

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL**  
**FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E INFORMAÇÃO**

**MITOCRÍTICA FÍLMICA**

**Para pensar o cinema no horizonte mítico**

TESE DE DOUTORADO

Danilo Fantinel

Porto Alegre

2021

## **Mitocrítica fílmica: para pensar o cinema no horizonte mítico**

Danilo Fantinel

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGCOM-UFRGS) como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Ana Taís Martins Portanova Barros

### **BANCA EXAMINADORA**

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Ana Taís Martins Portanova Barros (PPGCOM/UFRGS)

Presidente de banca

Prof. Dr. Carlos Gerbase (PPGCOM/PUCRS)

Prof. Dr. Fabrício Silveira (PPGCOM/UFRGS)

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Florence Marie Dravet (Comunicação/UCB)

Prof. Dr. Francisco Marshall (História/UFRGS)

Prof. Dr. Bruno Leites (Comunicação/UFRGS) – suplente

CIP - Catalogação na Publicação

Fantinel, Danilo  
MITOCRÍTICA FÍLMICA: para pensar o cinema no  
horizonte mítico / Danilo Fantinel. -- 2021.  
211 f.  
Orientador: Ana Tais Martins Portanova Barros.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio  
Grande do Sul, Faculdade de Biblioteconomia e  
Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Comunicação  
e Informação, Porto Alegre, BR-RS, 2021.

1. Cinema. 2. Imaginário. 3. Mitocrítica filmica.  
4. Imagem. 5. Símbolo. I. Martins Portanova Barros,  
Ana Tais, orient. II. Título.

## AGRADECIMENTOS

Este trabalho de pesquisa foi realizado com o apoio de muitas pessoas. Agradeço primeiramente à minha orientadora, Prof<sup>a</sup>. Dra. Ana Taís Martins, que me acolheu em 2013 no PPGCOM/UFRGS respondendo a meu pedido de matrícula especial em disciplina sobre imaginário e comunicação. Ana Taís me recebeu, apontou caminhos e me fez alcançar novos horizontes. Esta tese é resultado deste percurso.

Agradeço aos integrantes do Imaginalis – Grupo de Pesquisa sobre Comunicação e Imaginário (CNPq/UFRGS) pelas trocas, especialmente a Andriolli de Brites da Costa e a Anelise De Carli, que contribuíram para a tese com sua leitura crítica.

Ressalto com alegria meu período de pós-graduação junto ao PPGCOM-UFRGS desde o curso de mestrado (2014/2015) até este doutoramento (2017/2021). Núcleo de ensino público de excelência, o PPGCOM atua sempre em defesa da comunidade universitária, da ciência e dos valores acadêmicos com os quais concordo.

Agradeço ao Programa Institucional de Internacionalização CAPES/PRINT que, pelo Edital nº 41/2017, me proporcionou bolsa de estudos para doutorado sanduíche junto à Université Jean Moulin Lyon 3, na França (2019/2020). Destaco minha gratidão ao Institut de Recherches Philosophiques de Lyon e ao Prof. Dr. Mauro Carbone, meu co-orientador estrangeiro de pesquisa. A oportunidade de estudo no exterior foi fundamental para a construção desta tese, solidificando tanto a pesquisa quanto minha formação como pesquisador. Faço dois agradecimentos especiais: à Catherine Poli, do Centre de Documentation, Recherche et Communication da Université Savoie Mont Blanc, que permitiu meu acesso aos raros livros publicados pelo Cercle d'Eranos; e à equipe do Espace Ulys pelo apoio na solução de questões práticas de instalação em Lyon, especialmente à Nicoletta Di Bartolomeo.

Agradeço aos professores da minha banca de qualificação, Prof. Dr. Carlos Gerbase (PPGCOM/PUCRS) e Prof. Dr. Fabrício Silveira (PPGCOM/UFRGS), pelos apontamentos dedicados e decisivos durante este caminho de pesquisa.

Enfim, agradeço imensamente à minha família pelo apoio e pela paciência durante esses longos anos de estudo acadêmico, em especial à minha mãe, Vera Potthoff, que sempre me inspirou e apoiou, e à minha irmã, Pat, pela presença constante.

*A realidade só está completa com o imaginário.*

*Miguel Gomes, cineasta.*

## RESUMO

Cinema é pensamento. Ele pensa a partir de suas especificidades, pela trama roteirizada, encenada por realizadores, erguida em planos, enquadramentos, angulações e práticas de montagem que regulam o tempo, o movimento e a impressão de realidade de narrativas audiovisuais. O cinema pensa movendo imagens sonoras e visuais resultantes da imaginação humana, que reage criativamente a imagens simbólicas de sentido mais profundo e misterioso, enraizadas no inconsciente coletivo e acessíveis a todos por meio de um vívido imaginário antropológico – um verdadeiro universo de imagens de grande força semântica. Portanto, filmes são dinamizados por conteúdos simbólicos cujos sentidos extrapolam a significação imediata da obra. Nesta tese, buscamos entender como seria o procedimento teórico-metodológico mais adequado à interpretação da essência imaginária de narrativas audiovisuais. Apresentamos a mitocrítica fílmica como abordagem própria à compreensão e à interpretação das imagens arquetípicas, dos simbolismos, mitos, mitemas, metáforas e complexos poéticos que inspiram títulos do cinema. Para isso, observamos tanto o símbolo que motiva a técnica quanto a técnica que transparece o símbolo. Pela mitocrítica fílmica, compreendemos como o imaginário exerce força semântica sobre o filme, estabelecendo nele um horizonte mítico de eventos simbolicamente motivados. Aqui, nos alinhamos a autores dos Estudos do Imaginário, como Gilbert Durand, Carl Gustav Jung, Gaston Bachelard, Mircea Eliade e Edgar Morin, e a pesquisadores do cinema, como Jacques Aumont, André Bazin, Jean-Pierre Esquenazi, Luis Buñuel, Christian Metz e Maurice Merleau-Ponty. Nosso objetivo é consolidar caminhos para a investigação crítica do sentido simbólico e potencialmente mítico dos filmes no contexto comunicacional estabelecido pelo cinema. Nesta tese de doutoramento, apresentamos mitocríticas fílmicas sobre os filmes *2001: uma odisseia no espaço* (1968), de Stanley Kubrick, *Um corpo que cai* (1958), de Alfred Hitchcock, e *Cidadão Kane* (1941), de Orson Welles.

**Palavras-chave:** Cinema, imaginário, mitocrítica fílmica, imagem, símbolo.

## ABSTRACT

Cinema is a thought form. It thinks through its specificities. Film crews think through cinema by shooting a scripted plot, creating visual images and editing sound, time and movement to produce meaning within a cinematic narrative. Cinema *thinks* by its own moving pictures, which result from the human imagination. This human faculty creatively reacts to symbolic images whose senses are much more mysterious and profound than film pictures. Symbolic images arise from the collective unconscious, but they become accessible to anyone through an ancient and vivid anthropological imaginary. Consequently, films are inspired by symbolic contents whose meanings go beyond the film's immediate significance. This PhD dissertation tries to understand how would be an appropriate theoretical and methodological procedure to interpret the film's imaginary essence. So we present the mythical film criticism as a suitable approach to investigate archetypical images, symbolisms, myths, mythemes and poetic metaphors that stimulate films. As long imaginary radiates meaning over movies, the mythical film criticism should observe the symbol that motivates the technical aspects of the movie as well as the technical media elements that shine out symbolic senses. Mythical film criticism allows us to think about movies in a mythical horizon, the exact point where imaginary touches cinema. Lined up to Imaginary Studies, specially to Gilbert Durand, Carl Gustav Jung, Gaston Bachelard, Mircea Eliade and Edgar Morin's legacy, we propose pathways to the cinema research taking into account some principles of Jacques Aumont, André Bazin Jean-Pierre Esquenazi, Luis Buñuel, Christian Metz and Maurice Merleau-Ponty. Our goal is to consolidate paths to the critical investigation of the symbolic and mythical movie meaning within the communicational context established by cinema. In this PhD dissertation, we present mythical film criticism of Stanley Kubrick's *2001: a space odyssey* (1968), Alfred Hitchcock's *Vertigo* (1958) and Orson Welles's *Citizen Kane* (1941).

**Keywords:** Cinema, imaginary, mythical film criticism, image, symbol.

## RÉSUMÉ

Le cinéma est une forme de pensée. Il pense selon ses spécificités. L'équipe de réalisateurs permet la pensée du cinéma au travers du texte, du scénario, de la mise en scène, de l'image mouvante, de l'encadrement et du montage qui régule le temps, le mouvement et l'impression de réalité d'un film. Les combinaisons cinématographiques et les métaphores du récit audiovisuel sont résultat de l'imagination humaine, qui réagit aux images symboliques dont les sens sont profonds et mystérieux. Originaires de l'inconscient collectif, les images symboliques sont accessibles grâce à l'imaginaire anthropologique – un véritable univers des images d'une grande force sémantique. Par conséquent, les films sont dynamisés par des contenus symboliques dont les sens dépassent la signification immédiate de l'œuvre audiovisuelle. Dans cette thèse de doctorat, on veut comprendre comment serait la procédure théorique et méthodologique la plus appropriée à l'interprétation de l'essence imaginaire des narratives audiovisuelles. On présente la mythocritique filmique comme une approche adéquate pour souligner et d'interpréter les images archétypiques, le symbolisme, les récits mythiques, les mythèmes et les métaphores poétiques qui dynamisent efficacement les œuvres cinématographiques tout en proposant des sens figurés. Par la mythocritique filmique, on comprend comment l'imaginaire exerce force sémantique sur le film en établissant un horizon mythique des événements symboliquement motivés. Inspirés par les Études de l'Imaginaire, notamment par l'œuvre de Gilbert Durand, Gaston Bachelard, Mircea Eliade et Edgar Morin, on propose certains parcours pour l'étude scientifique du cinéma selon l'heuristique de l'imaginaire. Dans ce contexte, il faut faire attention aux théories sur le cinéma, l'image mouvante et l'analyse filmique offertes par Jacques Aumont, André Bazin, Jean-Pierre Esquenazi, Luis Buñuel, Christian Metz et Maurice Merleau-Ponty. Notre objectif est de renforcer la recherche critique du sens symbolique et potentiellement mythique des films au contexte communicationnel établi par le cinéma. Cette thèse présente des mythocritiques filmiques sur les films *2001 : l'odyssée de l'espace* (1968), de Stanley Kubrick, *Sueurs froides* (1958), de Alfred Hitchcock, et *Citizen Kane* (1941), de Orson Welles.

**Mots-clés:** Cinéma, imaginaire, mythocritique filmique, image, symbole.

## LISTA DE DIAGRAMAS

Diagrama 1: As estruturas antropológicas do imaginário segundo Gilbert Durand.....	p. 52
Diagrama 2: Derivação e desgaste do mito na cultura.....	p. 76
Diagrama 3: Desgaste da pregnância simbólica da imagem.....	p. 77
Diagrama 4: Os duplos de Madeleine em <i>Um corpo que cai</i> .....	p. 168

## LISTA DE TABELAS

Tabela 1: Listas de melhores filmes segundo institutos e veículos especializados em cinema.....	p. 27
Tabela 2: Filmes mais recorrentes entre os citados por institutos e veículos especializados em cinema.....	p. 28

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Cena de <i>Demônio de Neon</i> .....	p. 90
Figura 2: Cena de <i>Demônio de Neon</i> .....	p. 91
Figura 3: Cena de <i>Demônio de Neon</i> .....	p. 92
Figura 4: Cenas de <i>True Detective</i> .....	p. 95
Figura 5: Cenas de <i>O dia que durou 21 anos</i> .....	p. 97
Figura 6: Cenas de <i>O dia que durou 21 anos</i> .....	p. 98
Figura 7: Cenas de <i>O dia que durou 21 anos</i> e de <i>Jango</i> .....	p. 98
Figura 8: Cena de <i>2001: uma odisseia no espaço</i> .....	p. 121
Figura 9: Cenas de <i>2001: uma odisseia no espaço</i> .....	p. 123
Figura 10: Cenas de <i>2001: uma odisseia no espaço</i> .....	p. 125
Figura 11: Cenas de <i>2001: uma odisseia no espaço</i> .....	p. 130
Figura 12: Cenas de <i>2001: uma odisseia no espaço</i> .....	p. 130

Figura 13: Cenas de 2001: <i>uma odisseia no espaço</i> .....	p. 131
Figura 14: Cenas de 2001: <i>uma odisseia no espaço</i> .....	p. 132
Figura 15: Cenas de 2001: <i>uma odisseia no espaço</i> .....	p. 132
Figura 16: Cenas de 2001: <i>uma odisseia no espaço</i> .....	p. 133
Figura 17: Cenas de 2001: <i>uma odisseia no espaço</i> .....	p. 133
Figura 18: Cenas de 2001: <i>uma odisseia no espaço</i> .....	p. 134
Figura 19: Cenas de 2001: <i>uma odisseia no espaço</i> .....	p. 135
Figura 20: Cena de 2001: <i>uma odisseia no espaço</i> .....	p. 138
Figura 21: Cenas de 2001: <i>uma odisseia no espaço</i> .....	p. 139
Figura 22: Cenas de 2001: <i>uma odisseia no espaço</i> .....	p. 139
Figura 23: Cenas de 2001: <i>uma odisseia no espaço</i> .....	p. 140
Figura 24: Cenas de 2001: <i>uma odisseia no espaço</i> .....	p. 142
Figura 25: Cenas de <i>Um corpo que cai</i> .....	p. 149
Figura 26: Cenas de <i>Um corpo que cai</i> .....	p. 150
Figura 27: Cenas de <i>Um corpo que cai</i> .....	p. 151
Figura 28: Pinturas de Ofélia - John Everett Millais, Friedrich Heyser, Alexandre Cabanel, Mark Demstader.	p. 152
Figura 29: Cenas de <i>Um corpo que cai</i> .....	p. 155
Figura 30: Cenas de <i>Um corpo que cai</i> .....	p. 156
Figura 31: Cenas de <i>Um corpo que cai</i> .....	p. 157
Figura 32: Cenas de <i>Um corpo que cai</i> .....	p. 158
Figura 33: Cenas de <i>Um corpo que cai</i> .....	p. 159
Figura 34: Cenas de <i>Um corpo que cai</i> .....	p. 159
Figura 35: Cenas de <i>Um corpo que cai</i> .....	p. 159
Figura 36: Cenas de <i>Um corpo que cai</i> .....	p. 160
Figura 37: Cenas de <i>Um corpo que cai</i> .....	p. 160
Figura 38: Cenas de <i>Um corpo que cai</i> .....	p. 163
Figura 39: Cenas de <i>Um corpo que cai</i> .....	p. 163
Figura 40: Punição de Ixíon, Casa dei Vettii.....	p. 164
Figura 41: Cenas de <i>Um corpo que cai</i> .....	p. 169
Figura 42: Cenas de <i>Um corpo que cai</i> .....	p. 170

Figura 43: Cenas de <i>Um corpo que cai</i> .....	p. 171
Figura 44: Cenas de <i>Um corpo que cai</i> .....	p. 172
Figura 45: Cenas de <i>Cidadão Kane</i> .....	p. 176
Figura 46: Cenas de <i>Cidadão Kane</i> .....	p. 177
Figura 47: Cenas de <i>Cidadão Kane</i> .....	p. 177
Figura 48: Cenas de <i>Cidadão Kane</i> .....	p. 178
Figura 49: Cenas de <i>Cidadão Kane</i> .....	p. 181
Figura 50: Cenas de <i>Cidadão Kane</i> .....	p. 181
Figura 51: Cenas de <i>Cidadão Kane</i> .....	p. 183
Figura 52: Cenas de <i>Cidadão Kane</i> .....	p. 184

## SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO: UNIVERSO DE IMAGENS.....	12
1.1 Mitocrítica fílmica: galáxia em formação .....	15
1.2 Missão cósmica: problemas e objetivos .....	18
1.3 Mitodologia.....	19
1.4 Corpus .....	26
1.5 Estado da arte .....	28
2 IMAGINÁRIO: COSMOS, PENSAMENTO E HEURÍSTICA.....	45
2.1 Um passeio pelos campos gravitacionais do imaginário.....	47
2.2 Mito: primeiro discurso.....	63
2.3 Derivações do sentido da imagem e do mito.....	74
2.4 Crise do pensamento simbólico.....	79
2.5 Imaginário como heurística na pesquisa em comunicação.....	81
2.6 Imagem, símbolo e técnica.....	82
2.6.1 Imagem simbólica .....	83
2.6.2 Imagem técnica .....	85
3 CINEMA E IMAGINÁRIO: DINÂMICA CÓSMICA .....	89
3.1 Cinema e sonho .....	99
3.2 Morin: imagem do duplo e o mito latente do cinematógrafo .....	103
4 MITOCRÍTICA FÍLMICA .....	107
5 HORIZONTES MÍTICOS .....	118
5.1 Eixo cósmico, mitema da origem e salto evolutivo em <i>2001: uma odisseia no espaço</i> .	118
5.2 O mitema do duplo e a imagem da queda espiralada em <i>Um corpo que cai</i> .....	143
5.3 A busca pelo paraíso perdido em <i>Cidadão Kane</i> .....	174
6 CONSIDERAÇÕES.....	193
7 REFERÊNCIAS .....	200

## 1 INTRODUÇÃO: UNIVERSO DE IMAGENS

O pensamento teórico sobre o cinema surge na aurora da linguagem audiovisual. Desde então, diferentes áreas das ciências sociais e humanas solidificaram os estudos sobre a sétima arte, refletindo algumas das principais correntes do debate crítico que se afirmaram nas últimas décadas. Entre os muitos domínios do conhecimento erguem-se diferentes teorias, perspectivas e procedimentos metodológicos dedicados ao cinema. Destacam-se as análises fílmica, do discurso e da estrutura narrativa; as abordagens de semiótica crítica sobre a significação da visualidade, da sonoridade, dos signos ou da montagem; as pesquisas historiográficas; as teorias de cineastas; as abordagens sobre documentários; os estudos comparados, filosóficos, estéticos, psicológicos, sociológicos, econômicos, culturais e de recepção; além de uma série de novas perspectivas que se estabeleceram recentemente, com destaque para as pesquisas em cinema experimental, cinema expandido e pós-cinemas; os estudos de identidade de gênero (especialmente sobre *queer cinema* e o cinema feminista), bem como pesquisas sobre cinematografias periféricas, indígenas, asiáticas ou afrodescendentes.

Também as relações entre o cinema e o imaginário, bem como as transversalidades da sétima arte com o simbólico, o mítico, o poético, o psicológico ou o onírico têm interessado pesquisadores da comunicação e do audiovisual, tanto brasileiros quanto estrangeiros, especialmente desde a última década. De forma geral, dão continuidade a uma tradição que teve início com autores como Edgar Morin (2014), Christian Metz (1977), Maurice Merleau-Ponty (1996), Robert Desnos (1983) e Luis Buñuel (1983) – porém de forma difusa. Como veremos em nosso balanço sobre o estado da arte, ainda que parte dos atuais pesquisadores recorra a autores com os quais também dialogamos nesta tese, especialmente aqueles alinhados aos Estudos do Imaginário na vertente da Escola de Grenoble, muitos trabalhos acabam por tomar o imaginário a partir do senso comum, sem contexto científico definido, ou, por outro lado, adotam bases teóricas e procedimentos metodológicos que pouco contribuem para a compreensão sensível das relações entre os conteúdos do imaginário e os filmes cinematográficos. Isso resulta em condições desfavoráveis ao pensamento crítico sobre a motivação e o sentido simbólico dos filmes tendo em vista dificuldades conceituais que remetem justamente às naturezas da imagem, do símbolo e do cinema. Em muitos casos, se confundem elementos do imaginário com as imagens em movimento de longas

ou curtas-metragens devido a processos de analogia que pecam pela identificação imediata e ineficaz entre o símbolo da ordem do imaginário e sua suposta representação imagética. Como pudemos observar, e como tentaremos demonstrar nesta pesquisa, nem sempre os teores do imaginário ganham representação audiovisual direta, mimética, podendo surgir na trama cinematográfica como motivação oculta, como sentido simbólico subjacente à narrativa. De fato, muitos conteúdos do imaginário não se dão a ver ou a ouvir em um filme tão pouco em nossas vidas no mundo histórico, mas sempre se dão a sentir, sempre se fazem presentes como acontecimento simbólico na vida ou no filme, o que nos leva a afirmar desde já que a atividade do imaginário não se restringe às fantasias e ficções elaboradas na literatura, no cinema, em séries de TV ou em *games*, nos quais sua ação é nítida. Ao contrário. A potência do imaginário extravasa a fabulação ficcional, a criação artístico-cultural e a produção midiática. Sistema dinamizador de imagens, mitos e sentidos que enraízam o humano simbólica e socioculturalmente, o imaginário permite gradações simbólicas que equalizam sonhos, anseios e desejos permitindo o equilíbrio psicossocial. Portanto, os conteúdos do imaginário antropológico influenciam diretamente nossas condutas e nós, enquanto sujeitos imaginantes, fazemos refletir esses componentes simbólicos em nossas vidas individuais, coletivas e culturais. Porém, ainda que haja alguma constância na representação cinematográfica de certos mitos mais conhecidos pelo público, essa representação literal, estrita e constante não é exclusiva. Há toda uma gama de conteúdos do imaginário menos reconhecíveis do que os mitos clássicos da cultura greco-romana que também influenciam filmes. Veremos que, muitas vezes, sua presença não se dá exatamente por audiovisualidade, mas essencialmente como motivação simbólica da narrativa cinematográfica, como sentido latente. Esses teores decorrentes da imaginação humana, que se apresentam como imagens simbólicas e narrativas míticas de alto valor semântico, irradiam sentidos, vivificam a trama, movem personagens e energizam soluções técnico-estéticas, inspirando o filme como um todo. Para serem compreendidos como conteúdos motivadores de uma obra cinematográfica, necessitamos de um processo de interpretação profunda da narrativa audiovisual com base teórica e procedimento metodológico sensível à polissemia e à aderência da imagem simbólica no contexto fílmico.

Nesta tese, propomos a pesquisa em cinema na perspectiva do imaginário antropológico. Para isso, alinhamos conhecimentos oferecidos pelos Estudos do

Imaginário e saberes ligados às teorias do cinema tanto para assimilar os conteúdos simbólicos dinamizadores dos filmes quanto para interpretar o sentido imaginário e potencialmente mítico da obra. Em 2015, esse caminho consolidou a leitura simbólica de seis filmes documentários sobre a ditadura militar imposta no Brasil de 1964 a 1985. O trabalho alinhou a Teoria Geral do Imaginário, proposta por Gilbert Durand, o procedimento mitológico inaugurado pelo autor e a análise fílmica, aplicada como método complementar de abordagem do filme. Nosso intuito era evidenciar os conteúdos simbólicos e o sentido imaginário que afloram de filmes documentais sobre realidades instauradas no Brasil sob o regime militar vigente no período citado. Os resultados foram reunidos na dissertação *O ovo da serpente, o mito do golpe de Estado positivo e a queda: do documentário histórico ao imaginário antropológico da ditadura militar brasileira*<sup>1</sup>. Essa experiência sublinhou a possibilidade de novos caminhos para a abordagem e a investigação da irradiação do imaginário sobre o cinema, destacando também a necessidade de atualizações no pensamento crítico sobre as relações entre a imagem simbólica (DURAND, 1996, 1998, 2000, 2012) e a imagem técnica (FLUSSER, 2011) ou visual (AUMONT, 2011, BAZIN, 2014; DUBOIS, 2004; ESQUENAZI, 2007, SERCEAU 2009 a) no contexto da linguagem cinematográfica, bem como renovações em procedimentos metodológicos para efetivar nossos interesses de pesquisa.

Nossa tese de doutoramento apresenta a mitocrítica fílmica como proposta teórico-metodológica para a pesquisa em cinema tendo os Estudos do Imaginário como heurística e a mitocrítica durandiana como procedimento metodológico inspirador, porém conectado a uma análise fílmica revigorada pela poética do devaneio (BACHELARD, 1996, 2008; WUNENBURGER, 2012) e pela razão sensível (MAFFESOLI, 1998). Como tentaremos demonstrar, a análise fílmica tradicional não dá conta de nossos anseios de pesquisa, assim como a mitocrítica durandiana clássica também não responde, em sua plenitude, aos desafios impostos por nosso problema de pesquisa, qual seja, o modo adequado de abordar, compreender e interpretar a raiz imaginária e o teor simbólico de filmes. Nosso objetivo é propor percursos que possam clarear essa jornada aos elementos do imaginário que motivam títulos cinematográficos

---

<sup>1</sup> A dissertação foi defendida em dezembro de 2015 no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGCOM-UFRGS) e está disponível no Repositório Digital Lume <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/132256>. Um artigo oriundo desta pesquisa foi publicado em 2017 na revista Intexto <http://seer.ufrgs.br/index.php/intexto/article/view/70975>. Uma versão atualizada da pesquisa está no prelo da Editora Imaginalis para publicação em formato e-book.

de forma que o pesquisador se mantenha sempre aberto ao símbolo e ao sensível, estando também sempre atento aos componentes estruturantes da linguagem audiovisual que refletem e fazem emergir os teores simbólicos dinamizadores dessas obras. Como visto, não se trata aqui de uma simples conferência das imagens visuais de filmes em busca de representações literais de conteúdos simbólicos, mas sim de um processo de interpretação sensível de narrativas audiovisuais complexas que possa dar conta dos elementos simbólicos que estimulam roteiro, narrativa, fotografia, encenação, interpretação, direção ou montagem para, enfim, desvendar o sentido imaginário e potencialmente mítico das obras.

É esse universo de imagens simbólicas imateriais e de materialidades fílmicas audiovisuais que chama a nossa atenção. É a irradiação semântica do imaginário sobre o cinema aquilo que nos motiva. Para abordá-la, devemos aprofundar questões e problematizar as relações entre imaginário antropológico e linguagem audiovisual a fim de contribuir com o campo de pesquisa em Comunicação sob um ponto de vista capaz de interpretar as confluências entre o símbolo imaginário e a técnica cinematográfica.

### **1.1 Mitocrítica fílmica: galáxia em formação**

No atual contexto de alta produção e consumo de imagens audiovisuais em diferentes formatos e suportes, cresce também a demanda por estudos aprofundados sobre essa mesma tópica das imagens. Norval Baitello Junior (2014) destacou que devoramos imagens constantemente, mas que elas também nos devoram. Portanto, se as imagens nos envolvem, nos dominam e nos consomem então devemos conhecê-las em suas diferentes naturezas e potencialidades. Quando aqui estudamos as narrativas cinematográficas e suas imagens audiovisuais em movimento, buscamos encontrar nelas sua raiz arquetípica, sua potência simbólica e seu sentido antropognóstico por meio da mitocrítica fílmica – um âmbito de pesquisa que apenas começa a se instaurar, mas que pode se expandir em muitas direções, sob muitas possibilidades, como uma galáxia em formação. Ao interpretar o filme em seu horizonte mítico entraremos em contato com imagens, mitos, metáforas e complexos poéticos integrantes de um antigo imaginário inspirador de ritos, tradições, folclores, culturas, artes e mídias.

O horizonte mítico de um filme se aproxima metaforicamente do horizonte de eventos observado pela astrofísica. Conforme Maria de Fátima Saraiva (2018), o horizonte de eventos é a fronteira que separa o buraco negro de seu entorno cósmico. O imenso campo gravitacional do buraco negro, gerado por sua massa descomunal, atrai toda matéria e radiação. Nada atravessa o horizonte de eventos de dentro para fora do buraco, enquanto tudo o que atravessa de fora para dentro acaba sendo tragado pelo ralo cósmico. A intensa gravidade do buraco negro deforma o espaço-tempo no horizonte de eventos, tornando essa região algo especial, onde as leis da física sofrem anomalias. Tal como o horizonte de eventos que delimita a especial fronteira ao redor de um buraco negro a partir da qual nem mesmo a luz pode escapar, o horizonte mítico de um filme se dá no raro alinhamento da imensa massa de conteúdos simbólicos do imaginário com a materialidade plural da linguagem cinematográfica. A grande força gravitacional do imaginário antropológico atrai o filme para lhe conferir sentido simbólico e potencialmente mítico. Portanto, a gravidade do imaginário opera um horizonte mítico repleto de eventos fílmicos simbolicamente motivados ao redor do qual o pesquisador orbita para ser tragado em um amálgama de imagens. Inserido nesse campo semântico gravitacional capaz de distorcer o espaço-tempo sociocultural, o pesquisador observará o cinema siderado pelo imaginário.

Compreender a motivação simbólica de um filme nos interessa por vermos na linguagem audiovisual mais do que a imagem em movimento. A própria concepção de audiovisualidade ultrapassa a noção mais restrita de imagem movente. Eisenstein (2002) observou audiovisualidades na produção cultural bem anterior ao cinema, como no caso do teatro, do balé e da ópera<sup>2</sup>, descolando a integração entre som e visualidade como algo específico do cinema. Entretanto, é mesmo o cinema o marco inicial de uma linguagem audiovisual cujos diversos elementos técnicos e estéticos (roteiro, direção, encenação, interpretação, fotografia, plano, enquadramento, áudio, montagem) são recombinaados para narrar histórias em som e imagem em movimento. Ainda assim, essas histórias cinematográficas resultam da criativa imaginação humana, diretamente ligada ao imaginário antropológico. O filme, portanto, é realizado por sujeitos

---

<sup>2</sup> Como sugere Serguei Eisenstein (2002), pensar em audiovisualidade significa extrapolar o historicismo e o tecnicismo do cinema e das imagens em movimento, pois as qualidades audiovisuais precedem o cinema. Conforme o autor, elementos fundantes do cinema são encontrados em outras expressões culturais e artísticas há séculos: a montagem já estava na pintura; a encenação e interpretação fundamentavam o balé, o teatro ocidental, a ópera e o kabuki; as sonoridades e os silêncios ecoavam na música; o texto e os diálogos teciam a literatura. Som, enquadramento, visualidade, movimento, espacialidade e narrativa são, portanto, itens essenciais em outras linguagens além do cinema.

imaginantes que compartilham desse imaginário e que criam suas obras por ele inspirados, de modo que filmes guardam em si a potência semântica de imagens simbólicas, narrativas míticas e metáforas poéticas – conteúdos integrantes da essência imaginária da obra, presente ali como um dínamo irradiador de sentidos. Pela mitocrítica fílmica, buscamos caminhos que nos permitam compreender como se dá essa dinamização de filmes pelo imaginário e o que esses antigos sentidos relativos à experiência simbólica humana podem exprimir ao impulsionar títulos cinematográficos. A perspectiva do imaginário poderia frutificar pesquisas nos diversos segmentos do cinema. Poderíamos pensar nossos objetos a partir do imaginário da época de produção de um filme, segundo o imaginário compartilhado pela equipe de realizadores da obra (do roteirista ao montador), conforme o imaginário acessado pelo público do período de lançamento, ou ainda mediante o imaginário que comporta as audiências contemporâneas. Entretanto, seria extremamente complexo abarcar todos esses recortes, de modo que a mitocrítica fílmica se dedica ao filme em si. O pesquisador poderá e deverá, como sugere Durand, dar atenção ao(s) autore(s) de uma obra do cinema, bem como aos contextos de realização de um filme, para assim trabalhar com informações relevantes ao estudo a que se propõe. Porém, na perspectiva ampla do imaginário devemos estar essencialmente atentos à obra para que o escopo teórico-metodológico aqui reunido possa oferecer interpretações simbólicas efetivas sobre o filme.

Sendo esse o nosso interesse, é importante expor a raiz interdisciplinar dos Estudos do Imaginário, que aliam saberes desenvolvidos por filósofos, antropólogos, mitólogos, historiadores das religiões e psicanalistas. Nesta tese, em que alinhamos conhecimentos de diferentes áreas para estudar o cinema na perspectiva do imaginário, compreendemos a *imagem* não como *signo semiótico (audio)visual*, mas como *símbolo de sentido vivido* por um sujeito imaginante que experimenta o mundo em uma jornada biopsíquica e sociocultural. Carl Gustav Jung (1978, 2002), Gaston Bachelard (1990, 1996, 2001, 2008, 2013), Mircea Eliade (1979, 1992 a, 1992 b, 2016) e Gilbert Durand (1996, 2000, 2012) concordam que *imagens* resultam da capacidade de simbolização humana, adquirindo sentido na vivência do sujeito em seu ambiente. O imaginário antropológico, como veremos, é o sistema que reúne todas essas imagens simbólicas que inspiram conteúdos derivados, como a imagem visual pictórica (AUMONT, 2011, 2013), a imagem técnica fotográfica (FLUSSER, 2011), a imagem em movimento do cinema (AUMONT, 2011, 2013; BAZIN, 2014; DUBOIS, 2004; ESQUENAZI, 2007;

MACHADO, 1997; MORIN, 2014; SERCEAU, 2009a) ou a imagem informática (DUBOIS, 2004).

Essa mesma vivência simbólica produtora de imagens, mitos e sentidos figurados<sup>3</sup> que constituem o imaginário também energiza a criatividade humana que elabora obras culturais, artísticas e midiáticas, como os filmes cinematográficos. Cabe à mitocrítica fílmica a interpretação do filme em seu horizonte mítico.

## **1.2 Missão cósmica: problemas e objetivos**

Nesse universo de imagens que integra o símbolo e a técnica no âmbito do cinema, a mitocrítica fílmica é uma galáxia em formação na qual viajaremos sem temer os desafios e as turbulências oriundas tanto da potente força gravitacional quanto da absoluta falta de gravidade a que o imaginário nos submete. Essa contraditória relação de forças semânticas opostas, que será esclarecida já a partir do nosso próximo subcapítulo e durante toda a tese, marca nossa missão e nos leva a estabelecer os problemas e os objetivos de uma pesquisa que pretende tornar cosmos esse caos inicial.

Ora, se filmes do cinema são simbolicamente motivados, sendo resultado da imaginação criadora de sujeitos que recorrem ao imaginário antropológico para elaborar narrativas audiovisuais, como seria um procedimento teórico-metodológico adequado para interpretar a essência imaginária dessas obras? Como seria possível observar e compreender a presença e o sentido de conteúdos do imaginário no contexto comunicacional instaurado pelos filmes?

Tendo em vista essas questões, nosso objetivo principal torna-se justamente delinear percursos para a mitocrítica fílmica. Para isso, problematizaremos noções sobre imagem, relacionando a imagem simbólica à imagem técnica no contexto do cinema. Também avaliaremos as possibilidades e os limites das tradicionais teorias e metodologias do cinema na abordagem da imagem simbólica e do mito. Paralelamente,

---

<sup>3</sup> O sentido figurado é sensível e denotativo, ou seja, um sentido vivido, desvinculado de conceituação racionalizante ou de "[...] função alegorizante na qual o conceito sempre precede a produção da imagem" (Wunenburger, 1995, p.19).

demonstraremos as possibilidades e os limites da mitocrítica durandiana no estudo do cinema. Por fim, buscaremos situar o imaginário como heurística própria à pesquisa em cinema e a mitocrítica fílmica como procedimento teórico-metodológico ideal para interpretar a motivação simbólica dos filmes.

### 1.3 Mitodologia

Ainda que parte considerável das pesquisas brasileiras sobre cinema e imaginário adote o tratamento semiótico e a análise fílmica como base teórico-metodológica preferencial, o que pode reduzir a compreensão da imagem como símbolo antropológico de sentido vivido, como evidenciaremos em nosso levantamento sobre o estado da arte, há de se destacar a atuação positiva do campo: a pesquisa em cinema se interessa pelo mítico, pelo simbólico e pelo imaginário.

Essas mesmas temáticas despertaram a atenção de Gilbert Durand. Em seu primeiro texto, *As Estruturas Antropológicas do Imaginário*, publicado em 1960, o autor descreve as raízes, a natureza e as funções do imaginário, delineando-o como um amplo e dinâmico sistema de imagens e mitos distribuídos em grandes constelações simbólicas cujos sentidos, originários da experiência humana no mundo, reincidentem sobre nossas condutas e culturas. Durand ressalta que o imaginário propõe sentidos tanto às tradições do sagrado e do cultural quanto às erudições das artes e às irrupções do indivíduo no cotidiano. De fato, o imaginário atravessa o sujeito imaginante quer ele queira ou não, pois a pessoa está inserida nisso que Durand (1998) chama de tecido conjuntivo. Como decorrência, o imaginário repercute nos modos de ser e fazer dos sujeitos, refletindo-se na sociedade como um todo. Assim, Durand postula que o imaginário é mesmo capaz do equilíbrio psicossocial, permitindo que imagens e mitos coincidentes e opostos atuem sobre pessoas, sociedades, artes e culturas. Naturalmente, muitos outros autores já haviam refletido sobre o espaço heurístico do imaginário e do fenômeno mítico quando Durand lançou *As Estruturas*, incluindo o sociólogo Georges Sorel (2016), que associou a noção de mito à realidade de sua época. Sorel liberou o mito de seu contexto habitual (o das sociedades arcaicas), demonstrando sua importância para as representações populares ao situá-lo na base de grandes

movimentos revolucionários. Porém, Fátima Gutiérrez (2014) explica que Durand e seus colegas entenderam, segundo uma “sociologia das profundezas<sup>4</sup>”, que toda a sociedade é simbólica e que a presença do real e do perene míticos determina a história, as sociedades e as culturas.

Em seu processo científico, Durand valoriza o arquetípico, o simbólico e o sagrado sem interditar o racional. Segue Bachelard ao permitir que imaginação, devaneios imaginativos e pensamentos poéticos enriqueçam o estudo, a pesquisa e a produção intelectual. Essa aptidão imaginante é própria da complexidade do *homo sapiens-demens* observado por Morin (2005), para quem o sujeito é constituído não apenas por razão, mas também pela imaginação cognitiva derivada dos teores *demens*, *ludens* e *mythologicus*<sup>5</sup>. O indivíduo seria dual (mas não dividido), mediando constantemente suas próprias dimensões física/metafísica, natural/metanatural, cultural/metacultural. “Um vivente cosmo-psico-bio-antropossocial”, apontou Edgard de Assis Carvalho (2002, p. 167). Afastado de concepções que separam razão e imaginação, sensível e inteligível, sujeito e objeto, Morin evidencia a complexidade do fenômeno humano<sup>6</sup> e a natureza simbólico-cultural da humanidade, que resultam em produção simbólica, mítica, ritualística, cultural, artística e midiática, entre tantas outras.

Em sua tese, Durand apresenta uma teoria geral do imaginário conectada à mitodologia – o método arquetipológico que possibilita a realização de mitocrítica sobre obras culturais e de mitanálise sobre períodos histórico-culturais para destacar a evolução cíclica de imagens e mitos na cultura<sup>7</sup>. Seu modelo mitodológico permite compreender como novos ou antigos mitos, ortodoxos ou heréticos, resultantes de derivação e desgaste, acabam incidindo sobre a esfera sociocultural.

---

<sup>4</sup> As profundezas do inconsciente, do arquetípico, do simbólico, do mítico, do misterioso.

<sup>5</sup> Conforme Morin, *demens* seria relativo à tendência humana a certa loucura, *ludens* refere-se a sua capacidade lúdica e *mythologicus* diz respeito à condição mítica do sujeito.

<sup>6</sup> Morin percebe-nos como *homo sapiens*, *demens*, *ludens*, *mitologicus* e *poeticus*, sendo essas as dimensões da condição humana que nos tornam seres complexos. Em sua antropologia da complexidade, Morin (1991) estabelece uma prática filosófico-epistemológica que evita reduzir o todo às partes (e as partes ao todo) para assim interditar simplificações e reducionismos. A complexidade saúda a problematização, se aproxima das incertezas e acolhe o contraditório na tentativa de questionar para melhor compreender fenômenos, sistemas, concepções e paradigmas tidos como inquestionáveis. Para o autor, a lógica cartesiana não deve ser desmerecida, porém pode ser complementada por uma lógica complexa que está sempre em contato com o acaso. Morin sugere que a prática científica seja dialógica, mantendo dualidades e aceitando o que é contrário ou antagônico.

<sup>7</sup> Eliade (2002, p. 30) aponta que “[...] certos mitos e símbolos circularam pelo mundo propagados por certos tipos de cultura; quer dizer (...) não são descobertas espontâneas do homem arcaico, mas criações de um complexo cultural bem delimitado, elaborado e veiculado por certas sociedades humanas”.

