do padre que ali está com a Santa Cruz para salvar aqueles que nem sabiam da possibilidade de uma redenção. Um pai terreno, representado pelo rei de Portugal, que, a partir daquele momento, irá se encarregar do processo de civilização de pessoas e de um território que estavam até então isolados do processo mundial de desenvolvimento material e principalmente espiritual. Ser brasileiro por muito tempo foi reconhecer que ser brasileiro é um presente de Deus.

Na visão dos colonizadores, convenientemente, a igreja é o caminho de redenção e esta convenção ainda é forte no Brasil. A primeira missa narrada por Caminha teve alcance ainda no século passado, e inspirou ainda o pintor modernista Portinari. Joel Ferreira Mello (2003, p.238) num estudo comparativo da pintura deste com a de Vitor observa que o quadro:

Cenariza uma zona-de-fraternidade à primeira vista, entre as duas culturas, em sua Primeira Missa no Brasil. Índios relaxados entregues e contemplativos na Natureza em aberto, sem o fechamento piramidal e excludente da Missa de Portinari. Entre ambos existe uma polaridade em que Meirelles representa a negação do entrelugar e das tensões consignadas no latente das relações estruturais visualizadas em Portinari.

No estudo dos mitos, muito esclarecedor é o conhecimento dos símbolos; para melhor compreender o papel da realização da primeira missa, deve-se reconhecer a significação da cruz. Ela é um dos símbolos mais antigos encontrados nos registros do homem. Em Creta se encontrou uma cruz de mármore do século XV a.C. (Chevalier E. Gheerbrant, 2000). Ela representa a ligação do homem com o seu próximo, com os pontos cardeais terrestres e também com os pontos cardeais celestes.

Nela se juntam o céu e a terra... nela se confundem o tempo e o espaço... ela é o cordão umbilical, jamais cortado, do cosmo ligado ao centro original (...) Ela é o símbolo do intermediário, do mediador da comunicação terra-céu (Chevalier E. Gheerbrant ,op.cit., p. 310).

A colonização e também o povoamento de um novo território (um paraíso intacto a ser criado) remontam ao mito cosmogônico (mito da criação divina),

pois equivale à criação primordial quando se transformou caos em cosmos, e este poder recriador só se materializa a partir do ritual de posse, aqui representado pela Primeira Missa.

A cruz, sendo o símbolo cristão para o suplício do Messias, é o que levará então à glória eterna, ou seja, à cosmogênese da alma perdida recuperada. A instalação da cruz e a realização da primeira missa consagram a nova região e representam para os colonizadores católicos uma repetição do ritual de batismo ou a benção dada ao “novo ser” que nasce. No paraíso terrestre o Homem comanda.

4.3 A queda do paraíso e a mulher⁵

*A mulher é literalmente o oculto,
que significa “o escondido”.
(PAGLIA, 1992, p.33)*

É antigo o registro de textos e mitos que tratam das mulheres como a portadora do mal, e estes mitos tomam forma determinante em muitas sociedades e em períodos distantes. No Brasil, se reflete no cinema em longo alcance, até nas adaptações dos nomes dos títulos, como *O Pecado Mora ao Lado: The Seven Year Itch* (Billy Wilder); *Demônio de Mulher, It Should Be Happen to You* (Truffault).

Na Idade Média, os mitos existentes e criados em torno da figura da mulher sempre a ligavam a aspectos maléficos e demoníacos, tornando-as o alvo de perseguições sustentadas por livros oficiais como o manual que na Inquisição foi aprovado pelo Papa na caça às bruxas (Maleval, 2004). Em pesquisa ao tema Maria do Amparo Tavares Maleval escreve:

Nesse contexto em 1484, é escrito o *Malles Maleficarum* por James Sprenger e Heinrich Kramer, tendo como uma de suas fontes o *Fornicarius* de John Nider (1435). Seus autores foram reconhecidos pelo papa Inocêncio VIII como autoridades para o combate aos crimes de bruxaria no Vale do Reno, por meio da bula *Summis desiderantes affectibus*, de 1484. (MALEVAL, *in As Mulheres são o Diabo*, 2004, p.48)

⁵ Os filmes citados nesta seção foram objetos de estudo nas seguintes disciplinas cursadas por nós: *O Filme Histórico*, com a professora Hilda Machado, no Mestrado de Cinema da UFF, e *História do Cinema*, com o professor Hernani Heffner, no Curso de Formação em Cinema do Grupo Nós do Morro. As cópias usadas pertencem à Cinemateca do MAM/RJ.

Esta repressão à mulher demonstra um julgamento negativo, ao mesmo tempo em que reconhece o ameaçador poder da natureza feminina, poder que precisa ser combatido, por mais que a própria *Natureza* se encarregasse de castigá-la pelo pecado inicial. “A menstruação era chamada outrora de maldição, uma referência à expulsão do Jardim do Éden, quando a mulher foi condenada a parir com dor por causa do pecado de Eva” (PAGLIA, 1992, p.22)

A mulher como porta-voz do demônio aparece no cinema sob muitos véus, indo desde a forma mais sutil de suas aparições nas quais elas são sacerdotisas (*As Brumas de Avalon*, 2001), até aquelas em que são *julgadas* bruxas, como se dá no filme *as Bruxas de Salem* (1996). O mito da mulher demoníaca também tem seu registro bem antes do surgimento do cinema.