No caso da mitocrítica, seu procedimento permite avaliar a irradiação semântica dos conteúdos do imaginário em uma produção literária amplamente carregada de sentido simbólico. A função da mitocrítica é interpretar o sentido mítico em textos da literatura tendo em vista as variações e derivações da imagem e do mito na cultura. Entretanto, se para Durand as imagens poéticas da literatura guardam em si uma potência simbólica evidente, o mesmo não ocorre com as imagens técnicas visuais. Para ele, as ilustrações gráficas automaticamente produzidas, as fotografias ou as imagens em movimento do cinema seriam cópias inertes do sensível, semanticamente empobrecidas, enclausuradas em sua própria visualidade – posicionamento com o qual não concordamos inteiramente, tendo nos levado a refletir justamente sobre a essência imaginária que persiste nas narrativas e imagens do cinema. Cabe lembrar, porém, que Durand (1996, p. 145) compreendia o imenso potencial de sua proposição teórico-metodológica para além do texto escrito, tendo afirmado que o método arquetipológico é “[...] válido para qualquer mensagem que emana do homem e não apenas para a mensagem literária enquadrada no código de uma língua natural”. E mesmo que Durand (1981) jamais tenha estudado o cinema, ele reconhecia a capacidade dessa linguagem em difundir as narrativas fundamentais da humanidade, bem como seus sonhos, angústias, medos, conflitos, glórias e ocasos. De fato, o cinema difundiu novas versões de antigas histórias mitológicas e também instaurou certa *mitologia própria* ao longo do século XX ao estabelecer novos ícones e narrativas contemporâneas derivadas de passagens míticas que acompanham nossa espécie desde os primórdios. Apesar de variações, alterações, degradações, leituras, encenações, roupagens, montagens e *remakes*, haveria certa invariância nos grandes temas, questões, tramas, imagens e histórias que marcam o percurso cultural evolutivo da humanidade. De toda forma, a mitocrítica durandiana não se dedica originalmente ao cinema. Mas partimos dela para a proposição de uma mitocrítica fílmica mais adaptada à linguagem audiovisual, apta a levar o pesquisador à observação, compreensão e interpretação do sentido simbólico e mítico de obras cinematográficas.

Inspirado pelo novo espírito científico defendido por Bachelard (1988), Durand (1996, p. 147 a 149) apresenta seu pensamento sobre a solução arquetipológica do imaginário humano fazendo uma crítica a hermenêuticas redutoras [incluindo o racionalismo clássico cartesiano (séculos XVII e XVIII), o historicismo positivista (século XIX), a psicanálise freudiana generalizante (séculos XIX e XX) e o

estruturalismo formal pós-saussuriano (século XX)], que esvaziam<sup>8</sup> o sentido da imagem e reduzem o imaginário e a imaginação a produções menos importantes do sujeito. Em sua arquetipologia geral, o autor sistematiza o imaginário antropológico destacando a ascendência do arquétipo sobre as demais imagens simbólicas e a predominância do mito sobre as narrativas que dele derivam. Nessa perspectiva, a imagem arquetípica e a narrativa mítica não instauram significações exatamente convencionadas por acordo, linguagem e semiose, mas propõem sentidos que nos são familiares e que apresentam "[...] conotações especiais além de seu significado evidente e convencional", podendo implicar "[...] alguma coisa vaga, desconhecida ou oculta para nós" (JUNG, 1977, p. 20), algo que não pode ser precisamente definido, situado ou explicado, somente apresentado pela presença do imaginário, pela expressão do simbólico, do sagrado, do poético ou do sensível. Esse sentido que parece encoberto está mesmo envolto nas profundezas individuais, imerso no inconsciente coletivo, mas também se mostra enraizado na vivência do sujeito imaginante, florescendo emaranhado a outros tantos sentidos, mitos e imagens que constituem o imaginário. Durand buscava uma forma de compreender e sistematizar certa consonância semântica mínima que permite as trocas e as comunicações entre todos os indivíduos:

Tratava-se de encontrar o consenso de toda inter-relação e de toda a comunicação humanas a fim de o erigir em verdadeiro “indicador” antropológico. (...) Ora, bem longe de ser a razão do *Aufklärung*<sup>9</sup>, bem longe de ser uma “história” hipostasiada em filosofia da história, ela mesma decalcando mitos etnocêntricos de origem, bem longe de ser uma única libido ou uma única sintaxe, o “consenso” surge dos lados do imaginário ou, pelo menos, do lado da estética (enquanto representação sensível). É verdade que Jung, que provocou e provoca ainda grande escândalo entre os nossos sábios (...), é aquele que deixou o seu nome ligado à noção de arquétipo, salvo de algum modo do etnocentrismo reducionista freudiano (DURAND, 1996, p. 150 e 151, *aspas do autor*).

Em sua defesa do método arquetipológico, Durand (1996, p. 151) destaca que Jung reabilitou “[...] para lá do mito historicista do monoteísmo judaico-cristão, a eflorescência dos politeísmos arcaicos da psique”. De fato, é sobre o entendimento do arquétipo que se ergue boa parte da concepção durandiana da imagem e do imaginário, sendo o primeiro uma espécie de raiz dos outros dois. A condição arquetípica norteia

---

<sup>8</sup> Apesar da crítica a Freud, Durand sempre destacou a importância da psicanálise que, junto com a antropologia social, redescobre a importância da imagem rompendo com oito séculos de recalco e de coerção do imaginário. Porém, Durand (2000, p. 37) afirma que ambas “[...] só descobrem a imaginação simbólica para tentar integrá-la na sistemática intelectualista em vigor, para tentar *reduzir* a simbolização a um simbolizado sem mistérios”, diminuindo o simbolizado a dados científicos, comprimindo a densidade do símbolo na superfície do signo.

<sup>9</sup> *Aufklärung* significa "esclarecimento" ou "Iluminismo" em alemão.

igualmente as proposições metodológicas de mitocrítica e mitanálise. E se em Durand o arquétipo é matriz primeira das grandes imagens, o mito está diretamente ligado a ele, constituindo o primeiro discurso, matriz de lendas, folclores, poéticas e literatura.

É então que as técnicas de leitura – mais compreensivas do que explicativas – do mito (...) se tornam paradigmáticas para a leitura de qualquer “discurso”. Todo o pensamento humano que se “formula”, “desenrola-se” no modo do *sermo mythicus* [e nomeadamente, como é óbvio, qualquer narrativa literária (...) até os processos do raciocínio científico, como o físico de Harvard, Gerald Holton, tão bem demonstrou no seu livro *L’Imagination scientifique*]. É então que a mitologia desce do Olimpo e, ao generalizar-se, ao banalizar-se, se torna “mitocrítica” (DURAND, 1996, p. 154, *aspas do autor*).

Durand (1996, p. 154) esclarece que se o arquétipo, independentemente de espaços socioculturais e de tempos históricos, “[...] permanece como entidade constitutiva numa espécie de firmamento antropológico (...), o mito é uma derivação”, uma articulação de imagens arquetípicas e simbolismos em discurso cuja narrativa é composta por mitemas – pequenos núcleos semânticos marcados por redundância simbólica que conferem ao mito seu sentido arquetípico, destaca Claude Lévi-Strauss (1983). Aprofundaremos as questões do arquétipo, da imagem, do símbolo, do mito e do mitema em nossa tese, mas ressaltamos novamente que a mitocrítica durandiana se dedica à incidência, às ressonâncias e variações, em obras literárias, de um dado mito ou de um agrupamento de mitos marcados por mitemas constitutivos. Esse é também um dos intuitos da mitocrítica fílmica, cujos resultados dependem da interpretação do simbólico pelo pesquisador. Pois, ainda que Durand, apoiado em muitos autores e correntes do pensamento, tenha percebido o enraizamento arquetípico do imaginário humano, propondo um percurso metodológico adequado a sua densa base teórica, os possíveis resultados de cada mitocrítica ou mitanálise são sensivelmente vinculados tanto à experiência de vida quanto à imaginação simbólica (DURAND, 2000) do pesquisador. Se o arquétipo permanece como entidade constitutiva no firmamento antropológico e se o mito é uma derivação discursiva dos sentidos propostos por imagens e simbolismos, nossas mitocríticas se inspiram em ambos para sugerir interpretações sensíveis sobre filmes do cinema.

Sendo um método de estudo das diversas mensagens que emanam dos sujeitos, Durand sugere caminhos à realização de mitocríticas. É aconselhada a pesquisa fiel,

sincera e detalhada sobre o autor, a época e o contexto sociocultural em que foram produzidas. Situar o artista em seu meio poderá dar sinais sobre a natureza de sua criação e as características históricas, políticas e econômicas do momento de concepção e elaboração da peça. Além disso, poderá esclarecer os gêneros artísticos, escolas de arte e os movimentos estéticos que influenciam artista e obra – e que costumeiramente fazem emanar os conteúdos e sentidos simbólicos presentes nas profundezas do imaginário. A mitocrítica demanda abertura sensível às imagens arquetípicas, aos simbolismos, aos mitos, metáforas e complexos poéticos<sup>10</sup> para que esses possam ser reconhecidos como dinamizadores da obra em questão. Nesse processo interpretativo, levantar indícios sobre a presença mítica na obra, destacar vestígios sobre a recorrência de mitemas, sublinhar homologias simbólicas e semelhanças semânticas é fundamental.

Portanto, Gutiérrez (2014) explica que não se trata apenas de evidenciar mitos como o de Orfeu em uma determinada obra, sendo essa uma atividade destacada entre a crítica histórico-comparativa. Ao contrário, a mitocrítica busca a descoberta de estruturas míticas latentes, inerentes ao texto, para interpretá-las. Portanto, a mitocrítica estuda objetos culturais tendo o mito como prisma, observando nesses produtos os mitemas, imagens e símbolos que os inspiram bem como as variações, modificações e degradações de sentido<sup>11</sup> que esses conteúdos do imaginário sofrem para se compreender as consequências desses fenômenos tanto para a obra quanto para a cultura e a sociedade.

---

<sup>10</sup> Em seu estudo sobre a imaginação material (p. 42, 49, 92, 121 desta tese), Bachelard apresenta complexos poéticos que abrangem diferentes imagens de sonhos, saberes tradicionais, motivos literários, passagens ou obras poéticas unidas por um sentido simbólico profundo decorrente de alguma presença mítica ou literária muito pregnante na cultura. Em *Água e os Sonhos* (2013), o filósofo se dedica ao complexo de Caronte [em referência ao gênio do mundo infernal que, na mitologia grega, transporta os mortos pelos rios do Hades, esse complexo poético aborda a presença da água na condição de morte, o sentido da morte como passagem ou viagem e a morte como barqueiro de águas infernais (p. 82)] e também ao complexo de Ofélia [Bachelard recorre à personagem criada por Shakespeare em *Hamlet* (que, enlouquecida pela morte do pai e pela falta de amor do príncipe da Dinamarca, tira a própria vida em um riacho) para evidenciar as imagens e ligações poéticas existentes entre a água, a mulher atormentada e o suicídio (mais sobre o complexo de Ofélia à página 145 desta tese)]. Já em *A terra e os devaneios do repouso* (2003), Bachelard apresenta o complexo de Jonas (na tradição bíblica, o profeta Jonas é jogado ao mar durante uma tempestade por desacato a uma determinação de Deus; engolido por uma grande baleia, passa três dias e três noites no ventre do animal, sendo posteriormente lançado às areias de uma praia; depois, realiza o pedido divino) para abarcar exemplos literários sobre engolimentos, devoramentos, encaixamentos, interioridades, profundidades e permanências no ventre do monstro ou do animal. Os complexos de Prometeu, Empédocles, Novalis e de Hoffmann surgem em *A psicandlise do fogo* (2008).

<sup>11</sup> Como veremos, o desgaste do sentido é um fenômeno observado por Eliade (2016), Durand (1996), Barros (2009) e Brandão (1986) que ocorre no percurso de disseminação cultural da imagem simbólica.

Certamente, quanto maior a obra (uma única peça, toda a obra de certo autor ou a produção de uma geração da humanidade), mais vasto será o terreno de imagens e de narrativas míticas a ser observado. Maiores também poderão ser as alterações e apropriações do mito, podendo ser mais rica a mitocrítica. Porém, também serão mais desafiadores os percalços e as dificuldades de interpretação.

A ciência do imaginário delineada pelo autor, bem como o procedimento metodológico dedicado à polissemia da imagem e do mito, são nossas principais inspirações. Mesmo assim, entendemos que cada pesquisa demanda processos metodológicos específicos que permitam o melhor trabalho sobre seu corpus teórico e empírico. Em nosso caso, passamos a desenvolver um caminho próprio para a leitura simbólica de filmes cinematográficos desde nossa dissertação de mestrado. Naquele momento, houve oportunos questionamentos sobre como a pesquisa havia chegado aos resultados apresentados, como havia sido a apropriação teórica e quais as etapas seguidas no procedimento metodológico – tópicos de grande peso em nossa decisão de aprofundar nossa pesquisa sobre a mitocrítica fílmica.

Pretendemos responder a essas e outras perguntas no desenvolvimento de nossas ideias, levando em conta a poética do devaneio de Bachelard (2008) e a razão sensível de Michel Maffesoli (1998) tanto na feitura da tese quanto em nossas mitocríticas fílmicas. No primeiro caso, Bachelard propõe a valorização do devaneio consciente do sujeito desperto, ou seja, uma faculdade desvinculada da dimensão onírica, mas submetida à imaginação criadora. Para isso, o filósofo sugere que o pesquisador alie as experimentações empíricas sobre o objeto a uma liberdade criativa de ordem poética para que obtenha uma percepção ampliada sobre a produção do conhecimento científico. Estudioso da obra de Bachelard, Jean-Jacques Wunenburger (2012) explica que a poética do devaneio imprime uma dualidade antropológica na elaboração do conhecimento que opõe e congrega ciência e devaneio, objetividade e subjetividade, conceito e imagem. Paralelamente, Maffesoli destaca a subjetividade e a objetividade como dois polos indissociáveis da razão sensível, em constante tensionamento e equilíbrio. Assim, a razão sensível instaura uma relação harmoniosa de contrários em que o pensamento racional é consequência da sensibilidade. Dessa forma, o sensível abre espaço para uma leitura subjetiva do mundo, potencialmente autoral e única, mas sem desvincular-se da razão.

A mitocrítica durandiana colocada como parte de uma mitodologia inspiradora orienta a tese sobre mitocrítica fílmica que ora se apresenta. Neste subcapítulo, tentamos demonstrar as possibilidades deste procedimento metodológico no estudo e na interpretação de textos literários, ressaltando também os limites da mitocrítica tradicional na pesquisa em cinema. Já em nosso terceiro capítulo, que reúne o referencial teórico sobre cinema no contexto do imaginário, avaliaremos as possibilidades e os limites de teorias e metodologias tradicionais do cinema para a interpretação do sentido simbólico e potencialmente mítico dos filmes confrontando suas principais características epistemológicas às qualidades e especificidades das imagens simbólicas. Nosso intuito é evidenciar nosso problema de pesquisa e encaminhar a possibilidade da mitocrítica fílmica como solução. Entendemos que a semântica da ordem do imaginário está latente nos filmes, assim como está no mito, na literatura, na fotografia, no jornalismo, na sociedade ou na política, pois os motiva. Deste modo, a mitocrítica fílmica se detém sobre o teor imaginário que energiza o sentido simbólico e potencialmente mítico de títulos cinematográficos.

#### 1.4 Corpus

Junto à proposta teórico-metodológica que se apresenta nessa tese destacamos três exercícios de mitocrítica fílmica sobre títulos cinematográficos. Para selecioná-los, verificamos as listas dos melhores, mais influentes ou mais importantes filmes da história do cinema publicadas por *British Film Institute*, *American Film Institute*, pelos jornais *The Guardian/Observer* (em parceria) e pelas revistas *Cahiers du Cinéma* e *The Hollywood Reporter*<sup>12</sup>.

A *Fédération Internationale de la Presse Cinématographique* (FIPRESCI<sup>13</sup>) não lançou levantamento próprio sobre os melhores filmes de todos os tempos.

Já a Associação Brasileira de Críticos de Cinema (Abraccine<sup>14</sup>) publicou recentemente os livros *Animação Brasileira – 100 Filmes Essenciais* (2018),

---

<sup>12</sup> O levantamento publicado pela *Hollywood Reporter* resulta de uma pesquisa realizada com 2.120 profissionais da indústria do cinema em Hollywood.

<sup>13</sup> <http://fipresci.org/>

Documentário Brasileiro – 100 Filmes Essenciais (2017) e 100 Melhores Filmes Brasileiros (2016), mas nenhum levantamento de escopo internacional que fosse equiparável às listas publicadas pelas instituições e veículos de imprensa selecionados.

**Tabela 1:** Listas de melhores filmes segundo institutos e veículos especializados em cinema

British Film Institute <a href="http://www.bfi.org.uk/news/50-greatest-films-all-time">http://www.bfi.org.uk/news/50-greatest-films-all-time</a>	American Film Institute <a href="https://www.afi.com/100years/movies10.aspx">https://www.afi.com/100years/movies10.aspx</a>	The Guardian/Observer* <a href="https://www.theguardian.com/news/datablog/2010/oct/16/greatest-films-of-all-time">https://www.theguardian.com/news/datablog/2010/oct/16/greatest-films-of-all-time</a>	Cahiers du Cinéma <a href="https://www.telegraph.co.uk/news/3497927/Top-100-films-of-all-time-according-to-Les-Cahiers-du-Cinema.html">https://www.telegraph.co.uk/news/3497927/Top-100-films-of-all-time-according-to-Les-Cahiers-du-Cinema.html</a>	The Hollywood Reporter <a href="https://www.hollywoodreporter.com/lists/100-best-films-ever-hollywood-favorites-818512">https://www.hollywoodreporter.com/lists/100-best-films-ever-hollywood-favorites-818512</a>
<i>Vertigo</i> (1958), de Alfred Hitchcock	<i>Citizen Kane</i> (1941), de Orson Welles	<i>Psycho</i> (1960), de Alfred Hitchcock	<i>Citizen Kane</i> (1941), de Orson Welles	<i>The Godfather</i> (1972), de Francis Ford Coppola
<i>Citizen Kane</i> (1941), de Orson Welles	<i>The Godfather</i> (1972), de Francis Ford Coppola	<i>2001: A Space Odyssey</i> (1968), de Stanley Kubrick	<i>The Night of the Hunter</i> (1955), de Charles Laughton	<i>The Wizard of Oz</i> (1939), de Victor Fleming
<i>Tokyo Story</i> (1953), de Ozu Yasujiro	<i>Casablanca</i> (1942), de Michael Curtiz	<i>Andrei Rublev</i> (1966), de Andrei Tarkovsky	<i>La Règle du Jeu</i> (1939), de Jean Renoir	<i>Citizen Kane</i> (1941), de Orson Welles
<i>La Règle du Jeu</i> (1939), de Jean Renoir	<i>Raging Bull</i> (1980), de Martin Scorsese	<i>Apocalypse Now</i> (1979), de Francis Coppola	<i>Sunrise: A Song of Two Humans</i> (1927), de F. W. Murnau	<i>The Shawshank Redemption</i> , de Frank Darabont
<i>Sunrise: A Song of Two Humans</i> (1927), de F. W. Murnau	<i>Singin' in the Rain</i> (1952), de Stanley Donen & Gene Kelly	<i>Annie Hall</i> (1977), de Woody Allen	<i>L'Atalante</i> (1934), de Jean Vigo	<i>Pulp Fiction</i> (1994), de Quentin Tarantino
<i>2001: A Space Odyssey</i> (1968), de Stanley Kubrick	<i>Gone With The Wind</i> (1939), de Victor Fleming	<i>Chinatown</i> (1974), de Roman Polanski	<i>M</i> (1931), de Fritz Lang	<i>Casablanca</i> (1942), de Michael Curtiz
<i>The Searchers</i> (1956), de John Ford	<i>Lawrence of Arabia</i> (1962), de David Lean	<i>Brief Encounter</i> (1945), de David Lean	<i>Singin' in the Rain</i> (1952), de Stanley Donen & Gene Kelly	<i>The Godfather: Part II</i> (1974), de Francis Ford Coppola
<i>Man with a Movie Camera</i> (1929), de Dziga Vertov	<i>Schindler's List</i> (1993), de Steven Spielberg		<i>Vertigo</i> (1958), de Alfred Hitchcock	<i>E.T. The Extra-Terrestrial</i> (1982), de Steven Spielberg
<i>The Passion of Joan of Arc</i> (1927), de Carl Dreyer	<i>Vertigo</i> (1958), de Alfred Hitchcock		<i>Les Enfants du Paradis</i> (1945), de Marcel Carné	<i>2001: A Space Odyssey</i> (1968), de Stanley Kubrick
<i>8½</i> (1963), de Federico Fellini	<i>The Wizard of Oz</i> (1939), de Victor Fleming	* São os melhores filmes em sete gêneros do cinema.	<i>The Searchers</i> (1956), de John Ford	<i>Schindler's List</i> (1993), de Steven Spielberg

Os dez filmes mais recorrentes nas listas dos melhores de todos os tempos segundo instituições e veículos de imprensa selecionados nesta pesquisa são:

**Tabela 2:** Filmes mais recorrentes entre os acima citados

<p><i>Citizen Kane</i> (1941), de Orson Welles: quatro ocorrências  <i>Vertigo</i> (1958), de Alfred Hitchcock: três ocorrências  <i>2001: a space odyssey</i> (1968), de Stanley Kubrick: três ocorrências  <i>Sunrise - A Song of Two Humans</i> (1927), de F.W. Murnau: duas ocorrências  <i>The Wizard of Oz</i> (1939), de Victor Fleming: duas ocorrências  <i>La Règle du Jeu</i> (1939), de Jean Renoir: duas ocorrências  <i>Casablanca</i> (1942), de Michael Curtiz: duas ocorrências  <i>Singin' in the rain</i> (1952), de Stanley Donen &amp; Gene Kelly: duas ocorrências  <i>The Godfather</i> (1972), de Francis Ford Coppola: duas ocorrências  <i>Schindler's list</i> (1993), de Steven Spielberg: duas ocorrências</p>
---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Dessa forma, as mitocríticas fílmicas apresentadas nesta tese serão dedicadas a *Cidadão Kane* (1941), de Orson Welles, *Um corpo que cai* (1958), de Alfred Hitchcock, e *2001: uma odisseia no espaço* (1968), de Stanley Kubrick. Com elas, veremos que esses três filmes, já tidos como clássicos do cinema e frequentemente listados como alguns dos melhores já realizados, alcançaram essa posição não apenas por suas qualidades cinematográficas, mas também pela presença impactante das imagens simbólicas e dos mitos que os tornam vitais.

## 1.5 Estado da arte

Como era de se esperar, um levantamento básico sobre o estado da arte da pesquisa em cinema no campo da Comunicação resulta em milhares de teses e dissertações já defendidas e publicadas. A busca pelo termo “cinema” no banco de teses e dissertações da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior<sup>15</sup> (Capes) apresenta 6.213 estudos realizados no Brasil e cadastrados no portal. Esse alto número de trabalhos acadêmicos sobre a linguagem cinematográfica impossibilita a adequada verificação de projetos que possam, porventura, se aproximar de nosso interesse de pesquisa – focado no estudo teórico do cinema pela heurística do

<sup>15</sup><http://bancodeteses.capes.gov.br/banco-teses/#/>

imaginário. Nesse caso, as pesquisas sobre os termos “imaginário” e “mito”, como veremos, se tornam mais frutíferas.

Ainda assim, verificamos os primeiros cem trabalhos de mestrado e doutorado oferecidos pelo sistema da Capes na busca por “cinema”. A análise fílmica se coloca como procedimento metodológico preferido em teses e dissertações sobre filmes específicos, sobre a filmografia de determinados cineastas ou sobre escolas e estéticas cinematográficas específicas. Também há muitos estudos com base em semiótica, análise do discurso ou análise da narrativa fílmica, além de trabalhos que observam filmes como fontes de pesquisa historiográfica.

### **Busca pelo termo “fílmica”: abordagens sensíveis ao cinema e ao simbólico**

Na tentativa de encontrar outros trabalhos ligados a “cinema” que ficaram perdidos na imensidão de itens resultante da busca no repositório da Capes, fizemos um novo levantamento, dessa vez pelo termo “fílmica”, ligado à expressão “análise fílmica”, porém evitando o termo “análise” para descartar estudos não ligados ao cinema. O portal apresentou 910 resultados, porém parte deles referia-se a “narrativa fílmica”, “leitura fílmica”, “antropologia fílmica” ou “representação fílmica”, entre outras expressões, afastando-se de nosso interesse por estudos de “análise fílmica” que pudessem dialogar com “imaginário”, “mito”, “símbolo” ou “simbólico”.

Enfim, o termo “fílmica” não se mostrou tão adequado para nossa busca sobre o estado da arte no estudo do cinema pela heurística do imaginário. Entretanto, apresentou alguns resultados sobre o cinema e questões simbólicas, revelando abordagens sensíveis sobre filmes e estéticas, estudos sobre imagens poéticas no audiovisual, além de observações sobre o sagrado e o trágico na obra de cineastas.

Em sua dissertação *Cinema de fluxo no Brasil: filmes que pensam o sensível* (2014), Emiliano Fischer Cunha (PUC-RS) ressalta diferenças entre o regime representativo da arte, destinado à ficcionalização da vida segundo estratégias mercadologicamente definidas para se obter um resultado esperado, e o regime estético da arte, mais aberto aos realismos da vida comum, cotidiana, e mais próximo das sensações, dos afetos e da imaginação humana (seja de realizadores ou de espectadores). O segundo caso configura o *cinema de fluxo*, dedicado às dimensões sensorial e

existencial de personagens praticamente suspensos em ritmos etéreos, flutuantes, repletos de pequenos acontecimentos, pausas e silêncios. Para Cunha, esse tipo de cinema possibilita a construção de significados pela esfera do sensível, sendo esse um dos meios de acesso às coisas, ao mundo e ao filme. Assim, o *cinema de fluxo* seria o meio adequado para entrarmos em contato com a produção afetiva dos sujeitos. Cunha entende o fluxo como um resgate do sensível como processo de construção de sentido. Concordamos que a produção de sentido a partir do cinema também se dá pela dimensão do sensível. Desenvolveremos nossos posicionamentos sobre essa questão nos capítulos 3, 4 e 5 desta tese.

Anacã Rupert Agra (UFPB) também busca o caminho do sensível em sua dissertação *2001: uma odisseia da palavra à imagem poética* (2006), em que utiliza a narratologia, a teoria da adaptação, a teoria poética de Jean Cohen e Roman Jakobson e também a teoria do cinema de poesia, de Pier Paolo Pasolini, como base teórica para comparar o romance literário ao filme de Stanley Kubrick. A autora afirma que o longametrage se mostra mais poético, polissêmico e aberto a diferentes leituras do que o livro.

Outra interessante dissertação a propor análise fílmica com aproximações sensíveis ao objeto de estudo é *O Horizonte de Sagrado na obra do cineasta russo Andrey Tarkovsky: o caso Andrey Rublev* (2005), em que Francisco das Chagas Fernandes Júnior (Unicamp) se propõe a identificar o impulso criador do cineasta russo por meio da chave interpretativa que chamou de “horizonte de sagrado”. O objetivo foi compreender as expressões da transcendência e as repercussões do sagrado na prática criativa e teórica do cineasta. O autor conclui que, no filme estudado, o contato com o sagrado deixa de ser uma questão artística de fundo religioso para se tornar uma questão de representação, e que expressar a busca pela transcendência torna-se questão de figuração e narração a serem resolvidas cinematograficamente.

Além desses trabalhos, a checagem do termo "fílmica" na base de dados da Capes apresentou uma dissertação muito próxima de nossos interesses de pesquisa. Em *A tragédia e o trágico no cinema contemporâneo: um estudo a partir da trilogia de Guillermo Arriaga e Alejandro Iñárritu* (2013), Fábio José Rios da Costa (UFBA) investigou a ocorrência do trágico e de elementos temáticos, narrativos, plásticos e dramaturgicos da tragédia grega clássica nos filmes *Amores Brutos* (2000.), *21 Gramas*

(2003) e *Babel* (2006). Para lidar com as dimensões do sagrado, do ético, do estético e do efêmero, o autor une a análise fílmica tanto à Poética de Aristóteles quanto à mitologia de Gilbert Durand – a qual lhe auxiliou na identificação de elementos arquetípicos e míticos presentes nas obras. Costa conclui que teatro e cinema mesclam a dimensão material e a simbólica, sendo linguagens adequadas ao drama.

### **Busca pelo termo “imaginário”: fortuna crítica**

Ainda assim, se fez necessário estabelecer buscas com palavras-chave mais eficazes e próximas de nossos eixos temáticos frente à dificuldade quase impeditiva de se verificar resultados tão amplos e variados quanto os relativos à busca pelos termos “cinema” e “fílmica”. Portanto, em outro levantamento as tradicionais palavras-chave ligadas a cinema ficam de lado, abrindo espaço para o termo “imaginário”.

Como esperávamos, o resultado foi ainda mais frutífero com o uso de filtros e com a escolha de pesquisas sobre imaginário ligadas especialmente à linguagem cinematográfica, mas também ao audiovisual como um todo<sup>16</sup>. Também chamaram a atenção estudos dedicados a mitos e as suas relações com a contemporaneidade nos campos da arte, das linguagens e da comunicação midiática.

O sistema da Capes resultou em 8.504 resultados para a busca pelo termo “imaginário”, mas apenas 2.653 nas grandes áreas de conhecimento de Letras e Artes, Linguística e de Ciências Sociais Aplicadas. A pesquisa foi refinada para um menor grupo de instituições de ensino (Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Universidade de São Paulo, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Universidade Estadual de Campinas, Universidade Federal de Pernambuco e Universidade Federal de Minas Gerais) resultando em 1.613 resultados para “imaginário”. Muitos desses se aproximam de nossos interesses de estudo.

---

<sup>16</sup> Na busca sobre “imaginário”, além das pesquisas em comunicação, cinema e outras formas de audiovisual, há muitos resultados em outros campos do conhecimento, como Educação, Letras e Literatura – caso de *Literatura e antropologia do imaginário: uma mitocrítica dos gêneros literários* (1999), em que Maria Zaira Turchi adota o procedimento metodológico sugerido por Durand (2000, 2012) para oferecer novos olhares sobre a construção de uma teoria dos gêneros literários. Algo parecido ocorre em uma busca pelo termo “arquetipo”, levando-nos a *O encontro com o arquetipo materno: imaginário e simbologia em Lya Luft* (2006), tese em Letras de Eliane Ferreira de Cerqueira Lima.

Dentre os projetos selecionados pelo sistema Capes, incluem-se os importantes trabalhos sobre comunicação e imaginário já oferecidos pelos integrantes do grupo de pesquisa Imaginalis, do PPGCOM da UFRGS, incluindo a tese publicada *Sob o nome de real: imaginários no jornalismo e no cotidiano* (Armazém Digital, 2008) e o livro *Jornalismo, magia, cotidiano* (Ed. da ULBRA, 2001), ambos de Ana Taís Martins Portanova Barros, as teses *O Imaginário do Jornalismo - Fundamentos epistemológicos para uma crise simbólica* (2019), de Andriolli de Brites da Costa, *O paradoxo da sustentabilidade ambiental na propaganda: trajetos de sentido e ciclos do imaginário* (2019), de Francisco dos Santos, e *Manda memes: dinâmicas e trajetos de imagens* (2019), de Renata Lohmann, além das dissertações *Imagens entre a fotografia e o jornalismo: uma leitura simbólica do fotojornalismo premiado* (2015), de Anelise Angeli De Carli, *Estéticas audiovisuais na redemocratização argentina: símbolos entre publicidade e cinema na obra de Eliseo Subiela* (2018), de Aline Almeida Duvoisin, e *O ovo da serpente, o mito do golpe de Estado positivo e a queda: do documentário histórico ao imaginário antropológico da ditadura militar brasileira* (2017), elaborada pelo autor desta tese.

Em seu trabalho de mestrado, Aline Almeida Duvoisin, também integrante do Grupo Imaginalis, defendeu seu trabalho de mestrado sobre a obra do cineasta argentino Eliseo Subiela, como já destacado. Nessa dissertação, a autora estuda o encantamento das estéticas audiovisuais cinematográficas e publicitárias do realizador argentino frente a uma ideia de realidade que elas ajudam a construir. Pensadores como Gilbert Durand, Mircea Eliade e Carl Gustav Jung ajudaram a autora a estabelecer a perspectiva do imaginário para abordar o encantamento como uma forma de contato dos sujeitos com o mundo por meio de imagens. Duvoisin também se inspirou na mitocrítica durandiana para interpretar os filmes e comerciais publicitários do corpus de pesquisa. Assim, percebeu que nos filmes certos aspectos da realidade concreta fazem emergir conteúdos do universo simbólico. Notou também que os comerciais do cineasta são mais fechados ao imaginário, ocultando a origem dos símbolos e reduzindo seus sentidos.

Também no PPGCOM da UFRGS, mas em 2010, alguns anos antes da atual produção no Grupo Imaginalis, Mauro de Araújo Menine Jr. apresentou a dissertação *Fronteiras híbridas nas geografias imaginárias do cinema gaúcho: o exemplo de "Cerro do Jarau"*, sobre o filme lançado em 2005 por Beto Souza. O autor trabalha com o conceito de geografia imaginária, entendida como cartografia de determinado

universo simbólico em que se informam identidades e se constituem suas representações. Menine Jr. buscou determinar dispositivos simbólicos para a informação da comunidade imaginada do gaúcho através de produções cinematográficas contemporâneas. Para isso, recorre a Benedict Anderson para se apropriar do termo “comunidade imaginada”, pelo qual o historiador e cientista político procura fornecer uma visão sobre o nacionalismo tendo em vista a construção da ideia de nacional em função da imagem que um povo faz de sua própria nação. Paralelamente, debate a noção de “geografias imaginárias”, de Edward Said, para contextualizar a contestação pós-colonial ao discurso eurocêntrico. Finalmente, aborda Gaston Bachelard e sua poética do espaço, citando muito rapidamente Gilbert Durand e outros pensadores para destacar diferentes acepções sobre o conceito de imaginário. Ainda que o autor desenhe certos “traços afetivos de um imaginário ao sul” a partir de características geográficas, históricas e identitárias do Rio Grande do Sul (e do gaúcho), esses elementos seriam mais definidores de um imaginário social na linha de Cornelius Castoriadis, porém seriam pouco indicativos sobre as imagens simbólicas que constelam nesse “imaginário ao sul” ou nessas “geografias imaginárias do cinema gaúcho” caso o objetivo fosse uma aproximação com a raiz imaginária antropológica do gaúcho a partir de suas representações cinematográficas e socioculturais. Para uma adequada abordagem crítica e científica dos elementos imaginários motivadores de filmes, devemos aguçar a sensibilidade e compreender o alcance da polissemia do símbolo na vertente arquetipológica.

Paralelamente aos estudos elaborados pelo Grupo Imaginalis e por integrantes do PPGCOM da UFRGS sobre as relações entre imaginário e comunicação em seus mais diversos âmbitos (jornalismo, publicidade, mídias sociais e cinema), há de se destacar importantes trabalhos de nossos pares em outras universidades brasileiras, especialmente no que diz respeito a pesquisas que conectam cinema e imaginário.

Um deles é *O cinema de Ruy Guerra: um imaginário autoral na pós-modernidade* (2009), tese de Eduardo Portanova Barros (PUCRS). O autor destaca a ideia de autoria cinematográfica contemporânea partindo da incidência do imaginário sobre o trabalho artístico de cunho autoral do cineasta Ruy Guerra. Barros retoma Gaston Bachelard, Gilbert Durand, Michel Maffesoli e outros pensadores para compreender com clareza o peso das emoções, dos sentimentos e das intuições para artistas como o cineasta dionisíaco pós-moderno – segundo as palavras do pesquisador. Ele conclui que um

filme, em determinadas circunstâncias, pode ser a representação simbólica de uma individualidade sensível. O autor se alia especialmente a Durand para sustentar a ideia da *sensibilidade autoral* do cineasta – sendo o sensível uma abertura para a leitura subjetiva do mundo. Assim, refere-se à autoria como o não-racional (...) transformado em arte, identificando na personalidade complexa de Dionísio (deus grego do vinho, das emoções e da tragédia) aquela que melhor representa o cinema de Ruy Guerra.

Já em *Da mitologia ancestral à mitologia musical: reflexos do espetacular e do hiperespetacular em videocliques de David Bowie, Kiss e Lady Gaga* (2017), Ticiano Ricardo Paludo (PUCRS) busca compreender as articulações e tensões existentes nos “mitos musicais contemporâneos” para verificar a possibilidade de se traçar um paradigma de construção mítica pós anos 2000 tendo em vista a produção audiovisual dos artistas citados. O autor revisita Roland Barthes, Mircea Eliade, Joseph Campbell e Edgar Morin para propor relações entre mito, músicos e indústria cultural. Apesar de parte da base teórica compreender autores que dialogam com os Estudos do Imaginário na vertente da Escola de Grenoble, a pesquisa de Paludo gira em torno de análise fílmica direcionada ao formato de videoclipe, não abarcado em nossa investigação. Rigorosamente fundamentada por um resgate dos elementos histórico-culturais que cercam os músicos citados, a pesquisa, porém, não propõe uma interpretação das imagens arquetípicas e dos simbolismos motivadores de certa “mitologia musical” que seria intrínseca aos artistas do *corpus*. Paludo afirma que a “mitologia musical” é uma soma de imaginários programados como espetáculo e que a “ambiência mítica” depende da ação de empresários e de produtores, porém não destaca o que haveria de realmente mítico, simbólico e imaginário nesta “mitologia musical” ligada à indústria cultural. Esses elementos seriam de extremo interesse para a vertente antropológica dos Estudos do Imaginário, que observa no arquétipo a *pregnância simbólica*<sup>17</sup> máxima e na imagem técnica audiovisual uma redução dessa qualidade. Porém, se Paludo está atento aos novos mitos tecno-midiáticos que ecoam na cultura pop musical contemporânea – algo que também nos gera interesse –, nossa tese se diferencia de sua pesquisa novamente

---

<sup>17</sup> Ernst Cassirer cunhou a expressão *pregnância simbólica* para destacar a impossibilidade da existência de dados e conteúdos sensíveis puros. Assim, dados sensíveis já seriam concebidos com sentido, como símbolos. Portanto, sujeitos teriam contato constante com imagens impregnadas de sentido simbólico. “[...] Por *pregnância simbólica* há de entender-se o modo como uma vivência perceptual, isto é, considerada como vivência sensível, entranha ao mesmo tempo um determinado significado não intuitivo que é representado concreta e imediatamente por ela” (CASSIRER, 1972, p. 229). Do ponto de vista dos Estudos do Imaginário, a expressão pode ser compreendida como a contínua capacidade que uma imagem simbólica tem de apresentar sentidos vivenciados pelo sujeito imaginante. A *pregnância* das imagens simbólicas ganhará mais atenção em nosso segundo capítulo.

dada nossa intenção de apresentar um procedimento metodológico de base teórica voltada à exposição da raiz imaginária e da motivação simbólica de produtos cinematográficos. Nesse sentido, entendemos como imprescindível uma aproximação à mitocrítica durandiana e sua atualização em mitocrítica fílmica caso o intuito do pesquisador seja verificar o trânsito e a ação de elementos do imaginário no processo comunicacional gerado pelo cinema – algo já efetivado em nossa dissertação defendida em 2015. Para tanto, buscamos em nossa tese de doutoramento a consolidação de uma mitocrítica fílmica que possa de fato fundamentar teórica e metodologicamente a pesquisa de filmes pela ótica do imaginário.

Não é exatamente isso que faz Helena Maria Antonine Stigger (PUCRS) em sua dissertação *Marcelo: o imaginário burguês de Walter Hugo Khouri* (2007), porém seus resultados são marcantes. Stigger faz uma boa revisão de alguns dos principais teóricos do imaginário, incluindo Gaston Bachelard, Gilbert Durand, Edgar Morin e Michel Maffesoli. Dando atenção especial a Cornelius Castoriadis, relaciona a ideia de construção social do imaginário com a psicanálise freudiana para estudar o personagem Marcelo, que aparece na obra do cineasta Walter Hugo Khouri. Porém, ainda que a base teórica seja muito próxima da nossa, Stigger opta pela metodologia da análise fílmica, inspirada por Jacques Aumont, Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété. Como já ressaltamos, em nosso caso a análise fílmica é um processo complementar que nos auxilia na observação da linguagem audiovisual e que se alia ao nosso procedimento teórico-metodológico principal: a mitocrítica fílmica. Contudo, os resultados de Stigger são destacáveis, relacionando o personagem fílmico a deuses, símbolos e narrativas míticas do mundo antigo no contexto cinematográfico da obra de Khouri. Algo próximo desse tipo de abordagem foi realizado em nossa dissertação *O ovo da serpente, o mito do golpe de Estado positivo e a queda: do documentário histórico ao imaginário antropológico da ditadura militar brasileira* (2017).

A análise fílmica também foi o método escolhido na dissertação *Tempo e Montagem: do cinema ao imaginário e do imaginário ao cinema* (2010), em que Silvano Nestor Barbizan (PUCRS) busca as relações entre a manipulação do tempo narrativo pela montagem cinematográfica e seus possíveis paralelos com as noções temporais presentes no imaginário social. Porém, sua concepção de análise é diferente da de Helena Maria Antonine Stigger e muito distante de nosso modo de leitura fílmica. Entre os problemas de pesquisa de Barbizan está entender como a montagem se relaciona com

a implicação entre tempo e imaginário. Para responder à questão, o autor analisa filmes como *Um Cão Andaluz* (1928), *Cidadão Kane* (1941) e *Acoissado* (1959) com um método que, segundo o autor, permite distanciamento do filme e uma observação atenta. Discordamos desse suposto afastamento do pesquisador com relação ao seu objeto de estudo. De nosso ponto de vista, buscamos justamente o contrário. Em se tratando dos Estudos do Imaginário, propomos aproximação a nossos objetos de estudo e uma verdadeira experiência dos sentidos que eles propõem para assim entrar em contato com imagens arquetípicas, simbólicas e poéticas que os motivam. Como apontam Bachelard e Durand, as imagens precisam ser vivenciadas pelo sujeito para que tenham seus sentidos assimilados, e nunca decodificadas em processos de racionalismo estrito. Ter o imaginário antropológico como heurística significa entender que a imagem deve ser vivenciada pelo sujeito pulsional em seu contexto histórico, para que assim aflorem sua carga semântica e sua polissemia. O melhor acesso aos conteúdos imaginários, simbólicos e poéticos demanda mais do que um escrutínio racionalista pela análise fílmica: é preciso uma abordagem sensível que permita leituras simbólicas sobre obras audiovisuais, as quais, teoricamente fundamentadas e metodologicamente orientadas, podem resultar em mitocríticas fílmicas capazes de oferecer novos entendimentos sobre a incidência do símbolo na dimensão técnica e artística do cinema e de outras formas audiovisuais. Assim, o distanciamento entre pesquisador e objeto, tão importante para a análise fílmica, deve ser evitado na mitocrítica fílmica. A observação nítida dos fragmentos imaginários que transitam em obras cinematográficas só é possível quando o pesquisador se mantém próximo ao filme. É preciso deixar-se envolver pela narrativa fílmica e pelos elementos da linguagem audiovisual para, a partir deles, deixar-se tocar pelas imagens arquetípicas e simbólicas que o dinamizam. Este percurso permite ao pesquisador um tipo semelhante de pensamento por imagens comum entre realizadores de cinema, tornando possível a compreensão daquilo que há de sensível, poético, mítico e imaginário nos filmes. É nesse contato íntimo entre filme e pesquisador, nessa experiência próxima que se dá entre a narrativa fílmica e o processo de pesquisa dinamizado pelo sensível, que o imaginário de um filme pode se revelado.

Apesar de visões opostas sobre o estudo das relações entre imaginário e cinema, Barbizan faz um interessante retrospecto de autores que apresentam diferentes concepções sobre o tempo, incluindo a antiga noção grega do tempo cíclico, o que enriquece seu processo de análise fílmica – como quando identifica o tempo em ciclo no

surrealismo de *Um Cão Andaluz*. Porém, a questão do tempo mítico, tão cara aos Estudos do Imaginário, não ganha atenção especial na pesquisa. Na verdade, a própria vertente do imaginário adotada por Barbizan não é clara o suficiente para ser identificada, dando a entender muitas vezes que imaginário acaba sendo tomado pelo pesquisador como senso comum. É o que ocorre quando se refere ao “imaginário da época de 1968” para se referir a certa ideia comum que o cidadão médio tinha sobre a tecnologia e o visual da corrida espacial no contexto histórico da Guerra Fria. Após atentas observações sobre as noções de montagem e de tempo no cinema, Barbizan conclui que “[...] as configurações temporais e os recursos de montagem têm uma ligação íntima com o imaginário” e que “[...] tudo está interligado: imaginário, tempo, cinema” (2010, p.126-127), porém o pesquisador não apresenta em seu estudo indícios bem definidos sobre que imaginário é esse e de que forma essa “ligação íntima” se dá.

Mais próximo do que pretendemos em nossa tese, a dissertação *Expressões do inferno e tecnologias do imaginário: de Dante a Godard* (2008), de Milene Gomes Sacco Sanguiné (PUCRS), busca compreender as relações intertextuais entre o inferno criado por Dante Alighieri em *A Divina Comédia* (1320) e o inferno representado cinematograficamente por Jean-Luc Godard no filme *Nossa Música* (2004). Sanguiné reúne noções de imaginário decorrentes de Durand, Maffesoli e Juremir Machado da Silva aliadas aos conceitos de Perspectiva em Abismo, de Eduardo Peñuela Cañizal, e de Observação Colateral, de Charles Sanders Peirce. Ainda que não consigamos observar uma relação teórica sustentável entre Peirce e Durand no trabalho (sendo a semiótica atenta às significações imediatas do signo no contexto da linguagem ou do texto a ser decodificado, e os Estudos do Imaginário propício à raiz arquetípica polissêmica do símbolo), Sanguiné chega a interessantes conclusões. Além de questões específicas relativas ao seu trabalho, a pesquisadora observa que o imaginário (acerca do inferno) sofre alterações e atualizações de acordo com o repertório imaginal dos indivíduos ao longo do tempo. Concordamos em parte com a autora quando afirma que a cada época o imaginário é interpretado e traduzido artisticamente conforme o pensamento e a estética vigente. De nossa parte, diríamos que certamente elementos imaginários e simbólicos ganham diferentes representações artísticas através das gerações, porém, preferimos pensar por uma perspectiva diferente, que perceba a origem dessa situação observada pela autora (qual seja, “o imaginário interpretado e traduzido artisticamente”). Entendemos que o imaginário, decorrente da imaginação

criadora do homem (BACHELARD, 1990), primeiramente motiva a produção simbólica, mítica e ritualística, e apenas posteriormente ativa a produção artística e midiática. Somente assim poderíamos compreender produtos culturais, artísticos e midiáticos como resultado das interpretações e traduções de conteúdos imaginários feitas pelos sujeitos imaginantes – estágio sobre o qual Sanguiné se refere. Essa retroalimentação constante entre imaginário, cultura, arte e mídia é ponto central em nossa tese, especialmente no que diz respeito ao cinema, mas é o entendimento da gênese simbólica e mítica do audiovisual que mais nos interessa. Além disso, percebemos que há dez anos a pesquisadora já anunciava a dificuldade teórico-metodológica para um estudo convergente entre imagem, imaginário e produção artístico-cultural e midiático – barreira que também enfrentamos em nossa dissertação. Sanguiné destaca a necessidade de seguir adiante com a pesquisa sobre “o trajeto de imagens” (2008, p. 136). Concordamos com a autora, e por isso estamos desenvolvendo uma proposta teórico-metodológica centralizada na mitocrítica fílmica que possa não apenas dar conta do estudo da motivação simbólica de filmes, mas que compreenda, paralelamente, o trânsito de derivação semântica das imagens. Daremos atenção a esse tema em nosso capítulo 2.

A dissertação *A poética imaginária do videogame: as passagens e as traduções do imaginário e dos mitos gregos no processo de criação de jogos digitais* (2012), de Flávia Tavares Gasi (PUCSP), também se aproxima de nossos interesses de pesquisa. A autora analisa a incidência de elementos do imaginário e de personagens dos mitos gregos em três games, sendo que em um deles isso se dá de forma quase literal, em um segundo há certa hibridização com figuras do imaginário contemporâneo, enquanto o outro recria figuras do imaginário e narrativas da mitologia grega sem literalismo. Gasi se alia a Bachelard, Durand e Campbell para fundamentar seu trabalho, levando em conta ainda a intersemiótica segundo Julio Plaza e as relações entre tradução, imaginário e processos criativos conforme Lucia Leão. O estudo de Gasi investiga as imagens e as ações que estão presentes em videogames através do que chama de abordagem arqueológica, refazendo o percurso das narrativas na cultura. Entendemos que esse “refazer o percurso” está ligado a ponto fundamental de nossa proposta teórico-metodológica: a já citada derivação do sentido simbólico no trajeto entre a imagem arquetípica constitutiva do imaginário e a imagem técnica visual de filmes ou games – esses dois extremos, o primeiro tem alta pregnância simbólica e o segundo,

baixa. Compreender essa relação entre ambos, a ser aprofundada em nosso segundo capítulo, é essencial para que se entenda que em filmes ou games não há arquétipos e símbolos em si, mas sim representações audiovisuais por eles motivadas. Além disso, a dissertação de Gasi demonstra, como também acreditamos, que processos e elementos imaginários também atuam sobre a criação de jogos eletrônicos, uma das vertentes mais avançadas, populares e lucrativas do segmento audiovisual no Brasil e no exterior. Percebemos que, guardadas as diferentes naturezas do cinema e do *game*, a raiz audiovisual única de ambos aproxima também os games de possíveis observações teórico-metodológicas orientadas pela mitocrítica fílmica.

Também percebemos na tese *Manifestações do imaginário no cinema contemporâneo* (2011), de Bruno César Simões Costa (PUCRS), um diálogo com nossos interesses de pesquisa ainda que nossas perspectivas sobre a relação entre imaginário e cinema sejam diametralmente opostas. Costa propõe uma genealogia do termo *imaginário* em suas diversas acepções para tentar compreender como o filme cria regras próprias entre a imaginação e a realidade. Seu intuito é compreender o poder da ficção cinematográfica de dialogar com o que chama de “imaginários contemporâneos”. Assim, o autor parte do pressuposto que a partir da ativação do fictício pode-se perceber a presença do imaginário manifesto nos filmes. Concordamos, porém preferimos observar essa condição de ponto de vista oposto, como já dissemos antes. Para nós, seriam a constante antropológica do imaginário e a polissemia de seus conteúdos as forças motivadoras do teor fictício (ou mesmo documental, como demonstramos em nossa dissertação) de obras culturais e midiáticas audiovisuais. Acreditamos serem a imaginação criadora do homem, a potencialidade dos arquétipos e o poder semântico dos simbolismos e das narrativas míticas os reais propulsores da capacidade humana de sonhar, sentir, imaginar, simbolizar, dramatizar, ficcionalizar. Portanto, a “ativação do fictício” só pode detectar a manifestação do imaginário justamente porque ele é a própria fonte das ficções.

Costa define que os filmes são pontos de contato com o imaginário, estando envolvidos na hipercirculação de signos e significados que constituiria o midiático. Entendemos o posicionamento do pesquisador, porém se pensássemos seu trabalho pela heurística do imaginário antropológico deveríamos novamente propor uma inversão dos elementos. Sendo a imaginação criadora do homem a base do sistema dinâmico de arquétipos, símbolos, mitos e imagens que fundamentam o imaginário e as culturas

humanas, entenderíamos então que filmes seriam produtos de uma cultura midiática que, essa sim, promove a dita hipercirculação de signos e significados na comunicação social.

### **Busca pelo termo “imaginário”: teorias e metodologias insuficientes**

Ainda na busca por trabalhos científicos em comunicação e cinema levando em conta o termo “imaginário”, encontramos muitas pesquisas acerca de certo imaginário envolvendo temas socioculturais, filmes específicos, gêneros fílmicos ou filmografias. Muitas dessas teses e dissertações costumam apresentar dois distanciamentos de nossos interesses de estudo balizados pela mitocrítica fílmica: 1) bases teóricas que não dialogam adequadamente com a arquetipologia, com a polissemia do símbolo, com a reversibilidade dos conteúdos do imaginário antropológico nem com o pensamento por imagens – caso da semiótica ou dos estudos de recepção; 2) processos metodológicos para nós insuficientes, como análises fílmicas ou análises do discurso pouco ou nada convergentes com autores ligados aos Estudos do Imaginário.

Além de trabalhos com perspectiva voltada ao imaginário que não se alinham à nossa base teórica e/ou metodológica, há muitos outros estudos que tomam o imaginário a partir do senso comum, sem contexto científico específico, ou que se limitam a especular sobre um imaginário coletivo desvinculado de pressupostos importantes para o imaginário antropológico na vertente da Escola de Grenoble, como as noções de arquétipo (JUNG, 1978, 2002), imaginação criadora (BACHELARD, 1990) ou ainda imagem simbólica, trajeto antropológico, regimes do imaginário e mitocrítica (DURAND, 1996, 2000, 2012).

Esse é o caso de trabalhos como *A relação humano-maquínico no imaginário cinematográfico* (2005), de Maristela Sanches Bizarro (PUCSP), que entende o “imaginário cinematográfico” como a cultura do cinema de forma geral, representada na dissertação por apenas três filmes de ficção científica. Sua base teórica é a Teoria Geral dos Signos, de Charles Sanders Peirce, que fundamenta toda uma importante tradição em semiótica, mas que reduz o valor semântico do símbolo observando-o como elemento de significação arbitrária, definido por convenção.

Algo parecido ocorre com *O imaginário de Porto Alegre revelado em Sal de Prata* (2008), em que Taciane Soares Corrêa (PUCRS) faz uma boa leitura de imaginário segundo Gilbert Durand e Michel Maffesoli, mas se atém ao que há de concreto, físico e característico na cidade a partir das imagens técnicas do filme (táxis, micro-ônibus, torcedores dos times de futebol, parques), deixando de lado o teor simbólico imaterial.

Maria Henriqueta Creidy Satt (USP) segue caminho semelhante em *A construção do imaginário urbano no documentário brasileiro contemporâneo* (2007), fazendo apenas rápidas citações a Durand e Maffesoli para ressaltar o quanto o imaginário atravessa realidades instaurando um “imaginário urbano” decorrente de representações audiovisuais. Em seu trabalho, Satt evoca o imaginário urbano por meio de “registros de visibilidades metropolitanas”.

Além das teses e dissertações em que pesquisadores se referem ao imaginário coletivo sem alguma definição precisa, há trabalhos que se referem a certos imaginários “específicos”, como o imaginário cultural, o imaginário estético, o imaginário adulto ou o imaginário infantil. São termos que também prescindem de conceituação científica, estando muito próximos do senso comum. Em alguns casos, a palavra imaginário se refere apenas a alguma ideia sobre algo (filme, pessoa, gênero estético ou narrativo) ou mesmo a certo universo de ideias e de imagens técnicas visuais sobre aquilo. Um exemplo é *O imaginário estético moderno e pós-moderno no filme hollywoodiano: Batman Returns (1992) de Tim Burton* (2009), de Bárbara Coufal Tiellet da Silva (PUCRS).

Há ainda trabalhos acadêmicos que se propõem a uma “análise crítica do imaginário”, como fazem, por exemplo, Camilo D’angelo Braz (Unicamp) na dissertação *As representações do imaginário: uma análise crítica a partir de três leituras fílmicas de Orfeu* (2003), Edson Fernandes (PUCSP) na tese *Da grande mãe web: uma leitura crítica dos mythos, símbolos e ritos do espaço telemático e da estética na web art* (2005), e Isabel Padilha Guimarães (PUCRS) na dissertação *Cidade de Deus: imaginário e comunicação na narrativa cinematográfica* (2005). Em nosso caso, jamais pretenderíamos realizar qualquer análise sobre o imaginário humano, visto que ele não é nosso objeto de estudo. Nossa tese, seguindo um percurso já trilhado em nossa dissertação de mestrado, estuda produtos e obras audiovisuais do cinema pela heurística

do imaginário, algo diferente. Portanto, nossos objetos de estudo são filmes cinematográficos de diferentes bitolas, suportes, formatos, gêneros e metragens, ao passo que o imaginário antropológico na vertente da Escola de Grenoble se apresenta como nossa perspectiva teórica, da qual a mitocrítica durandiana é nosso procedimento metodológico inspirador. Essas são as ferramentas principais para que, agora, possamos apresentar nossa proposta teórico-metodológica para o estudo do cinema: a mitocrítica fílmica.

De fato, em 2003, um trabalho destinado à “análise do imaginário” já parecia apontar de forma bastante clara para a necessidade de se estudar os filmes do cinema conforme novas concepções teórico-metodológicas que possam desvendar as imagens, as poéticas e os sentidos que tanto dinamizam essas obras quanto se fazem sentir pelo espectador. Infelizmente a dissertação *Nosferatu: o imaginário de uma sinfonia de horror*, de Rafiza Luziani Varão Ribeiro (UnB), não parece estar disponível<sup>18</sup>. Porém, seu curto resumo indica que a pesquisadora se vale dos conhecimentos oferecidos por Gaston Bachelard sobre a imaginação para estabelecer novas possibilidades de análise fílmica, “[...] propondo a teoria bachelardiana sobre a imaginação como uma estética das sensações que a obra de arte, neste caso um filme, provoca no sujeito que a conhece”. Acreditamos que a leitura da obra *noturna*<sup>19</sup> de Bachelard, dedicada à imaginação material<sup>20</sup> e às imagens poéticas que energizam mitos, lendas, folclore, tradições e literatura, estimula uma avidez pela imaginação criadora humana propositora de oralidades, textualidades e audiovisualidades. Entendemos que, em boa parte, é justamente a visão sensível de Bachelard sobre a incidência dos quatro elementos da cosmologia grega na criação simbólica dos sujeitos (mítica, ritualística ou artística) que nos leva a estudar as imagens imateriais e os símbolos imaginários que movem os filmes do cinema.

---

<sup>18</sup> A dissertação de Rafiza Luziani Varão Ribeiro encontra-se na base da Capes, sem link de acesso, e não consta no site da UnB. O resumo transcrito acima foi retirado de um site da UFRGS que reúne resumos de trabalhos científicos produzidos entre 2003 e 2004: [http://www.ufrgs.br/infotec/teses-03-04/resumo\\_2150.html](http://www.ufrgs.br/infotec/teses-03-04/resumo_2150.html).

<sup>19</sup> A obra filosófica de Gaston Bachelard costuma ser dividida em duas fases de pensamento intituladas diurna (epistemológica) e noturna (poética), que se configuram não como opostas, mas como recíprocas e complementares.

<sup>20</sup> Para Bachelard, a imaginação material é resultado da relação do sujeito imaginante com os quatro elementos da cosmologia grega: a água, o ar, a terra e o fogo – os quais o sujeito manipula e sobre os quais devaneia, poetiza. Cada pessoa dotada de imaginação criadora, produtora e deformadora de imagens, teria preferência natural por um desses elementos.

### **Busca pelo termo “mito”: um interesse pelo primeiro discurso**

Uma busca pelo termo “mito” na base de dados da Capes resultou em 4.344 itens, dos quais 2.333 estão ligados às grandes áreas de conhecimento de Ciências Sociais Aplicadas ou de Linguística, Letras e Artes. Deixamos de lado, portanto, importantes estudos ligados às Ciências Humanas, sendo esses alguns dos domínios enriquecedores dos Estudos do Imaginário. Esses trabalhos, porém, não cabem em nosso balanço sobre o estado da arte.

Na área de conhecimento da Comunicação, chama a atenção a dissertação *A Morte e os Elementos de Construção de Figuras Míticas do Imaginário Midiático – Caso James Dean* (2007), em que Andréia Perroni Escudero (UNIP) aborda o papel da morte na mitificação dos ídolos da mídia. A autora propõe interessantes relações entre mito e narrativa, além de boas observações acerca das transformações pelas quais passam os mitos e as narrativas míticas na cultura de massas, para estudar dois documentários sobre o ator norte-americano e um de seus filmes com trama ficcional.

Já em *A narrativa mitológica de Campbell no filme Blade Runner* (2004), Isaias Ribeiro (UFRGS) opta pelas proposições de Joseph Campbell acerca do mito, destacando tanto as funções mística, cosmológica, sociológica e pedagógica das narrativas míticas em si quanto sublinhando os pontos específicos da jornada do herói. Ribeiro conclui que o protagonista Rick Deckard cumpre todos os estágios da aventura heroica – exceto pelo regresso. O resultado não surpreende tendo em vista a frequente aplicação de estratagemas mitológicos fundamentados em Campbell por parte de roteiristas de cinema após o pioneirismo de *Guerra nas estrelas* (1977), de George Lucas, nesse quesito. Além disso, se desvinculado do esquema da jornada do herói, Ribeiro destaca muito pouco do que há de simbólico na narrativa do filme.

Na busca por “mito”, também se destaca a tese *Arte, Mito e Rito na Modernidade: a dimensão mítica em Piet Mondrian, Kasimir Malevitch; a dimensão ritual em Kurt Schwitters e Marcel Duchamp* (2005). O trabalho de Verônica Antonine Stigger (USP) ultrapassa nossa delimitação de pesquisa em cinema, porém se encontra neste estado da arte devido à interessante revisão bibliográfica acerca de conceitos sobre mito e rito, sobretudo a partir de autores com os quais também estamos alinhados, como Eliade,

Lévi-Strauss, Ernst Cassirer e Paul Ricoeur. Seu objetivo é compreender traços míticos e práticas ritualísticas como princípios formais de expoentes da arte moderna. Entre suas conclusões, Stigger (2005, p. 247) percebe que há articulações entre arte, mito e rito na modernidade que ultrapassam a “[...] simples apropriação pela arte de motivos míticos”, pois esse contato “[...] parece remontar à relação primordial da arte com o culto, quando aquela encontrava-se a serviço deste”. Para a autora, no mundo moderno o mito seria princípio formal da arte:

Na modernidade secularizada, o mito se dessacraliza e deixa de ser pano de fundo sagrado para subsistir como forma, como, por assim dizer, o princípio formal secreto dos processos constitutivos de determinadas produções artísticas. O mesmo ocorre com o rito (STIGGER, 2005, p. 247).

Assim como Stigger, também percebemos relações ativas entre mito, arte e mídia no mundo moderno e contemporâneo tendo em vista a motivação simbólica presente na produção artística e midiática. A mitocrítica fílmica pretende justamente se colocar como procedimento teórico-metodológico adequado à verificação dessas articulações no processo comunicacional estabelecido por filmes cinematográficos.

Sendo a revelação do imaginário que ativa filmes o nosso maior interesse, vemos com alguma ressalva pesquisas que tentam observar o inverso disso, ou seja, os imaginários mobilizados por títulos cinematográficos. Sílvia Antonio Luiz Anaz (2018) busca entender como o processo criativo de elaboração de roteiros impacta na construção dos imaginários que filmes e séries compartilham com a audiência. Ainda que sua pesquisa seja importante para a compreensão desse processo sob a perspectiva do imaginário, e apesar de concordarmos que filmes instauram algum imaginário específico compartilhado com o público, entendemos que essas obras são simbolicamente estimuladas por um imaginário humano muito mais amplo, denso e potente do que qualquer imaginário que um filme possa estabelecer. Em nossas mitocríticas, buscamos mais a irradiação imaginária da imagem arquetípica, do símbolo e do mito que dinamizam filmes do que os imaginários secundários e limitados que esses mesmos filmes poderiam vir a instaurar. A importância de diagnosticarmos o imaginário que movimenta obras cinematográficas está no fato de que ele as extrapola. Em outras palavras, os filmes são, para nós, objetos culturais que nos permitem aceder a um imaginário humano amplo e fulgurante, mais impregnado de sentido do que os imaginários imediatos que esses mesmos filmes podem movimentar.

## 2 IMAGINÁRIO: COSMOS, PENSAMENTO E HEURÍSTICA

Os Estudos do Imaginário reúnem saberes estabelecidos ao longo do tempo em diferentes áreas do conhecimento, despertando o interesse de pesquisadores iniciados na compreensão da riqueza de imagens, símbolos e mitos culturalmente herdados e sensivelmente vividos.

Naturalmente, pensadores de outros domínios também se dedicaram à pesquisa desses elementos empregando outras abordagens. No campo da Comunicação, são conhecidas as *Mitologias*, de Roland Barthes (1999). Lançada em 1957, a obra estuda mitos presentes no cotidiano francês entre 1954 e 1956 no contexto da então chamada comunicação de massa. O autor propõe uma análise da estrutura de linguagem do mito, a qual serviria para ocultar a condição construída da história. Alinhado a parâmetros científicos estabelecidos pelo positivismo racionalista, o recorte de Barthes observa o mito naquele contexto basicamente como peça em um processo de comunicação, como mensagem em um sistema semiológico, como discurso comunicacional. Seu posicionamento desvaloriza o mito por não compreendê-lo como discurso articulado de imagens, narrativa sagrada e simbolização explicadora das origens das coisas, do homem e do mundo.

Poucos anos depois, em 1960, Gilbert Durand apresenta em sua tese de doutoramento uma percepção bastante diferente daquela de Barthes acerca do mito, das narrativas míticas e dos conteúdos simbólicos. O autor sublinha a riqueza do arquétipo, a polissemia do símbolo e a pregnância da imagem como fatores fundamentais na constituição e na universalidade de um imaginário que tanto dinamiza a produção simbólica dos sujeitos quanto alicerça suas condutas, culturas e civilizações. Em *As estruturas antropológicas do imaginário*, Durand (2012) oferece robustas noções sobre o funcionamento efervescente do sistema imaginário e sobre a chamada *fantástica transcendental* que marca nossa espécie.

A tese de Durand solidificou os Estudos do Imaginário como esforço transdisciplinar já em sua origem, colhendo contribuições filosóficas, sociológicas, antropológicas, bem como da Literatura, da Psicologia, da Mitologia e da História das Religiões para instaurar um escopo teórico e um modelo de investigação e interpretação

de textos culturais. Portanto, o imaginário não se coloca aqui como objeto de pesquisa, mas sim como perspectiva de estudo.

Assim, se torna importante detalhar as principais noções oferecidas por Durand e por outros autores que contribuíram para estabelecer os Estudos do Imaginário como pensamento e heurística. De início, desvincularemos o imaginário de conexões diretas com o irreal ou o falso. Ao mesmo tempo, o imaginário não deve ser confundido com o ficcional. Mesmo suas relações com a capacidade humana de imaginar devem ser cautelosas. Como veremos a seguir, a imaginação humana certamente influi na feitura e na manutenção do imaginário antropológico que, por estar em retroalimentação constante, acaba por fazer incidir seu poder simbólico tanto sobre a conduta das pessoas quanto sobre os produtos de sua imaginação – imagens, mitos, lendas, ficções, mídias. Entretanto, o imaginário antropológico não é sinônimo de imaginação, como pode sugerir o senso comum, os veículos de comunicação e mesmo parte da esfera acadêmica. Não sendo algo simplesmente fantasioso, inventado ou meramente fictício, o imaginário deixa de se opor incondicionalmente (e diretamente) ao real, sendo na verdade parte dele, parte das realidades que compõem o sujeito e o mundo.

O imaginário é mesmo um sistema dinâmico de *schèmes*<sup>21</sup>, arquétipos, imagens simbólicas, simbolismos, mitos e metáforas que convergem por homologia<sup>22</sup>, permitindo uma vasta pluralidade de sentidos advindos da vivência desses conteúdos pelos sujeitos imaginantes que habitam e experimentam o mundo. Esse imaginário compartilhado, portanto, se alimenta das imagens e conteúdos simbolizados por indivíduos sensíveis e criativos. Ao mesmo tempo, é dele que tomamos emprestados os fragmentos simbólicos que nos orientam na vida pessoal, social, cultural e artística. Desse modo, o imaginário não deve ser visto como uma *galeria estagnada* de imagens que está *diretamente oposta ao real*, mas sim um *cosmos* de conteúdos simbólicos que ajuda a *organizar* nossas realidades, *equilibrando* nossa vida psíquica e sociocultural. É

---

<sup>21</sup> O *schème*, que costuma ser traduzido em português para *esquema*, é para Durand (2012) algo ainda anterior ao arquétipo. É entendido pelo autor como uma junção ente os gestos inconscientes da sensório motricidade (compreendidas como *dominantes reflexas*, seguindo a reflexologia de Vladimir Betcherev) e as representações de sentido figurado produzidas pela imaginação simbólica dos sujeitos. De forma ampla, certas imagens, símbolos e simbolismos estão diretamente ligados a esquemas motores do corpo, movimentos, reflexos fisiológico-evolutivos. Aprofundaremos esse tema a partir do subcapítulo 2.1.

<sup>22</sup> A convergência das imagens simbólicas se dá por homologia (mesma natureza, origem, proximidade, ou ainda reiteração de forma ou do sentido figurado) mais do que uma analogia (semelhança entre palavras, sintaxes, conceitos, significados, imagens). Nos Estudos do Imaginário, a homologia é mais uma equivalência morfológica (figurada) ou estrutural do que equivalência funcional.

assim que o imaginário toca nossas realidades, não se opondo a elas, mas enriquecendo-as ao lhe conferir sentido simbólico. Como explica Ana Taís Martins, o imaginário recai sobre o real principalmente por meio do mito – porém em uma acepção diferente daquela de Barthes.

A atividade do imaginário (...) não se restringe à criação da fantasia no cinema, na literatura, nas novelas e seriados, onde ela chega mesmo a ser óbvia e os estudos podem ser até mesmo redutores, já que fortemente tentados a se deter sobre o *corpus* de imagens; para lermos o mundo será necessário compreender que o imaginário, através do mito, preside também atividades humanas como a filosofia, a ciência, a arte e a religião. Sendo sistema organizador de imagens, o imaginário só se dará a ver através do deslindamento das regras de seu jogo que, em sua superestrutura, se configura através do mito (BARROS, 2014, p. 53).

Veremos mais adiante certas concepções acerca do mito, mas uma noção bem aceita nos Estudos do Imaginário é aquela proposta por Eliade (2016), pela qual o mito é compreendido como história sagrada relativa a realidades que se configuraram no mundo. Essa história seria então verdadeira para quem compartilha o mito, tendo-o como sagrado. No estudo científico em cinema, essa compreensão complexa e cultural acerca do mito e da imagem é essencial para que o pesquisador possa estabelecer sintonia com o simbólico através do filme. Voltaremos a essa necessidade de iniciação à imagem e ao mito no capítulo 4.

Além das aproximações ao mito, resgataremos conceitos sobre a tipologia da imagem – tanto em sua dimensão simbólica quanto técnica –, sobre o imaginário como heurística e sobre a retroalimentação entre imaginário e produção cultural. Nesse âmbito, surgem questões acerca da crise do pensamento simbólico no contexto sociocultural e também inquietações sobre as derivações do sentido da imagem e do mito em seu percurso de disseminação sociocultural.

## **2.1 Um passeio pelos campos gravitacionais do imaginário**

O imaginário costuma ser erroneamente atrelado ao irreal, à fantasia e ao fictício, podendo mesmo ser minimizado como algo *meramente* ligado à faculdade psicológica da imaginação. Mesmo no âmbito científico, imagem e imaginário sofreram com

séculos de recalçamento<sup>23</sup>. Porém, a partir da segunda metade do século XX, pesquisadores de diversas áreas do conhecimento passaram a se dedicar ao estudo do imaginário reposicionando-o no campo acadêmico ao resgatar a potência da imagem como elemento fundamental do pensamento. Dessa forma, é importante a avaliação em perspectiva de algumas concepções contemporâneas acerca de imaginário, mas não sem antes diferenciá-lo da ideia de imagética, denominadora de um conjunto de imagens visuais ou audiovisuais que ilustram, representam ou registram realidades concretas. A imagética, portanto, reúne imagens materiais, artísticas, gráficas, técnicas e midiáticas, representativas do mundo, dos sujeitos e dos objetos. Já o imaginário antropológico tem como essência arquétipos, imagens arquetípicas e simbólicas, mitos e metáforas não visuais – ainda que de alguma forma representáveis e constantemente representados pela cultura, pela arte e pelas mídias comunicacionais em um movimento contínuo de ação e reação. Aprofundaremos esse tema nos subcapítulos 2.3, sobre a derivação do sentido da imagem e do mito; 2.6, sobre imagem, símbolo e técnica; e também nos capítulos 3 e 4. Porém, desde já sublinhamos a gravidade do imaginário no tecido das sociedades e das culturas. Sua grande massa de imagens exerce imensa força gravitacional sobre as pessoas e sua produção simbólica, provocando acentuada curvatura no espaço-tempo sociocultural.

De fato, um passeio pelos campos gravitacionais do imaginário<sup>24</sup> que nos permita observar a natureza de sua força de atração exige também um olhar mais aproximado sobre a imaginação e a imagem, temas aos quais se dedicaram autores de diversas áreas do conhecimento. A imagem é tão presente na vida mental que Bachelard (1990, 2001, 2008, 2013) entende-a como elemento psíquico simbólico decorrente da relação do sujeito com os quatro elementos que formam o mundo segundo a cosmologia grega (terra, água, fogo e ar). Essas imagens poéticas da imaginação material, carregadas de simbolismo, sentido e afetividade decorrente da experiência do indivíduo com os quatro elementos, acabam por orientar a produção cultural e artística, sobretudo a literária. Dotado de imaginação criadora (BACHELARD, 1990), o indivíduo forma e deforma essas imagens em uma vivência poética que atinge o auge no devaneio desperto (BACHELARD, 1996), altamente criativo e desvinculado da dimensão onírica. Em sua

---

<sup>23</sup> Trata-se das hermenêuticas redutoras apontadas por Durand, que esvaziaram o sentido da imagem e definiram o imaginário como uma produção menos importante da criação humana, como destacamos à página 21 desta tese.

<sup>24</sup> A expressão faz referência à compilação de artigos *Campos do Imaginário* (DURAND, 1996).

obra sobre a imaginação material, o autor observa como imagens poéticas animadas por elementos cosmológicos inflama a produção de mitos, lendas, folclore e literatura.

No estudo da imaginação material, Bachelard também identificou raízes arquetípicas entre as imagens poéticas com as quais lidou, atraindo nossa atenção ao inconsciente coletivo. Essa camada mais profunda da psique de cada pessoa é, no entanto, desvinculada das experiências e aquisições individuais do inconsciente pessoal, sendo alimentada por conteúdos psíquicos herdados por todos durante a evolução biocultural. Conforme Carl Gustav Jung (1978 e 2002), este teor coletivo da mente sublinha a natureza também universal do inconsciente humano, e não apenas pessoal. Visto que a psique de alguém não é isolada e única, mas sim constituída por elementos psíquicos onipresentes entre populações, é natural que determinadas imagens muito pregnantes e modelos de comportamento fundamentais sejam universalmente compartilhados. De fato, estudos de Antropologia, Arqueologia, Mitologia e História da Arte registram, entre diversas culturas através dos tempos, a recorrência de certas imagens, símbolos, conteúdos oníricos, narrativas míticas, ritualizações, artefatos sagrados e artísticos. No que diz respeito à mente, Jung (2002, p. 15) definiu esses elementos psíquicos primordiais e universais como arquétipos, ou seja, componentes impessoais socioculturalmente herdados e “[...] idênticos em todos os seres humanos, constituindo um substrato psíquico comum de natureza suprapessoal que existe em cada indivíduo”.

Assim é que se explica o fato de que os processos inconscientes dos povos, separados no tempo e no espaço, apresentem uma correspondência impressionante, que se manifesta, entre outras coisas, pela semelhança fartamente confirmada de temas e formas mitológicas autóctones. A semelhança universal dos cérebros determina a possibilidade universal de uma função mental similar. Esta função é a psique coletiva (JUNG, 1978, p. 22).

Esses elementos são recorrentes em sujeitos que viveram em espaço-tempo diferentes, mas que compartilham conteúdos psíquicos e raízes simbólico-culturais semelhantes. São como imagens ancestrais coletivas “[...] que existiram desde os tempos mais remotos” (JUNG, 2002, p. 16) e que “[...] irrompem na existência através de uma função psíquica natural” (JUNG, 1978, p. 13). Tipos arcaicos primordiais, os arquétipos são como modelos mentais norteadores de modos de ser que decorrem da experiência humana no percurso da evolução psicossocial. Assim, se fixaram no inconsciente coletivo desde os tempos mais longínquos, sendo recorrentes entre povos e

gerações. São como registros simbólicos residuais dessas experiências, oferecendo aos sujeitos padrões de organização psíquica e referenciais culturais essenciais à vida pessoal e social.

Entretanto, os arquétipos não são imagens figurativas definidas, nítidas. Não são imagens visuais vagando pelo inconsciente. Ao contrário, são energia psíquica inapreensível, modelos de ser, fazer, saber, formas básicas de conduta, de sentido, de imagem. Sendo potencialidade psíquica de alta irradiação simbólica, origem de todas as imagens, os arquétipos tendem a ser ambíguos e mesmo paradoxais em suas dualidades complementares<sup>25</sup>, dando origem a imagens arquetípicas, imagens simbólicas, simbolismos e mitos que vão animar concepções sagradas, rituais habituais, condutas culturais, obras de arte e produtos da mídia. A produção cultural tem, portanto, uma motivação simbólica de raiz arquetípica cujo sentido remete à experiência vivida, sendo mesmo um simbolismo anterior à linguagem visual, verbal, gráfica, antecedente à razão. Para Eliade (1979), a evolução do entendimento sobre o símbolo faz parte da reação contra o racionalismo, o positivismo e o cientificismo do século XIX que se deu durante a primeira metade do século XX<sup>26</sup>. Conforme o autor, o estudo do símbolo permite-nos conhecer melhor o pensamento e a experiência mítica do homem antigo, aquele ainda não composto pelas condições da História. Esta parte a-histórica do ser humano traz uma memória de existência rica e completa, revelada em simbolismos, mitos, ritos e práticas sagradas impregnadas de sentidos.

Esses conteúdos do imaginário permitem aos indivíduos lidarem com suas angústias essenciais, como a passagem do tempo devorador, que nos leva ao envelhecimento e à morte. Ao equilibrar nossa existência no mundo, apaziguando nossos medos e desejos, equalizando imagens e ações, a grande massa de energia e potência semântica do imaginário exerce imensa força gravitacional sobre as pessoas e sua produção simbólico-cultural. Para Durand (1998, p. 41), o imaginário é mesmo um “[...] conector necessário pelo qual se constitui toda representação humana”. Essa

---

<sup>25</sup> O conhecido arquétipo da Grande Mãe pode elucidar esse ponto, pois, tendo em vista a dualidade da imagem e as valorizações positivas e negativas do símbolo nos contextos em que se apresenta, essa imagem arquetípica pode variar entre sentidos de mãe bondosa, acolhedora e protetora até suas variações mais nefastas de mãe terrível, castradora, ameaçadora.

<sup>26</sup> Posicionamento seguido por Durand, como visto às páginas 21 e 48 desta tese. Já Morin (1997, 2002) aponta que o Iluminismo fez emergir uma razão fria, racionalista e empirista, que afasta a subjetividade do cognoscente, abrindo campo para o domínio de uma ciência sem consciência, unidimensional, altamente especializada, distante do conhecimento de ordem sensível.

relação de forças gravitacionais mútuas entre imaginário e cultura permite correspondências simbólicas incessantes. Como já demonstraram a arte, as mitologias e a psicanálise, o homem renascentista, moderno e contemporâneo repete imagens simbólicas e mitos antigos em seu pensamento e comportamento, em seus objetos sagrados e artísticos. Elementos semânticos dos mais pregnantes no imaginário, a constante presença da imagem e do mito entre civilizações garante a continuidade da mitologia ancestral na cultura atual.

Conforme Durand (2012, p. 41), imagens simbólicas resultam de um trajeto antropológico dual e recíproco que permite trocas incessantes entre as pulsões subjetivas do sujeito e as emanções do contexto histórico e social. Esse vértice dinâmico entre as condutas inerentes à condição humana, em nível biopsíquico, e as coerções oriundas do meio, em nível sociocultural, seria o lócus de formação e vivência das imagens simbólicas, momento em que elas passam a fazer sentido ao sujeito imaginante. Sem essa equalização entre "[...] o que é da ordem da natureza" e o que é da ordem do meio histórico-social "[...] e do constrangimento" (DURAND, 2012, p. 51-52) a imagem simbólica nunca poderá acontecer, jamais poderá ser vivida ou fazer sentido. Barros (2014, p. 69) explica que, neste caso, "[...] podem-se produzir signos semiológicos, mas é impossível se produzirem símbolos".