Livros acerca da possessão demoníaca já haviam se tornado uma espécie de gênero, aliás muito explorado pelos impressores de Frankfurt. Além do mais, o assunto era atualíssimo em 1587. Por exemplo, no principado do Trier, não muito longe de Frankfurt, o verão anterior tinha chegado com grande atraso; isso havia trazido resultados desastrosos para as colheitas; e então, na busca de bodes expiatórios, acabaram por ser mortos na fogueira cento e dezoito mulheres e dois homens, tendo todos eles confessado que o prolongamento do inverno foram resultado de suas feitiçarias (WATT, 1997, p.33).

O demônio ainda se apresenta na perversidade disfarçada no corpo de uma mulher sedutora como magicamente fizeram os filmes *noir*, que parecem retratar a Teogonia, de onde já se afirmava que a mulher criada por Zeus era um *mal tão belo*. “A serpente não está fora de Eva, mas nela. Ela é o jardim e a serpente. O Diabo é a mulher” (PAGLIA, op.cit, p.22). Seguindo as últimas tendências da indústria hollywoodiana, poderíamos afirmar, que a mulher não só é o diabo, como veste Prada.⁶

Exemplar da mulher diabólica, o filme *noir* nasceu nos EUA no pós-guerra, influenciado diretamente pelo romance policial francês da década de 1920 nas chamadas séries *noir*. O filme *noir* (ou Filme Negro) se cruza com o prestígio da novela policial e então se define uma nova estética.

Neles o personagem principal é aquele que vem revelar a verdade, mas que é um ser corrompível. A personagem feminina é sempre a grande vilã,

⁶ Referência ao filme *O Diabo Veste Prada* (*The Evil Wears Prada*), de David Frankel, 2006.

aquela que manipula o interesse do homem, através de armações sedutoras e perigosas, que surgem apenas em revelações tardias, reveladas no amplo uso de *flash backs* – característica marcante dos filmes *noir*. A sensação que este recurso nos dá é de que em algum ponto do passado o mal foi despertado; nelas, nas mulheres, encontraremos o princípio de todo mal.

A mulher nesta ordem estética é uma figura destacada, um objeto de fascinação. Esta diabólica presença quer revelar que o real não importa, o que importa são as armadilhas que a imagem lhe causa. “A imagem básica é a da *femme fatale*, a mulher fatal para o homem”. (PAGLIA, op. cit, p.24)

Se a mulher é retratada como a causadora das quedas, isto se deve ao poder a ela reconhecido. Na década de 1920, a própria indústria hollywoodiana deflagra um movimento de censura, que aqui no Brasil foi direcionado principalmente aos então filmes pornôis. Naquele tempo, tais filmes tratavam da valorização da virgindade feminina, do fascínio dos homens por elas e da valorização do momento em que se perde essa virgindade. “Nela, a perversidade latente do homem é manifesta. Todo o inferno se desencadeia, o inferno da natureza ctônica” (PAGLIA, op.cit, p.23). Mesmo ali, a figura feminina é decorativa, mas marcadamente uma encarnação do mal que se deseja.

Há textos religiosos que identificam a mulher como a "saliva do demônio". Poderiam estar se referindo a personagens interpretados por Rita Hayworth em *Gilda* (Charles Vidor, 1946) ou *Sangue e Areia* (1941), no qual sapateia sobre o personagem do canastrão Tyrone Power. Esta nomeação segundo Paglia (1992) se dá inicialmente pela representação que a mulher é da Natureza, pois que procria. “A mulher grávida é daimônica, diabolicamente completa. A contribuição masculina à procriação é momentânea e transitória” (PAGLIA, op.cit, p. 23).

Mas nem só de salivas do demônio se encheram os textos de Hollywood; Ingrid Bergman encantou tanto em *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942), quanto em *Por quem os sinos dobram* (Sam Wood, 1943) dentre tantos outros que acabou canonizada, depois de devidamente queimada na fogueira, e virar santa em *Joana D'Arc* (Victor Fleming, 1948). A repulsa a *femme fatale* tem como contraponto o desejo da virgem. No mundo ocidental dois ícones

míticos ocupam lugares diferentes nesta balança: de um lado Eva, a revelação do mal; do outro: Virgem Maria, a personificação feminina do bem.

Mas quem proporcionou maior bilheteria, a "santa redentora", ou a "saliva do demônio?". Sharon Stone em *Instinto Selvagem* (Paul Verhoeven, 1992) ou Doris Day em *Lua Prateada* (David Butler, 1953). Em termos de bilheteria a perfídia ganha fácil.

É interessante observar que há alguns anos as atrizes se especializavam em *tipos míticos*: Rita Hayworth e Anita Ekberg só interpretavam mulheres fatais; por outro lado Ingrid Bergman, Jean Simmons, Doris Day, eram santas de carteirinha. Já Sophia Loren em *A mulher do Rio* e Brigitte Bardot, em *E Deus Criou a Mulher* (Roger Vadim, 1956), vieram afirmar o mito da mulher trazendo em si o pecado. As estrelas neste período tinham um papel demarcado também fora da tela, e o estigma de seus personagens as acompanhavam.

Esta duplicidade no signo feminino decorre em grande parte do mito do paraíso, no qual a debilidade implícita de Eva cede ao chamado do diabo. Por outro lado, ao profanar o paraíso, leva à humanidade o ciclo de vida e morte, de procriação e realização da vida humana, para além do paraíso exclusivo de Deus. A transgressão de Eva é criadora.

Os cineastas apreciam o mítico confronto entre a mulher como representação do bem e do mal, o que se dá em *Sangue e Areia*, no qual o mal (Rita Hayworth) leva a melhor sobre o bem (Linda Darnell). Jean Simmons foi tão casta em *Eles e Elas* (Joseph L. Mankiewicz, 1955), quando interpretou um oficial do Exército da Salvação, que subiu aos céus de braços dados com Richard Burton no final de *O Manto Sagrado* (Henry Koster, 1953). Em *E o Vento Levou* (Victor Fleming, 1939) qual o personagem mais marcante? A bem comportada Oliva de Havilland, ou a arisca Vivian Leigh? Acho que ninguém tem dúvidas!