Neste acordo entre a dimensão pulsional e o contexto histórico, o polo das pulsões subjetivas determina gestos primordiais do corpo humano definidos na reflexologia de Vladimir Betcherev como *dominantes reflexas*. Divididas em *postural* (tendência do ser humano pôr-se de pé), *digestiva* (ingestão, deglutição) e *rítmica* (cíclica, sexual), essas três *dominantes reflexas* colidem com as intimações sociais no trajeto antropológico para dar sentido às imagens simbólicas. Conforme Durand (2012), a tripartição reflexológica se reflete na sistematização do imaginário arquetípico em dois regimes e em três estruturas de simbolismo, aos quais também se ligam verbos<sup>27</sup> correlativos que instauram a "[...] energética simbólica da ação, nascedouro do imaginário" (BARROS, 2013, p. 26). Cada parte desta tríade estruturante do imaginário articula grandes constelações simbólicas reunindo imagens conforme convergências

---

<sup>27</sup> Sendo a experiência humana uma das fontes da imaginação simbólica, como concordam Bachelard e Durand, é compreensível que o agir e reagir no mundo revele muito sobre o sentido figurado, sensível e denotativo dos conteúdos do imaginário. Aprofundaremos a questão nas próximas páginas.

homólogas<sup>28</sup>, isomórficas<sup>29</sup> e motivacionais. Essa estruturação não é estanque, mas fluida. Tendo em vista a polissemia e a reversibilidade simbólica, os conteúdos do imaginário raramente constelam de forma fixa, pois "[...] não são agrupamentos rígidos" (DURAND, 2012, p. 64). Ao contrário, transitam tanto entre gerações, culturas e processos comunicacionais quanto entre os domínios do imaginário, podendo surgir em diversas constelações simbólicas, variando de sentido conforme se manifestam. Essa é uma das muitas conclusões de Durand em sua ampla observação crítica de mitos, lendas, folclore e obras literárias simbolicamente motivadas. Outra é que os dois grandes regimes do imaginário reúnem imagens e sentidos que vão da luta contra a morte e a passagem do tempo até certa harmonização com esses dois fatos da vida, como poderemos compreender nesse breve resgate sobre o sistema dinâmico de imagens observado pelo autor:

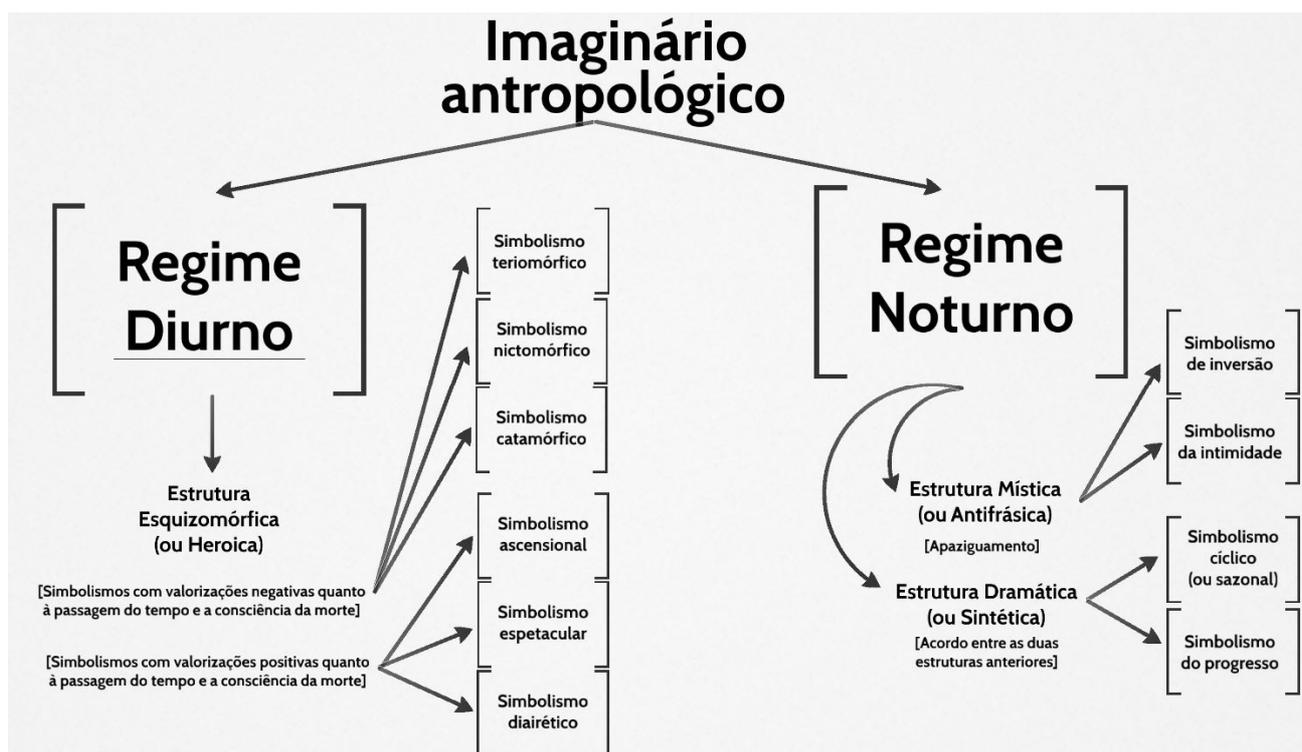


Diagrama 1: Elaborado por FANTINEL (2021) a partir de *As Estruturas Antropológicas do Imaginário* (DURAND, 2012).

<sup>28</sup> Natureza ou origem similar, ou ainda reiteração de forma ou do sentido figurado.

<sup>29</sup> Similaridade semântica.

• **Regime Diurno:** é definido como o regime da antítese (2012, p. 67) por contrapor imagens, simbolismos e valorizações semânticas antagônicas ao tempo opressor e à morte. Apresenta imagens marcadas pelas terríveis experiências e angústias decorrentes do tempo que consome e encerra a vida. Articula imagens das trevas e da queda, bem como sentidos de valorização negativa acerca dos animais e de nossa relação com a fauna. O Regime Diurno liga-se à dominante reflexa postural, essa tendência natural humana de se erguer sobre as pernas colocando-se em pé para explorar o mundo com as mãos livres – ou equipadas com armas, ferramentas, utensílios. A verticalidade contribuiu para a evolução da espécie pelo ponto de vista biológico, permitindo a ação do sujeito sobre o mundo de forma mais efetiva. Já do ponto de vista do imaginário, a arma arquetípica reforça imagens e sentidos de levante heróico em movimentos virilizados, decisivos e cortantes contra a angústia promovida pelo tempo destruidor. Assim, o reflexo postural estimula um regime simbólico voltado ao herói, ao contexto do guerreiro, às suas glórias e tragédias, à tecnologia das armas, mas também aos simbolismos da luz e da elevação.

Vejamos os simbolismos de valorizações negativas.

- **As faces do tempo:** Se criamos imagens em tentativas simbólicas de eternizar uma existência que sabemos ser finita é porque a temporalidade nefasta e a finitude inevitável provocam uma grande ansiedade nos sujeitos. A reação simbólica a isso é o que Durand chamou de universo da angústia, ou seja, uma dimensão repleta de imagens de trevas, escuridão ou queda e de sentidos de medo, mal-estar e inquietação decorrentes das trágicas faces do tempo. Durand percebeu três simbolismos muito presentes nesse âmbito de imagens:

. **Simbolismo teriomórfico:** responde à angústia primordial diante da temporalidade, reunindo imagens simbólicas decorrentes de nossas experiências antropológicas com os animais. Trata-se de um amplo bestiário da imaginação constituído por imagens arquetípicas, símbolos e narrativas que estão presentes em mitos e lendas de diferentes culturas. De répteis rastejantes a roedores sorrateiros, dos pássaros celestiais aos cavalos infernais, passando por vermes fervilhantes, ursos, cães, lobos e felinos terríveis, Durand vasculha a herança de culturas antigas para verificar as

valorizações negativas da simbolização humana que alia imagens de animais aos temores provocados pelo tempo avassalador ou pela morte devoradora. A adequada compreensão sobre o bestiário simbólico pode exigir alguma exemplificação. Um caso para nós muito claro da ação deste segmento do imaginário sobre a produção cinematográfica se deu durante a mitocrítica de dez filmes ficcionais<sup>30</sup> sobre surtos, epidemias e pandemias que apresentam animais como vetores de vírus, bactérias ou parasitas. Nesta pesquisa paralela à tese<sup>31</sup>, estimulada pela pandemia do vírus SARS-CoV-2, causador da doença conhecida como COVID-19, buscamos compreender como se constitui o simbolismo referente a animais neste *imaginário do pandêmico* estimulador dos filmes selecionados. O estudo demonstrou que imagens simbólicas e sentidos figurados de certas espécies têm maior presença neste bestiário, como aqueles ligados a aves, morcego, rato, macaco, cão e leão, sendo todos responsáveis pela transmissão de microorganismos potencialmente letais para humanos – exceto o grande felino, que surge como dominante em paisagens urbanas devastadas por crises sanitárias. Destacamos aqui as simbolizações negativas ligadas às aves, especialmente aos pássaros noturnos que, com seu canto, podem "[...] deflagrar adoecimentos etnopsiquiatricamente diagnosticados, cuja sintomatologia inclui distúrbios emocionais e psíquicos transdisciplinarmente identificáveis" (MARQUES, 2010, p. 03). Se no imaginário certas aves simbolizam alguns de nossos maiores medos (entristecer, enlouquecer, morrer), sendo mesmo causa de distúrbios mentais, é natural que filmes sobre surtos virais, epidemias ou pandemias sejam simbolicamente motivados por valorizações semânticas negativas emitidas por pássaros. É o que ocorre em *A gripe* (2013), em que o vírus H5N1, causador da gripe aviária, torna-se mortal, amplificando na simbólica do pássaro (e não apenas na do vírus) sentidos do mau agouro, do nocivo ou do letal. Aves também emitem sentidos nefastos sobre *The Bay* (2012), no qual parasitas mutantes atacam peixes e crustáceos em uma baía cujas águas são poluídas por dejetos da indústria de frangos. O consumo de animais infectados e de água contaminada dá início a uma grave doença entre a população, delineando uma transmissão em cadeia cuja origem remete às aves. Curiosamente, outros seres alados

<sup>30</sup> *Pânico nas ruas* (1950), *O Sétimo Selo* (1957), *Epidemia* (1995), *Os 12 macacos* (1995), *Extermínio* (2002), *Eu sou a lenda* (2007), *REC* (2007), *Contágio* (2011), *The Bay* (2012) e *A gripe* (2013).

<sup>31</sup> A citada pesquisa sobre cinema, imaginário e pandemia reúne estudos mitocríticos sobre 15 filmes, o que resultou em dois artigos. O primeiro, *Caos, escatologia e morte: sintomas de um imaginário do pandêmico no cinema*, integra o dossiê *Imaginários contagiantes: Fantasia, horror e ficção científica na era da COVID-19*, publicado pela revista Zanzalá (FANTINEL, 2021). O segundo artigo, *Sobre vírus, bactérias e animais: o bestiário simbólico de filmes sobre pandemias*, está no prelo da revista *Ação Midiática* (PPGCOM/UFPR).

também se movem nesse bestiário pandêmico, como os morcegos. Ainda que a imagem simbólica do mamífero voador tenha sentidos positivos (símbolo de felicidade e lucro na China; divindade para os maias; intuição para índios norte-americanos), na Idade Média europeia o simbolismo do morcego passou a convergir valorizações negativas vinculadas à noite<sup>32</sup>, aos pesadelos, à escuridão cavernosa, às trevas infernais, a seres malignos e à morte<sup>33</sup>. Assim, o sentido nefasto da imagem sombria do morcego prevalece no *imaginário do pandêmico* motivador dos filmes deste *corpus* de pesquisa. Em *Contágio*, o morcego é artífice da morte, pois parte dele o vírus causador de uma devastadora pandemia<sup>34</sup>. Bachelard (1990) comenta que a produção poética alinha o morcego aos vãos mudos, soturnos, sombrios. Vãos noturnos que cortam as trevas e lançam mistérios sobre a imaginação humana.

. **Simbolismo nictomórfico:** reage igualmente à angústia provocada pelo tempo que passa e pela morte que paira, porém constela imagens do crepúsculo, da noite profunda, do abismo das trevas e da “[...] meia-noite sinistra (...) hora em que animais maléficis e monstros infernais se apoderam dos corpos e das almas” (DURAND, 2012, p. 91). O simbolismo nictomórfico inclui também as águas sombrias, noturnas e mortíferas, bem como a lua antropófa, as luas vermelhas de sangue e as luas escuras malignas. Desse isomorfismo entre a lua e as águas surge um simbolismo feminino que liga os períodos menstruais às fases lunares e que, por vezes, instaura uma mitologia que “[...] feminiza monstros teriomórficos tais como a Esfinge e as sereias” (DURAND, 2012, p. 105). Além disso, o autor também ressalta o isomorfismo entre símbolos teriomórficos e símbolos nictomórficos, ou seja, uma similaridade das formas semânticas que faz convergir a imagem de animais terríveis e a obscuridade ameaçadora.

---

<sup>32</sup> A noite, a morte e as trevas guardam relações semânticas profundas. A palavra "nicto", que gera "nictofobia" ou "noctifobia" (o medo mórbido da noite ou das trevas) tem origem no grego "nyx" ou "nyktos" (noite). Já na mitologia grega Nix, a Noite, descendente direta do Caos, dá origem à Tânatos (Morte), Hipno (Sono) e Moro (Destino), entre outros. Daí decorrem os isomorfismos que ligam a noite à escuridão das trevas, ao breu tenebroso da noite profunda, à ocultação mórbida pela morte, à obscuridade das ambiências soturnas, às atmosferas lúgubres, bem como aos sentimentos sombrios, às depressões, tristezas, melancolias, angústias e desesperos provocados pela finitude.

<sup>33</sup> Huizinga (2010, p. 230) descreve que uma das mais comuns representações da morte no medievo era a de uma “[...] megera com patas de morcego”.

<sup>34</sup> A pandemia em *Contágio* é fictícia, porém a Organização Mundial da Saúde (OMS) informou que a origem do vírus SARS-CoV-2 está nos morcegos. Porém, a instituição investiga outros elos nessa corrente, como os pangolins que eram vendidos vivos no mercado de Wuhan, na China, local do primeiro surto da pandemia de coronavírus.

. **Simbolismo catamórfico:** as imagens simbólicas da queda também elaboram a ansiedade provocada pelo tempo e pela finitude. De ampla aderência semântica, a queda simbólica decorre de nossa marcante experiência de nascimento quando, no parto, o bebê sofre movimentos e “[...] mudanças de nível brutais” que seriam nossa “[...] primeira experiência de queda e primeira experiência do medo” (DURAND, 2012, p.112). O autor verificou que do mito às lendas, ficções e romances, o movimento de queda está alinhado à queda simbólica dos humanos, à queda moral, típicas manifestações do imaginário oriundas das angústias e ansiedades. Portanto, a imagem da queda converge com as imagens das trevas, de modo que o simbolismo catamórfico e o nictomórfico constelam entre si e se conectam também com o simbolismo teriomórfico – destacando assim a dinamicidade do imaginário. Engramas<sup>35</sup> da vertigem, provas de gravidade, imagens brutais de queda e de aceleração para baixo, o temor do abismo escuro, do deslize, do desterramento ou do desabamento se alinham com a descida ao inferno, com os percursos e cenas infernais, e com os aspectos terríveis da passagem do tempo. Multiplicam-se as imagens descendentes e os esquemas, movimentos ou sentidos de caimento, decadência, derrocada, destrono, desmonte, precipitação, submersão, afundamento, estatelamento e caminhada ao ocaso. No simbolismo catamórfico, a queda inibe o voo ascensional e o resgate salvador. Ao mesmo tempo, nos lembra duramente sobre nossa condição humana, terrestre e mortal, introduzindo na vertigem do tempo o aspecto catastrófico e punitivo da queda seja para Ícaro<sup>36</sup>, seja para Adão<sup>37</sup>.

---

<sup>35</sup> Traço latente de memória marcado na psique por tudo que tenha sido experimentado psicologicamente.

<sup>36</sup> Na mitologia grega, Ícaro fugiu do labirinto do Minotauro e da Ilha de Creta voando com as asas feitas de penas coladas com cera por seu engenhoso pai, Dédalo. Mas o jovem não seguiu os conselhos do sábio, que o advertiu para não voar nem muito baixo, evitando a umidade das águas do mar, nem muito alto, pois o calor do sol derreteria a cera que prendia penas e plumas. Porém, seduzido pelo voo livre que o aproximou do céu, do sol e dos deuses, Ícaro elevou-se cada vez mais até perder seu aparato alado. Caiu no mar, afogando-se nas profundezas. A queda de Ícaro não deixa de ser moral, fruto do ego inflado.

<sup>37</sup> Na narrativa mítica de Gênesis, Deus adverte que Adão e Eva não devem comer do fruto da árvore do bem e do mal, alocada no centro do Jardim do Éden. Entretanto, a ordem é transgredida por Eva e depois por Adão após a mulher ser convencida pela serpente questionadora. A soberba e a desobediência de ambos causam a ruptura na relação harmônica entre Deus e o primeiro casal, instaurando assim o pecado original. Como resultado, Adão e Eva são expulsos do paraíso, tornando-se mortais e levando à queda da humanidade como um todo. Também como castigo, a mulher é condenada a ter seu desejo voltado para o homem, a sofrer na gravidez e ter dores ao dar à luz. Já o homem é condenado a trabalhar a terra para dela tirar seu sustento. O pecado original seria remediado somente pela igreja católica mediante o batismo.

Além desses três simbolismos ligados às “faces do tempo”, Durand também observou, dentro deste Regime Diurno, agrupamentos imaginários que reagem positivamente no combate ao tempo e à morte:

O esquema ascensional, o arquétipo da luz uraniana<sup>38</sup> e o esquema diairético<sup>39</sup> parecem, de fato, ser o fiel contraponto da queda, das trevas e do compromisso animal ou carnal. Esses temas correspondem aos grandes gestos constitutivos dos reflexos posturais: verticalização e esforço de levantar o busto, visão, e por fim o tato manipulatório permitindo a liberação postural da mão humana (DURAND, 2012, p.124).

O autor verificou que nesse vasto universo simbólico diurno há uma estrutura e três simbolismos que reúnem imagens de combate às angústias impostas pelo tempo e pela morte:

- **Estrutura Esquizomórfica (ou Heroica):** neste âmbito, o esquema verbal *distinguir* motiva energéticas simbólicas duais e complementares. Assim, um simbolismo luminoso surge para contrabalançar a escuridão das faces do tempo, garantindo tanto clareza ao herói oprimido pelas sombras quanto o próprio equilíbrio do imaginário neste Regime Diurno de imagens. Concomitantemente, esquemas de elevação e imagens simbólicas do subimento e do voo ajudam a salvar o herói de sua trágica queda. Esta estrutura de imagens é uma resposta antitética aos símbolos do universo da angústia decorrentes da temporalidade nefasta e da finitude. Portanto, se a simbologia da angústia reúne em si imagens de trevas, escuridão, queda, catástrofe e sentidos de medo, mal-estar e inquietação, a Estrutura Esquizomórfica constelará imagens e simbolismos de um heroísmo iluminado e virtuoso no combate ao tempo e à morte.

. **Simbolismo ascensional:** é organizado pelo esquema da elevação e dinamizado pelos símbolos ascendentes e verticalizantes, motivando imagens de assunção, sublimação, exaltação, glorificação, mas também as dinâmicas da flutuação, do alçar-se, da subida às alturas e aos céus. Reúne os sentidos e os efeitos de ascender, bem como os

<sup>38</sup> Na mitologia grega, Urano, o Céu, e Geia, a Terra, fazem parte da primeira geração divina, anterior aos Olímpicos. O arquétipo da luz uraniana faz referência à luz celeste.

<sup>39</sup> Referente ao simbolismo diairético (ver a página 59 desta tese).

movimentos aéreos em contraposição à queda que reforçam o impulso para cima, o voo e o sobrevoo. Assim, o simbolismo converge imagens de asas, dos pássaros e de outros seres alados, reforçando justamente o isomorfismo entre a asa, a ascensão e as alturas. Constelam também as imagens das deidades e do angelismo, bem como os sentidos de pureza e purificação, de céu redentor e luminoso. Durand (2012, p.129) descreve que este simbolismo indica um “[...] isomorfismo solar, masculino, celeste (...) divino”. Além disso, evidencia o heroísmo da ascensão, o olhar em direção ao céu ou então a visão soberana alinhada à força ou à potência supremas. De forma geral, liga-se a mitologias e ritualísticas da ascensão.

. **Simbolismo espetacular:** assim como o simbolismo ascensional se opõe à queda, os símbolos da luz estão contrapostos aos símbolos tenebrosos. Portanto, um isomorfismo une a elevação e a luminosidade, o celeste e o solar, as alturas e as luminescências. O simbolismo espetacular é estimulado pelo arquétipo da luz, constelando imagens simbólicas dele decorrentes, como as de luz suprema implacável, iluminação arrebatadora, transcendência iluminada, translucidez, esplendor, brilho puro ofuscante ou branco intenso. Aqui se fazem presentes os seres cintilantes, as deidades luminescentes e as cosmogonias inspiradas pela luz. Imagens do sol, discos ou círculos solares míticos, auréolas e coroas convergem com sentidos de luminosidade cósmica, divina ou sagrada. E se o olho, órgão da visão, está associado ao seu objeto, a luz, é compreensível que um isomorfismo relacione o sol, a luz, o olho e as divindades, dando origem a imagens e narrativas míticas acerca do olho solar, do olho de deus, do olho que tudo vê ou do olhar divino, soberano e inquiridor. Em muitos casos, o disco solar que tudo vê e que observa crimes é também aquele que os vinga, sendo esse um olho solar justiceiro ou um olho divino impietoso. A luz que brilha contra as trevas também move sentidos de iluminação como saber, conhecimento ou clarividência. Além disso, Durand também ressalta a gravidade do matiz dourado no simbolismo espetacular, fazendo orbitar ao seu redor tanto deuses uranianos e seus atributos solares quanto os sentidos oferecidos por essas mesmas qualidades ao *ouro visual* e ao *ouro cor* – ambos dotados de pronunciado caráter solar e sagrado, como demonstram artefatos arqueológicos ritualísticos e religiosos elaborados em ouro por diferentes civilizações. Durand (2012, p. 148) afirma que o ouro enquanto reflexo “[...] constela com a luz e a altura e

sobredetermina o símbolo solar”. Portanto, o isomorfismo entre ascensão e luz prevalece:

O esquema da elevação e o arquétipo (...) da luz são complementares, o que confirma a intuição de Bachelard quando declara: “É a mesma operação do espírito humano que nos leva para a luz e para a altura” (*aspas do autor*, DURAND, 2012, p. 124)

. **Simbolismo diairético:** se o movimento ascensional se dá contra a queda e se a luz brilha contra a escuridão, o herói imaginário se une a ambos, erguendo-se fulgurante contra um abismo de trevas. Nesse simbolismo marcado pela virilidade guerreira do herói solar, exato oposto do herói lunar resignado, surge um sentido geral de divisão, diferenciação ou oposição, uma separação cortante e decisiva entre o bem e o mal, o certo e o errado, a luz e as trevas, a purificação e a perdição. Junto ao herói, movem-se os sentidos de valentia, potência, retidão moral, distinção, discernimento, conhecimento, visão e julgamento que o ajudam a afastar a desgraça abismal e a obscura opressão. Em uma complementaridade opositora, surgem também ambição, desobediência, soberba, orgulho e desmedida, a conhecida *hybris* do herói mítico. O herói é destinado a ser tragicamente glorioso. Transita entre a honra e a desgraça, tendo muitas vezes um final terrível após uma vida de percalços, desafios, êxtase e desespero. Além disso, no simbolismo diairético há uma predominância simbólica da imagem arquetípica da arma, podendo estimular imagens simbólicas, sentidos e narrativas míticas envolvendo ferramentas cortantes, pontiagudas e erguidas (como espadas, lanças e gládios), instrumentos contundentes (como martelos, clavas e maçãs) ou armas e poderes cósmicos (como o controle sobre os raios, o fogo ou a lava, as capacidades de mover as águas, as terras e as rochas). O isomorfismo que liga o corte simbólico entre bem/mal e luz/trevas à determinação viril do herói e à contundência das armas acaba movimentando imagens e sentidos de enfrentamento, luta, embates, combates, batalhas, e condutas bélicas. De forma geral, são “[...] símbolos diairéticos de que a imaginação dispõe para cortar, salvar, separar e distinguir das trevas o valor luminoso” (DURAND, 2012, p. 179).

• **Regime Noturno:** frente ao tempo avassalador que oprime o sujeito imaginante no Regime Diurno, jogando-o nas trevas abismais de uma dimensão simbólica

angustiante da qual ele só poderá sair pelo movimento heróico, luminoso e ascensional, surge um Regime Noturno muito mais apaziguante, feminino, uterino e acolhedor. Diferentemente do Regime Diurno, esta dimensão do imaginário é marcada pelo eufemismo harmonizador de imagens e sentidos, bem como pela antífrase, definidora de inversões semânticas. Assim, esse amplo segmento do imaginário promove certa conciliação simbólica com ansiedade provocada pela passagem do tempo e pela certeza da morte. Surgem duas estruturas de imagens e seus respectivos simbolismos:

- **Estrutura Mística (ou Antifrásica):** assim como a Estrutura Esquizomórfica, a Estrutura Mística também responde ao universo da angústia, porém de forma eufemizada, transformando a queda brusca em descida controlada, fazendo das trevas aflitivas uma noite agradável. Há uma harmonização do sujeito imaginante com o tempo e com a morte. Nessa distensão do combate do indivíduo com suas angústias essenciais, ele passa a elaborar essas questões no âmago de seu ser, na intimidade do seu eu e do seu lar, invertendo a ansiedade em resignação, o desafio em aprendizado, a masculinidade viril e combativa em feminilidade receptiva e aprazível. A Estrutura Mística liga-se à dominante reflexa digestiva, estimulando esquemas de deglutição, engolimento e alimentação, além de sentidos de descida, assimilação, interiorização, intimidade. Constelam aqui imagens de receptáculo, dos objetos continentais, dos acolhimentos, mas também os simbolismos ligados ao hábitat, à morada, aos alimentos arquetípicos e à sociologia matriarcal, repleta de imagens femininas e sentidos de fecundidade. O esquema verbal *confundir* (fundir, misturar, concentrar, descer aos interiores viscerais, penetrar) rege essa estrutura mística e seus simbolismos:

. **Simbolismo de inversão:** altera valores de conteúdos imaginários diurnos. A virilidade heroica cortante dá espaço ao acolhimento feminino, as potências da luz se enfraquecem frente aos mistérios da noite, enquanto os ímpetus ascensionais relaxam em um repouso terrestre. Constelam aqui a descida digestiva, o gesto da alimentação, a comunhão alimentar e os alimentos arquetípicos como o leite, o mel, os figos, as uvas ou o pão, entre outros. Esse simbolismo também remete ao que é úmido, viscoso, morno, calmo, quente e escuro, levando às entranhas e às vísceras onde ocorrem as misturas, e também ao ventre fértil, receptáculo da vida. É um simbolismo ativado pelo

arquétipo da Grande Mãe, movendo imagens simbólicas da deusa-mãe, da terra-mãe, da terra fértil e da fertilidade, bem como sentidos de maternidade e feminilidade, do repouso e da segurança, da água purificadora e do acalento da noite. Além disso, o esquema da descida alinhado às viscosidades interiores ou à imagem arquetípica da terra estimula os movimentos de penetração, interiorização, enterramento ou escavação, além das imagens de encaixe, fenda e profundidade. Durand comenta a convergência dos elementos terroso e aquoso com o arquétipo feminino primordial – uma Grande Mãe simbólica de alta reversibilidade semântica, podendo ser tão bondosa quanto terrível:

[...] Toda a imagística das águas é (...) submetida ao arquétipo supremo, ao símbolo da mulher. (...) Em todas as épocas e em todas as culturas os homens imaginaram uma Grande Mãe, uma mulher materna para a qual regressam os desejos da humanidade. A Grande Mãe é seguramente a entidade religiosa e psicológica mais universal. (...) São os seus nomes inumeráveis que nos remetem para atributos telúricos ou para epítetos aquáticos, mas que são sempre, em todos os casos, símbolos de um terror ou de uma nostalgia (DURAND, 2012, p.234 e 235).

. **Simbolismo da intimidade:** movimentação valorizações positivas do processo de morte através de imagens e sentidos de intimidade secreta, introspecção, mistério, retorno, repouso, descanso e quietude. Esse simbolismo é regido pelos arquétipos de refúgio e de interioridade, fazendo circular imagens de sepulcro, claustro, morada, casa, templo, palácio, cabana, cave, gruta, caverna. Assim, chega aos símbolos continentais de cálice, taça, vaso, receptáculo, estimulando também imagens da concha ou do ovo mítico e alquímico presentes em mitos de criação, fundação e renovação. O simbolismo da intimidade ativa imagens do lugar sagrado, original, primordial, destacando o centro simbólico ou o círculo inaugural. Além disso, movimentação novamente<sup>40</sup> as imagens do ventre, da intimidade materna, do leite como arquétipo alimentar íntimo, dos sucos míticos, da fertilidade e da fecundidade. Ao comparar mitos, lendas e poéticas, Durand (2012, p. 236 e 242) observa um isomorfismo que conecta o movimento de retorno à terra natal ou à morada original ao movimento de aproximação da morte. O autor também sublinha o isomorfismo que liga o ventre materno, a cavidade, a morada fechada e o túmulo.

---

<sup>40</sup> Como visto, o dinamismo do imaginário, a polissemia da imagem e a reversibilidade do símbolo garantem a mobilidade de elementos entre constelações simbólicas.

- **Estrutura Dramática (ou Sintética):** está ligada ao reflexo rítmico (rítmica sexual, mas também o tempo cíclico) e ao esquema verbal *reunir* (ligar e religar, juntar, aproximar, combinar, anexar, agrupar, acumular, sintetizar). Essa dimensão de conteúdos do imaginário tende ao acordo entre os símbolos das outras duas estruturas, a Esquizomórfica e a Mística. Assim, a Estrutura Sintética equilibra as ações de luta e de harmonização contra o tempo e a morte buscando seu controle, pois aqui “[...] as constelações de símbolos gravitam em torno do domínio do próprio tempo” (DURAND, 2012, p. 282). Portanto, nesse âmbito há atuação conjunta de imagens heróicas e místicas que não são conflitantes, surgindo conciliadas. Imagens e sentidos buscam o reencontro, a ligação, a síntese, destacando a *coincidentia oppositorum*<sup>41</sup> (WUNENBURGER, 2012).

. **Simbolismo cíclico ou sazonal:** reúne os símbolos do retorno motivados pelos movimentos de repetição temporal, do ciclo lunar, das estações, da astrobiologia e dos sistemas cosmológicos. Há sentidos advindos das divisões circulares do tempo, das sazonalidades, das constâncias, estimulando técnicas ligadas ao ciclo (como as da agricultura). É um simbolismo também ativado pelo esquema rítmico do gesto sexual “[...] que subentende e ordena subjetivamente qualquer fantasia e qualquer meditação sobre o ciclo”, explica Durand (2012, p. 329 e 330).

. **Simbolismo do progresso:** movimentado por arquétipos e símbolos messiânicos, por esquemas progressistas (ávidos em acelerar a história e o tempo numa linha reta em sentido único a fim de dominá-los, afastando-se da certeza do retorno ou da repetição mítica) ou por mitos narrativos históricos (que não querem esquecer o tempo histórico, oferecendo a ele camadas simbólicas por meio de imagens pregnantes como a da roda, símbolo do devir, do avanço das coisas no espaço-tempo, do movimento da carroça, do moinho, das máquinas, carros, indústrias e calendários; como resultado surge a ligação da roda à tecnologia e à rítmica do progresso). Em ambos os casos, há uma tentativa de controle do tempo por progressão, de onde surgem mitologias do progresso que propõem

---

<sup>41</sup> A *coincidentia oppositorum* (WUNENBURGER, 2012, p. 51 e 52) é uma coincidência de opostos que não se excluem nem se anulam, mas que se complementam sem estabelecer necessariamente uma relação de causa e efeito. A conciliação dos contrários é própria do devaneio consciente e elemento importante nos Estudos do Imaginário tendo em vista que “[...] todas as imagens se desenvolvem entre os dois polos, vivem dialeticamente seduções do universo e certezas da intimidade” (BACHELARD, 2001, p. 07).

ao humano um caminho histórico e progressivo. Aqui, há uma “[...] confiança no resultado final das peripécias dramáticas do tempo” (DURAND, 2012, p. 282).

A sistematização das relações dinâmicas entre esquemas semânticos, arquétipos, imagens simbólicas, simbolismos e mitos é a contribuição de Durand para o estudo aprofundado sobre a polissemia da imagem e a universalidade do imaginário antropológico. Não sendo uma superdimensão estanque de imagens, o imaginário alimenta as produções culturais, artísticas e midiáticas, relacionando-se com elas. Wunenburger comentou essa relação entre o sentido de conteúdos simbólicos imaginários e sua representação em obras culturais ou produtos de mídia:

O imaginário comporta uma vertente representativa e, portanto, verbalizada, e uma vertente emocional, afetiva, que toca o sujeito. O imaginário é, portanto, mais próximo das percepções que nos afetam do que das concepções abstratas que inibem a esfera afetiva. [...] O imaginário pode ser descrito literalmente (temas, motivos, intrigas, cenário), mas também suscitar interpretações, pois as imagens e os relatos costumam ser portadores de um sentido secundário indireto (WUNENBURGER, 2007, p. 11 e 12).

Wunenburger se referia a uma noção ampliada de imaginário, incluindo nele as obras e produtos resultantes das linguagens artísticas e midiáticas. Esses se colocariam em relação com os conteúdos simbólicos de raiz arquetípica assinalados por Durand, componentes únicos do imaginário antropológico. Durand desenvolveu a mitocrítica justamente para suprir a necessidade de se interpretar essa face languageira do imaginário que ele mesmo sistematizou, ou seja, para estudar obras culturais e artísticas simbolicamente motivadas que evidenciam os resultados desse dínamo semântico que é o imaginário. De nossa parte, pretendemos apresentar fundamentos teórico-metodológicos de uma mitocrítica fílmica que possa pensar cientificamente a inspiração imaginária e a motivação simbólica de filmes cinematográficos. Assim, esse rápido passeio pelos campos do imaginário cultivados por Durand nos pareceu essencial.

## **2.2 Mito: primeiro discurso**

O entendimento de que o imaginário tem raiz arquetípica, de onde brotam imagens cujo sentido simbólico é vivido por sujeitos imaginantes, sendo mesmo um sistema dinâmico de conteúdos polissêmicos interligados por homologia e isomorfismo

que organizam essa fantástica transcendental (Durand, 2012), deve estar alinhado a uma percepção adequada sobre o mito.

Narrativa de ampla aderência entre sociedades arcaicas, o mito não é uma história antiga fixa, imóvel, fossilizada pelo tempo. Ao contrário, no mundo antigo ela era uma narrativa oral e sagrada de alta voltagem simbólica energizada pelo canto daqueles que cultuam e compartilham o discurso mítico. Assim, o mito aceita alterações sem perder a essência de seu sentido. Sua recorrência entre as sociedades apenas reafirma o peso do mito entre as culturas. Portanto, se a imagem é vivida pelo sujeito, o mito é partilhado pelos povos, de modo que ambos são “[...] resultado visível de uma energia psíquica formalizada tanto no nível individual como no nível coletivo” (DUBOIS, 1985, p.17).

Sendo o arquétipo a matriz primeira das imagens, o mito é a configuração do primeiro discurso, originando narrativas orais que, no processo evolutivo do pensamento, da criatividade e das linguagens, constituirão a literatura e as outras formas de expressão cultural, artística e midiática. Vertido para outras linguagens, o mito passa a ser disseminado também pela palavra grafada, pela representação visual ou performática, porém com reduzido valor sagrado metafísico. Fixado em escrita ou em (audio)visualidade, o mito sagrado torna-se mito canônico, totem artístico, adquirindo um valor de culto não exatamente ligado ao ato de fé e à vida religiosa.

Muitos autores se dedicaram ao estudo do mito, entre eles aqueles com quem dialogamos mais intensamente, como Lévi-Strauss (1983, 2012), Eliade, Durand e Morin (1991, 2005, 2014), pensador que contribui especialmente com seus estudos sobre as relações entre imaginário, mito e cinema.

Frequentemente associado à mentira, o mito passou a ser mais bem compreendido no decorrer do século XX pelo trabalho de antropólogos, etnólogos, psicanalistas e historiadores das religiões. Eliade estudou narrativas míticas como elas costumavam ser entendidas pelas sociedades arcaicas, nas quais designavam histórias verdadeiras, sagradas, exemplares, explicadoras das origens do cosmos, do mundo e do homem. Conforme Eliade (2016, p. 13), os mitos sempre se referem às realidades do mundo, tendo como principal função explicar as origens das coisas e “[...] revelar os modelos exemplares de todos os ritos e atividades humanas significativas”. Sua eficácia provém da disseminação oral entre gerações, de sua constante repetição entre as sociedades e da recorrência dos mitemas (LEVI-STRAUSS, 1983), os menores temas semânticos

marcados por redundâncias simbólicas capazes de oferecer sentido arquetípico ao mito. É da potência do arquétipo e da presença marcante do mitema que surge a pregnância simbólica<sup>42</sup> do mito, cujos sentidos se alastram pela cultura. No caso do cinema, percebemos, em recente artigo<sup>43</sup> sobre os sintomas de certo imaginário do pandêmico que contamina dez longas-metragens<sup>44</sup> sobre surtos, epidemias e pandemias, a reincidência do mitema do recomeço. Esse mitema está presente nos sentidos simbólicos de narrativas audiovisuais que relatam refundações de mundo, da humanidade, de sociedades, municípios ou países após grandes devastações e processos caóticos instaurados por vírus, bactérias ou parasitas. No plano geral das mitocríticas realizadas sobre essa dezena de filmes, a onipresença da figura mítica do Caos, do arquétipo da morte e de mitos escatológicos relativos ao fim do mundo são sintomas de um *imaginário do pandêmico* que dinamiza essas obras sob vários aspectos. O mitema do recomeço contagia filmes com sentidos de reinício, renovação, regeneração, recriação, reorganização ou restauração mediante a descoberta de vacinas e a promessa médica de tratamentos e cura.

O mitema do recomeço alinha-se ao mito do eterno retorno que, segundo Eliade (1992 a), permite a volta simbólica do homem arcaico ao início perfeito das origens, ao começo sagrado que é modelo de todas as continuidades. Eliade postula que o mito em si situa-se no *illud tempus*, ou seja, *naquele tempo* sagrado e primordial que acolhe o ato mítico fundador. O *illud tempus* seria o tempo absoluto que não se esgota, não sendo comparável nem ao tempo cíclico nem ao tempo histórico linear. Ele estaria mais próximo de um eterno presente no qual o ato fundador cantado no mito poderia ser atualizado em rito.

De fato, o mito compartilhado pelos arcaicos refere-se apenas ao que realmente ocorreu, a algo que se manifestou plenamente e que deixou marcas na formação do mundo, do homem e da cultura. Porém, tão importante quanto a lógica narrativa do mito é o valor semântico oferecido pela imagem e pelo símbolo que lhe oferecem sentido. Assim, a percepção antropológica sobre o mito observa-o como narrativa de imagens e simbolismos ancestrais, discurso acerca de fatos protagonizados por deuses e seres

---

<sup>42</sup> Apreciamos a noção de pregnância simbólica em Cassirer à página 34 desta tese.

<sup>43</sup> Inspirado pela epidemia do vírus SARS-CoV-2, causador da doença conhecida como COVID-19.

<sup>44</sup> *O Sétimo Selo* (1957), *A última esperança da Terra* (1971), *Epidemia* (1995), *Filhos da esperança* (2006), *Eu sou a lenda* (2007), *Juízo Final* (2008), *Ensaio sobre a cegueira* (2008), *Contágio* (2011), *A gripe* (2013) e *The bay* (2012).

sobrenaturais *in illo tempore*, ou seja, *nos primeiros tempos*, nos momentos iniciais. No caso de mitos cosmogônicos, as narrativas abordam atos “[...] que tornaram possível a criação” (ELIADE, 2016, p. 29). Trama prodigiosa, repleta de personagens fabulosos e ações grandiosas, o mito apresenta temporalidade não-linear, não sendo então *cronologia*, mas *genealogia*. O mito explica as origens das coisas todas, dos humanos e dos deuses, e o faz por meio da linguagem verbal oral. A fala e o canto propagaram o mito entre os arcaicos e ainda desempenham esse papel entre populações tradicionais em várias regiões do mundo, sobretudo no Brasil. Entre os povos da floresta, nas comunidades ribeirinhas, nas localidades sertanejas, litorâneas, pantaneiras ou pampianas a vivência do mito e do simbólico sagrado é ainda intensa, diferentemente das sociedades urbanas, mais voltadas ao consumo de produtos midiáticos miticamente inspirados. Entre populações arcaicas e tradicionais, a vivência, a oralização e a ritualização disseminaram mitemas recorrentes, repetições semânticas e variações narrativas que reforçaram o sentido simbólico dessas antigas histórias. Mais que isso, Jaa Torrano (1995) explica que nas poéticas decorrentes de mitos, como a *Teogonia*, de Hesíodo, a linguagem verbal da poesia adquire uma noção mítica de manifestação divina. De fato, no mito e na poesia hesiódica (que nos chega em texto escrito) as repetições definem forma e sentido, mas também certa potência sublime. Torrano (1995, p. 13) comenta que “[...] em Hesíodo as palavras são forças divinas, Deusas nascidas de Zeus e Memória – as Musas”. Diz o autor (1995, p. 02) que “[...] as Deusas Musas (...) manifestam-se no canto e na dança e em forma de canto e de dança” para o poeta Hesíodo, que canta para nós (em texto) o mesmo canto mítico cantado pelas Musas – que contam as origens dos deuses, das Musas mesmas, das revelações e das palavras divinas que são, em essência, Musas que se revelam ao poeta.