O mito de Eva representa vida e mundo. É a palavra iluminadora da dualidade humana, que, fora a posse da semente do bem e do mal em sua essência, emana a capacidade reprodutiva e de produção do mundo, o poder criador que remete ao divino.

4.4 Signos do paraíso no inferno e o inferno no paraíso:

Os símbolos dos grandes cultos transferem-se suavemente para a experiência artística. (PAGLIA, 1992, p.56)

Inferno e paraíso caminham juntos, e em muitas vezes o limiar entre um e outro é sublime. Para muitos, o conhecimento do paraíso só se dá depois da descida ao inferno. Se não conhecermos o mal, como reconheceremos o bem?

Facile est descensus. Decerto; porque ninguém desce ao Averno. Não há descida. Só há homens que nos infernos se vêm, por subitamente alheados do Mundo que outrora lhe parecia o seu. O inferno não é lugar a que eu desça, mas lugar em que estando, não quero estar; lugar de onde quero sair, porque dele já saí, sem que de haver saído me apercebesse” (SOUZA, 1995, p. 25).

O inferno é conhecido de todos, e estes o conhecem em suas diversas formas: aquele inferno sígnico em que se arde em chamas, o inferno da fome, da guerra, etc. Estes infernos terrenos só são infernos por serem comparados a algo melhor. O inferno é a porta de entrada para reconhecimento do paraíso; ele se faz um mal necessário... ”Porque o inferno é feito disso: do Mundo que o Homem constrói e do Homem que constrói o Mundo. Aí tudo está envolvido e encoberto”. (Souza, 1995, p.26)

Nos filmes *A Vida é Bela* (1997) e em *Amor Além da Vida* (1998), o paraíso e o inferno estão personificados na presença do ser humano. O ser humano aqui faz com que o paraíso se personifique na pessoa amada e dissolva o inferno instalado.

Em *Amor Além da vida* (1998), o personagem Chris vive após a morte num céu particular, formado pelas melhores imagens de sua vida, talvez selecionadas pelo seu inconsciente. Ao saber que sua mulher morreu questiona o seu “anjo” onde esta se encontrava. Este o informa que ela estava numa espécie de purgatório por ter cometido suicídio.

Neste exemplar da obra cinematográfica vemos a utilização da divisão do mundo pós Terra a partir dos princípios de mais um livro religioso, o Evangelho Espírita. Chris para tentar salvar sua Annie deve ter a habilidade de

descer ao purgatório e convencê-la de que todo aquele terror ali existente foi criado por sua mente, que há uma vida doce e bela em outro lugar, ao preço de ter que viver naquele lugar caso não alcance seu objetivo. Pela mão do marido, Annie retoma sua consciência e volta ao paraíso dos justos.

O mito neste processo de busca ao paraíso remonta à palavra revelada. De acordo ainda com os estudos de Eudoro de Souza (1995), nos parece que o mito do paraíso se concretiza na tomada de consciência de algo até então não sabido, ou apenas, não reconhecido, uma espécie de independência consciente, que é sempre guiada por um mestre.

Se Dorothy foi indiretamente orientada por seus amigos, em *Amor Além da vida* (1998), Chris duas vezes é guiado por mestres amigos: uma vez o filho (que lhe aparecia como seu anjo) e também pelo “zelador das portas do inferno”, que lhe explicaria qual a melhor forma de proceder em sua jornada, que mais tarde se revelaria no antigo mestre do período de universidade.

A significação simbólica das navegações também aparece no romance transcendental, pois, para descer aos infernos em busca de sua amada, Chris tem que pegar uma embarcação, que por si só muito já revelava da ficção.

As navegações representam um meio de se atingir o porto seguro. Em diversas simbologias religiosas, representam o meio de passagem para o outro mundo: o mundo pacífico, o estado central ou o nirvana. Buda é chamado o grande navegante, aquele que conduzirá à outra margem, a “margem suprema”. No Bhagavad-Gita, a embarcação relaciona-se à aquisição do Conhecimento (Chevalier E. Gheerbrant, 2000). A arca de Noé salvou homens e animais da extinção, entre outros. Em *Amor Além da Vida* (1998), a embarcação leva o personagem a uma jornada interior.

Junto à significação simbólica das naus pode-se lembrar que o mar representa o movimento dinâmico da vida; um estado transitório entre possibilidades ainda não materializadas, que podem levar ao bem ou ao mal (Chevalier E. Gheerbrant, op. cit.).

Em *O Descobrimento do Brasil*, a navegação leva ao paraíso terrestre. Morettin (2001, p. 43) analisa a cena da chegada das naus, o fator histórico e as múltiplas simbologias envolvidas no quadro declarando: “É interessante notar como a imagem polissêmica, por excelência, é utilizada de maneira

restritiva, traduz visualmente uma leitura do passado e amarra história e arte à mesma operação: redução do tema ao fato”.

Se para Morettin o filme pode ser uma redução do tema ao fato, para nós ele é como qualquer um, uma possibilidade de interpretação, mesmo que haja a tentativa de se retratar fielmente um evento histórico.

Além das naus, ainda podemos citar a ilha, ou a terra cercada de água. Trata-se de uma imagem primitiva universal: o paraíso primeiro, imagem recriada em vários momentos históricos, presente nos mitos fundadores de muitas sociedades e culturas. Desde a *Odisséia* de Homero, a travessia dos mares representa uma aventura simbólica, e, como afirmou Mircea Eliade (1963, p. 107), “uma existência individual transforma-se numa existência plenamente humana, responsável e significativa, na medida em que se inspira nesse reservatório de atos já realizados e de pensamentos já formulados”.

O cinema nos revela sob diversos temas, implícita ou explicitamente, o mito do paraíso e do inferno. Revela através destas leituras, símbolos diversos, que quanto mais divulgados mais universais se tornam. O cinema amplia mitos já existentes, levam-os além fronteira; modifica e interfere conceitos.

4.5 O apocalipse – cosmogonia e escatologia

A serpente habita o submundo ventral da mãe terra. (PAGLIA, 1992, p. 51)

Após a cosmogênese vem o paraíso, como está descrito nas Escrituras judaico-cristãs. Depois do paraíso, após um longo período de estabelecimento da civilização e de suas leis, as mesmas Escrituras conjeturam o apocalipse. O apocalipse nada mais é que uma outra fase de transição, onde um mundo desaparecerá para dar lugar a outro, talvez com uma passagem pelo inferno. Percebe-se então que a vida é um ciclo. O fim e o reinício, sempre. O fim apocalíptico da humanidade é mais um dos temas recorrentes na obra cinematográfica bem como na escatologia natural – aparece claramente como um dos míticos reconhecimentos humanos.

Somente dos últimos anos do século passado podemos citar: *O Núcleo (The Core, 2003)* de Jon Amiel, *O Dia Depois de Amanhã (The Day After Tomorrow, 2004)* de Roland Emmerich, etc.

Filmes que tratam de um desastre dando fim à humanidade se tornaram febre na última passagem de milênio, e revelaram o medo humano de que a vida no planeta tivesse um fim, talvez por profecias que foram reveladas ou lembradas em abundância. Na maior parte deles o fim chega com a fúria da natureza (terremotos, degelo, vulcões); talvez isto revele um mito importante nos dias atuais: o da Mãe Terra.

A dualidade cosmogonia e escatologia vem da dualidade já citada aqui diversas vezes: para o bem é preciso o mal, após o começo há o fim, e depois deste o recomeço. Porque afinal, o Homem ofende um mundo que não se defende. E por que não? Certamente, porque se viu como que reduzido a mais não ser que o lado de fora de um Homem que nada quer fora de si, ou que, fora de si, só quer o nada (SOUZA, 1995, p. 14).

A vingança da Terra (como entidade viva) é sempre conhecida como implacável, e os relatos em torno desta são reveladores da consciência que os homens têm em relação à falta de zelo com o meio.

O Exílio Adâmico é mito que corre paralelamente à história, embora Paraíso e Natureza não sejam o mesmo, já que esta não volta sempre para o homem a sua face benéfica. Adão pôde sair do Paraíso, mas o homem não pode exilar-se da Natureza. Destruí-la é a precaríssima solução do insolúvel, pois, consumada, lhe custará a vida (SOUZA, 1995, p. 8).

Souza, ao afirmar que o homem recusou-se ao paraíso, deixa claro também que o Paraíso pode ser abandonado para que alcancemos nossa maioria, mas não a Natureza. Hoje em dia muitos homens já não buscam mais o paraíso da igreja. O paraíso buscado é aquele não religioso. E o inferno do qual se foge, também já não é somente o da religião.

Há sempre um traço de ridículo nos profetas da desgraça. Mas o riso se nos morre na face, quando de face olhamos a eventualidade de despertarem os deuses que dormem nas formas naturais das coisas, que, destroçadas elas, os deuses, que já não têm onde dormir, se vinguem a ponto de se apossarem do Homem, de modo que ele se perca no limite ou no limite se perca; de maneira que se lhe oculte o

limite, e que, ultrapassando-o, se mate. Não se veria grande mal no suicídio do Homem, se ainda sobrasse a natureza acolhedora e mantenedora de homens que só querem ser homens, que tanto se afadaram do mundo do homem, que já não queira senão viver no mundo que deles tanto é quanto eles são do mundo, do mundo que só é mensagem da Divindade (SOUZA, 1995, p. 24)

O mito da destruição final revela muito sobre a humanidade e sua fraqueza. *Nostradamus* com suas profecias fez com que homens e mulheres por anos e anos temessem a virada do milênio, pois segundo seus escritos dali a humanidade não passaria. Mas para que tais homens e mulheres acreditassem em tais profetas, foi preciso que a culpa estivesse instalada. Talvez esta culpa seja partilhada por todos que hoje sabem o caminho de destruição do planeta que estamos percorrendo. Seria o descaso humano com a situação ambiental do planeta uma nova recusa do paraíso?

V CONSIDERAÇÕES FINAIS

O cinema é a arte que preenche a lacuna de mitos objetivos, emprestando sua voz à fala mítica, através de referenciais imagéticos, partindo da estrutura dinâmica de sua narrativa, tornando-se cúmplice de conceitos já instituídos.

O cinema quebra fronteiras geográfico-ideológicas devido ao seu longo alcance proporcionado pela indústria que o mantém e pela sua grande aceitação ao redor do mundo. A fronteira é o lugar onde os elementos semióticos interagem na semiosfera, onde as culturas se encontram e não onde se separam. Neste encontro o cinema divulga os mitos. É o espaço que filtra os elementos externos e os incorpora aos internos. As fronteiras são móveis, se fazem e se desfazem dentro de fronteiras outras. Muitas vezes através do cruzamento destas fronteiras, elementos alo-semióticos (aquele que nada significa para determinado indivíduo) são semiotizados, o que as torna campo propício para a compreensão de dados sociais, ideológicos e mítico-culturais.