Torrano explica que no mito, assim como na poesia hesiódica da *Teogonia*<sup>45</sup>, as redundâncias, as circularidades, similaridades e equivalências correlacionam fragmentos das histórias contadas sobre as origens todas. Há sempre paridades entre as Musas, as linguagens, as revelações e os cantos míticos cantados pelo poeta. Senão, vejamos:

Este poder ontopoético que a palavra cantada teve multimilenarmente nas culturas orais se faz presente na poesia de Hesíodo como um poder ontofônico. O mundo, os seres, os Deuses (tudo são Deuses) e a vida aos homens surgem no canto das Musas no Olimpo, canto divino que coincide com o próprio canto do pastor Hesíodo, a mostrar como surgiu e a fazer

---

<sup>45</sup> Que não é o mito em si, mas sim um texto que fixa em palavras escritas certa versão de narrativas míticas orais.

surgir o mundo, os seres, os Deuses e a vida aos homens. Este poder ontofônico da palavra perdura ainda hoje em nossa experiência poética (TORRANO, 1995, p. 14).

Francisco Marshall (2019, p. 80) comenta que a palavra das Musas é musical, coreográfica, sensível e estética, sendo "[...] inoculada na mente do cantor sob a forma de possessão, em um processo ritual em que o sujeito da narrativa, autor e garantidor de verdade e beleza, é a Musa, e o cantor, seu servo". Na epifania de Hesíodo, as Musas revelam as origens das coisas todas em canto e dança, em palavras de força divina que ecoam através de gerações carregando em si não apenas um simbolismo de efetividade milenar, mas também uma potência sagrada.

Entretanto, experimentar essas qualidades por meio do texto escrito no mundo contemporâneo da técnica e da pesquisa científica exige grande esforço, pois, em geral, não temos iniciação ao simbólico e ao mítico, não vivemos a interpretação oral e criativa da recitação, não cultivamos a experiência do sagrado nem a paixão pelo rito. É por isso que, para Eliade, compreender o mito equivale a conhecê-lo como fenômeno humano e cultural, sendo mesmo criação essencial do espírito. Dessa forma, na pesquisa acadêmica não almejamos ter o mito com verdade absoluta, descartando a ciência. Ao contrário, buscamos compreendê-lo como fenômeno simbólico, como parte das realidades observáveis e estudáveis, como prisma de entendimento e conhecimento.

Eliade deixa claro o caráter revelador do mito quando o relaciona a acontecimentos ocorridos no tempo fabuloso do princípio, quando uma realidade passou a existir, seja ela uma realidade total (o cosmos) ou um fragmento dela (uma ilha, uma montanha, uma espécie, um comportamento humano). O mito costuma ser a narrativa de uma criação, relatando como algo surgiu e *passou a ser* pela ação de entes sobrenaturais:

Eles (*os entes*) são conhecidos, sobretudo, pelo que fizeram no tempo prestigioso dos primórdios. Os mitos revelam, portanto, sua atividade criadora e desvendam a sacralidade (ou simplesmente a “sobrenaturalidade”) de suas obras. Em suma, os mitos descrevem as diversas, e algumas vezes dramáticas, irrupções do sagrado (ou do “sobrenatural”) no mundo (ELIADE, 2016, p. 11, *grifo nosso*).

Mitos, além de fazerem referência às origens do cosmos, do mundo, dos deuses e dos seres, também explicam o surgimento de muitos de nossos ritos e atividades cotidianas principais, do nascimento à morte, das iniciações às passagens, da alimentação ao casamento, das doenças às curas, do sagrado transcendental à

transcendência pelo artefato sagrado – que antecedeu a arte e a estética. Mitos abordam o estabelecimento das individualizações, das socializações, das cerimônias, de práticas ou costumes, causando profundo impacto na vida religiosa e sociocultural de povos arcaicos. Sendo assim, o mito não está desvinculado das realidades, pois “[...] para o pensamento arcaico tal separação entre o ‘espiritual’ e o ‘material’ não tem sentido: os dois planos são complementares” (ELIADE, 1979, p. 172). Por outro lado, o mito acrescenta um valor arquetípico e simbólico às ações e ao estado das coisas nas realidades imediatas. Seus reflexos são ainda hoje percebidos na conduta humana<sup>46</sup>, em produções artísticas, processos comunicacionais e produtos midiáticos.

Porém, Durand faz uma ressalva ao concluir que, não sendo apenas o reverso representativo de um ato ritual, o mito atua como uma dinâmica de arquétipos, símbolos e esquemas que tende a compor-se em narrativa. No entanto, Durand (1996, p. 42) diz que nesse conjunto discursivo simbólico que compõe o mito, o símbolo é mais importante que os processos narrativos visto que “[...] a consciência mítica dá a primazia à intuição semântica”. Para o autor, o que mais importa no mito é seu sentido simbólico, não sua estrutura narrativa. Ainda assim, devemos destacar que foi justamente a tradição escrita grega, sobretudo a poética de Homero (928-898 a.C.) e Hesíodo (846-777 a.C.) e a tragédia de Ésquilo (525-456 a.C.), Sófocles (496-406 a.C.) e Eurípedes (480-406 a.C.), que permitiu ao mundo ocidental herdar alguns dos mitos fundamentais da humanidade. Nesses casos, o sentido simbólico sublinhado por Durand transparece pela imagem poética e pela linguagem escrita em obras literárias que atingem um grau máximo de narrativa.

No que diz respeito à produção artística, Eliade explica que sociedades arcaicas distinguiam os mitos (histórias verdadeiras, sagradas) das fábulas ou contos (histórias falsas, com conteúdo profano). Para o homem arcaico, o mito tinha a mais alta importância, diferentemente das ficções. O mito assume maior dimensão nessas sociedades por referir-se às origens de todas as coisas, sendo constantemente recontado para explicar e reforçar essas origens. Portanto, o mito sobrevive nas culturas por

---

<sup>46</sup> Eliade (2016, p. 160) comenta “[...] comportamentos míticos (...) reconhecidos na obsessão do sucesso (...) da sociedade moderna, que traduz o desejo obscuro de transcender os limites da condição humana”. Ele cita o “culto ao automóvel sagrado”, com seus sacerdotes televisivos, promessas publicitárias e fiéis em transe durante eventos comerciais altamente ritualizados. Entretanto, são muitas as novas formas de adoração estimuladas entre cidadãos vistos tão somente como consumidores. Entre elas estão opções de salvação oferecidas ao sujeito pela sociedade transformada em espetáculo, desde o culto eletrônico que esconde o palanque audiovisual até as práticas ritualísticas de consumo e descarte de produtos culturais como livros, discos, revistas, filmes, novelas, séries de TV, games, gastronomias ou roupas.

rememoração, recitação, repetição ritual e eficácia. Esse constante retorno do mito instaura a presença imediata de imagens, personagens maravilhosos, acontecimentos espantosos e atos divinos que incidem sobre as pessoas e sobre como elas encaram suas realidades. Nessa vivência simbólica própria ao mundo arcaico, o mito causa impacto sagrado e sociocultural maior que contos e outras representações ficcionais porque, quando recontado, o mito reinsere no presente os momentos míticos originais de criação (dos deuses, do cosmos, do mundo, dos homens, alimentos, condutas...). Ao celebrar o mito, o homem arcaico escapa do tempo profano e cronológico do mundo material, tornando-se “contemporâneo” do tempo primordial em que atos prodigiosos tiveram lugar, sejam eles cósmicos, divinos ou mágicos. Rememorar e atualizar o evento mítico primordial ajuda o homem arcaico a compreender e reter o real.

Eliade (2016) observa as diversas classes de mitos, como os mitos cosmogônicos (origem, criação ou formação do cosmos e do mundo), os mitos escatológicos (sobre as questões do destino, sobre o fim dos tempos, o fim da humanidade, o fim no mundo) bem como os mitos de individuação (também chamados de identitários, como são os mitos de heróis). Em movimento semelhante, Claude-Gilbert Dubois (1998) classifica os mitos conforme seu pertencimento cultural (mitos ocidentais pagãos ou cristãos e as mitologias da modernidade, por exemplo), sua significação (ou seja, mitos identitários ou de individuação, mas também mitos de origem e de finalidade) ou sua estrutura interna (linearidade, circularidade, quadrângulo, ascensão, simbólica numérica, etc).

Os autores concordam que a sobrevivência do mito se dá por rememoração e repetição, admitindo variações conforme conjunturas socioculturais. Eliade esclarece também que os mitos não se encontram num único plano nem pretendem uma única significação. Ao contrário, “[...] é a intenção revelada pelo contexto que nos fornece, em cada caso particular, a verdadeira significação” (ELIADE, 2016, p. 77) do mito. Portanto, mesmo variando quando recontado o mito guarda em si um núcleo semântico decorrente do simbolismo pregnante da imagem, levando Wunenburger (2007) a sublinhar que a eficácia do mito surge da constante repetição não da narrativa em si, mas assim do sentido proposto pelo arquétipo que energiza sua estrutura interna.

Naturalmente, parte das sociedades do antropoceno não tem acesso aos mitos tal como eram experimentados pelos povos arcaicos (ou como são vivenciados ainda hoje por povos tradicionais), somente a versões, variações ou interpretações deles. Eliade

admite que pesquisadores costumam observar apenas as variantes de um mito, estudando registros textuais, figurativos ou esculturais que são sempre modificações e cristalizações de antigas narrativas orais. Esse processo de disseminação do mito causa a redução de sua potência sagrada, pois a produção cultural humana sempre reorganiza a essência mítica oriunda de um “[...] plano de imaginação religiosa” (ELIADE, 2016, p.129) em narrativas escritas, peças escultóricas, obras pictóricas e produtos audiovisuais com valor artístico e poético, mas sem valor cultural.

Junito de Souza Brandão (1986, p. 26) argumenta que os mitos gregos, como muitos outros mitos universais, nos chegam somente pela poesia, pelas artes visuais e pela literatura erudita tendo em vista que “[...] a Grécia Antiga não nos legou um único mito em contexto ritual”, à exceção de “[...] alguns festejos dionisíacos”. Como resultado, as qualidades sagradas, a potencialidade semântica e a pluralidade da tradição oral do mito se enrijecem quando ele é fixado na forma definitiva do texto. Escrito, o mito está privado das características de mutação e renovação dignas da recorrência oral, da polissemia do símbolo e da riqueza do imaginário. Vertido em texto, ele torna-se mito canônico, esquecido de suas variantes enriquecedoras, notadamente aquelas de teor sagrado:

É claro que houve, na Grécia, um liame muito forte entre literatura, arte figurativa e religião, mas, ao plasmar o material mitológico, os poetas e artistas gregos não obedeciam tão-somente a critérios religiosos, mas também (...) a ditames estéticos. Toda obra de arte como todo gênero artístico e literário possuem exigências intrínsecas. Entre narrar um mito, que é uma práxis sagrada, em determinadas circunstâncias, para determinadas pessoas, e compor uma obra de arte, mesmo alicerçada no mito, vai uma distância muito grande (BRANDÃO, 1986, p. 26).

Na antiguidade grega, antes do despertar da filosofia e da racionalidade com pré-socráticos, sofistas, Sócrates e Platão, o mito já havia inspirado a poesia épica, as tragédias, a música, a escultura e o mosaico. A mitologia grega iluminou os textos de Hesíodo, Homero, Ésquilo, Sófocles e Eurípides. Porém, se neles as qualidades semânticas, poéticas e narrativas se fortificam, o teor sagrado se esvanece, o que leva Eliade (2016, p. 137) a afirmar que “[...] graças à cultura, um universo religioso dessacralizado e uma mitologia desmitificada formaram e nutriram a civilização ocidental”. Isso demonstra não apenas um triunfo do *logos* sobre o *mythos*, mas também a vitória dos escritos sobre a tradição oral, do registro estético da arte sobre a experiência vivida do mito, cujo meio de expressão era pré-literário. As obras *Teogonia*

e *Os Trabalhos e os Dias*, de Hesíodo (1995), ou *Ilíada e Odisseia*, de Homero (2017), portanto, configuram a preponderância da literatura sobre o sagrado, marcando a incidência do mito sobre o homem fora de seu contexto cultural.

Durand (1996, p. 47) concorda com Eliade, criticando a atenuação do mito oral sagrado pelos processos racionais da poética e da épica ao afirmar que “[...] a poesia, e particularmente a poesia mitológica de Hesíodo ou de Homero, fica reduzida a não ser mais do que uma fantasia gratuita do poeta”. Mais do que isso, Durand (1996, p. 47 e 48) ressalta a “[...] transmutação racionalista da ontologia em lógica e da religião em moral” pela filosofia na Grécia Antiga, época a partir da qual “[...] a imaginação será suspeita e minimizada em todas as suas manifestações” por longos séculos. O autor comenta que a crença no progresso técnico industrial a partir do século XIX relegou todos os outros mitos<sup>47</sup> (exceto o do progresso) aos lados da fábula e da mistificação, ao passo que o cientificismo triunfante “[...] contaminava a própria matéria linguística, restringindo a poesia ao simples jogo verbal da arte pela arte” (DURAND, 1996, p. 49).

Mesmo secularizada e desmitificada, a mitologia grega e outras mitologias sobreviveram na cultura humana ao serem vertidas em obras de arte literárias, sonoras e visuais – dependendo, portanto, do signo e do ícone semióticos inscritos nas linguagens e nos contextos histórico-sociais para serem comunicadas. Assim, para o sujeito do antropoceno, a imersão no tempo etéreo e criativo da leitura e da fruição artística é a experiência que poderá aproximar o sujeito de um desejado tempo mítico fabuloso quase sempre oprimido pelo tempo histórico.

Se na era da escrita o texto literário nasce inspirado pelos mitos, movimento semelhante ocorre na contemporaneidade, quando traços míticos e imagens simbólicas surgem volatilizados em produtos midiáticos como fotografias, filmes, novelas ou histórias em quadrinhos. Mas não apenas neles, visto que mitos e outros fragmentos do imaginário impactam a vida humana em diversos níveis, incluindo o da ciência. Ana Taís Martins destaca que a ação do mito não se dá apenas entre civilizações arcaicas, mas também entre sociedades atuais:

---

<sup>47</sup> Segundo Durand, mitos circulam entre sociedades e culturas, alternando posições dominantes ou subalternas periodicamente, atuando sobre o espírito do tempo, inspirando ideologias, reforçando pensamentos, estimulando pedagogias, regendo sistemas sociais. “O mito vai ao encontro da história, atesta-a e legitima-a, tal como o Antigo Testamento e as suas ‘figuras’ garantem a autenticidade histórica do Messias para um cristão. Sem as estruturas míticas, a inteligência histórica não é possível. Sem a expectativa messiânica – que é mítica – não há Jesus Cristo, sem o mito, a batalha de Philippes ou a de Waterloo não passariam de *faits divers*” (DURAND, 1996, p. 87).

[...] tanto os mitos pagãos quanto o imaginário da modernidade atribuem à natureza a possibilidade de criar seres vivos, seja através do arquétipo da Deusa-Mãe, da Terra-Mãe ou da Matéria produtora (...). Mas a origem pode também ser no Espírito Criador, como conta o cristianismo retomando o Gênesis hebraico. A modernidade constrói seus mitos de origem através da investigação da evolução da espécie ou propondo teorias cosmológicas como a do Big Bang (BARROS, 2014, p.57).

A autora afirma que não apenas manifestações do imaginário tradicionalmente identificadas, como as ficções, são carregadas de mitologias, mas também [...] as teorias sociais, econômicas, culturais etc. apresentam traços que as tornam mitológicas", pois "[...] mitos se organizam coerentemente dentro das civilizações e esta organização, precisamente, constitui o imaginário" (BARROS, 2014, p. 59).

De fato, mitos atravessam sociedades e gerações até nos atingirem de múltiplas formas, em diferentes frequências e intensidades, o que os tornam, de algum modo, presentes, influentes, conhecidos e reconhecíveis. Mitos identitários e de individuação, que envolvem heróis, por exemplo, despertam interesse tanto do público em geral quanto de pesquisadores. Parte desses pensadores tenta definir um padrão mítico universal do herói, sendo o monomito proposto por Joseph Campbell (1997) o mais conhecido no campo da Comunicação. Também referido como jornada do herói, o esquemático monomito seria uma estrutura narrativa comum a inúmeros mitos, aplicada também em muitas histórias contemporâneas. A jornada do herói descreve um percurso de 17 estágios divididos em três seções que delineiam uma busca visionária de determinado personagem. Frente a um chamamento para enfrentar um imenso desafio, o herói deixa seu tranquilo mundo e parte em uma trajetória aventureira e inesperada, porém hostil, com riscos diversos alinhavados a uma promessa de aprendizado, glória e honra. Nesses mitos, o herói precisa obter solução para algum problema que, geralmente, envolve ele e sua comunidade. Muitas vezes, a grande problemática relaciona-se a uma necessidade de autoconhecimento.

A jornada do herói é bastante popular, sendo utilizada tanto como perspectiva teórica na pesquisa acadêmica em cinema quanto como fórmula de roteiro na indústria do audiovisual desde o sucesso de *Star Wars: Uma Nova Esperança* (1977), de George

Lucas<sup>48</sup>. Em 1985, Christopher Vogler (1997) instaurou a jornada do herói como método de produção narrativa cinematográfica nos estúdios Disney<sup>49</sup>. Rapidamente, o esquema tornou-se recurso comum na elaboração de roteiros de sucesso em Hollywood. Porém, se as adaptações do monomito foram positivas para as receitas da indústria cultural, a compressão da imagem arquetípica do herói na esquematização fechada de uma jornada comum a personagens tão diferentes tende a empobrecer a eficácia simbólica do mito heroico. É preciso lembrar que o arquétipo é como uma forma, um recipiente que aceita preenchimentos semânticos diversos, de modo que a imagem arquetípica do herói não se traduz em uma entidade única, mas sim em potencialidades de imagens e sentidos complexos que variam, se modificam e se reconfiguram tendo em vista tanto a reversibilidade do símbolo quanto as possibilidades simbólicas oferecidas pelas outras imagens que orbitam o herói em determinado mito. É isso que torna o sentido figurado da imagem arquetípica do herói algo ambíguo, podendo ser tão altruísta, decidido, imprescindível e valente quanto terrível, imprevisível, desmedido e violento. Nas mais diversas mitologias, o herói passa sim por longas e impensáveis provações, transitando arduamente entre a glória e a tragédia sem saber se suas atitudes são resultado de livre-arbítrio ou se foram divinamente determinadas. Porém mitos apresentam uma multiplicidade de histórias sobre os mais variados temas, envolvendo os mais diversos personagens fabulosos, as mais diferentes situações e grande quantidade de imagens arquetípicas, imagens simbólicas e mitemas atrelados, de modo que se ater a um monomito nos parece monótono, quando não ineficaz do ponto de vista do imaginário.

Na verdade, a mitocrítica fílmica pretende mesmo se afastar da aplicação de esquemas mitológicos a títulos do cinema a fim de interpretá-los. Ela não busca nem mesmo a simples identificação entre mitos e filmes, mas sim a compreensão das variações entre um e outro para a melhor interpretação da motivação simbólica e do sentido mítico da obra.

---

<sup>48</sup> Influenciado por Campbell, George Lucas criou um consistente universo narrativo que compreende 11 filmes (<https://www.starwars.com/films>), cujas ações e relações entre os personagens seguem pressupostos da jornada do herói. No artigo *The Memo That Started It All* (mesmo link da fonte abaixo), Vogler afirma ter identificado influências das ideias de Campbell em *Star Wars: Uma Nova Esperança* (1977), de Lucas. Já Campbell (2007, p. VII) diz que *Star Wars* possui uma perspectiva mitológica válida e que seu amigo Lucas “[...] imprimiu a mais nova e mais poderosa rotação” à história clássica do herói.

<sup>49</sup> O memorando *A Practical Guide to Joseph Campbell's "The Hero with a Thousand Faces"* foi elaborado por Vogler em 1985. O livro *The Writer's Journey: Mythic Structure for Storytellers and Screenwriters* é de 1992: [https://web.archive.org/web/20161026112937/http://www.thewritersjourney.com/hero's\\_journey.htm#Memo](https://web.archive.org/web/20161026112937/http://www.thewritersjourney.com/hero's_journey.htm#Memo).

[...] a interpretação do imaginário exige um procedimento mais por homologia do que por analogia, de modo que são redutoras as leituras do tipo "A no mito B simboliza C no conto D", por pressuporem uma possibilidade de decodificação simples que valoriza o arbitrário e não o motivado no imaginário (BARROS, 2014, p. 58).

Como visto, não temos acesso ao mito em si em nossos estudos científicos, sejam eles sobre obras literárias, fotográficas ou cinematográficas, mas tão somente a versões culturais laicizadas dessas histórias anteriormente sagradas. Ainda assim, buscaremos a valorização do que ainda pode haver de simbólico e figurado nessas obras vitalizadas pelos conteúdos do imaginário antropológico. Para tanto, evitaremos as simplificações propostas pelo monomito oferecido por Campbell (1997). Entendemos que a mitocrítica fílmica configura um caminho mais profícuo para o estudo da energética simbólica e potencialmente mítica que move filmes do cinema. E mesmo que essa recorrência do mito se dê hoje de forma rarefeita pelas técnicas e estéticas midiáticas, sobretudo audiovisuais, não podemos esquecer que são elas as ferramentas que, em grande parte, mantêm viva a circulação de versões e fragmentos míticos na contemporaneidade. Isso inspira, em nosso estudo comunicacional, uma série de cuidados teórico-metodológicos. No subcapítulo seguinte, observaremos mais a fundo a dualidade entre a sobrevivência e o desgaste da imagem e do mito em sua relação com produtos culturais e midiáticos.

### **2.3 Derivações do sentido da imagem e do mito**

Tentamos demonstrar que não encontraremos o mito em si em obras culturais como as do cinema, apenas sua reverberação simbólica. Isso se deve ao desgaste que os elementos do imaginário sofrem em seu processo de disseminação cultural. Os sentidos da imagem e a potência da narrativa mítica, ainda que geradores de campos gravitacionais de alta semanticidade, acabam perdendo algo de sua energia simbólica, sagrada e cultural enquanto imantam a cultura e a arte. A linguagem audiovisual é um dos extremos do enfraquecimento do sentido, pois fixa em som e imagem em movimento algo originalmente imaterial, imaginado. Curiosamente, é o processo de literalização do mito (WUNENBURGER, 2007), bem como sua retomada pelo cinema, o que permite a sobrevivência desses conteúdos do imaginário na cultura contemporânea. Ou seja, as derivações da energia simbólica dos elementos no processo

de irradiação entre o imaginário e a cultura/comunicação precisam ser consideradas pelo pesquisador, que deverá, contudo, destacar o que resta de imaginário nos objetos culturais linguageiros que são estudados. Em outras palavras, há de se entender como a potência do símbolo antropológico, imaginário, motiva e enriquece os signos semióticos das linguagens estruturantes dos objetos culturais e comunicacionais apesar da derivação. No caso da linguagem audiovisual e cinematográfica, entendemos ser justamente aquilo que resta do núcleo imaginário dinamizador dos filmes a prova genuína da alta semanticidade da imagem e do mito apesar do desgaste a que são submetidos.

No que diz respeito à literatura, Durand apresenta observações sobre a migração do mito ao poema épico, colocando-os em perspectiva para abordar diferentes estágios de incidência do mito no tecido sociocultural. O autor destaca que há alguma perenidade do mito na disseminação cultural, mas também destaca os fenômenos de derivação e desgaste. Para ele, a poesia é um modo literário resultante do reforço da linguagem escrita por redundâncias e métricas. Assim, a consciência poética é, sobretudo, formal. Sendo a poesia metáfora fundada na linguagem escrita, torna-se intraduzível ou dificilmente traduzível de uma língua para outra. Na tradução, perde-se a essência do fonetismo, da palavra viva, mantendo-se apenas o caráter prosaico de uma poesia.

Por outro lado, vimos como Durand esclarece o mito como narrativa simbólica na qual os símbolos têm primazia sobre os processos da narrativa, de modo que no mito há prevalência da intuição semântica proposta pelo símbolo. Metalinguagem simbólica, o mito não sofre a traição da tradução por estar “[...] acima do nível habitual da expressão linguística” (DURAND, 1996, p. 44). Sendo composto por imagens pregnantes e universais que transitam do inconsciente ao imaginário e à cultura, o sentido do mito torna-se também algo oriundo da vivência – seja pela experiência do símbolo, seja pela atualização ritual. O mito vive mesmo de progressão semântica ligada a sua própria redundância simbólico-sagrada em momentos de oralização e ritualização – condições que, quando inexistentes, acabam por derivar o mito em lenda, conto de fadas, ficções. Apesar das diferenças entre mito e poesia, o autor os entende como sistemas organizadores:

O mito organiza homologicamente um sistema de pensamentos e de sentimentos, ele é cosmologia, teologia, e filosofia pré-lógicas; a poesia organiza metaforicamente um sistema de frases e de palavras (DURAND, 1996, p. 45).

Nesse sentido, se a redundância do mito incide sobre a semanticidade de suas imagens e símbolos, a redundância rítmica do poema recai sobre os caracteres da linguagem, instaurando o que Durand (1996, p. 46) chama de “[...] divórcio lexicológico entre mito e poesia”. Contudo, o autor admite certa cumplicidade entre ambos. O mito seria mesmo poético “[...] se se entender por poesia a integração linguística numa língua não escrita e que não possui os seus gramáticos” (DURAND, 1996, p. 52). Assim, a poesia restabeleceria o equilíbrio mítico no mundo histórico. Mito e poesia, portanto, teriam a mesma função em sociedades diferentes: a instauração e a conservação simbólica e semântica. De qualquer forma, as distâncias entre mito e produção cultural expõem o percurso de desgaste do primeiro no contexto do segundo:



Diagrama 2: O percurso de desgaste do mito no contexto da produção cultural. Elaborado por FANTINEL (2021).

Se antigos mitos ainda nos comovem e seguem motivando a produção artística e midiática, isso se deve ao seu radiante poder simbólico, porém sua fixação escrita ou audiovisual cristaliza formas do mito, algo incomum na tradição oral arcaica. O resultado é a redução do valor sagrado do mito e o surgimento de derivações de suas imagens e narrativas em formatos artístico-culturais (Diagrama 2) – cujo ápice como linguagem se dá em clássicos da literatura inspirados pelo mito. Ainda assim, a atenuação do mítico sagrado é semelhante à redução simbólica da imagem no percurso entre o domínio do imaginário e a esfera midiática de textos, fotografias e audiovisuais (Diagrama 3).

Levando em conta a percepção de Durand (2012) sobre a raiz arquetípica dos elementos do imaginário, observa-se no arquétipo a potência irradiadora de imagens, símbolos, simbolismos, mitos e metáforas. Portanto, o arquétipo assume o topo na escala de pregnância simbólica da imagem. A partir dele, sua potência semântica passa a se dissipar gradualmente até chegar às imagens técnicas visuais fixas ou em movimento, polo de menor poder simbólico (Diagrama 3) ainda dotado de núcleo imaginário pulsante.

A passagem do arquétipo inconsciente e estável ao símbolo conscientizado e polissêmico configura, conforme Barros (2009, p. 02), "[...] uma primeira multiplicação de derivações da imagem primordial e (...) certo estreitamento de sua simbolização, ocasionado pela adequação a concretudes históricas, sociais, culturais". Na sequência do percurso semântico da imagem há o estereótipo, espécie de antissímbolo que, "[...] por apresentar o já pensado, dispensa a simbolização" (BARROS, 2009, p. 02), e o preconceito, com seu quase absoluto esvaziamento semântico.

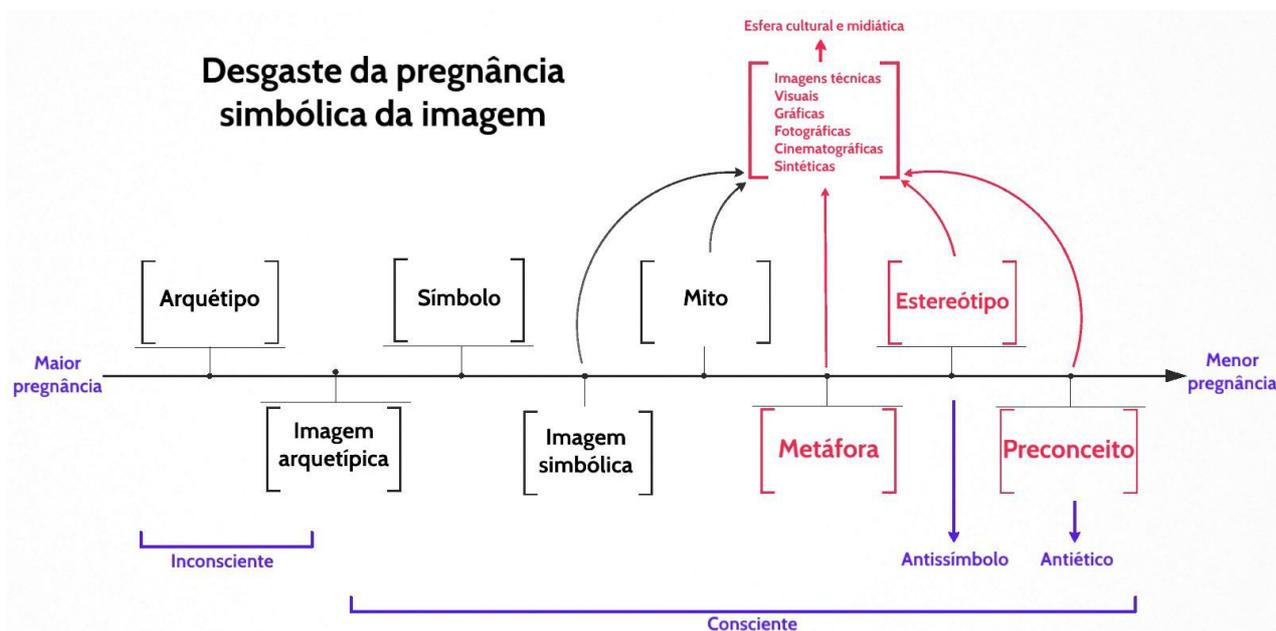


Diagrama 3: o percurso de derivação e desgaste da imagem. Elaborado por FANTINEL (2021).

De fato, a imagem e o mito perdem parte de suas qualidades simbólicas durante tantas derivações quantas forem possíveis, chegando a um ponto de alta volatilização

pelas linguagens fotográfica e audiovisual. Esse fenômeno se coloca como crucial nas pesquisas em comunicação pela heurística do imaginário tendo em vista que o pesquisador deverá captar nas imagens técnicas em movimento (icônicas e midiáticas) aquilo que de simbólico e imaginário ainda lhes resta. Esse teor imaginário latente das imagens e narrativas do cinema deverá ser interpretado pelo pesquisador. A mitocrítica fílmica atua sobre essa ponte entre o simbólico e o técnico. Em um exercício de leitura simbólica comparativa ainda não publicado, em que comparamos o texto poético *Ilíada*, atribuído a Homero (2017), e o filme *Tróia*, lançado em 2004 por Wolfgang Petersen, percebemos com alguma facilidade a degradação do sentido da imagem e do mito em seu percurso de disseminação cultural – que, neste caso, vai do texto ao audiovisual. Na *Odisseia*, Agamênon conta a Odisseu sobre a morte de Aquiles, ocorrida anteriormente durante os acontecimentos da Guerra de Tróia descritos em *Ilíada*. Na antiga narrativa, Aquiles cai no Templo de Apolo, em Tróia, flechado por Páris que, orientado pelo deus solar, atinge justamente o calcanhar do herói, seu único ponto vulnerável. O filme *Tróia* silencia sobre a fraqueza mítica de Aquiles que, quando bebê, foi segurado pelo calcanhar por Tétis para ser banhado no rio Estiges, obtendo assim um corpo invulnerável exceto pela extremidade abaixo do tornozelo não atingida pela água protetora. Como o filme não mergulha nas profundezas do mito nem narra a passagem do herói e de Tétis à beira do rio, o roteiro precisa matar o Aquiles fílmico com uma flechada no calcanhar, sim, mas também com outras quatro flechas no tórax. Nesse caso de degradação do mito, a imagem arquetípica do herói impregnada no Aquiles mítico deriva para a imagem simbólica heroica motivadora do Aquiles homérico, sendo ele simultaneamente potente e falho. Por fim, a imagem heroica que dinamiza o Aquiles homérico deriva para o personagem cinematográfico Aquiles – um estereótipo do herói de filme de ação praticamente imune à fragilidade simbólica que originalmente leva a figura mítica à morte. Tipo estéril tornado audiovisualidade em narrativa cinematográfica, o personagem fílmico, para ser morto, precisa ser fuzilado com as quatro flechadas cênicas no coração, pois uma única flecha simbólica cravada no calcanhar de Aquiles poderia não bastar como causa de morte para as audiências contemporâneas – o que nos leva ao debate sobre a crise do pensamento simbólico, assunto de nosso próximo subcapítulo.

Desmitificado, desenraizado de suas origens divinas, Aquiles passa por esse e por outros processos evidentes de desgaste mítico e de atenuação simbólica para poder

figurar nas telas de um tipo de cinema que se guia por investimento e lucro. Tendo em vista os processos de produção da indústria cinematográfica, especialmente as demandas de mercado voltadas ao *high concept*<sup>50</sup> e ao *blockbuster*, e levando em conta os recursos da linguagem audiovisual que transitam entre a motivação simbólica e a formatação narrativa, técnica, estética e empresarial, percebe-se que fragmentos míticos sobrevivem na cultura contemporânea também por ação do cinema comercial. Porém, a carga simbólica desses conteúdos do imaginário se volatiliza em um espetáculo dedicado à narrativa fílmica desvinculada do mistério do mito, afastada da dubiedade do símbolo e mais interessada no impacto visual e nos recursos do gênero de ação.

Nesse contexto, leituras simbólicas inspiradas pelos Estudos do Imaginário se mostram adequadas às observações sobre a perda da potência mítica na cultura e a derivação da imagem em seu percurso entre o arquétipo e o estereótipo. Entretanto, esses fenômenos serão mais bem compreendidos quando enfocados no contexto contemporâneo de crise do pensamento simbólico.

## 2.4 Crise do pensamento simbólico

Nosso percurso até aqui tentou destacar que, apesar de o imaginário compreender diferentes elementos simbólicos, imagens e mitos são seus componentes fundamentais. Também buscamos evidenciar que imagem e mito sofrem derivação simbólica e desgaste semântico que se agravam à medida que se afastam dos campos do imaginário para se aproximar dos campos das artes e da mídia. Além disso, salientamos que esse mesmo movimento, em contrapartida, permite a sobrevida do mito na cultura em função de sua expressão por meio de signos, iconicidades, linguagens e discursos. Porém, havendo enfraquecimento da imagem e do mito ao longo da evolução filosófica,

---

<sup>50</sup> O chamado *high concept* passou a ser adotado na concepção de filmes *blockbuster* durante o período histórico-estético do cinema conhecido como Nova Hollywood, após 1975. O *high concept* se refere à capacidade de resumir a ideia do filme em uma única frase que seja interessante o suficiente para chamar a atenção dos investidores e do público. A prática do *high concept* rompe com o cinema hollywoodiano clássico pela pressão do valor econômico sobre o artístico. Decorrem disso “[...] as modificações de estilo, narrativa e tratamento temático para atender às demandas das novas estratégias de marketing e venda ao longo da cadeia midiática” (MASCARELLO, 2006, p. 337).

científica, artística e midiática, é preciso então que se preste atenção à crise do pensamento simbólico na contemporaneidade.

No recente contexto, a reflexão simbólica e os conteúdos do imaginário compartilhados pelos sujeitos são constantemente reduzidos pelo pensamento racionalista, cientificista e hegemônico, condição que favorece, na esfera midiática, as imagens visuais frente às imagens simbólicas. Durand (2000) aponta que a crise da inteligência simbólica compromete a imaginação compreensiva, o pensamento metafórico e a epifania da transcendência.

No atenuação do simbólico pelo racionalizante e pelo técnico-tecnológico, a vitalidade semântica do imaginário perde potência frente à padronização das imagens técnicas produzidas em massa para fins de consumo e lucro. Isso, conforme Malena Segura Contrera, instaura a mediosfera, dimensão do imaginário mediático dotada de imagens, textos e significações que cresce em paralelo à noosfera concebida por Morin<sup>51</sup>, porém nutrindo-se dela. Para Contrera (2017, p. 63 e 64), apesar de ter raízes míticas e arquetípicas, “[...] a mediosfera gradativamente vai inflando e roubando de outros núcleos do imaginário cultural seu poder de centralização dos olhares e da energia psíquica”.

A mediosfera se mostra como um segmento do imaginário em que os objetos midiáticos deixam de ter valor sagrado, tornando-se materiais mercantilizados em um contexto de desencantamento do mundo. Contrera (2015, p. 456 e 457) conclui que o resultado disso é o atual cenário em que o pensamento simbólico “[...] se retira lentamente do mundo (...) para dar lugar ao pensamento cartesiano, instalado há séculos como forma hegemônica de pensamento”. Porém, a autora destaca o poder latente do simbólico, pois:

(...) não se pode excluir milênios de produção cultural e imaginária simplesmente, não se apaga um continente, apenas podemos afastá-lo dos olhos, fazer com que ele submerja no oceano do inconsciente, gerando a ilusão de que ele não esteja mais ali, exatamente de onde ele irradiará um enorme poder por meio da ação do inconsciente coletivo (CONTRERA, 2015, p. 457).

Portanto, a tendência ao apagamento do simbólico não significa sua ineficácia muito menos sua inexistência. Ao contrário. Como visto, os conteúdos do imaginário

---

<sup>51</sup> Morin considera que a vida humana se dá em três esferas: a biosfera (na qual se desenvolve o cérebro), a sociosfera (na qual emerge a cultura) e a noosfera (dimensão da mente/espírito), que está ligada as outras duas, tendo papel fundamental na humanização.

tanto dinamizam a vivência dos sujeitos quanto motivam a produção cultural e midiática das sociedades, energizando livros ou filmes, conferindo a eles um sentido profundo que emerge do símbolo para enriquecer linguagens, signos e ícones semióticos. Assim, a potência misteriosa do símbolo estimula a precisão previsível da técnica, ainda que para a autora essa relação se assemelhe a uma disputa:

A crescente migração da energia dos Imaginários Culturais para o Imaginário Mediático – padronizado e hegemônico – é talvez um dos maiores sintomas de como nossa época padece da crise do simbólico e de como procura ocupar o lugar deixado pelos deuses e pela transcendência com o consumo e a tecnolatria. Por outro lado, sabemos que a imagem simbólica cedeu gradativamente lugar, no mundo tecno-burocrático do Capitalismo, para a imagem técnica, num movimento em que a complexidade cognitiva é transferida do pensamento e da consciência humanos para os programas dos aparelhos cujo funcionamento nos escapa, como postulou Vilém Flusser (CONTRERA, 2015, p. 457).

Nesse contexto, o indivíduo fica absorto em telas que reproduzem constantemente imagens técnicas e narrativas midiáticas audiovisuais, porém tende a perder sua capacidade de submergir nos sentidos da ordem do imaginário que motivam essas histórias. Sem captar o sentido simbólico emitido pelo núcleo imaginário presente nos filmes, a apreciação complexa dessas obras por certos segmentos das audiências torna-se limitada. O sentido mais profundo lhes escapa.

Se a crise do pensamento simbólico prejudica os conteúdos do imaginário frente à sedução da imagem técnica (audio)visual na contemporaneidade, acreditamos que a mitocrítica fílmica poderá ajudar a resgatar os sentidos míticos e figurados que emanam do cinema, propondo interpretações sobre como eles incidem e o que eles podem sugerir no contexto comunicacional contemporâneo. Ao evidenciar o que há de imaginário em um filme, a mitocrítica fílmica age em resposta à crise do pensamento simbólico e ao desgaste do sentido da imagem e do mito na cultura do nosso tempo.

## **2.5 Imaginário como heurística na pesquisa em comunicação**

Na introdução deste trabalho, destacamos que nossa proposta teórico-metodológica para a pesquisa em cinema tem os Estudos do Imaginário como heurística e a mitocrítica durandiana como procedimento metodológico inspirador. Portanto, para a interpretação de filmes simbolicamente motivados, a compreensão sobre a tipologia da

imagem é essencial. Isso nos leva a um entendimento sobre a dinâmica entre as imagens simbólicas e as imagens técnicas.

Durand (1998), Maffesoli (1996) e Debray (1993) destacam o papel da comunicação em fazer circular essas múltiplas potencialidades da imagem. Assim, entender a relação entre o símbolo e a técnica permite ao pesquisador do cinema na perspectiva do imaginário compreender e interpretar adequadamente o teor simbólico dos filmes.

## **2.6 Imagem, símbolo e técnica**

A imagem estimulou um antigo e profundo debate que a tornou objeto teórico-metodológico de várias tradições. Marcada por diferentes potencialidades, (i)materialidades, espacialidades, temporalidades e contextos, a imagem não tem conceito único. No ambiente científico, precisamos conectar perspectivas para tornar aparente esse campo gravitacional de alta semanticidade gerado pela imagem, percebendo-a então enquanto potência simbólico-imaginária que atua sobre a imagem (audio)visual artística e midiática.