Os meios de comunicação “desfronteirizam” a semiosfera. O encontro de uma narrativa fílmica com o espectador produz um terceiro encontro onde um novo texto é produzido. Com a quebra de fronteiras o cinema circula os mitos e patrocina suas re-significações.

Com o advento da hipermídia, transformações culturais, sociais e psíquicas ocorrem provocando uma revolução nos processos cognitivos e conseqüentemente nos processos de semiose.

No decorrer da realização da semiose deve-se atentar para o fato de que nossa bagagem cultural e o momento psíquico (seja este individual seja de toda uma sociedade) afetam sua leitura. Na era da hipermídia, o processo de leitura de uma produção artística poderá sempre estar “linkado” a outros canais de informação, pois, um dos aspectos evolutivos mais significativos dessa conjuntura revolucionária está no aparecimento e rápido desenvolvimento de uma nova linguagem: a hipermídia. O mito hoje em dia se vale de estruturas hipermidiáticas e assim, impulsionada pela arte cinematográfica se renova a ciranda mítica.

O filme *O Descobrimento do Brasil*, mesmo tendo sido realizado em 1936, serve de exemplo em tal processo, pois está disponível hoje em DVD com cópia remasterizada, além de vários canais interativos como comentários, biografia do diretor, e ainda a versão original que era apresentada ao público na época de sua produção. Propiciada, entre outros fatores, pelas mídias digitais, a revolução tecnológica que estamos atravessando é psíquica, cultural e socialmente muito mais profunda do que foi a invenção do alfabeto e, como escreve Santaella (2000), mais do que foi também a revolução provocada pela invenção de Gutenberg.

Depois de passarem pela digitalização, todos esses campos tradicionais de produção de linguagem e processos de comunicação humanos juntaram-se na constituição da hipermídia, sendo o cinema arte sem fronteiras e os mitos relatos que são pelo primeiro desfronteirizados.

Cine-clubes são uma das estruturas institucionais que dão suporte ao alcance ideológico e geográfico da indústria cinematográfica. Hoje eles se encontram nas grandes e pequenas cidades, sendo que nas primeiras alcançam desde camadas abastadas da sociedade, a comunidades pobres, exercendo nestas não só o papel de divulgador da obra cinematográfica como incentivador de produções. O advento dos equipamentos digitais, que além de mais baratos (leia-se mais acessíveis) são mais fáceis de manusear, vem permitindo que tais camadas também se expressem através da linguagem audiovisual; é o próprio cinema “uma idéia na cabeça e uma câmera na mão!”. O sonho de Glauber se realizou.

O cinema e o mito partejam seus próprios significados: o mito, a arte, a linguagem e a ciência são símbolos, não no sentido de que designam uma forma de imagem, mas sim no sentido de que cada uma delas gera e parteja seu próprio significado. Como o cinema se utiliza da repetição de signos e símbolos, temos facilitada a decodificação do filme e do espaço, por parte do público. A cooperação do visual e do verbal enfatizada pelo cinema (e toda forma de comunicação audiovisual) é característica primordial da atual constituição humana do simbólico.

A produção de qualquer filme envolve uma complexidade intelectual, artística e religiosa envolvendo visões de diferentes pessoas e instituições e, de tal modo, configura-se uma obra coletiva e alegórica, aberta a

interpretações multifacetadas que invadem semiosferas distintas. A consciência dessas novas mídias visuais transformou a cultura; e as mudanças nas formas de representação levam também a novas maneiras de cognição, expandindo fronteiras mítico-semióticas.

O homem tem necessidade de criar histórias para então seguir seu próprio exemplo. Cinema e mito, com seu caráter polifônico, reúnem características diversas e operantes enquanto uma regra primordial em comum gera o jogo de suas linguagens específicas. Considerando que ambas as narrativas exigem um duplo dispositivo em funcionamento para sua eficácia, o sensório e o mecânico (considerando aqui mecânico o intelectual), sua percepção global somente acontecerá sob a égide de regras que permitam uma organização interagente entre o processo natural (ou seja, as emoções que afloram ao se assistir a uma emocionante aventura) e o mecânico (intelectual), que é o ato característico da espécie pensante humana, que se resume no pensar sobre o que se sentiu, ou se faz sentir ao ver aquela obra.

A fala mítica é formada a partir de um enredo que normalmente já foi trabalhado. Sua matéria-prima é consciência significante. Quando esta fala se concretiza na arte cinematográfica, ela chega ao seu interlocutor de maneira imperativa, impondo seu significado de uma só vez. Neste momento, duas linguagens se juntam, criando uma terceira *lexis*. Ambos se constituem linguagens, as quais devem ser interpretadas, porém sua forma constituinte polifônica, faz com que este processo nunca seja finito, o número de interpretações a eles cabíveis é similar ao número de formações musicais possíveis a partir das sete notas musicais básicas. Aqui se reafirma que o poder de uma linguagem está nos efeitos que esta provoca, e não no funcionamento de suas leis.

A polifonia permite que o mito e o cinema existam. Não fosse essa propriedade, eles não permaneceriam vivos. Tanto um quanto o outro existe graças à permutabilidade existente no momento de sua formação.

Mitos semelhantes surgem em localidades diferentes. Filmes de temáticas semelhantes são produzidos em localidades e épocas semelhantes. Isto se deve ao fato de que a mitificação constitui-se como ato natural ao homem, o refazer, re-significar, criar, transformar. Assim, as películas se

preenchem e, através das narrativas fílmicas, os mitos giram pela face terrestre.

Após observar os mitos e filmes analisados, concordamos com Eudoro de Souza, quando afirma que todo mito relata o começo, as transformações, ou o fim. Percebemos que assim é na vida, e, portanto, no cinema.