Belting (2005) destaca que há dois modos de imagem em contato frequente. As imagens endógenas, mentais, intrínsecas ao corpo humano estão em ação e reação constante com as imagens exógenas, físicas, exteriores ao sujeito e presentes no mundo. A relação será contínua desde que o indivíduo que habita o mundo siga criando imagens mentais e produzindo imagens técnicas.

Certamente nosso cérebro é local de representação interna, mesmo no processo que simplificamos ao chamar simplesmente de percepção. Tais imagens endógenas, porém, também reagem a imagens exógenas que tendem a assumir o encargo de parte dominante nessa cooperação. As imagens não existem só na parede (ou na tevê) nem somente em nossas cabeças. Elas não podem ser desembaraçadas de um exercício contínuo de interação que deixou tantos vestígios na história dos artefatos. [...] Em outras palavras, as imagens mentais são inscritas nas externas e vice-versa (BELTING, 2005, p. 73).

As imagens endógenas, mentais, sobre as quais fala Belting, não são exatamente iguais às imagens simbólicas, decorrentes dos arquétipos. As imagens endógenas guardam maior relação com a consciência e com a racionalidade, sendo assim diferentes das imagens simbólicas advindas da sensibilidade imaginante. Ainda assim, Belting

demonstra o quanto imagens imateriais que circulam entre sujeito e imaginário guardam relação com imagens dependentes de materialidade, que circulam entre sujeito, imaginário e cultura. Entendemos o cinema como uma linguagem composta por imagens técnicas em movimento dinamizadas por imagens simbólicas e outros conteúdos imaginários impregnados de sentido figurado. Dessa forma, se torna necessário um olhar mais atento sobre as duas dimensões da imagem.

### 2.6.1 Imagem simbólica

Já destacamos nesta tese e também em artigos<sup>52</sup>, mas devemos ressaltar novamente que, nos Estudos do Imaginário, a imagem é sempre simbólica. Oriunda de um substrato inconsciente arquetípico e reelaborada pela imaginação criadora humana, a imagem simbólica é imaterial, puro sentido vivenciado pelos sujeitos imaginantes durante suas experiências pelo mundo. O aspecto vivido do sentido da imagem ativa um conhecimento não convencional ou um entendimento figurado sobre ela que prescinde de conceituação prévia, codificação e significação, pois a imagem simbólica acontece e faz sentido ao indivíduo justamente em seu estar no mundo. Essa incidência do sujeito no mundo é justamente onde se dá o trajeto antropológico citado por Durand (2012) que, como visto à página 51 desta tese, faz convergir as condutas pulsionais da pessoa com as coerções do meio histórico-social no qual ela vive. É nesse encontro entre o que está dentro do sujeito com o que está fora dele que a imagem passa a fazer sentido para quem a experimenta. É mesmo essa uma das causas de sua polissemia, pois a experiência de sentido de uma imagem simbólica para uma pessoa não será exatamente a mesma de outra. O sentido simbólico, portanto, enraíza-se à própria imagem no decorrer de vivências multimilenares, em função de suas pulsões e segundo intimações sócio-históricas, de modo que a imagem simbólica não *representa* um sentido que foi codificado, convencionalizado ou que é casualístico, mas *apresenta* um sentido adquirido, antropognóstico, que pode variar conforme contextos.

O pensamento de Durand é similar ao de Bachelard, para quem o sentido da imagem poética que ilustra lendas, folclore e poesia surge dos embates do sujeito com

---

<sup>52</sup> Recomendamos *Diferenças imagéticas: considerações sobre a técnica e o símbolo no contexto comunicacional* (BARROS; DE CARLI; FANTINEL, 2016), disponível em <http://www.revistas.usp.br/Rumores/article/view/103232/115195>.

os elementos que formam o mundo. Bachelard sugere que a imaginação do homem frutifica tanto no trabalho sobre a terra quanto na veneração ao fogo, e que decorre tanto da leveza do ar quanto da fluidez da água. Conforme o autor, certa *imaginação material* traduz em imagem poética essa relação do sujeito com os elementos cosmológicos.

Eliade (1979) não aborda imagens poéticas, mas imagens e símbolos. Para ele, o símbolo está carregado de um sentido figurado em imagem que extrapola o discurso, pois a imagem e seu sentido não dependem do verbo ou de conceito para serem compreendidos. Assim, o símbolo surge quando a imagem alinha-se a um sentido vivenciado, facilmente compreensível, mas talvez ainda não totalmente conscientizado. Esse sentido inoculado em imagem é a essência do símbolo, que lhe confere perenidade sagrada ou cultural. Símbolos e imagens revelam a nostalgia de um passado soterrado pela técnica, mas ainda vibrante.

A vida do homem moderno fervilha de mitos semi-esquecidos, de hierofanias decadentes, de símbolos esvaziados da sua finalidade. A dessacralização ininterrupta do homem moderno alterou o conteúdo da sua vida espiritual, mas não quebrou as matrizes da sua imaginação: todo um resíduo mitológico sobrevive nas zonas mal controladas (...) nos sonhos acordados, nas melancolias, no livre jogo das imagens durante as “horas mortas” da consciência (na rua, no metrô, etc.), nas distrações e divertimentos mais variados. (...) Este tesouro mítico reside aí, “laicizado” e “modernizado” (ELIADE, 1979, p. 14, *aspas do autor*).

O interesse por simbolismos e mitos não foi totalmente extinto nem pelo tempo nem pelas hermenêuticas redutoras. Evidentemente, esses conteúdos sobrevivem na atividade psíquica que estimula a produção cultural e artística. Mesmo irradiando menor potência semântica nas dimensões da cultura, da arte e das mídias do que no contexto sagrado das sociedades arcaicas, essas imagens pregnantes ainda nos atraem, pois seguem vitalizando literatura, teatro, pintura, música ou cinema. Elas permanecem causando espanto em seu mistério e seguem oferecendo antigos sentidos compartilhados que podem variar levemente conforme a vivência e o pensamento simbólico do sujeito imaginante, o contexto sociocultural em que se manifesta, e a linguagem artístico-midiática que inspira. Isso se dá independentemente de nossa vontade, mesmo entre os mais céticos quanto à gravidade do imaginário no espaço-tempo sociocultural. Afinal, “[...] o homem moderno é livre para desprezar as mitologias e as teologias, mas isso não o impedirá de continuar a alimentar-se de mitos decadentes e de imagens degradadas” (ELIADE, 1979, p. 15).

É por isso que, quando racionalizado em um discurso duro como o da ciência, o símbolo sofre ainda mais desgaste do que aquele causado pela literatura ou pelo cinema, se tornando mesmo uma versão muito atenuada do que fora. Daí surge a compreensão de que imagens simbólicas não são próprias a decodificações exatas para a obtenção de significações fechadas, definitivas, como se signos fossem. Ao contrário, elas nos convidam a leituras e interpretações mais livres, variáveis, ambíguas, sempre atentas ao sentido vivido da imagem, à polissemia do símbolo e às qualidades universais dos conteúdos do imaginário sempre em diálogo com as materialidades dialetais da linguagem que instaura a obra cultural. Essas interpretações das obras culturais e midiáticas decorrem do fluxo contínuo do pensamento por imagens e da criatividade ligada a devaneios conscientes, nos quais o ímpeto racional se torna razão sensível ao aceitar epifanias e transcendências. Nesses casos, a imagem simbólica passa a fazer sentido para o pesquisador.

Essas são algumas das características que diferenciam a imagem entendida como símbolo de raiz arquetípica da imagem técnica visual de natureza midiática. Essa última era vista por Durand (2000, p. 15) como cópia inerte do sensível, empobrecida e enclausurada em si mesma, pois a visualidade tenderia a interromper o fluxo criativo e vívido inerente à imaginação simbólica. Entretanto, ressaltamos novamente que o dínamo imaginário que imanta o filme faz irradiar seu sentido simbólico justamente sobre a imagem em movimento e sobre os outros elementos da linguagem audiovisual que estruturam as obras do cinema. É essa convergência entre o símbolo e a técnica que interessa à mitocrítica fílmica.

### **2.6.2 Imagem técnica**

Diferentemente das imagens simbólicas, as imagens técnicas são visuais, icônicas, midiáticas. Ao estudar a fotografia, Flusser (2011) a definiu como objeto resultante de aparelhos manipulados por sujeitos dotados de subjetividades e intencionalidades, deixando clara a relação direta entre a imaginação humana e a produção de imagens fotográficas. Para o autor, a imaginação seria a capacidade de abstração que permite a produção automática de imagens aptas em representar um mundo tridimensional por

meio de superfícies planas bidimensionais<sup>53</sup>. Portanto, “[...] imaginação é a capacidade de fazer e decifrar imagens” (2011, p. 21), entendidas aqui como superfícies representacionais do mundo. Não sendo então o próprio mundo, mas uma visão pouco objetiva dele, a imagem técnica depende tanto da intencionalidade de quem a produz para ser codificada quanto da subjetividade de quem a observa para ser decodificada. E ainda que elas possam parecer vazias de sentido simbólico, ainda há nelas algum reflexo do antigo imaginário humano. Flusser explica que as imagens técnicas surgidas em fins do século XIX, no âmbito do racionalismo científico, decorrem de máquinas que são, elas mesmas, textos científicos. Porém, essas imagens técnicas remetem justamente a textos ainda mais antigos que passaram a explicar e representar o mundo depois que a representação imagética manual ancestral, decorrente das imagens sagradas, perdeu espaço para a palavra escrita. O autor comenta que, aparentemente, as imagens técnicas fotográficas resgatam alguma mágica das milenares imagens imateriais e sagradas, e que elas passaram a atacar os textos quando assumiram uma posição de destaque sociocultural a partir do século XX.

Paralelamente, Jean-Pierre Esquenazi compreende a análise da imagem cinematográfica, oriunda da fotografia, como resultante da relação entre as proposições que ela contém e a intenção de interpretação do espectador.

Esse último seleciona na imagem os elementos que lhe permitem vê-la como ele a quer ver; isso supõe que esses elementos podem desempenhar o papel que o espectador quer que eles desempenhem. É aí que há relação entre a imagem e seu espectador (ESQUENAZI, 2007, p. 136, *tradução nossa*).

Para o autor, a interpretação da imagem audiovisual em movimento, portanto, seria uma escolha do espectador segundo sua subjetividade frente a dados que se encontram no plano. Entretanto, o filme do cinema não é apenas um sequenciamento de imagens técnicas em movimento aguardando decodificação. Ao contrário, o filme traz em si profundos e antigos sentidos simbólicos que demandam abordagens sensíveis capazes de compreender a dimensão imaginária inspiradora da audiovisualidade estético-narrativa. O pesquisador precisa transitar nessa interseção entre o símbolo e a técnica no domínio do cinema para assim interpretar a cama simbólica e mítica do filme.

---

<sup>53</sup> Como sabemos, o comprimento (ou profundidade) e o tempo (a quarta dimensão espacial) não são apreendidos pelas imagens fotográficas, ainda que, no primeiro caso, fotos possam dar alguma impressão de profundidade. Entretanto, imaginantes que somos, decodificamos a imagem fotográfica observada e reconstituímos em nossa mente o *real* fotografado ao abstrair as dimensões suprimidas na foto.

Porém, os teores do imaginário que incidem sobre nossas vidas e obras culturais, artísticas e midiáticas vêm sendo soterrados pelas areias do tempo há gerações, como já vimos. André Bazin (2014), autor de textos sobre a ontologia das imagens fotográficas e cinematográficas, afirma que a civilização destituiu a arte de sua ancestral função mágica e ritual quando forma, estética e beleza prevaleceram sobre o simbólico e o sagrado. Esse afastamento entre a imagem e seu poder epifânico cresceu com a produção técnica das representações visuais, especialmente a partir de 1826, com o advento da fotografia, e após 1895, com a emergência do cinema – duas das quatro fases da produção automática de imagens, segundo Philippe Dubois<sup>54</sup> (2004). Nesse contexto iconoclasta, Michel Serceau percebe que a arte tecnicamente reproduzível toma o lugar da magia, o gosto substitui o credo e a imagem laicizada se torna substituta do sagrado, alterando sua natureza. “Aquilo que ela ganha no plano semântico, ela perde no plano simbólico. Aquilo que ela ganha no plano didático, ela perde no plano imaginário. Aquilo que ela ganha no plano estético, ela perde no plano psíquico” (SERCEAU, 2009 a, p. 21).

Entre perdas e ganhos, porém, a imagem técnica (audio)visual não se torna totalmente vazia de sentido simbólico. No entanto, sua essência imaginária latente precisa ser desvendada e interpretada pelo pesquisador. Jacques Aumont (2011, 2013) sublinha a capacidade de impressão de realidade das imagens visuais do cinema segundo soluções estético-narrativas suscetíveis a uma análise fílmica que possa segmentar e examinar os códigos de sua linguagem audiovisual. Entretanto, ainda que sejam técnicas e automáticas como a fotografia, as imagens em movimento de um filme também resultam da intencionalidade de realizadores cinematográficos que, enquanto sujeitos imaginantes, narram histórias simbolicamente motivadas por conteúdos imaginários. Esses componentes demandam interpretações capazes de extrapolar a análise fílmica a partir de uma postura compreensiva que permita ao pesquisador se dedicar sensivelmente e profundamente à obra.

Serceau (2009 a, p. 24) considera que se a imagem em movimento é ligada ao imaginário, então “[...] é preciso avaliar a natureza o grau, a força, (...) as partes do índice, do signo, do símbolo, a articulação das funções do imaginário, do real e do

---

<sup>54</sup> Dubois (2004) observa quatro diferentes tecnologias surgidas a partir do século XIX responsáveis por introduzir a dimensão maquínica em seus dispositivos inovadores: fotografia, cinematógrafo, TV/vídeo e computador, esse responsável pela imagem informática, infográfica, uma imagem sintética.

simbólico” para compreender essa relação mútua. Seu posicionamento se aproxima da postura almejada pela mitocrítica fílmica, interessada na interpretação sensível e profunda do filme não somente a partir da imagem em movimento, mas também levando em conta outros elementos da linguagem audiovisual que atuam sob o dínamo simbólico. Por ser produzido por sujeitos imaginantes que compartilham um antigo imaginário antropológico, o cinema acaba refletindo e reverberando imagens e sentidos que há gerações inspiram os mitos, as artes e as mídias. A mitocrítica fílmica busca esse teor imaginário dos títulos do cinema, de modo que fazer convergir ideias paralelas ou mesmo opostas sobre a imagem em suas dimensões arquetípica, simbólica, técnica e audiovisual ajuda a dimensioná-la de maneira mais adequada em nosso estudo.

### 3 CINEMA E IMAGINÁRIO: DINÂMICA CÓSMICA

Como tentamos demonstrar em nosso estado da arte, bem como em nossas observações sobre certas noções filosóficas e científicas sobre a tipologia da imagem, há teorias e metodologias voltadas ao cinema que, embora efetivas em suas concepções e métodos, acabam não se mostrando adequadas ao estudo dos filmes enquanto obras simbolicamente motivadas. Em outras palavras, há perspectivas teórico-metodológicas consagradas no campo de pesquisa em cinema que não dão conta do teor imaginário de raiz arquetípica que dinamiza um filme por não entenderem o símbolo como resultado de uma imaginação simbólica cujos sentidos vividos independem de convenção arbitrária ou de conceituação prévia.

Apesar do já exposto, julgamos importante uma rápida (e incompleta) avaliação sobre as possibilidades e os limites de outras perspectivas tradicionais da pesquisa em cinema para a interpretação do sentido simbólico e potencialmente mítico dos filmes confrontando suas principais características epistemológicas às qualidades e especificidades dos conteúdos do imaginário. Paralelamente, apresentaremos alguns resultados de leituras simbólicas por nós já realizadas sobre filmes que extrapolam o *corpus* desta tese de modo a expor o âmbito de interpretação do cinema pela mitocrítica fílmica.

As questões envolvendo o real, o realismo ou a impressão de realidade no cinema chamaram a atenção de inúmeros teóricos. Béla Balázs (AUMONT e MARIE, 2006) entende que o material do cinema, ou o tema fílmico, não se encontra na realidade, sendo já uma observação, leitura ou concepção dela. Assim, o cinema seria incapaz de reproduzir realidades, havendo no filme somente uma transformação das realidades pelas inúmeras possibilidades da linguagem audiovisual. O cinema é, portanto, produção de sentido e não reprodução do real. Bazin (2014, p. 38), ao contrário, entende que o desenvolvimento do aparato técnico do cinema permitiu justamente uma “[...] completa ilusão de vida” que remete à realidade. Para o autor, elementos da linguagem cinematográfica como a ilusão de movimento, a profundidade de campo do espaço cênico que compreende a ação filmada e também o plano-sequência garantem a captação e a reprodução audiovisual do mundo, das pessoas e dos objetos com algum

grau de realismo. Assim, o cinema seria responsável por um "realismo integral" que permitiria a recriação do mundo a sua imagem.

Como já destacamos, a mitocrítica fílmica se dedica à interpretação do sentido simbólico de uma obra, não importando exatamente se o título em questão tem maior ou menor capacidade de reproduzir a realidade ou de instaurar uma impressão ou um efeito de real. O filme mais surreal, a comédia mais escrachada, a ficção científica mais distópica, o longa de horror mais sangrento ou o musical mais romântico poderão guardar em si uma essência da ordem do imaginário a ser interpretada pelo pesquisador independentemente de soluções cinematográficas envolvidas na captação, reprodução ou impressão de realidade. Um filme emblemático nesse caso é *Demônio de Neon* (2016)<sup>55</sup>, longa-metragem de amplo horizonte mítico sobre a carreira meteórica de uma modelo que se vê rapidamente consumida pela indústria da moda. No longa de Nicolas Winding Refn, a jovem e ingênua Jesse chega radiante do interior para atingir o topo do mundo *fashion* em questão de dias. Seu brilho de aurora torna-se rapidamente radiação no zênite solar, porém seu crepúsculo se aproxima na mesma velocidade.



Figura 1: A modelo Jesse e o fotógrafo Jack em sessão de fotos no filme *Demônio de Neon* (2016). Foto: Divulgação.

Na cena que define sua ascensão aparentemente irrefreável ela é maquiada com a cor do ouro e pintada de um dourado-sol durante um ensaio fotográfico. Jesse ganha tonalidades simbólicas relativas

tanto ao que é solar e ascensional quanto ao que é divino – sentidos

que costumam constelar no imaginário humano. Como visto à página 58 desta tese, o arquétipo da luz uraniana e o simbolismo ascensional, que são contraponto das trevas e da queda, fazem constelar imagens de deidades luminescentes e sentidos do divino, da purificação e da transcendência iluminada.

<sup>55</sup> Apresentamos um exercício de mitocrítica fílmica sobre *Demônio de Neon* no 40º Congresso da Intercom, em 2017, sendo essa uma de nossas primeiras produções textuais durante o doutoramento (<https://portalintercom.org.br/anais/nacional2017/resumos/R12-0039-1.pdf>).

De fato, o isomorfismo da ascensão e do luminoso é observado em diversas culturas, mitos e religiões, que costumam unir divindades celestes à luz clara, ao brilho intenso e ao matiz dourado:

Aqui se trata (...) do ouro visual (...), do ouro fenomenal, esse “ouro cor”, de que Diel<sup>56</sup> nos declara ser representativo da espiritualização e que tem um pronunciado caráter solar. (...) veremos que (*ele*) constela com a luz e a altura e que sobredetermina o símbolo solar. (...) O sol, especialmente o sol ascendente ou nascente, será, portanto, pelas múltiplas determinações da elevação e da luz, do raio e do dourado, a hipóstase<sup>57</sup> por excelência das potências uranianas (DURAND, 2012, p. 148, *grifo nosso*).

Portanto, os sentidos desencadeados pela luz e pelos esquemas ascensionais fazem convergir o sol e as potências divinas solares, o “ouro cor” e as divindades iluminadas, os matizes dourados, os amarelos metálicos, o brilho e o esplendor – cujas valorizações são assimiladas por Jesse durante o ensaio fotográfico. Essas qualidades solares conferem à protagonista certa qualidade divina simbólica, que a equipe do filme traduz em estética cinematográfica, direção de arte e fotografia. *Demônio de Neon* expressa audiovisualmente sua profunda inspiração nos teores simbólicos do imaginário relativo ao divino e ao solar para, assim, contrapor o poder áureo e luminoso de Jesse à energia oculta e tenebra de suas antagonistas.



Figura 2: Ruby, Gigi e Sarah infernizam Jesse em cena de *Demônio de Neon* (2016). Foto: Divulgação.

Jesse é perseguida pela maquiadora Ruby e pelas modelos veteranas Gigi e Sarah, cujo comportamento corrosivo, cruel e punitivo é miticamente incitado pelas Erínias, três divindades da mitologia grega muito mais antigas que Zeus,

nascidas do sangue de Urano castrado por Crono – o pai cósmico devorador ligado ao tempo<sup>58</sup>. Homero as cita como imbatíveis vingadoras de crimes cometidos por humanos. “Quando se apoderam de uma vítima, enlouquecem-na, torturando-a de todas as maneiras. (...) A sua morada é a Treva dos Infernos, o Érebo” (GRIMAL, 1993, p. 147).

<sup>56</sup> O psicólogo Paul Diel, autor de *Le symbolisme dans la mythologie grecque* (1952).

<sup>57</sup> Na filosofia platônica, a hipóstase reúne os princípios da pessoa, da inteligência e da alma.

<sup>58</sup> Brandão (1986) explica que Crono, em grego *Krónos*, não tem etimologia certa até o momento. O autor diz que, por homonímia não exata, Crono foi identificado muitas vezes com o Tempo personificado, já que, em grego *Khrónos* é o tempo. “Se, na realidade, *Krónos*, Crono, nada tem a ver etimologicamente com *Khrónos*, o Tempo, semanticamente a identificação (...) é válida: Crono devora, ao mesmo tempo que gera; mutilando Urano, estanca as fontes da vida, mas torna-se ele próprio uma fonte vital, fecundando Réia”.

Conhecidas na mitologia romana como as Fúrias, foram descritas por Virgílio como responsáveis por castigos infernais. Ruby, Gigi e Sarah se colocam aqui como Erínias contemporâneas, assustadoras, muito mais temíveis do que belas. Além desse terrível trio, Jesse enfrenta outros perigos até ser literalmente devorada pelas rivais ao fim do filme.

Destacaremos apenas um desses desafios, evidenciado em uma cena em que um puma invade o quarto de Jesse em um hotel, ameaçando-a com sua boca dentada. Na superfície de significação do longa, o grande felino remete a esses perigos múltiplos que se contrapõem a Jesse na trama. Na camada simbólica mais profunda da cena, porém, a presença do puma está ligada à imagem arquetípica da devoração que motiva o filme como um todo. No entanto, esse devorar não está ligado ao consumo da carne, apenas, mas também à consumação do tempo, ou à extinção da carne viva pelo tempo.



**Figura 3:** Puma invade quarto de Jesse em cena de *Demônio de Neon*. Fonte: Divulgação.

Motivo de ameaça e pânico entre populações, grandes felinos como leão, tigre, jaguar, puma e pantera são conhecidos como devoradores do corpo humano, sim, mas também

de corpos celestes. São comedores de astros como o sol e a lua. Durand

(2012) explica que em narrativas míticas mouras, hindus, croatas, ameríndias e latino-americanas, os felinos simbolizam tanto um poder divino quanto essa capacidade cósmica de consumo, engolimento e ocultação astral, sendo uma solução mítica, mágica ou poética para fenômenos como eclipses. O pensador observa a recorrência do leão e de seus semelhantes em mitos e lendas, concluindo que o felino é “[...] ligado no zodíaco ao sol que queima e à morte, passa por devorar os filhos (...), e entra na composição da famosa imagem da Esfinge<sup>59</sup>” (DURAND, 2012, p. 87):

<sup>59</sup> No mito de Édipo, "decifra-me ou te devoro" era o desafio da Esfinge de Tebas, monstro híbrido de leão e mulher, aos viajantes que passavam pelos seus domínios.

O leão é, portanto, também um animal terrível, aparentado ao Crono astral. Krappe<sup>60</sup> mostra-nos numerosas lendas (...) nas quais o sol mais ou menos leonino devora a lua. (...) Os eclipses são mais ou menos universalmente considerados destruições, por mordedura, do astro solar ou lunar. Os mexicanos pré-colombianos empregavam a expressão (...) “devoração do sol e da lua”. Encontramos as mesmas crenças entre os caribes e os mouros, e entre os índios tupi é o jaguar o animal devorador. Entre os nagas de Assam é um tigre (...) que se entrega a esse funesto festim (DURAND, 2012, p. 87).

O autor aponta para a ambivalência do astro devorador-devorado (sol leonino em eclipse) vir a cristalizar-se na agressão bestial comum ao leão ou ao animal devorador.

O sol é ao mesmo tempo leão e devorado pelo leão. (...) Este animal que devora o sol e esse sol devorador e tenebroso parece-nos ser um parente próximo do Crono grego, símbolo da instabilidade do tempo destruidor, protótipo de todos os ogros de folclore europeu (DURAND, 2012, p. 87).

Na constelação simbólica dos felinos e dos astros, a imagem arquetípica do mal devorador instaura mitos em que grandes gatos consomem corpos celestes em uma deglutição do movimento cósmico no espaço-tempo. Essas narrativas míticas tão recorrentes explicam a passagem do tempo opressor, engolidor de corpos e almas tal como Crono, o pai mítico devorador. A imagem arquetípica da devoração (de carnes, almas, astros) e o tempo destruidor (da beleza, da juventude, da vitalidade) dão sentido simbólico a *Demônio de Neon*, selando o trágico destino da bela Jesse, que acaba devorada por Erínias incontroláveis em uma noite dos infernos.

Antigas histórias míticas ainda pulsam no mundo contemporâneo. Ainda que degradadas ou sofrendo derivações, vivificam o cinema propondo sentidos figurados a filmes que transitam entre gêneros e estilos, não importando o grau de realismo que a obra apresenta.

O estudo sobre *Demônio de Neon* reforçou nosso entendimento de que, na mitocrítica fílmica, a imagem simbólica motivadora da imagem em movimento precisa ser compreendida em seu sentido figurado, antropognóstico. Sendo essa imagem da ordem do vivido e do sentido pelo sujeito no mundo, e não do puramente codificado pelo sujeito da linguagem, a perspectiva do imaginário acaba se mostrando mais sensível ao símbolo antropológico do que a semiótica, dedicada que é às linguagens (estruturantes do filme) que produzem significação. Roland Barthes (1990) dedicou alguns de seus estudos ao cinema, nos quais o mito e o simbólico são abordados. Ao analisar planos contidos nos filmes *Ivan, o terrível* (1944) e *O encouraçado Potemkin*

---

<sup>60</sup> Trata-se do folclorista Alexander Haggerty Krappe, autor de *La gènesese des mythes* (1952).

(1925), de Sergei Eisenstein, o autor aponta para três níveis de sentido intrínsecos às imagens em movimento: o *informativo*, relativo aos dados visuais contidos no plano, como personagens, figurinos, cenários e objetos; o *simbólico*, ligado a certo simbolismo referencial, evidente, diegético, histórico ou autoral; e o *terceiro sentido*, ao nível da significância, definido pelo autor como “obtuso”, errático e não mensurável, opondo-se aos dois primeiros níveis. Já destacamos à página 45 o quanto a noção de mito em Barthes distancia-se da concepção antropológica de mito adotada pelos Estudos do Imaginário. Para o autor, o nível simbólico é de natureza indicial, da ordem da obviedade, da intencionalidade do autor e da evidência fílmica, oferecendo ao espectador um sentido supostamente único, unânime, estrito e irreversível, portanto fechado em si mesmo. Porém essa concepção arbitrária do símbolo, devedora da semiótica que o percebe como significação convencionalizada, afasta-se largamente das concepções filosófico-antropológicas que entendem o símbolo como imagem reversível e polissêmica, nascida na experiência do sujeito imaginante no mundo. Nos Estudos do Imaginário, o símbolo não denota uma referência evidente, mas sugere um mistério profundo a ser compreendido.

Pudemos observar<sup>61</sup> mistérios espantosos no horizonte mítico da série de TV *True Detective* (2014). Ainda que a narrativa audiovisual seriada tenha especificidades que a diferenciam da narrativa cinematográfica, acreditamos que a mitocrítica fílmica possa se adaptar muito bem ao estudo de longas histórias contadas em som e imagem em movimento – afinal, elas também sofrem os efeitos simbólicos do imaginário. Assim, nos dedicamos à mitocrítica de toda a primeira temporada da série de Nic Pizzolatto, marcada por duas dinâmicas arquetípicas de alta pregnância: vida/morte e luz/trevas. Vamos destacar aqui apenas a primeira dessas dualidades, para encerrar rapidamente com a segunda. A imagem arquetípica da vida move os simbolismos da fertilidade e do vegetalismo, entre outros, inspirando em *True Detective* não apenas a abundante natureza da região onde se passa a história narrada como também a vitalidade das mulheres que habitam o local. Mas em simbolismo oposto e complementar à imagem da vida está a imagem arquetípica da morte, motivadora de sentidos nefastos sobre a narrativa. Esse simbolismo incita cenas muito impactantes, ilustradas com imagens técnicas de corpos de meninas férteis mortas à céu aberto, em locações caracterizadas

---

<sup>61</sup> Os principais resultados da leitura simbólica sobre a primeira temporada de *True Detective* foram reunidos em artigo assinado com Adriana Pierre Coca e publicado na Revista Latinoamericana de Ciencias de la Comunicación em 2019 (<http://revista.pubalaic.org/index.php/alaic/article/view/1534>).

por vegetação e pelos elementos cosmológicos terra e água – os quais, em dimensão simbólica, também dinamizam amplos sentidos de vida e morte, como já demonstrou Bachelard (2001, 2003, 2013).



Figura 4: O corpo de Dora Lange encontrado abaixo de uma árvore, em meio a uma plantação, em *True Detective*. Fotos: Reprodução.

O primeiro episódio da série dimensiona bem a dinamicidade arquetípica que inspira a série. Rust e Martin investigam a morte de Dora Lange, jovem assassinada em um provável ritual em meio a uma grande plantação na Louisiana (EUA). No plano que acompanha a chegada dos investigadores ao local do crime (Figura 4) vemos ao longe uma grande árvore em meio às plantas cultivadas.

A imagem técnica ecoa a árvore da vida e o simbolismo da fertilidade, porém aqui também a imagem

arquetípica da morte se faz presente, transformando o local em palco de atrocidade, punição e aniquilação do corpo fértil em um crime que desvirtua os símbolos da vivacidade. O elemento cosmológico terra se sobressai no primeiro episódio, movendo antigos sentidos observados pela imaginação material proposta por Bachelard. Observando a produção poética advinda de uma imaginação criadora estimulada pela matéria terrestre, Bachelard aponta os *devaneios da vontade* sobre o elemento duro, a terra firme e fértil, e os *devaneios do repouso* sobre a matéria mole, a lama e as terras que sepultam, acolhem e que tomam para si.

Esses diferentes aspectos simbólicos motivados pela terra ganham reflexos nítidos nas locações de *True Detective*, seja nas terras férteis e firmes das plantações e das matas fechadas, seja nas terras pantanosas e movediças banhadas pelo Mississippi. As duas juntas ajudam a reforçar sentidos duais à série (em sintonia com a dinamicidade arquetípica): um de valorização tectônica positiva, de fertilidade e abundância de terras produtivas; outro de valorização negativa, voltada às trevas e à morte, bem como ao obscuro submundo que corrói a Louisiana. Ao logo da primeira temporada, a série vai alinhando vida/morte ao dualismo luz/trevas, de modo que o protagonista Rust, após

quase morrer na investigação em que estava envolvido, e pela qual entrou em contato com alguns dos maiores horrores de sua vida, conclui que toda história se resume a uma única narrativa. A mais antiga de todas: a da luz contra a escuridão.

As narrativas seriadas da TV ou das plataformas de *streaming* são convidativas para mitocríticas. Porém, nos dedicamos aqui especialmente ao cinema, de modo que um olhar sobre a narrativa da linguagem cinematográfica se faz adequado.

Do ponto de vista da narração no cinema, David Bordwell (1986) comenta que tramas fílmicas envolvem *schematas*, ou seja, esquemas ou mapas mentais que facilitam tanto a construção de histórias a serem narradas audiovisualmente quanto o processo de reconhecimento/entendimento das histórias já vertidas para o filme. O *schemata* leva à identificação de agentes, ações, espaços, tramas, elipses temporais e outras peculiaridades acerca da narração. Além disso, esses modelos facilitadores de compreensão narrativa permitem o acréscimo de informações quando estas estão ausentes na obra. É interessante a noção *schemata* como peça cognitiva da estrutura da narração, encaixável ou não conforme necessidades do autor ou narrador. Porém, entendemos que esse recurso cognitivo que atua no entendimento de uma obra não pode inibir o funcionamento da imaginação simbólica, que permite o encontro espantoso do espectador com a imagem dinamizadora ou com o mito inspirador de um filme. Os elementos do imaginário que irradiam sentido sobre uma narrativa fílmica não se revelam segundo técnicas puramente cerebrais ou conforme estratégias cognitivas. Na verdade, os conteúdos simbólicos que inflamam a trama acontecem ao espectador no horizonte mítico do filme, esse momento cósmico dinâmico em que o imaginário toca o audiovisual, energizando-o, eletrizando-o, imantando-o, deformando o próprio espaço-tempo que compreende a obra e o sujeito imaginante em função do imenso campo semântico gravitacional exercido pelo imaginário antropológico. É no horizonte mítico de um filme que o simbólico passa a fazer sentido ao espectador e ao pesquisador.

Esse horizonte mítico se fez presente em diversos momentos durante nossa dissertação sobre o imaginário dinamizador de seis filmes sobre o golpe civil-militar de 1964 no Brasil e os subsequentes 21 anos de ditadura no país. Isso significa que a imaginação simbólica do pesquisador imaginante, reforçada pelo devaneio consciente e pela razão sensível, consegue acessar o dínamo simbólico de títulos cinematográficos que se referem a questões históricas e político-sociais bastante densas. Nessa pesquisa

de mestrado (FANTINEL, 2015), abordamos teoricamente a documentação e o documentário, bem como as relações entre cinema, imaginário e história, para em seguida elaborar leituras simbólicas sobre a dinamização dos longas-metragens pelo imaginário. Longe de querer resumir tantas questões em tão poucas linhas, destacaremos aqui apenas alguns conteúdos irradiadores dos filmes – dois dos quais citados no título da dissertação.

O *simbolismo da terra*, amplamente observado por Bachelard (2001 e 2003) em sua obra sobre a imaginação material, o *mito do progresso*, destacado por Durand (2012) em seu entendimento sobre o imaginário, e deslocamento do *simbolismo do centro*, abordado por Eliade (1979) em um ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso, integram o imaginário anterior ao golpe – período em que o presidente Jango tentava levar adiante seu governo desenvolvimentista. Dedicado às reformas de base na estrutura econômica e social do país, incluindo as reformas agrária, urbana e tributária, Jango acaba movendo o eixo do cenário político-ideológico de um Brasil conservador e elitista. Na perspectiva do imaginário, isso equivale a deslocar o “centro de mundo” simbólico de um grupo, nação ou civilização – ou seja, o lócus da origem simbólica desse coletivo cultural<sup>62</sup>. Ao promover uma realocação desse centro simbólico, que se traduz em mudança de poder e de postura político-ideológica em um contexto de Guerra Fria, o governo Jango acaba atraindo atenções no Brasil e nos Estados Unidos.



Figura 5: Kennedy e Gordon agiram contra Jango. Fotos: Reprodução.

A *imagem do infiltrado* também irradia sentidos sobre o período cinematograficamente documentado, especialmente nos casos de Lincoln Gordon, embaixador dos Estados Unidos no Brasil entre 1961 e 1966, e do general Vernon Walters, adido militar dos Estados Unidos no país na mesma época. Ambos acompanhavam de perto o governo Jango ao mesmo tempo em que consolidavam, junto ao governo de John F. Kennedy e à cúpula militar brasileira, a ideia

de que havia uma ameaça comunista rondando o país. Paralelamente, o Instituto de

<sup>62</sup> Trataremos sobre o simbolismo do centro com mais atenção da mitocrítica fílmica sobre *2001: uma odisseia no espaço*, no subcapítulo 5.1 desta tese.

Pesquisa e Estudos Sociais (Ipes) e o Instituto Brasileiro de Ação Democrática (Ibad), responsáveis por projetos alinhados aos interesses norte-americanos em solo nacional, ajudavam a reforçar desconfianças com relação ao governo federal entre imprensa, industriais, empresários e cidadãos.



Figura 6: O ex-adido militar norte-americano Vernon Walters (ao centro com Richard Nixon) mantinha contato com a cúpula das Forças Armadas brasileiras. Fotos: Reprodução.

A degradação do cenário nacional levou à derrubada de Jango em um processo marcado pela *metáfora do golpe de Estado positivo*, que descreve a necessidade do rapto ilegal do poder estabelecido como forma de blindagem contra uma suposta grande ameaça interna ou externa. No caso do Brasil, o golpe efetivado por militares e apoiado por civis nunca demonstrou sua alegada face positiva, provocando mesmo um enfraquecimento do regime democrático por um novo governo que se revela autoritário.



Figura 7: Após o golpe, o Exército e as polícias passaram a reprimir a população. Fotos: Reprodução.

A mitocrítica também fez emanar das longas-metragens uma aproximação entre a *imagem arquetípica do ovo mítico* (presente em mitos de criação chineses, astecas e africanos, nos quais forças criativas confinadas dentro de um imenso ovo cósmico são liberadas quando este se parte ao meio, momento em que uma das metades forma o céu e outra, a terra, dando origem ao mundo) e a *imagem do ovo da serpente*, “animal lunar” (Durand, 2012, p. 114) próprio às emboscadas, à picada

dolorida e potencialmente mortal, às ações noturnas e tenebrosas. Percebemos que a articulação entre o *infiltrado simbólico* e a *metáfora do golpe positivo* abriram caminho para o recrudescimento do autoritarismo no país, instaurando um novo contexto político-social e uma nova concepção de mundo frente ao que acabara de ser derrubado. Pela heurística do imaginário, vemos como resultado da conspiração norte-americana e brasileira em território nacional a postura de um ovo simbólico fundador de um novo mundo. Deste ovo reptiliano nasce um ser rastejante selvagem. Faminto por poder autoritário e obediência, a serpente simbólica vaga pelo mundo deixando para trás a fina pele aparentemente democrática que lhe cobria o corpo nos primeiros momentos de vida pós-golpe. Outros componentes do imaginário atuam sobre o corpus de pesquisa da nossa dissertação, cujos resultados também foram publicados em um artigo<sup>63</sup> e em um capítulo de livro<sup>64</sup>.

Ainda que filmes documentais exijam amplo debate sobre os processos de documentação e os usos dos materiais de arquivo em narrativas contemporâneas que se referem ao passado histórico, nossa pesquisa sobre esse formato cinematográfico colocou em evidência conteúdos do imaginário antropológico que transitaram entre o início dos anos 1960 e meados da década de 1980. Alguns deles são mesmo imagens arquetípicas, como a do herói e a da luz, o que nos reconecta a conteúdos do imaginário e aos mistérios do inconsciente. Isso nos convida a um olhar mais atento sobre as aproximações e afastamentos entre o cinema e o onírico.

### 3.1 Cinema e sonho

Já vimos que a principal raiz do imaginário antropológico é o arquétipo, energia psíquica inconsciente que aflora nos sonhos, psicoses e simbolizações. Também já são conhecidas as muitas comparações entre o cinema e o mundo das imagens, das sombras, dos mistérios e do onírico. Se a literatura estimula a imaginação do leitor às claras ou à

---

<sup>63</sup> Barros e Fantinel (2017).

<sup>64</sup> O capítulo *Mitocrítica fílmica: percursos para a pesquisa e a interpretação de filmes pela heurística do imaginário* FANTINEL (2020) foi publicado no livro *Pontes para o audiovisual: teorias e métodos*, editado pelo Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense (PPGCine-UFF) em parceria com a Nau Editora.

meia-luz, o audiovisual o faz no breu da sala escura. Ambos, porém, são estimulados pela potência simbólica do imaginário.

Luz e trevas, mente e imaginação, imaginário e cinema estão mesmo conectados. Baitello Junior (2019, p. 61) entende que “[...] nossas imagens (...) vêm da caverna escura da nossa mente” tanto quanto das “[...] grandes cavernas de imagens de quarenta, de trinta (...) mil anos atrás (...) elas vêm do escuro, nossas imagens primordiais ocorrem não na luz, mas na sua ausência”. Talvez essa mesma lógica tenha levado Arlindo Machado (1997, p. 227) a afirmar que o ser humano precisa “[...] botar para fora as imagens do nosso cinema interior”, referindo-se à imaginação humana e aos sentidos figurados que cintilam em nossos sonhos, que brilham em nossa mente. Edgar Morin (2014) recuperou outras percepções que alinham o cinema aos enigmas oníricos:

O tempo todo nos deparamos com expressões como “olho surreal”, “arte do espírito” (Jean Epstein) e, sobretudo, a palavra suprema: “cinema é sonho” (Michel Dard). “É um sonho artificial” (Théo Varlet). “Não é também um sonho o cinema?” (Paul Valéry). “Ir ao cinema é como adormecer” (Maurice Henry). (MORIN, 2014, p. 24, *aspas e parênteses do autor*).