O cinema fixa mitos humanos. Mostra na tela os protótipos míticos do herói protagonizando sua saga heróica exemplar. Ilustra como um venceu e como o outro foi derrotado. Trabalhou com nomes já famosos reafirmando sua importância na história brasileira e mundial: *Xica da Silva* (1976), ao revelar a faceta da famosa e rica ex-escrava negra. Em *Shakespeare Apaixonado* (1998), deu de presente ao público um autor romântico e apaixonado. Filmou textos bíblicos: *Os Dez Mandamentos* (1956), *A Paixão de Cristo* (2004). Brincou com o fim do mundo: *Armagedon* (1998), *O Núcleo* (2003), *O Dia Depois de Amanhã* (2004), *Dr. Fantástico* (1964).

Percebemos através de similaridades míticas em filmes diversos que a arte cinematográfica e sua linguagem permitem re-significações infinitas, o que incentivou a ampliação no número de mitos e filmes neste trabalho analisados ou citados, buscando comprovar esta infinitude. Em toda narrativa fílmica é possível encontrar um correspondente mítico, o que torna esta arte universal.

Mesmo quando pela metalinguagem os filmes falam de sua própria arte: *Cinema Paradiso* (1998), *Os Queridinhos da América* (2001), *Os Sonhadores* (2004) tiram os seres humanos de um isolamento, mostrando que suas aflições são comuns à espécie e não à sua experiência individual. O cinema opera assim uma função mítica, utilizando-se, de mitos.

Parte da capacidade do cinema de fixar seu poder como fundador e divulgador de mitos vem de sua indústria, que sacraliza sua obra e estrelas atuantes. Como num conto de fadas revela ao público os palácios, as festas, as carruagens, os casamentos de príncipes e princesas que são seres reais. Através de uma aprovação coletiva, astros são sacralizados ao mesmo tempo em que o herói se humaniza. Sagrado e profano se conjugam quando astros se tornam signos, elementos de identificação heróica.

Sem limites substanciais a brincadeira cinematográfica se concretiza por meio de jogos de identificação, fazendo-se cúmplice de conceitos já instituídos.

Permite que aspirações coletivas na cultura de massa coroem mitos e personagens míticas. Como numa simbiose os mitos inspiram o cinema, e o cinema renova a imortalidade dos mitos.

VI BIBLIOGRAFIA

- AGEL, Henri. *O Cinema*. Porto: Livraria Civilização, 1983.
- ALMEIDA, Milton José de. *Cinema, arte da memória*. Campinas, SP: Autores Associados, 1999.
- ANDRADE, Ana Lúcia de Menezes de. *O filme dentro do filme. A metalinguagem no cinema*. Belo Horizonte, MG: UFMG, 1999.
- BANN, Stephen. *Romanticism and the Rise of History*. New York: Twayne, 1995.
- BARTHES, Roland. *Mitologias*. Rio de Janeiro, São Paulo: Difel, 2001.
- BARTUCCI, Giovana (org.) *Psicanálise, Cinema e Estéticas de Subjetivação*. RJ: Imago, 2000.
- BENJAMIM, Walter. *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. São Paulo: Abril Cultural, 1982. Coleção Os pensadores
- BERGER, John. *Modos de ver*. Lisboa: Edições 70, 1996.
- BLOCH, Pedro. Entrevistando Humberto Mauro: “Gente nova fazendo cinema bom”, em julho de 1964, in: www.blocosonline.com.br (cinema; entrevistas)
- BRUNEL, Pierre (org). *Dicionário de Mitos Literários*. Rio de Janeiro: José Olympio; UnB, 2000.
- BUENO, Eduardo. *A viagem do descobrimento: a verdadeira história da expedição de Cabral*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1998.
- BULFINCH, Thomas. *O Livro de Ouro da Mitologia. Histórias de deuses e heróis*. Rio de Janeiro: Ediouro. 2001.
- CAILLOIS, Roger. *El Mito y el hombre*. Fondo de Cultura Económica. México, 1988.
- CAMPBELL, Joseph. *O poder do mito*. São Paulo: Palas Athena, 1990.
- _____. *Mitologia na Vida Moderna*. Rio de Janeiro: Record, Rosa dos Tempos. 2002.
- CASSIRER, Ernst. *Linguagem e Mito*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- CHANDLER, Charlotte. *Eu, Fellini*. São Paulo: Record, 1993.
- CHAUÍ, Marilena *O mito fundador do Brasil*, in: www.uol.com.br/flog/brasil5000/dc_1_6.htm

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio; UnB, 2000.

COLI, Jorge; XEXÉO, Mônica F. Braunschweiger. *Vítor Meireles, um artista do império*. Rio de Janeiro: MNBA, MON. 2004

COSTA, Antonio. *Compreender o cinema*. Rio de Janeiro: Globo, 1987.

DAVID, Sérgio Nazar. *As mulheres são o diabo*. Rio de Janeiro: UERJ, 2004

DIEGUES, Antonio Carlos. *Ilhas e Mares – simbolismo e imaginário*. São Paulo: Hucitec, 1998.

ECO, Umberto. *Tratado Geral de Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

_____. *Apocalípticos e Integrados*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

ELIADE, Mircea. *Mito e Realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

_____. *Aspectos do Mito*. Lisboa: Edições 70, 1963.

_____. *O Mito do Eterno Retorno: Arquétipos e Repetições*. Lisboa: Edições 70, 1969.

ESQUILO, *Prometeu Acorrentado*. Trad. Alberto Guzuki / SÓFOCLES, *Édipo Rei*. Trad. Geir Campos / EURÍPEDES, *Medeia*. Trad. Miroel Silveira e Junia Silveira Gonçalves. São Paulo: Abril Cultural. 1980

ESTES, Clarissa Pinkola. *Mulheres que correm com os lobos. Mitos e arquétipos da mulher selvagem*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

FAVA, Claudio G.; VIGANO, Aldo. *The films of Federico Fellini*. New York: Citadel Press. 1990.

GOMES, Paulo Emílio Sales. *A personagem cinematográfica. A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

_____. *Trajetória no Subdesenvolvimento*. SP: Paz e Terra, 1996.

HOMERO. *Odisséia*. Trad. Antônio Pinto de Carvalho. SP: Abril Cultural. 1979.

HOBBSAWN, Eric. *Era dos Extremos. O breve séc. XX. 1914-1991*. São Paulo: Cia das Letras, 1995.

JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: A lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1997

JAPIASSÚ, Hilton; MARCONDES, Danilo. *Dicionário Básico de Filosofia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1996

- JOZEF, Bella. *A Máscara e o Enigma*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1986.
- KEROUAC, Jack. *Os Vagabundos Iluminados*. Ed. Cia das Letras, 1988.
- LÉVY, Pierre. *As Tecnologias da Inteligência: O Futuro do Pensamento na Era da Informática*. São Paulo: Editora 34, 1993.
- LYOTARD, Jean-François. *O pós-moderno*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1985.
- LOTMAN, Yuri. *La Semiosfera I*. Semiótica de la cultura e del texto. Madrid: Cátedra 1996.
- _____. *La Semiosfera II*. Semiotica de la cultura, del texto, de la conduta e del espacio. Madrid: Cátedra, 1998
- _____. *La Semiosfera III*. Semiótica de las artes e de la cultura. Madrid: Cátedra, 2000.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Análise de textos de comunicação*. São Paulo: Cortez. 2001
- MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- MORAES, Denis de; VILCHES, Lorenzo; SODRÉ, Muniz; RAMOS, Murilo César; DREIFUSS, René Armand; BRASIL, Sérgio de Souza. *Globalização, Mídia e Cultura Contemporânea*. Campo Grande, MS: Letra Livre, 1997.
- (MALEVAL, in *As Mulheres são o Diabo*, 2004, p.48)
- MIRANDE, Jaqueline. *Contos e Lendas dos Cavaleiros da Távola Redonda*. SP: Cia da Letras, 1998.
- MORETTIN, Eduardo V. *Os limites de um projeto de monumentalização cinematográfica: uma análise do filme O Descobrimento do Brasil*. São Paulo. Tese de doutorado. ECA/USP, 2001.
- _____. *Produção e formas de circulação do tema Descobrimento do Brasil: uma análise de seu percurso e do filme Descobrimento do Brasil (1937) de Humberto Mauro*, In: <http://biblioteca.universia.net>
- MORIN, Edgar. *A cabeça bem feita*. Repensar a reforma. Reformar o pensamento. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil. 2000

MELLO, Joel Ferreira de. *Tensões da Identidade Nacional*. Em textos, telas e filmes. Campos, RJ: Fafic, 2003.

METZ, Christian. *A significação no cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

PAGLIA, Camile. *Personas Sexuais*. Arte e decadência de Nefertite a Emily Dickinson. SP: Cia das Letras. 1992.

PANOFSKY, Erwin. *Studies in iconology*. New York: Icon Editions, 1972.

PASOLINI, Pier Paolo. *Écrits sur le cinéma*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon. 1987.

PONTY, Maurice Merleau. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

POUZADOUX, Claude. *Contos e Lendas da Mitologia Grega*. São Paulo: Cia das Letras. 2001.

PRABHUPĀDA, Swami. *O Bhagavat Gitã como ele é*. São Paulo: Bhaktivedanta. 1986

ROSENSTONE, Robert A. *Visions of the past: the challenge of film to our idea of history*. Cambridge; Londres: Harvard University Press, 1995.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Discurso sobre a origem da desigualdade entre os homens* (1753). htm (texto integral).

SAAVEDRA, Miguel de Cervantes. *Dom Quixote de La Mancha*. SP: Nova Cultural. 2002

SANTAELLA, Lúcia. *Matrizes da linguagem e Pensamento*. Sonora Visual Verbal.

Aplicações na hipermídia. SP: FAPESP, Iluminuras. 2001

SILVA, Alberto da Costa e. (org.) *Lendas do Índio brasileiro*. Rj: Ediouro, 2002.

SCHVARZMAN, Sheila. *Humberto Mauro e as Imagens do Brasil*. São Paulo: Unesp, 2004.

SEDLMAYER, Sabrina; MACIEL, Maria Esther. *Textos à Flor da Tela: Relações entre literatura e cinema*. Belo Horizonte: 2004.

SORLIM, Pierre. "How to look at an historical film". In: Landy, Marcia (org). *The historical film: history and memory in media*. New Jersey: Rutgers University Press, 2000, p. 25-49.

SOUZA, Eudoro de. *Mitologia I. Mistério e Surgimento do Mundo*. Brasília: Unb. 1995

_____. *Mitologia II. História e Mito*. Brasília: Unb. 1995

TUFANO, Douglas. *A carta de Pero Vaz de Caminha*. São Paulo: Moderna, 1999.

TRUFFAULT, François. *Os Filmes de Minha Vida*. RJ: Nova Fronteira. 1989.

XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

WATT, Ian. *Mitos do Individualismo Moderno*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 1997

WIENER, Norbert. *Cibernética e Sociedade: O uso humano de seres humanos*. São Paulo: Cultrix, 1974.