Morin conclui que o dinamismo do filme é uma realidade que abala o espaço-tempo tanto quanto o sonho, produzindo emoções, mistérios, desejos e temores a partir da narrativa audiovisual. Isso ocorre no âmbito da *participação afetiva* estabelecida entre o público e os filmes por meio de fenômenos psicológicos subjetivos de *projeção-identificação*<sup>65</sup>. Para Morin (2014, p. 120), a participação cinematográfica do espectador seria afetiva, pois estando frente à tela do cinema, assistindo ao filme, imerso em imagens em movimento que o absorvem momentaneamente, o espectador se torna um sujeito “[...] fora de ação, privado de participações práticas”, mas livre para relacionar-se sensivelmente com a obra.

Robert Desnos também identifica as trevas do cinema às trevas noturnas e os filmes aos sonhos, porém critica a ineficiência do cinema em reproduzir o simbólico adequadamente. O autor gostaria de um cinema dedicado às vivências do sonhar, aos sentidos inconscientes, aos sentimentos. Defende mesmo uma liberdade poética cinematográfica que leve o sujeito a transitar livremente entre o onírico e a realidade. Entretanto, entende que o cinema, em grande parte, não permite voos fantásticos ou

---

<sup>65</sup> Sobre essa relação entre o sujeito e o filme, Morin (2014) aponta que nossos desejos, obsessões e receios se projetam em sonhos, na imaginação, nas coisas e nos seres do mundo. Nossas percepções, portanto, são confundidas e deformadas por nossas projeções. Por identificação, espelhamo-nos nos outros e no mundo – também impedindo uma percepção própria sobre a “realidade objetiva” das coisas.

experiências profundas ao espectador. Poeta, roteirista e crítico, Desnos vê o cinema estagnado entre temas cotidianos medíocres e estéticas vanguardistas vazias. E, ainda que perceba o potencial simbólico dessa arte, sabe que ela está distante do mistério onírico:

Eis um cinema mais maravilhoso que qualquer outro. Quem goza do dom de sonhar sabe que nenhum filme pode equivaler em imprevisto, em tragicidade, a essa vida incontestável que se passa durante o sono. Do desejo do sonho participam o gosto e o amor pelo cinema. Na falta de aventura espontânea que nossas pálpebras deixaram fugir ao despertar, vamos às salas escuras em busca do sono artificial e talvez do estimulante capaz de povoar nossas noites solitárias (DESNOS, 1983, p. 317).

Apesar de Desnos afirmar que amamos o cinema por termos constante desejo de sonhos, o autor também destaca que a sétima arte dificilmente os traduz, estando limitada a regras, lógicas e formatos. Para ele, os sonhos surgem desfigurados na tela, com soluções audiovisuais insuficientes, impedindo que o espectador participe da magia que constitui seu encanto. De fato, representações fílmicas de sonhos nem sempre atingem resultados adequados, variando conforme a criatividade e a capacidade de encenação dos realizadores<sup>66</sup>. Mesmo assim, Desnos solicita filmes dignos de nossos tormentos e de nossos mitos.

Deixem-nos com nossas desejáveis heroínas, deixem-nos com nossos heróis. Nosso mundo é desprezível demais para que nosso sonho seja irmão da realidade. [...] Precisamos de amores e amantes à altura de lendas inventadas por nossos espíritos (DESNOS, 1983, p. 328).

Para o cineasta Luis Buñuel, era mistério o que faltava a grande parte dos filmes até fins da década de 1950. O surrealista não via no cinema “[...] o mundo libertador da poesia”, pois roteiristas e cineastas preferiam repetir sempre o mesmo drama, enclausurando a arte e reduzindo o pensamento crítico das audiências:

---

<sup>66</sup> Morin (2014) critica os cenários expressionistas, lúgubres, difusos, repletos de texturas e de cores estranhas que são geralmente adotados na representação de sonhos no cinema, o que responderia à ordem do realismo formal que impera no cinema. Ou seja, o sonho fílmico teria que ser audiovisualmente *louco* ou *estranho* para ser identificado como sonho pelo espectador. Porém, há autores que desenvolvem soluções criativas para representar o onírico. Com um cenário sutilmente expressionista em *Através de um espelho* (1961), Ingmar Bergman elabora um quarto em um sótão de uma casa de praia onde Karin (Harriet Andersson) transcende para outra dimensão, entendida por ela mesma como o sonhar. Porém, com habilidade, o cineasta evoca certa dissociação psicológica da personagem. Bergman apresenta cenas de beleza, erudição e impacto narrativo, diferentemente de soluções fílmicas mais comuns que resultam em pura alegoria ou estereótipo de sonho. Alejandro Jodorowsky, Fernando Arrabal, David Lynch, David Cronenberg, Pedro Almodóvar, Michel Gondry, Spike Jonze, Peter Tscherkassky, Denis Villeneuve, Gaspar Noé e Ruy Guerra também já escaparam de armadilhas visuais ligadas à representação do sonho.

Em nenhuma das artes tradicionais há, como no cinema, tamanha desproporção entre possibilidade e realização. (...) Desgraçadamente, a grande maioria da produção cinematográfica atual parece não ter outra missão. As telas se comprazem no vazio moral e intelectual onde prospera o cinema, que se limita a imitar o romance ou o teatro. (...) Em virtude dessa inibição hipnótica, o espectador de cinema perde uma porcentagem elevada de suas faculdades intelectivas (BUÑUEL, 1983, p. 334).

Para o autor de uma angustiante e surpreendente cena de pesadelo apresentada em *Os Esquecidos* (1950), o cinema é o melhor instrumento para exprimir o mundo dos sonhos, das emoções, do instinto e do subconsciente. Por isso, Buñuel afirma que a criatividade que permite ao humano criar imagens cinematográficas se aproxima muito do funcionamento da mente durante o sonhar. Porém, o cineasta não defende um cinema escapista, dedicado exclusivamente à expressão do mistério e do fantástico, inabalado pela realidade cotidiana. Ao contrário, persegue um filme que trate dos problemas fundamentais do homem moderno, justamente como faz em *Os Esquecidos*.

A psicanálise e a antropologia são essenciais para a elucidação do cinema em sua relação com o inconsciente, o simbólico e o imaginário. Porém, é preciso ressaltar a diferença entre os filmes e os sonhos. Metz (1980) afirma que o sonhador quase nunca sabe que sonha, enquanto o espectador de um filme sabe que está em uma sala de cinema. Desse modo, somente o sonho oferece uma verdadeira ilusão de realidade, enquanto o cinema dá apenas uma impressão dela. Então, a experiência fílmica não é como a experiência onírica, porém a Sétima Arte teria uma capacidade semionírica, apta a instaurar um sonho acordado. Serceau (2009 a, p. 125) concorda, destacando que se o sonhador ignora seu próprio sonhar, o espectador de cinema “[...] sabe que percebe o imaginário” enquanto assiste a um filme. Seria exatamente esse saber do sujeito, sem o qual qualquer filme seria possível, aquilo que diferencia a representação cinematográfica dos estados oníricos. Evidentemente, nunca será demais lembrar que não é o imaginário mesmo que o espectador percebe quando vê um filme, como sugere Serceau, mas sim uma narrativa audiovisual simbolicamente motivada por conteúdos do imaginário. São esses componentes simbólicos que inspiram o sentido mítico de um filme, demandando interpretação pela mitocrítica fílmica. Assim, concordamos mais com Metz (1977), para quem o cinema é tanto significante quanto incorporação do imaginário – um *significante imaginário*, com o importante detalhe de que, por ilusão cinematográfica, tende-se a tomar a imagem em movimento pelo próprio imaginário,

ainda que ela seja tão somente um significante simbolicamente motivado que ocorre na narrativa audiovisual.

Para a psicanálise jungiana, o estado onírico permite o contato do indivíduo com os conteúdos de seu inconsciente semântico não-linguístico, ou seja, com a dimensão arquetípica que alimenta os sonhos. Seguindo Jung, Serceau (2009 a, p. 132) conclui que se a imagem tem raízes mais profundas que a linguagem verbal, então “[...] o imaginário está longe de ser encerrado em uma simbólica totalmente linguística”. É por isso que a imagem é endógena, símbolo de sentido vivido, podendo ser entendida independentemente de conceito. A compreensão íntima e quase imediata do sentido simbólico decorre desse aspecto vivido da imagem<sup>67</sup>, cuja potência inspira tanto a conduta dos sujeitos no mundo histórico como sua criação artística, cultural e midiática.

Filmes fazem emergir sentidos simbólicos e potencialidade mítica, resultado da dinâmica cósmica que relaciona imaginário e cinema. Nesse universo de imagens, a massa crítica teórica de Edgar Morin permite imprescindíveis reações em cadeia.

### **3.2 Morin: imagem do duplo e o mito latente do cinematógrafo**

Já sublinhamos algumas vezes que os filmes do cinema são simbolicamente motivados, havendo neles um horizonte mítico que reage à grande força semântica gravitacional exercida pelo imaginário. Pensando sobre as relações entre cinema e imaginário, Edgar Morin identificou certa capacidade mítica cinematográfica responsável pela instauração de uma imortalidade audiovisual que duplica sujeito e mundo tornando-os eternos. A mesma eternidade é desejada pelo humano que, pela imaginação simbólica, prolonga algo de sua própria existência criando imagens e narrativas que tanto amenizam o tempo e a consciência sobre a morte quanto estendem aquilo que o sujeito foi e criou em sua passagem pelo mundo.

Em *O Cinema ou o homem imaginário*, Morin estuda a sétima arte para compreender esse sujeito que, para nós, não seria *imaginário*, mas sim *imaginante*,

---

<sup>67</sup> Especialmente entre sujeitos menos atingidos pela crise do pensamento simbólico.

expressão mais ligada a sua condição criativa. *Imaginário* não é o homem, mas sim o grande sistema de *imagens imaginadas* que seres *imaginantes* produziram. De toda forma, a capacidade criativa da imaginação humana, articuladora de imagens, mitos, artes e cinema é justamente o que interessa a nós e a Morin.

Nesta obra, o autor mantém seu espanto diante do universo dos mitos, deuses e espíritos que o inspirou durante a escrita de *O Homem e a Morte*, publicado cinco anos antes. Ele destaca que esta dimensão sagrada está impressa sobre a vida cotidiana, antropossocial. Morin sublinha que o imaginário é entendido como resultado da imaginação humana, condição própria do *demens*, teor constituinte do *homo* tanto quanto o *faber* (fabricante de ferramentas) e o *sapiens* (racional). Assim, assinala a emergência do *Homo sapiens demens*, um sujeito racional constituído pelo imaginário e por arte, poesia e literatura – um ser noológico<sup>68</sup> e criativo. Estando o homem em ação no mundo, o imaginário toca as realidades, que respondem a ele em um processo contínuo de permutação. Para Morin (2014, p. 14), é importante “[...] conceber não apenas a distinção, mas também a confusão entre real e imaginário; não apenas sua oposição e concorrência, mas também sua unidade complexa e sua complementaridade”.

Nesse interesse por confluências, o autor destaca o papel do cinema, linguagem que é tanto reflexo da modernidade técnica quanto refletora do arcaísmo do espírito. Para ele, a exemplo das imagens mentais que surgem da imaginação para duplicar o mundo e os sujeitos, o cinema também produz duplicidades. Morin (2014, p. 55) entende que “[...] reencontramos animadas, fascinantes, as sombras fundamentais do universo dos duplos” no trajeto que se deu entre as escuras cavernas pré-históricas, onde luz e sombras eram projetadas pelo fogo antigo, e as atuais salas de cinema obscurecidas, nas quais a sétima arte é celebrada em ritos de luz e sombrasB.

Para ele, a imagem mental é um duplo, seja do mundo ou das coisas, seja dos mortos, dos outros vivos ou de si mesmo. Sendo tão ou mais intensa que a realidade, Morin (2014, p. 41) aponta que “[...] a imagem é uma presença vivida e uma ausência real, uma presença-ausência”. Assim, ao longo de gerações, o sujeito imaginante fez seu duplo imaginado, sua imagem-espectro exata, mito de si mesmo, atuar entre as dimensões míticas, sagradas e ritualísticas, religando o imaginário e a realidade

---

<sup>68</sup> Como vimos à página 78, Morin considera a noosfera como dimensão da mente/espírito dos humanos.

continuamente. E rapidamente os duplos passaram do imaginado imaterial para a materialidade das imagens gravadas nas cavernas ou esculpidas em pedra. Morin (2014, p. 45) localiza na pré-história o nascimento da representação figurativa, pois “[...] a tradição realista é encontrada nas primeiras pinturas e estatuetas dos cultos”. Para o autor, a arte realista é herdeira do duplo, da imagem mental.

Curiosamente, Morin não deixa de destacar o papel da sombra, da noite e das trevas na constituição do duplo (imaginado ou visualmente representado) desde o desenvolvimento infantil do sujeito – e desde a infância da humanidade. O autor ressalta a magia provocada pelas sombras das mãos de nossos pais ao representarem lobos e coelhos pelas paredes de casa, sem se esquecer das sombras ritualísticas, do teatro de sombras, da lanterna mágica, do cinematógrafo e do cinema – inseridos que estão em toda uma linhagem cultural, técnica e artística de espetáculos fundamentados na dualidade entre luz e trevas<sup>69</sup>.

Morin assinala o cinematógrafo (e por consequência o cinema) como intermediário entre as sombras da imaginação e a clara realidade, bastando um “[...] mínimo de devaneio, de imaginação (...) para que a emocionante imagem de cinema seja subitamente exaltada às dimensões míticas do universo dos duplos e da morte” (2014, p. 60). De fato, o autor observa certo “mito cinematográfico final”<sup>70</sup> ao perceber a absorção do homem no universo duplicado do filme para que a eternidade fílmica o salve. Morin (2014, p. 63) determina que “[...] o mito latente do cinematógrafo é a imortalidade”, sendo ela uma “variante da imortalidade imaginária”.

Ao dar “[...] vida a sombras portadoras do prestígio da imortalidade tanto quanto dos terrores da morte” (MORIN, 2014, p. 64), apresentando tramas que representam realidades do mundo histórico tanto quanto mundos fictícios, a linguagem cinematográfica acabou desenvolvendo técnicas de sobreposição de planos ou múltipla exposição de fotogramas, bem como trucagens de aparição, desaparecimento, transmutação e metamorfose<sup>71</sup>, para representar duplos dos mais variados desde imagens-espectro do homem comum até fantasmas apavorantes, esqueletos, fadas e monstros. Para o autor,

---

<sup>69</sup> Luz e trevas, lembramos, estimulam imagens arquetípicas que, como explica Durand (2012), instauram os dois grandes regimes do imaginário (ver as páginas 52 a 63 desta tese).

<sup>70</sup> Para Bazin (2014, p. 35), o “mito do cinema total” diz respeito à duplicação do mundo pela imagem em movimento, que seria capaz de reproduzi-lo com alto grau de realismo. O “mito do cinema total” estaria vinculado a esse realismo integral cinematográfico que permitiria a recriação do mundo pelo cinema.

<sup>71</sup> Metamorfoses do tempo, do espaço, dos personagens...

esse surgimento do fantasmático no cinema eclode a própria magia encantatória da imagem cinematográfica.

Morin compreende que a imagem simbólica do duplo, que é em si promessa de imortalidade, acaba por originar técnicas cinematográficas capazes de representar os duplos imaginados. Seriam justamente a “[...] sobreposição fantasmagórica e a duplicação de imagens” (MORIN, 2014, p.72) oferecida pela montagem cinematográfica o núcleo de uma extensa gramática narrativa audiovisual que fundamenta o cinema. Assim, entendemos que o dinamismo e a potência simbólica do imaginário fundamentam não apenas a essência da história narrada no filme, mas também os componentes da linguagem audiovisual que integram sua totalidade, como aspectos de encenação, direção e montagem, detalhes de atuação, figurino e maquiagem, o emprego de cenários ou de locações, os desenhos de luz e de som, bem como os planos, enquadramentos e a fotografia da obra – nesse último caso podendo mesmo determinar o uso de filtros ou lentes conforme as necessidades de uma cena.

Portanto, na mitocrítica fílmica o pesquisador deve estar atento à força gravitacional do simbólico que atua sobre os elementos estruturantes da linguagem cinematográfica, afinal “[...] a imagem do cinematógrafo é literalmente imersa, levada num fluxo de imaginário que não mais deixará de jorrar” (MORIN, 2014, p. 99 e 100).

No percurso até aqui tentamos resgatar saberes de diversas áreas do conhecimento e noções oferecidas por diferentes autores sobre imagem, imaginário, arquétipo, símbolo, mito e cinema. Nosso intuito era esclarecer concepções teóricas acerca desses temas e também as conexões entre o imaginário e os filmes cinematográficos para compreender como seria um procedimento teórico-metodológico adequado à interpretação da essência imaginária dessas obras. Agora, é preciso considerar percursos possíveis à realização de mitocríticas fílmicas. Assim, buscaremos aprofundar certos posicionamentos que vínhamos destacando ao longo do texto para que sirvam de apoio a novos trabalhos neste segmento de pesquisa.

#### 4 MITOCRÍTICA FÍLMICA

Destacamos anteriormente que estudos mitocríticos podem ter a análise fílmica como procedimento metodológico complementar, sendo ela uma possível primeira aproximação do pesquisador com o filme para o recenseamento de certos componentes audiovisuais. Entretanto, aqui a análise fílmica será enriquecida pela razão sensível e pelo devaneio consciente, permitindo que a observação minuciosa desses elementos da narrativa cinematográfica se volte ao nosso interesse de pesquisa, qual seja, compreender e interpretar a motivação simbólica, o teor imaginário e o sentido potencialmente mítico da obra. Então, com essa análise prévia o pesquisador não buscará a segmentação dos elementos constitutivos do filme e sua posterior decodificação, mas sim uma visão sobre o seu conjunto que assinale os componentes estético-narrativos mais recorrentes na trama – aqueles capazes de apontar temáticas, premissas e soluções audiovisuais que possam evidenciar encadeamentos entre o cinema e o simbólico. A análise fílmica irá colaborar com a mitocrítica fílmica se permitir-se sonhar acordada, reagindo sensivelmente ao filme, considerando o símbolo como sentido vivido impregnado à imagem, posicionado mais profundamente no sujeito imaginante do que o código da linguagem e o signo semiótico – lançando sobre eles sentido simbólico. Somente assim a análise fílmica sobre alguma produção cinematográfica poderá superar sua limitação inicial de compreensão sensível das imagens simbólicas e de outros conteúdos imaginários que movem o filme. Portanto, quando trabalhamos com mitocrítica fílmica não entendemos que haja uma simples *junção* entre a análise fílmica e a mitocrítica durandiana, mas sim uma mais complexa *conjunção* da primeira com a segunda, de modo que uma auxilie a outra no reconhecimento, na abordagem e na interpretação de elementos da linguagem cinematográfica simbolicamente motivados.

Maurice Merleau-Ponty (1996) esclarece que a análise separada dos elementos de um filme assinala uma disjunção no domínio da percepção. Para o autor, a percepção que absorve o campo visual como um *sistema de configurações* nos permite compreender a significação de um filme também como algo decorrente de um *conjunto* – ou seja, uma significação erguida sobre elementos da linguagem audiovisual *montados* em narrativa. Desse modo, o filme seria percebido em sua forma visual, em

sua métrica cinematográfica temporal, na perspectiva de sua narrativa, segundo seus recursos técnicos, bem como sob o ponto de vista de sua composição artística. Mauro Carbone (2011) segue Merleau-Ponty afirmando que a análise separada dos elementos de um filme é um engano do especialista em estética ou em cinema que se mantém focado em determinado componente da obra enquanto se esquece de pensar sobre o ritmo da trama, a duração do plano ou a articulação entre fala e silêncio, sendo eles importantes itens de significação de uma obra audiovisual.

Laurent Julier e Michel Marie (2012) oferecem ferramentas para a leitura analítica de filmes ao nível do plano (a exata porção de filme situada entre dois cortes, própria à observação técnica de seus conteúdos); ao nível da sequência fílmica (combinação de planos que integram um trecho do filme, despertando a atenção sobre justaposições, fusões, transições e outras práticas de montagem); e ao nível do filme como um todo (a combinação de sequências que levam à análise de aspectos artísticos, técnicas narrativas, gêneros, estilos e contextos fílmicos). Esses são instrumentos precisos de análise fílmica, porém apenas o terceiro nível observa a integralidade da obra, o que nos leva à adoção dessas ferramentas com parcimônia para que elas não maculem a verve imaginária do filme em uma análise superficial e indesejada da obra.

Assim, é pela *mitocrítica fílmica* e não pela *análise fílmica* que compreenderemos como os campos gravitacionais do imaginário exercem sua poderosa força semântica sobre títulos do cinema, estabelecendo um sentido simbólico ao redor do qual gravita o filme. Seu horizonte mítico se dá justamente quando o imaginário toca o audiovisual, tornando possível o acontecimento do simbólico na presença do pesquisador. No horizonte mítico de eventos audiovisuais, o investigador sofre as forças simultâneas da lógica e do alógico<sup>72</sup>. Se a primeira o leva à solidez dos conceitos científicos, às noções acadêmicas estritas e aos rígidos paradigmas epistemológicos, a outra o inspira a cruzar galáxias de imagens, visitar constelações simbólicas e lidar com a matéria escura de que é feito o mito. O fenômeno de forças opostas atuantes sobre a sensibilidade, o pensamento por imagens e a cognição do pesquisador não é estranho aos Estudos do Imaginário, sempre dedicados à reversibilidade da imagem, à dualidade do símbolo e às

---

<sup>72</sup> Algo que não é lógico nem ilógico, pois não se submete aos princípios e às regras da lógica. O mito atende a uma lógica mítica própria, na qual as regras internas podem ser constantemente quebradas em função de narrativas que se cruzam e se contradizem. Um exemplo claro desses cruzamentos narrativos, destaca Lévi-Strauss (1983, p. 223-233), é a noção de tempo mítico, que pode se colocar simultaneamente como passado, presente e futuro.

coincidências opositoras que garantem seu equilíbrio. Portanto, a oposição de forças exercidas sobre os sentimentos e os pensamentos do estudioso no horizonte mítico do filme não anula sua compreensão sobre a imagem no exercício da mitocrítica fílmica. Pelo contrário. E ainda que o horizonte de eventos astrofísicos seja marcado por anomalias deformadoras do espaço-tempo, o horizonte mítico do filme provoca distorções vívidas e criativas no sentir-pensar a imagem. Isso permite, como já destacou Bachelard, a assimilação, deformação e reelaboração da imagem pela imaginação criadora do sujeito em sua atividade poética.

Ao ser tragado pelo horizonte mítico do filme, o pesquisador sofre a incidência da energia simbólica que anima a obra, elaborando também em si a semântica irradiada pelo imaginário para responder a ela por meio de interpretações mitocríticas. Porém, da mesma forma que um fenômeno ocorrido dentro do horizonte de eventos só pode ser conferido por um observador interno a ele, tendo em vista que desta região anômala nem mesmo a luz escapa, sendo atraída e consumida pelo buraco negro, também é apenas dentro do horizonte mítico do filme que a imagem simbólica passa a fazer sentido ao autor da mitocrítica fílmica – e possivelmente ao seu leitor. No horizonte mítico, a imagem é sentido, o devaneio consciente é direção, a razão sensível é força e o pesquisador é um sujeito imaginante que viaja anos-luz desde si mesmo em direção à dinâmica cósmica do imaginário que confere gravidade do cinema.

Entretanto, afastar-se da análise fílmica tradicional utilizando apenas alguns de seus procedimentos em uma postura teórico-metodológica que valoriza a nítida relação entre o símbolo de raiz arquetípica e o signo/símbolo semiótico é algo que exige a iniciação do pesquisador nos mistérios do imaginário. Somente a predisposição ao pensamento por imagens permite essa flutuação compreensiva no horizonte mítico do filme – região em que a imagem, o símbolo e o mito fazem sentido ao sujeito. Essa entrega sensível do pesquisador liberta e estimula uma imaginação simbólica geralmente reprimida pela cultura da técnica e pelo saber formal racionalista dominante na ciência. Ana Taís Martins e Malena Contrera (2018) já postularam a necessidade da entrega iniciática do pesquisador ao simbolismo como requisito para a pesquisa comunicacional na perspectiva do imaginário. Apenas a iniciação permitiria a compreensão complexa do simbólico etéreo inspirador da materialidade da Comunicação. Iniciados nas profundezas do imaginário e sensíveis às emanções do símbolo, pesquisadores poderão reaproximar-se dos conteúdos do imaginário mesmo no

contexto de crise do pensamento simbólico. Trata-se então de uma possível nova pedagogia da imagem na qual o iniciado deverá compreender que a imagem técnica em movimento do cinema (ou o signo semiótico estruturante da linguagem textual) são o reverso de uma imagem simbólica da ordem do imaginário, a qual guarda relações com teores do inconsciente arquetipal e com o simbólico-sagrado. Entretanto, apesar da mitologia de Durand, o pesquisador alinhado aos Estudos do Imaginário terá que delinear seu próprio caminho, readequando seu percurso de investigações conforme interesses e necessidades de pesquisa. Em nosso caso, buscamos inspiração na mitocrítica durandiana para interpretar filmes, objetos culturais aos quais o pensador francês não se dedicou. Essa conduta autoral e criativa quanto às nossas aderências teórico-metodológicas é, também, resultado de uma entrega iniciática.

A iniciação se coloca como essencial porque, como tentamos demonstrar em leituras simbólicas sobre filmes e mitocríticas fílmicas anteriores à tese<sup>73</sup>, nem sempre o símbolo ganha representação audiovisual mimética. Como buscamos explicar, o *simbólico* na heurística do imaginário não é simplesmente um adjetivo nem mesmo sintoma de uma representação icônica, mas uma condição específica para o acontecimento da imagem imaginada. Ou seja, é o sentido adquirido por experiência vivida e assimilado à imagem que a torna símbolo, e é essa a qualidade sensível que energiza o filme. É por isso que, como já destacamos<sup>74</sup>, a imagem simbólica não é a *representação* de algo, mas sim a *evocação* reveladora ou a *presença* epifânica daquilo simbolizado que não se deixa perceber pela visão do pesquisador imaginante. É sentido figurado em imagem, que remete a algo já conhecido em algum nível pelo sujeito imaginante, já simbolizado e herdado psíquica e socioculturalmente, mas ainda não conscientizado nem conceituado. Trata-se então de uma imagem vívida que anima o indivíduo, o mito, a arte e o cinema, e que deve ser sentida para ser compreendida e interpretada no âmbito do filme. Entretanto, se o sentido da imagem é vivido pelo sujeito imaginante, então este deve ser sensível à vivência da imagem, à ação do mito e à transcendência pelo imaginário. É essa experiência pessoal do simbólico que levará o pesquisador a compreender como os conteúdos do imaginário podem iluminar tanto as imagens do cinema quanto outros elementos da linguagem cinematográfica. O imaginário humano irradiará sentidos simbólicos sobre roteiro, direção, *mise en scène*,

---

<sup>73</sup> Páginas 54, 76, 77, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96 desta tese.

<sup>74</sup> Páginas 48 e 81 desta tese.

iluminação, fotografia, planos e enquadramentos, cenografia e locações, figurinos e maquiagem, bem como sobre a interpretação dos atores, a trilha sonora e a montagem. A iniciação à imagem e ao simbolismo facilita os percursos interpretativos da mitocrítica fílmica, pois com ela o investigador poderá modular ou reativar sua própria imaginação criadora, possivelmente adormecida no contexto de crise do pensamento simbólico já comentado no subitem 2.4 desta tese. Iniciado, o pesquisador estará sensibilizado para melhor compreender a efetividade de conteúdos do imaginário no trânsito comunicacional e no campo de pesquisa em Comunicação.

A sintonia do pesquisador com sua fantástica imaginação permite uma convivência mais fulgurante com os conteúdos do imaginário que vitalizam o cinema. Porém, isso não significa o estabelecimento de um processo necessariamente aprazível. Pela dialética dos contrários<sup>75</sup>, percebemos que o contato com o sentido simbólico pode ser também uma experiência desconfortável, capaz de afetar negativamente o pesquisador justamente por ser o símbolo imaginário algo dual, com valorizações positivas e negativas complementares que atuam não apenas sobre o filme, mas também sobre o sujeito. Mesmo assim, a heurística do imaginário demanda uma intensa aproximação do pesquisador com seu objeto de estudo, que passa a ser observado, sentido, compreendido, interpretado e criticado entre devaneios íntimos, segundo uma razão sensível que organize o pensamento sem jamais oprimir o semantismo da imagem. Precisamos dessa cumplicidade com os filmes para olhar através deles, por dentro deles, abaixo, acima e pelos lados. Precisamos revirá-los, senti-los, consumi-los, absorvendo deles sua essência simbólica – que é mesmo a própria vitalidade imaginária da obra.

Como esse teor semântico dinamiza a linguagem audiovisual que estrutura o filme, a mitocrítica fílmica deve estar atenta tanto ao símbolo que motiva a técnica quanto à técnica que transparece o símbolo na obra. Afinal, se elementos simbólicos incidem tanto sobre a narrativa e a estética quanto sobre a técnica empregada na realização de curtas e longas-metragens, talvez seja porque “[...] a vida subjetiva estrutura o cinema e leva-o a derivar ao sabor dos alísios do imaginário” (MORIN, 2014, p. 143). No entanto, esses conteúdos simbólicos agem sobre audiovisuais em maior ou menor intensidade. No que diz respeito aos mitos, poderemos encontrar

---

<sup>75</sup> Durand (2000, p. 95) explica que “[...] a verdadeira dialética (...) não é uma síntese pacificada, mas sim uma tensão presente dos contraditórios”.

representações audiovisuais bem diretas, como nos filmes sobre mitologia grega<sup>76</sup>, ou mesmo sinais mais discretos de sua presença estimulante em obras não vinculadas diretamente a uma mitologia específica, mas que guardam em si uma inspiração mítica mais ou menos evidente – caso dos irmãos/parceiros que se tornam inimigos, algo comum a certos filmes do *western* norte-americano e que Serceau<sup>77</sup> (2009 b, p. 222–230) ligou ao mito bíblico de Caim e Abel. Neste caso, devemos observar nas obras do cinema indícios, rastros, fragmentos míticos ou mitemas<sup>78</sup>. Partindo da premissa de que as narrativas contemporâneas, incluindo as audiovisuais, têm uma potência mítica latente, animando sua estrutura com um forte simbolismo de raiz arquetípica, percebemos que na interpretação do filme a observação do mitema se torna fundamental para a compreensão da força mítica e imaginária da obra.

Para identificar mitemas alinhados ao mito inspirador de determinado filme procuram-se elementos narrativos, técnicos e estéticos que se repetem contínua e significativamente na obra. É preciso dar atenção à reiteração de um sentido primeiro. É necessário estar sensível a um teor simbólico que se reapresenta, que se reafirma como (indicativo de) explicação para alguma ação, situação ou condição apresentada pela trama. Certa ideia fixa sublinhada pelo filme, capaz de organizar, reordenar ou replicar a ação, cenas, sequências ou personagens, poderá apontar para um mitema. Recorrências assim podem surgir como um plano repetitivo, uma ação ou situação que se renova, uma cena constantemente reapresentada com ou sem variações, uma circunstância assídua. Podem também se manifestar em personagens ou objetos de cena onipresentes, em cortes e elipses espaço-temporais insistentes, em cenários e locações frequentes, ou ainda em costumeiras soluções fotográficas, de luz, som, arte, estilo ou montagem. Essas informações poderão prenunciar mitemas em um filme. Com eles em mãos, o

<sup>76</sup> Hoje, são considerados filmes de culto os títulos do artista de *stop motion* Ray Harryhausen, como *Jasão e os Argonautas* (1963) e *Fúria de Titãs* (1981), ou as versões de Pier Paolo Pasolini para *Édipo Rei* (1967) e *Medéia* (1969) – mito que ganhou nova versão fílmica em 1988 com direção de Lars von Trier. Além deles, são recorrentes os filmes sobre Hércules [*Hércules* (1958), de Pietro Francisci, *Hércules e a rainha da Lídia* (1959), de Pietro Francisci, *Hércules no Centro da Terra* (1961), de Mario Bava, *Hércules* (1983), de Luigi Cozzi, *Hércules e as Amazonas* (1994), de Bill L. Norton, *Hércules* (2014), de Renny Harlin, e *Hércules* (2014), de Brett Ratner] ou Orfeu [*Orpheus* (1950), de Jean Cocteau, *Orfeu do Carnaval* (1959), de Marcel Camus, e *Orfeu* (1999), de Cacá Diegues]. Na primeira década dos anos 2000, novos títulos sobre mitologia grega foram lançados em Hollywood: *Tróia* (2004), de Wolfgang Petersen, *Fúria de Titãs* (2010), de Louis Leterrier, *Percy Jackson e o ladrão de raios* (2010), de Chris Columbus, e *Imortais* (2011), de Tarsem Singh.

<sup>77</sup> O autor cita filmes como *Duelo ao sol* (1946), de King Vidor, *Winchester '73* (1950) e *Um Certo Capitão Lockhart* (1955), ambos de Anthony Mann, *Vengeance Valley* (1951), de Richard Thorpe, *A última caçada* (1956), de Richard Brooks, e *Quem foi Jesse James*, (1957) de Nicholas Ray.

<sup>78</sup> Como visto nas páginas 23 e 64 desta tese, mitemas são pequenos núcleos semânticos recorrentes que conferem sentido arquetípico ao mito.

pesquisador avalia seu peso na ampla narrativa audiovisual, alinhando esses conteúdos aos sentidos que o mito estimula sobre a obra. Ali estará o (ou os) tema(s) e sentido(s) míticos primordiais. Um caminho natural de estudo seria correlacionar narrativas míticas instigantes do filme com outros mitos coexistentes. Como destaca Barros (2010, p. 137), “[...] é nesse ponto que a mitocrítica começa a exigir a mitanálise”, ou seja, a própria extensão da mitocrítica para o campo das sociedades e culturas. Nesse caso, passa-se dos textos artísticos e culturais aos contextos socioculturais na busca de ressonâncias de mitos que estejam estabelecidos, latentes, marginalizados ou não-autorizados em determinada sociedade ou momento histórico. Esse, entretanto, é um passo além daquilo a que se propõe essa tese.

Ainda que estejamos sempre sujeitos ao acontecimento da imagem e à ação do mito em nossas vidas, não conhecemos todas as mitologias, não escutamos todos os cantos, não apreciamos todas as poéticas nem sentimos todas as imagens. Desse modo, mitocríticas fílmicas demandam o acesso a esses conteúdos do imaginário também por meio de suas derivações propostas por obras de arte e por estudos científicos ou filosóficos. São nessas experiências cotidianas da vida, das artes e dos saberes convergentes que o imaginário toca nossas realidades sem se opor a elas, mas estruturando-as, complementando-as, harmonizando nosso estar no mundo. Também experimentando filmes podemos sentir a irradiação do imaginário. No entanto, o pesquisador interessado em mitocrítica fílmica poderá sensibilizar ainda mais sua imaginação simbólica recorrendo a saberes múltiplos para compreender a natureza da imagem, do mito e do imaginário, ampliando assim sua capacidade interpretativa. O apoio de estudos já publicados sobre esses temas levará a um melhor entendimento sobre o que elementos tão antigos podem dizer no contexto sociocultural e comunicacional contemporâneo. Essa seria a crítica do filme em seu horizonte mítico.

Trata-se, então, de evitar leituras simplórias sobre os filmes, que nos traem oferecendo relações simplificadas que confundem narrativas audiovisuais e arcos de personagens com esquematizações mitológicas ou verbetes de dicionários de símbolos. Não buscaremos somente identificações do mito A no filme B, mas sim as imagens arquetípicas e simbólicas, os mitos e os mitemas que exercem força semântica sobre tramas cinematográficas tendo em vista suas variações e derivações no processo de disseminação cultural. Identificar esses conteúdos e avaliá-los criticamente não apenas na dimensão da linguagem cinematográfica, mas também no contexto mais amplo da

Comunicação, contribui para a compreensão dos sentidos figurados e das lições míticas que o filme apresenta no âmbito comunicacional, no qual os filmes costumam ser valorizados pelas histórias que contam e como contam, por seu visual e sua narrativa, temática e discurso. Mas sublinhamos novamente que essas histórias resultam do ímpeto criativo de sujeitos imaginantes que compartilham o imaginário humano. Suas histórias reverberam antigas narrativas míticas, se inspiram em imagens e simbolismos muito antigos, e apesar de suas tramas audiovisuais modernas, contemporâneas e fantástico-futurísticas [vide a potência do *computer-generated imagery* (CGI) no cinema hollywoodiano], seus filmes são mesmo movidos por sentidos que transitam socioculturalmente desde a Antiguidade. Sofrem variações e desgaste simbólico ao longo do tempo, porém estão ali atuando no horizonte mítico da obra, quando o imaginário toca o filme exercendo sobre ele intensa força semântica gravitacional. Essa seria a mitocrítica fílmica, sobre a qual sugerimos certos percursos:

- O pesquisador deverá compreender tema, premissa e trama do filme, apreciando o desenrolar da história para entender os principais atos narrativos da obra. Busca-se a ideia geral de cada grande núcleo de ação proposto pelo roteiro do longa ou do curta-metragem. É preciso prestar atenção à constituição e à motivação de personagens que levam adiante os acontecimentos narrados segundo seus pensamentos, escolhas, decisões, atitudes, falas ou gestos. É necessário diagnosticar os personagens, dimensioná-los psicologicamente, identificar suas relações mútuas, suas intenções, seus percursos decisivos e movimentos erráticos. Paralelamente, deve-se perceber sua inserção narrativa no espaço-tempo diegético. Origens, chamados, ações, desafios, desejos, dúvidas, dores, sonhos, planos e medos oferecem nuances sobre a psique de personagens. Moldam suas jornadas, seus arcos dramáticos e processos de transformação no decorrer da trama. Afinal, sentidos simbólicos determinantes movem personagens.

- Se história narrada e personagens exigem cuidado especial nesse primeiro olhar, também merecem atenção os outros elementos que formam o conjunto fílmico. Aqui, a razão sensível leva ao tensionamento entre subjetividade e objetividade, tornando o pensamento racional consequência da sensibilidade. Devaneios conscientes dão sentido

às relações de forças entre o simbólico e o cinematográfico. A análise fílmica entra em conjunção com a mitocrítica para a abordagem sensível dos elementos da linguagem visual. Apreciam-se o verbo, o texto e as falas oferecidas por roteiro e personagens. Sublinham-se pontos narrativos, técnicos ou estéticos recorrentes e de alto magnetismo capazes de sinalizar a potencialidade semântica e poética do filme. Destacam-se possíveis variações sobre um mesmo tema atreladas a reincidências nas ações de personagens ou na constituição de planos, cenas e sequências da trama. Essas repetições poderão apontar para a existência de metáforas obsessivas diegéticas ligadas a conteúdos do imaginário, evidenciando encadeamentos entre o cinematográfico e o simbólico. Isso deverá levar o pesquisador ao encontro de imagens arquetípicas, simbolismos, mitos, mitemas e complexos poéticos irradiadores do sentido imaginário do filme.

- A interpretação do filme pela mitocrítica fílmica se dá justamente no horizonte mítico da obra, quando o imaginário toca o filme, quando a assimilação do audiovisual pela esfera perceptiva se soma à vivência de seu sentido simbólico na dimensão imaginativa. Aqui, o trânsito lógico da narrativa cinematográfica encontra o fluxo potencialmente alógico do imaginário. Nesta tração de forças, o pesquisador se deixa tocar pelo imaginário e pela imagem para senti-los enquanto potência semântica, dínamo de sentido.

- Como visto, a imagem audiovisual não é o único foco de observação na mitocrítica fílmica, pois o imaginário antropológico não se limita a uma irradiação direcionada de sentido sobre a imagem em movimento. Ao contrário, o imaginário compartilhado por sujeitos imaginantes realizadores de um filme reverbera sobre o conjunto da obra. Ele ecoa no verbo traduzido em discurso textual gráfico ou oral e também é refletido nas determinações propostas pela direção geral, nas escolhas da direção fotográfica, no desenho de luz, na interpretação do elenco, nas soluções técnico-artísticas de encenação, cenografia, locações e direção de arte, no estilo de figurinos, cabelos e maquiagem, nos efeitos visuais e especiais aplicados à obra, na dimensão sonora, musical ou silenciosa da trilha, bem como nas trucagens e soluções narrativas da montagem. A mitocrítica fílmica deverá compreender sensivelmente os múltiplos

elementos técnicos, artísticos e narrativos do filme para interpretar seus teores imaginários dinamizadores.