ICONOGRAFIA: *A primeira missa*, Vitor Meirelles. Óleo s/ tela, 1860.

VII FILMOGRAFIA⁷:

2001, Uma Odisséia no Espaço (2001, A Space Odyssey). Stanley Kubrick. EUA: 1969.

A Vida é Bela (La Vita è Bella). Roberto Benigni. Itália: 1997.

A.I. – Inteligência Artificial (A.I. – Artificial Intelligence). Steven Spielberg. EUA: 2001.

Amor Além da Vida (When Dreams May Come). Vincent Ward. EUA: 1998.

Armagedon. Michael Bay. EUA: 1998.

As Bruxas de Salem (The Crucible). Nicholas Hytner. EUA: 1996.

Blade Runner - O Caçador de Andróides (Blade Runner). Ridley Scott. EUA: 1982.

As Brumas de Avalon (The Mists of Avalon). Uli Edel. EUA: 2001.

Casablanca. Michael Curtiz, EUA: 1942.

Caramuru – A Invenção do Brasil. Guel Arraes. Brasil: 2000.

Carandiru. Hector Babenco, Brasil: 2003.

Chaplin. Richard Altenborough. EUA: 1982.

Chocolate (Chocolat). Lasse Hallstrom. EUA. 2000.

Cidade do Rio de Janeiro. Alberto Botelho, Brasil:1924.

Cinema Paradiso (Nuovo Cinema Paradiso). Giuseppe Tornatore. Itália: 1988.

Demônio de Mulher (It Should Be Happen to You) George Cukor & François

Doutor Fantástico (Dr. Strangelove). Stanley Kubrick.. Inglaterra: 1964.

E Deus Criou a Mulher. Roger Vadim, EUA: 1956.

Eles e Elas (Guys and Dolls). Joseph L. Mankiewics, EUA: 1955.

E O Vento Levou (Gone With the Wind). Victor Fleming. EUA: 1939.

Excalibur. John Boorman. Inglaterra: 1991.

F for Fake. Orson Welles, EUA: 1993.

Fellini 8 e ½.. Federico Fellini. Itália: 1983.

Feios, sujos e Malvados (Brutti, Sporchi e Cattivi). Ettore Scola, Itália:1976.

Gandhi. Richard Attenborough. EUA: 1981.

Gilda. Charles Vidor, EUA: 1946.

Instinto Selvagem. (Basic Instint) Paul Verhoeven, EUA:1992.

⁷ Nome do filme, diretor, país de produção e ano de lançamento.

Janela Indiscreta. (Rear Window). Alfred Hitchcock EUA (1954),
Joana D'Arc .Victor Fleming, EUA:1948.
Lancelot (Lancelot de Luc). Robert Bresson. França, Itália: 1974.
Lendas da Paixão (Legends of the fall). Edward Zwick, EUA: 1993.
Life Without a Soul, Joseph W. Smiley, EUA: 1934
Lua Prateada (By the light on the silvery moon). David Butler, EUA:1953.
Marte Ataca (Mars Attacks). Tim Burton, EUA: 1996.
Matrix (The matrix). Andy & Larry Machowski, EUA: 1999.
A noiva de Frankenstein (The bride of Frankenstein), James Whale, EUA:1935.
Medéia (Medea), Pier Paolo Pasollini, Itália: 1969.
O Carteiro e o Poeta (Il Postino). Michael Radford. Itália: 1994.
O Descobrimento do Brasil. Humberto Mauro. Brasil: 1936.
O Dia Depois de Amanhã (The Day After Tomorrow). Roland Emmerich. EUA: 2004.
O Incrível Exército de Brancaleone (Incredible Armata Brancaleone). Mario Monicelli. Itália: 1965.
O Mágico de Oz (The Wizard of Oz). Victor Fleming. EUA: 1939.
O Grande Ditador (Charles Chaplin, 1940)
O Jovem Frankenstein (Young Frankenstein). Mel Brooks. EUA: 1974.
O Núcleo (The Core). Jon Amiel. EUA: 2003.
O pianista (Le pianiste). Roman Polanski. França: 2002.
Olga. Jayme Monjardim. Brasil: 2004.
O Paciente Inglês (The English Patient) Anthony Minghella, Inglaterra:1996
Os 4 Cavaleiros do Apocalipse (The 4 Horsemen of the Apocalypse). Vincent Minnelli. EUA: 1954.
Os Dez Mandamentos (The Ten Commandments). Cecil B. DeMille. EUA: 1956.
O Manto Sagrado (The Robe). Henry Koster, EUA:1953.
O Pecado Mora ao Lado: (The Seven Year Itch). Billy Wilder; EUA: 1955
Os Sonhadores (The Dreamers). Bernardo Bertollucci. EUA: 2004.
Perdas e Danos (Damage). Louis Malle, USA / França:1992
Por quem os sinos dobram (For whom the bells tolls). Sam Wood, EUA:1943.
Queridinhos da América (America's Sweethearts). Joe Roth. EUA: 2001.
Rei Arthur (King Arthur). Antoine Fuqua. EUA: 2004.

Reminiscências – 3 Décadas de BH. Aristides Junqueira, Brasil: 1909 – 1924.
Roma Cidade Aberta (Roma Città Aperta) Roberto Rossellini, Itália: 1946.
Sangue e Areia (Blood and Sand). Rouben Mamoulian, EUA:1941 .
Shakespeare Apaixonado (Shakespeare in Love). John Malden. EUA: 1998.
Trainspotting. Danny Boyle, Inglaterra: 1996.
Truffault, EUA: 1954
Xica da Silva. Carlos Diegues. Brasil: 1976.
Zuzu Angel. Sergio Resende, Brasil: 2006

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)