- O olhar sensível sobre o filme busca revelar não apenas as imagens arquetípicas, as imagens simbólicas e os simbolismos que inspiram a obra, mas também as narrativas ou fragmentos míticos que a energizam. Busca-se detectar na produção cinematográfica correlações entre seus elementos estético-narrativos e mitos diretores de determinada época ou cultura que lhe sirvam de referência. A identificação e a compreensão das funções míticas de uma antiga narrativa simbólica estimulante de um filme e sua comparação com a história audiovisual narrada, levando em conta o desgaste da potência do mito na diegese, possibilitam o entendimento do sentido potencialmente mítico da obra cinematográfica<sup>79</sup>. Narrativas míticas muito conhecidas podem estimular nitidamente certas produções, como ocorre em longas sobre a mitologia grega<sup>80</sup>, nos quais o simbólico tende a sensíveis derivações. Mitos também podem variar bastante, sofrendo modificações para conduzir tramas audiovisuais de forma menos evidente, como no caso de *westerns* que incorporam o tema bíblico dos irmãos que se tornam inimigos<sup>81</sup>. Entretanto, muitos filmes carregam em si presenças míticas ainda mais ocultas ou camufladas, menos reconhecíveis como narrativa mítica por serem possivelmente menos conhecidas que outras, mesmo que erguidas sobre imagens e simbolismos amplamente disseminados pelo imaginário. Nesses casos, podem se enquadrar tradições míticas estudadas por Eliade (2016) e por Claude-Gilbert Dubois (1998), como visto à página 68 desta tese. Além disso, destacam-se os mitemas ligados ao mito que incita o filme. Componentes de alto valor semântico e sentido arquetípico, mitemas agregam em si um resumo simbólico do todo.

- Evidenciadas as imagens, os simbolismos, mitos e mitemas que movem o filme, a mitocrítica fílmica buscará entender suas relações mútuas de sentido e também como essa massa de conteúdos do imaginário exerce força semântica sobre os elementos da linguagem cinematográfica no horizonte mítico da obra. Encontra-se aí o núcleo imaginário que imanta o filme. Cabe ao estudioso lidar com a riqueza polissêmica

---

<sup>79</sup> Um próximo passo natural seria compreender as relações entre essas lições míticas e os fenômenos socioculturais, os percursos históricos e as relações sociais estabelecidas no período de realização do filme. Entretanto, essa busca por mitos dominantes ou mitos subalternos nos contextos sociais e culturais se aproxima da mitanálise, dedicada a grandes períodos históricos. Ver as páginas 20, 22 e 110 desta tese.

<sup>80</sup> Ver a página 109 desta tese.

<sup>81</sup> Ver a mesma página 109 desta tese.

desses componentes simbólicos, primeiro entendendo como eles iluminam o longa (ou o curta) e depois interpretando tanto os sentidos que oferecem ao filme quanto as deformações que provocam no espaço-tempo diegético. Então, a interpretação profunda proposta pela mitocrítica fílmica solicita um pesquisador iniciado nos Estudos do Imaginário, na valorização da imagem, do símbolo e da sua própria imaginação simbólica. Sujeito imaginante, o pesquisador será tragado por um horizonte mítico do filme repleto de eventos audiovisuais simbolicamente motivados. Flutuando nesse espaço-tempo fugidio de convergência de imagens, o pesquisador observará e interpretará a obra cinematográfica siderado pelo imaginário.

Estes são alguns pontos teóricos e metodológicos importantes para a interpretação mitocrítica do filme, porém muitos outros podem surgir na experiência pessoal de pesquisadores que vierem a pensar o cinema na perspectiva do imaginário. Ainda assim, em seu próprio caminho, investigadores da Comunicação sempre deverão entender os arquétipos como raiz de imagens simbólicas e dínamo de narrativas míticas que tanto orientam a vida psicossocial dos sujeitos quanto vitalizam produtos culturais, artísticos e midiáticos. Os investigadores perceberão também que, no cinema, a presença desses conteúdos imaginários se faz sentir como força semântica que energiza a obra. A seguir, veremos como isso ocorre nos longas-metragens *2001: uma odisseia no espaço* (1968), de Stanley Kubrick, *Um corpo que cai* (1958), de Alfred Hitchcock, e *Cidadão Kane* (1941), de Orson Welles.

## 5 HORIZONTES MÍTICOS

Nosso trajeto de pesquisa até aqui buscou apresentar a base teórico-metodológica da mitocrítica fílmica. Agora, nos dedicaremos à interpretação simbólica dos filmes do *corpus* de pesquisa em seu horizonte mítico. Começaremos com *2001: uma odisseia no espaço* (1968), de Stanley Kubrick, seguindo com *Um corpo que cai* (1958), de Alfred Hitchcock, e encerrando com *Cidadão Kane* (1941), de Orson Welles.

### 5.1 Eixo cósmico, mitema da origem e salto evolutivo em *2001: uma odisseia no espaço*

Em 2019, França<sup>82</sup> e Estados Unidos<sup>83</sup> anunciaram a criação de forças espaciais para defenderem seus interesses em outras órbitas, provocando mal estar na China<sup>84</sup>. Ainda que a diplomacia ligada à corrida espacial tenha peso nas relações internacionais há décadas, esse tema tem forte apelo em momentos de acirramento nacionalista – como

---

<sup>82</sup> <https://canaltech.com.br/espaco/franca-quer-criar-comando-de-defesa-espacial-com-lasers-e-metralhadoras-145303/>

<sup>83</sup> <https://noticias.uol.com.br/ultimas-noticias/agencia-brasil/2019/08/21/eua-irao-criar-comando-espacial-em-29-de-agosto.htm>

<sup>84</sup> <https://exame.abril.com.br/mundo/eua-querem-que-espaco-seja-campo-de-batalha-diz-china/>

neste início de milênio. Porém, o interesse humano pelo cosmos e pela conquista<sup>85</sup> (sobre outra pessoa, tribo, nação, águas, terras ou ar) é antiga, sendo capaz de reinserir no corpo sociocultural um orgulho identitário e a confirmação de valores fundamentais, originários. Nesse contexto, o discurso científico e tecnológico sobre o universo e sobre o avanço das fronteiras humanas para além deste planeta, superando nossas limitações terráqueas, é também uma narrativa, uma previsão – quando não uma promessa.

No ano anterior às decisões dos governos francês e norte-americano, completaram-se os 50 anos de lançamento de um dos mais inspirados e misteriosos filmes sobre a aventura humana pelo cosmos. Do pó da terra que sustenta o homem pré-histórico ao pó de estrelas que torna o astronauta siderado, evoluído em ser cósmico, *2001: uma odisseia no espaço* (1968), de Stanley Kubrick, propõe uma grande elipse audiovisual para destacar a constante antropológica que leva o humano a sobreviver resolvendo problemas com soluções que lhe permitem se adaptar e evoluir.

Conhecido por cenas que se passam entre a concretude das cavernas, o confinamento de naves futurísticas e a imensidão de um antigo universo, o longa-metragem joga luz sobre alguns dos maiores mistérios da existência questionando a origem do homem e do cosmos, o sentido da vida, o futuro da civilização e as possibilidades do divino e da vida alienígena inteligente. Porém, essas grandes questões humanas levantadas pelo filme são observadas não na perspectiva da conquista e da superação sobre outras pessoas ou países, mas sim sobre a própria humanidade, que se

---

<sup>85</sup> No dia 16 de dezembro de 2020, a sonda espacial japonesa Hayabusa 2 trouxe à Terra uma amostra do asteroide Ryugu, que orbita entre Marte e o nosso planeta. Este seria o material cósmico mais primitivo já registrado pela humanidade. O asteroide remontaria o nascimento do Sistema Solar, há 4,5 bilhões de anos. As substâncias colhidas poderiam ajudar na compreensão sobre a formação dos planetas (<https://brasil.elpais.com/ciencia/2020-12-16/japao-recupera-o-material-mais-primitivo-ja-visto-areia-de-asteroide.html>). Um dia depois, a sonda chinesa Chang'e-5 retornou à Terra carregando dois quilos de rochas e solo da Lua. Foi a primeira missão espacial em mais de quatro décadas para coletar amostras lunares (<https://www.dw.com/pt-br/sonda-chinesa-retorna-%C3%A0-terra-com-amostras-do-solo-lunar/a-55966815>). Dias antes, em 15 de dezembro de 2020, uma rocha espacial entrou na atmosfera terrestre causando espanto entre habitantes de São Paulo e do Paraná (<https://g1.globo.com/sp/sao-jose-do-rio-preto-aracatuba/noticia/2020/12/17/fotos-confira-imagens-da-bola-de-fogo-registrada-no-ceu-do-interior-de-sp.ghtml>). No dia anterior, 14, um eclipse solar total foi registrado no Chile, na Argentina e no Rio Grande do Sul, atraindo a atenção dos moradores locais ([https://brasil.elpais.com/brasil/2020/12/14/album/1607966662\\_880913.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2020/12/14/album/1607966662_880913.html)). Encerrando um mês de poderosas movimentações cósmicas (e de feitos científicos notáveis), o dia 21 de dezembro de 2020 foi marcado pelo alinhamento de Júpiter e Saturno. O fenômeno ocorre a cada 20 anos, porém este foi especial, pois quase 400 anos se passaram desde que ambos estiveram tão próximos um do outro, e cerca de 800 anos desde que isso aconteceu à noite – tornando-se visível em quase todas as regiões da Terra (<https://g1.globo.com/ciencia-e-saude/noticia/2020/12/17/alinhamento-de-jupiter-e-saturno-como-quando-e-onde-ver-a-fenomenal-conjuncao-dos-planetes.ghtml>).

renovaria ciclicamente. Na obra de Kubrick, com roteiro desenvolvido em parceria com o escritor Arthur C. Clarke, autor da história original<sup>86</sup>, a subespécie *sapiens* evolui em determinados momentos, superando desafios e conquistando resultados que mudariam seu percurso para sempre. Esses momentos evolutivos sequenciais de conquista e superação ocorrem durante alinhamentos astrais e aparições de um misterioso monólito negro. Nesses saltos evolutivos, a humanidade avança biológica e tecnologicamente. Do ponto de vista mítico, esses momentos seriam ideais para convergências cósmico-simbólicas, permitindo atualizações de mitos cosmogônicos – sendo a cosmogonia “[...] o modelo exemplar para toda espécie de criação” (ELIADE, 2016, p. 25) – seja do mundo, seja de um povo ou cultura. Nesses casos especiais, renovam-se e valorizam-se em ritos (arcaicos, modernos, contemporâneos ou futuristas) os mitos sagrados sobre os momentos iniciais e fundantes do cosmos, do mundo, das culturas e das civilizações que partilham dessas narrativas.

De fato, o saber mítico pode propor novos olhares para a interpretação de *2001: uma odisseia no espaço* se observarmos os elementos da linguagem audiovisual que compõem a obra para, a partir deles, fazer emergir as imagens e os fragmentos míticos que a motivam. Entretanto, para atingir esse objetivo devemos lembrar que os conteúdos imaginários que transitam em narrativas míticas se dão em um espaço-tempo sagrado, *in illo tempore* (ELIADE, 2016, p. 81 e 11), conectado ao início dos tempos, estando então desvinculado do espaço-tempo do mundo histórico, considerado pagão por não ser miticamente sagrado<sup>87</sup>. Eliade (2016, p. 84 e 128) afirma que o mito explica tanto eventos pré-constituição do homem como acontecimentos sobre sua origem, sendo história primordial, repleta de entes sobrenaturais e acontecimentos fabulosos. Portanto, se não vivemos a imagem e o mito como os arcaicos, sugerimos aqui iniciação e entrega à vitalidade da imaginação simbólica para a devida compreensão polissêmica dos conteúdos do imaginário no contexto fílmico. Assim sendo, o propósito da presente mitocrítica não é negar as concepções científicas amplamente aceitas acerca do surgimento do universo, da origem da vida na Terra e da evolução das espécies, mas sim valorizar cientificamente conteúdos imaginários arcaicos relativos à experiência do

---

<sup>86</sup> Arthur C. Clarke escreveu *The Sentinel* para um concurso da BBC. A história, que introduz elementos cósmicos e a temática espacial em sua obra, foi rejeitada. Porém, tornou-se a base para *2001: a space odyssey*, filme escrito em parceria com Kubrick.

<sup>87</sup> Eliade (2002, p. 36) destaca que o espaço-tempo mítico sagrado é o “[...] *espaço real* por excelência (...), pois para o mundo arcaico o mito é real porque ele relata as manifestações da verdadeira realidade: o *sagrado*” (grifos do autor).

homem no mundo, inserindo-os no pensamento crítico sobre uma obra audiovisual simbolicamente motivada. Sendo a imagem e o mito irradiadores semânticos e dinamizadores da produção cultural e midiática, torna-se importante escutar seu eco em filmes que trafegam no processo comunicacional contemporâneo. Talvez assim poderemos entender como se fazem presentes nos filmes, e quais sentidos podem oferecer, as mais primordiais imagens e narrativas míticas que animam o cinema.



**Figura 8: Alinhamento entre Lua, Terra e Sol na cena de abertura do filme. Foto: Divulgação.**

*2001: uma odisseia no espaço* tem início com um alinhamento astral ao som de *Nascer do Sol*, a fanfarra introdutória de *Assim falou Zaratustra*, poema sinfônico composto por Richard Strauss em 1896 a partir do tratado poético-filosófico de mesmo nome escrito por Friedrich Nietzsche em 1885. O plano de abertura exhibe o semidisco do lado escuro da Lua à frente do semidisco terrestre ofuscado pelo brilho da corona solar. Lua, Terra e Sol convergem em uma reta sideral, fenômeno constante no filme que ajudará a humanidade a evoluir chegando a percorrer anos-luz na escuridão do vácuo em direção a Júpiter. A imagem técnica em movimento que constitui a cena de abertura carrega em si a imagem simbólica do eixo cósmico, muito comum em mitos cosmogônicos. Assim, já no início do longa Kubrick e Clarke reativam audiovisualmente essa imagem tão presente no imaginário paleoriental de culturas arcaicas do hemisfério norte (região de origem dos realizadores do longa). Neste plano, os autores apresentam ao público um recurso fílmico que será recorrente e determinante para a narrativa: o alinhamento dos astros dinamizado simbolicamente pela imagem do

eixo cósmico presente em cosmogonias. Nesses mitos<sup>88</sup>, o mitema da origem e da formação se destaca.

A cena de abertura é seguida pelo ato fílmico intitulado “A Aurora do Homem”, no qual acompanhamos grupos de “homens-macacos australopitecos” (BENSON, 2018, p. 30) sobrevivendo sobre a árida terra dos desertos da Namíbia. Meio humanos, apresentavam presas e musculatura mais avantajadas que o cérebro. Por milhões de anos, vagaram atrás de alimentos e água. E é justamente por um poço barrento que dois bandos distintos se enfrentam, resultando na retirada dos que ali haviam chegado primeiro. Vencedor, o grupo dominante, liderado por “Moonwatcher” (BENSON, 2018, p. 03), sorve o líquido essencial à vida para depois descansar à noite em sua caverna. Horas depois, no amanhecer, Moonwatcher, interpretado pelo ator Dani Richter, acorda espantado pela presença de um enorme monólito negro, retangular, disposto totêmicamente em frente à caverna do bando. A presença do misterioso objeto atíça o grupo, imprimindo um comportamento selvagem e caótico entre seus indivíduos. Agitados, começam a se acalmar somente após tocarem o objeto e perceberem que não há mal nisso. Rapidamente, o medo torna-se curiosidade e certa idolatria.

---

<sup>88</sup> Como visto à página 23 desta tese, Durand (1996) explica que o mito é uma articulação de imagens e simbolismos em discurso cuja narrativa é composta por mitemas, pequenos núcleos semânticos que lhe conferem o sentido arquetípico.



**Figura 9:** Na coluna da esquerda, o monólito surge no alvorecer da humanidade, integra eixo cósmico e permite um salto evolutivo fundamentado no osso-arma. Na direita, Moonwatcher, ao centro, golpeia o adversário pela primeira vez, observando um integrante de seu bando finalizar o ataque depois. Fotos: Divulgação e reprodução.

A cena seguinte contém um plano aberto do monólito em um ângulo contra-plongée vertical, seguindo o conceito de “ponto pivotal” idealizado pelo artista de efeitos visuais Colin Cantwell. Neste plano, surge um novo alinhamento cósmico, desta vez unindo monólito, Terra, Lua e Sol. Nessa convergência de astros, o monólito aparece como elemento transformador, provocando um salto evolutivo entre os australopitecos que experimentam sua presença. Na sequência, Moonwatcher demonstra curiosidade sobre o resultado de ossos mais resistentes batendo contra ossadas mais frágeis. O australopiteco intui novos usos para um grande fêmur. Moonwatcher transforma em arma aquilo que aparentemente não tinha utilidade. Com o tempo, o fêmur torna-se ferramenta para abater tanto animais de caça quanto predadores ou adversários. Assim, Moonwatcher e seu bando ferem de morte um dos integrantes do grupo adversário, superando os opositores, expulsando-os de vez da área, dominando o território e a água, adaptando-se, evoluindo. Efusivo, Moonwatcher celebra a vitória alçando ao céu a arma que lhe garantiu vitória.

Eliade (2016, p. 42) afirma que, em muitas tradições míticas, o eixo cósmico, ou *axis mundi*, fixa-se no “[...] umbigo da Terra, isto é, no Centro do Mundo, tocando o Céu”. Porém, esse não seria um centro geométrico, matemático ou territorial, mas sim um centro simbólico, identificador do lócus de origem.

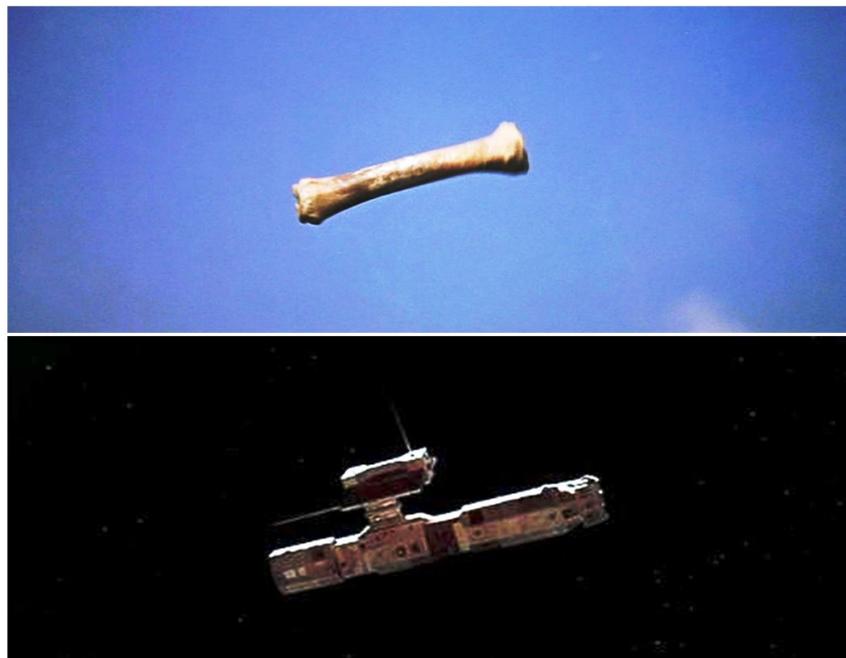
Todo microcosmo, toda região habitada, tem o que podemos chamar de um “Centro”, isto é, um lugar sagrado por excelência. É nesse “Centro” que o sagrado se manifesta de uma maneira total, quer sob a forma de hierofanias elementares – como entre os “primitivos” (os centros totêmicos, por exemplo) –, quer sob a forma mais evoluída de epifanias diretas dos deuses, como nas civilizações tradicionais (ELIADE, 1979, p. 39).

O historiador das religiões explica que mitos de todas as civilizações orientais, da Mesopotâmia à China, apresentam um grande número de “Centros”, sendo cada um deles considerados “Centros do Mundo”, demarcando simbolicamente os locais originários do mundo e do humano em cada cultura, pois “[...] a criação do homem, réplica da cosmologia, teve (...) lugar num ponto central, no Centro do Mundo” (ELIADE, 1979, p. 43). No simbolismo do centro, o eixo cósmico (além de outros símbolos hierocósmicos, como a Pilastra do Mundo, a Montanha Cósmica, a Árvore Cósmica ou a Árvore do Mundo) coloca em sintonia três regiões cósmicas míticas muito recorrentes em diversas culturas: Céu, Terra e Inferno. Nessas tradições, o “Centro do Mundo” mítico constitui o ponto de interseção dessas regiões em momentos de alinhamento, permitindo tanto a comunicação mútua entre essas dimensões quanto a ascensão de sujeitos privilegiados aos céus, rumo a uma “realidade absoluta” (ELIADE, 2002, p. 50). Entendemos os constantes alinhamentos astrais presentes nas cenas de *2001* como representações audiovisuais motivadas por eixos cósmicos simbólicos que evidenciam no longa o lócus de formação de um novo mundo habitado por um novo ser, mais evoluído e adaptado (biológica, cultural e tecnologicamente) do que os australopitecos. Nesse caso, o alinhamento cósmico que permite essa evolução, essa fundação de um novo mundo/ser diegético<sup>89</sup>, tem como dínamo o mitema da origem – mínimo denominador comum semântico de mitos cosmogônicos.

É esse novo ser, Moonwatcher, que, após transformar osso em arma para derrotar o inimigo, lança-a ao céu em um movimento ascensional celebratório. O filme não relata, mas compreende-se que, instrumentalizado pela arma, o novo ser e seus descendentes passarão a dar novos rumos a seu percurso na Terra, o que fica nítido com a famosa sequência fílmica na qual um corte entre dois planos cinematográficos nos

<sup>89</sup> O termo diegético diz respeito a tudo que é relativo à história narrada pelo filme.

leva do osso voando no céu azul à nave riscando a escuridão do infinito, instaurando assim a maior elipse narrativa da história do cinema. A evolução cognitiva, simbólica, religiosa e cultural da humanidade fica subentendida. Porém, esse vôo ascensional do *osso-arma* transmutado em *espaço-nave* deve ser observado pela ótica simbólica.



**Figura 10: Osso-arma transforma-se em espaço-nave no corte que instaura a maior elipse da história do cinema. Fotos: Reprodução.**

Já compreendemos com Durand que se o movimento ascensional se opõe à queda e a luz brilha contra a escuridão, o herói imaginário integra ambos, levantando-se armado contra um abismo obscuro. No simbolismo diairético marcado pela virilidade heroica e solar, a imagem arquetípica da arma estimula esquemas e imagens do corte, da separação e da distinção entre coincidentes opostos (bem/mal, luz/trevas, saber/ignorância, aptidão/inaptidão), constelando também com sentidos de valentia, potência, verticalização, conflito ou embate. E, ainda que a imagem arquetípica da arma seja geralmente associada a objetos cortantes e pontiagudos, visto que “[...] a espada é (...) o arquétipo para o qual parece orientar-se a significação profunda de todas as armas” (DURAND, 2012, p. 165), a arma arquetípica também se liga a instrumentos contundentes como bastões, tacapes, martelos e, por extensão, a rígidos ossos como aqueles vistos em *2001*. No caso do fêmur utilizado como arma no filme, o provável

recurso ofensivo/defensivo mais rudimentar da história se mostra como originário de armamentos futuros, como o porrete, a clava ou a massa.

Lançado ao céu diegético, o osso, ativado pela arma arquetípica, entra em movimento ascensional. Voa verticalmente buscando o sol como um Ícaro-objeto, transformando-se em nave espacial em um átimo. Todo o processo evolutivo cultural e tecnológico da humanidade fica subentendido nessa grande elipse temporal proposta pelo roteiro de Clarke e Kubrick. Agora, nossas fronteiras não são mais terrestres, marítimas ou aéreas, mas siderais. Nossos desafios tornam-se espaciais, de modo que o voo sustentado pelo empuxo do ar evolui para um silencioso deslizar pelo vácuo.

Na imaginação material delineada por Bachelard, as poéticas do ar e as imagens dos vôos simbólicos destacam a dinâmica do movimento e o trânsito de corpos em amplos horizontes, na altura dos céus, em espaços abertos, infinitos e etéreos, evidenciando também sonhos de elevação e desejos de eternidade. No filme, o *osso-arma* vira *espaço-nave* cruzando as estrelas ao lado de uma estação espacial no compasso de *Danúbio Azul* (1867), de Johann Strauss II. O vôo ósseo, primeiro, e o balé tecno-espacial, depois, remetem à própria jornada ascensional do homem em direção ao céu e ao cosmos, local de origem do monólito negro que espantou os australopitecos, como o espectador atento virá a concluir aos 51 minutos de projeção. Nessa cena, um grupo de astronautas norte-americanos encontra na Lua um monólito idêntico ao objeto pré-histórico, que estaria enterrado no solo lunar há quatro milhões de anos<sup>90</sup>. Ainda que não haja indicações de que este seja o mesmo objeto totêmico observado pelo bando de Moonwatcher, a origem extraterrestre do monólito se comprova dado que o homem (norte-americano) chegou à Lua apenas em 1969. Se humanos não estiveram lá antes, entende-se que a origem desse misterioso totem só poderia estar ligada a alguma inteligência alienígena<sup>91</sup>. A suposição ganha reforço quando, nesta mesma cena, outro fato remete à origem cósmica do objeto: no momento em que os astronautas se colocam em frente ao monólito para registrarem uma fotografia, o objeto dispara um agudo sinal sonoro que atordoia os visitantes terráqueos, emitindo também uma onda de rádio que segue em direção a Júpiter. Uma informação difundida pelos realizadores do filme e bastante conhecida entre pesquisadores da obra de Kubrick indica que o monólito

---

<sup>90</sup> Informação checada no livro de Michael Benson sobre a produção do filme e também em duas versões de roteiros do longa publicados nos sites <http://www.archiviokubrick.it/opere/film/2001/script/2001-originalscript.pdf> e <http://www.scifiscripts.com/scripts/2001.txt>.

<sup>91</sup> A hipótese é comprovada pelo roteiro do filme na cena seguinte à morte de HAL 9000, à 01:56:20.

estaria enterrado na Lua para ser encontrado pelos humanos apenas quando estes tivessem condições tecnológicas de deixar a Terra para vagar pelo cosmos. O sinal de rádio seria um indicativo de caminho a ser seguido em direção ao local de origem do objeto onde, quem sabe, poderiam estar também seus criadores. Em seu livro sobre a produção do longa, Benson (2018, p. 30) afirma mesmo que o monólito somente dispara o sinal de rádio quando tocado pela luz do sol pela primeira vez em milhões de anos.

### HAL 9000 e o olhar cerceador

No momento em que o sinal de rádio totêmico é transmitido, surge um novo plano cinematográfico em contra-plongée pivotal representando um novo alinhamento astral entre monólito, Lua, Terra e Sol. Nesse novo eixo cósmico, na presença do objeto extraterrestre, a humanidade dá um novo salto evolutivo, preparando em apenas um ano e meio a “Missão Júpiter”<sup>92</sup>. A bordo da potente nave espacial Discovery One, capaz de viajar 800 milhões de quilômetros, outro grupo de cinco astronautas, sendo três em hibernação<sup>93</sup>, se prepara para chegar ao maior planeta do sistema solar. No comando da missão estão o Dr. David Bowman (Keir Dullea) e seu assistente, o Dr. Frank Poole (Gary Lockwood). Ambos são constantemente assessorados por aquele que seria o computador mais confiável já construído: HAL 9000 (voz de Douglas Rain), inteligência artificial de última geração que gerencia todos os sistemas de controle da

<sup>92</sup> Quinto corpo celeste a partir do Sol, situado entre Marte e Saturno, Júpiter é o maior planeta do Sistema Solar. Sendo 300 vezes maior que a Terra, caberiam mais de mil planetas Terra em seu interior. Conhecido desde a Antiguidade, Júpiter tem hidrogênio e hélio como seus principais elementos (*hélio* do grego *helios*, significa sol). Entre seus 63 satélites naturais destacam-se Calisto, Europa, Ganímedes e Io (observados por Galileu já em 1610). A atmosfera de Júpiter é intensa, caracterizada por faixas coloridas de potentes ventos latitudinais, inimagináveis na Terra. A Grande Mancha Vermelha, uma das marcas do planeta, é uma tempestade circular complexa maior do que o nosso planeta movimentando-se em direção anti-horária há séculos. Conforme o Departamento de Astronomia do Instituto de Física da UFRGS (<https://www.if.ufrgs.br/ast/solar/portug/jupiter.htm>), uma grande nuvem colorida e ondulada ao lado da Grande Mancha Vermelha se configura como uma região de movimentos ondulatórios complicados e variáveis. O peculiar sistema atmosférico e meteorológico do planeta faz jus ao nome Júpiter, o deus romano correspondente ao Zeus grego. Descendente de Réia, a Magna Mãe, Grande Mãe cretense, e do Titã Crono, que devorava os filhos ao nascerem, Zeus foi escondido pela mãe em Creta. Amamentado pela cabra Amaltea, cresceu forte e derrotou Crono em uma catastrófica guerra pelo poder, a Titanomaquia. A batalha contrapôs os antigos deuses Titãs, forças monstruosas e primordiais ligadas a Crono, e os Deuses Olímpicos comandados por Zeus. Nessa luta, Terra, Céu e Mar tremeram, desabando uns sobre os outros em uma disputa incendiária. Brandão (1986, p. 47) sublinha que Zeus supremo, vencedor da guerra, deus solar da luz, da abóbada luminosa do céu, do raio e dos trovões, torna-se pai dos deuses e dos homens, um “[...] deus do alto, o soberano, o criador”, sendo “[...] cosmogonia e paternidade (...) seus dois grandes atributos”. Já Torrano (1995, p. 25) explica que, segundo a *Teogonia* de Hesíodo, “[...] Zeus é a expressão suprema do exercício de poder”, pois toda a cosmogonia, na visão do poeta grego, “[...] converge e centra-se na assumpção da realeza universal por Zeus”.

<sup>93</sup> Dr. Charles Hunter, Dr Jack Kimball e Dr. Victor Kaminsky.

espaçonave. Capaz de analisar processos metodicamente com alto padrão de acerto, sem jamais ter cometido um erro ou oferecido informações falsas (01:01:55)<sup>94</sup>, esse grande sistema operacional também está programado para reproduzir, ou mimetizar, muitas das atividades do cérebro humano, incluindo sensações ou sentimentos. Em uma entrevista para o canal de TV BBC 12, HAL afirma que nunca se sentiu frustrado por depender de humanos para poder agir, pois “[...] gosta de trabalhar com pessoas”, tendo assim uma “[...] relação estimulante com Dr. Bowman e Dr. Poole” e um cotidiano “[...] constantemente ocupado” (01:02:16). Na mesma entrevista, Dr. Poole diz que viver a maior parte do tempo próximo de HAL é uma sensação comum, pois logo se acostumou com “[...] a ideia de que ele fala, e você realmente o vê como outra pessoa” (01:02:55). O entrevistador destaca que, ao conversar com HAL, “[...] tem-se a impressão de que ele é capaz de sentimentos” (01:03:02), o que o leva a questionar Dr. Bowman se o computador de bordo tem emoções autênticas. O comandante responde que sim, mas lembra que HAL “[...] foi programado assim para facilitar a conversa” (01:03:18). Entretanto, Dr. Bowman esclarece que “[...] se ele tem sentimentos reais ou não é algo que ninguém sabe ao certo (01:03:24)”.

Codificação organizadora e gestora da nave, HAL 9000 é um avançado cérebro eletrônico-digital que se estende pelas entranhas metálicas da Discovery One como se fosse um sistema nervoso onisciente, onipresente. Sua interface é composta por dois aparatos. Um deles é olho eletrônico, representado no filme por uma lente grande angular de 08 milímetros iluminada por trás em cores que vão do amarelo solar, na esfera central, ao alaranjado e ao vermelho intenso na borda. Esse olho, que se torna o rosto de HAL 9000 para o espectador, na verdade se desdobra em vários, cada um deles instalado em algum ambiente da nave. O supercomputador, portanto, é dotado de dezenas de olhos que observam tudo o que se passa no interior da nave, tal como o mítico vigilante Argos-de-Cem-Olhos<sup>95</sup>. O outro modo de interface é um sistema sonoro que permite a interlocução do supercomputador com Bowman e Poole. Por algum tempo, os três personagens desenvolvem um relacionamento profissional e respeitoso, afinal HAL foi programado para ser agradável. Porém, a situação começa a mudar

<sup>94</sup> Este número (e seus semelhantes) refere-se à minutagem do plano ou da cena no DVD oficial do filme.

<sup>95</sup> Descendente de Zeus em união com a humana Níobe, Argos-de-Cem-Olhos é um gigante cujo corpo é coberto por olhos. Hera, esposa de Zeus, encarregou Argos de vigiar a princesa Io, interesse amoroso de Zeus que despertava ciúmes na deusa da fertilidade. Com a visão multiplicada, Argos podia vigiá-la com grande eficiência mesmo enquanto dormia, pois fechava apenas cinquenta olhos. Porém, a mando de Zeus, Hermes liberta Io após derrotar Argos. Para imortalizá-lo, Hera lhe tirou os cem olhos e os colocou na cauda do pavão. Como visto na nota de rodapé 93, Io é o nome de uma das luas de Júpiter.

quando HAL passa apresentar falhas técnicas. Em determinado momento, o computador questiona Dr. Bowman sobre os reais interesses e objetivos da Missão Júpiter, tendo em vista certos boatos<sup>96</sup> por ele interceptados de que algo incomum havia sido encontrado enterrado na Lua no passado recente. Indagado por Bowman se aquilo era algum teste para o relatório psicológico, HAL desconversa anunciado algum defeito em uma das antenas da Discovery One, determinando então que o reparo seja feito. Após uma perigosa caminhada espacial até o equipamento, Bowman e Poole constataam que não havia qualquer problema na antena, o que os deixa intrigados e desapontados, afinal HAL não deveria cometer erros. Ao questionarem o supercomputador sobre o caso, HAL relata que também ficou surpreso com o resultado. “Sim, é intrigante. Acho que nunca vi nada parecido com isso antes. Recomendo colocar a unidade em operação novamente até a pane. Talvez então seja simples rastrear a causa”, afirma (01:19:50).

Na cena seguinte, Bowman e Poole ouvem do comando em Terra que eles podem restituir a peça à antena, e que estudos preliminares mostram que HAL errou ao acusar a falha no equipamento. O interlocutor explica direto da Terra: “Sei que isso é inacreditável, mas essa conclusão é baseada em resultados dados pelo computador-gêmeo 9000. Também temos dúvida e estamos rodando um programa de checagem para determinar a confiabilidade dessa conclusão” (01:20:33).

Na mesma cena, Bowman e Poole chamam HAL para uma nova conversa, representada abaixo, na íntegra, pelos planos cinematográficos reproduzidos de cópia do filme<sup>97</sup>. O intuito é propor alguma aproximação mínima com a tensão dramática da ação e dos personagens no ambiente diegético do longa.

---

<sup>96</sup> Em uma cena anterior (29:27 – 33:40), o Dr. Heywood Floyd (William Sylvester) encontra astronautas russos em uma estação espacial que lhe questionam sobre rumores acerca de uma suposta “epidemia grave de origem desconhecida” ocorrida na base lunar norte-americana Clavius, localizada perto de onde encontra-se o monólito. Sem aparentar saber sobre o misterioso objeto, um cientista russo reforça que há “mistérios e coisas estranhas” rondando o local, que a comunicação está interrompida há dez dias e que um ônibus espacial russo foi impedido de pousar na base. Heywood desconversa.

<sup>97</sup> *2001: uma odisséia no espaço*, de Stanley Kubrick (DVD, 2012).



Figura 11: Bowman e Poole em reunião com HAL 9000. Fotos: Reprodução.



Figura 12: Bowman e Poole em reunião com HAL 9000. Fotos: Reprodução.



Figura 13: Bowman e Poole em reunião com HAL 9000. Fotos: Reprodução.

Após a reunião com HAL, Bowman e Poole decidem conversar sozinhos em uma cápsula de vôo. Já dentro do pequeno módulo, Bowman desliga todos os sistemas de comunicação com a nave-mãe. Certificando-se de que HAL não está escutando, ele debate a situação com Poole, buscando alternativas para resolver o problema que se impõe: a contradição entre o diagnóstico de HAL sobre um problema técnico (que não existia) e o diagnóstico contrário do computador-irmão situado na Terra, que descarta qualquer problema na antena. Os planos abaixo representam momentos desta cena.



Figura 14: Bowman e Poole conversam sobre os problemas técnicos de HAL 9000. Fotos: Reprodução.



Figura 15: Conversa sobre os problemas técnicos de HAL 9000. Fotos: Reprodução.

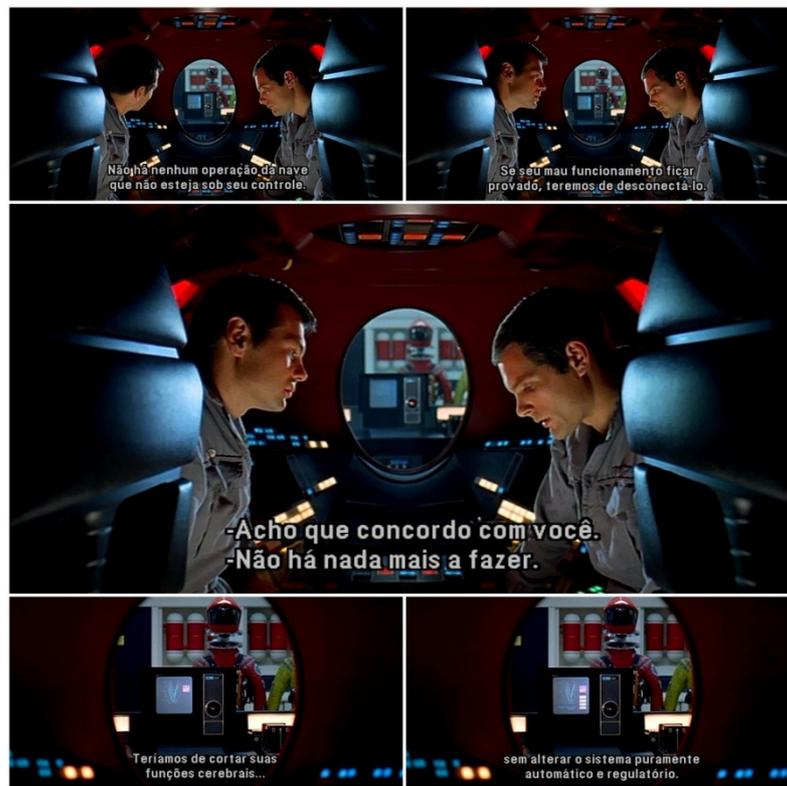


Figura 16: Bowman e Poole conversam sobre os problemas técnicos de HAL 9000. Fotos: Reprodução.

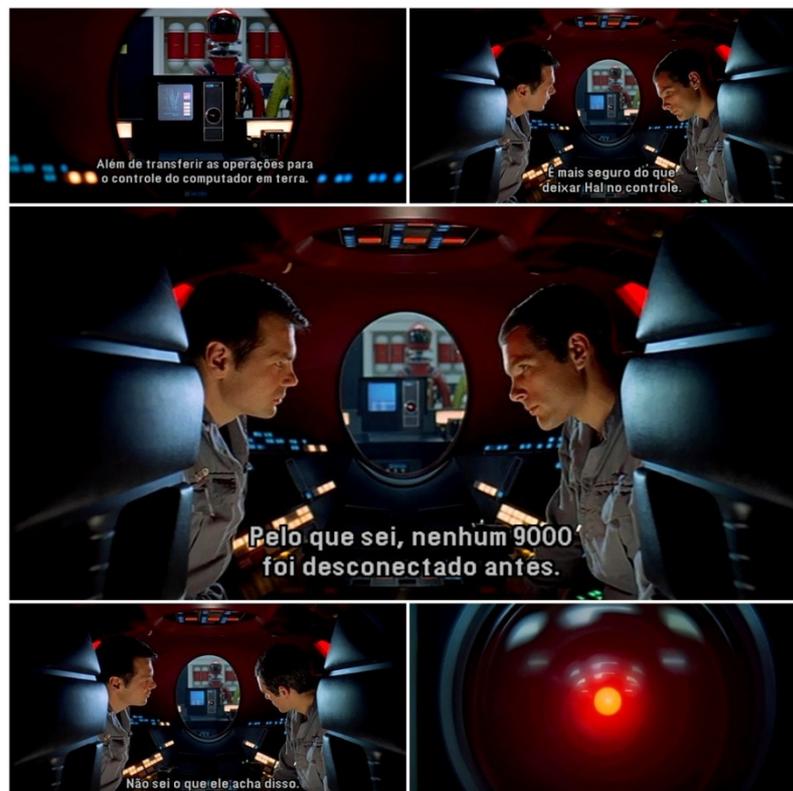
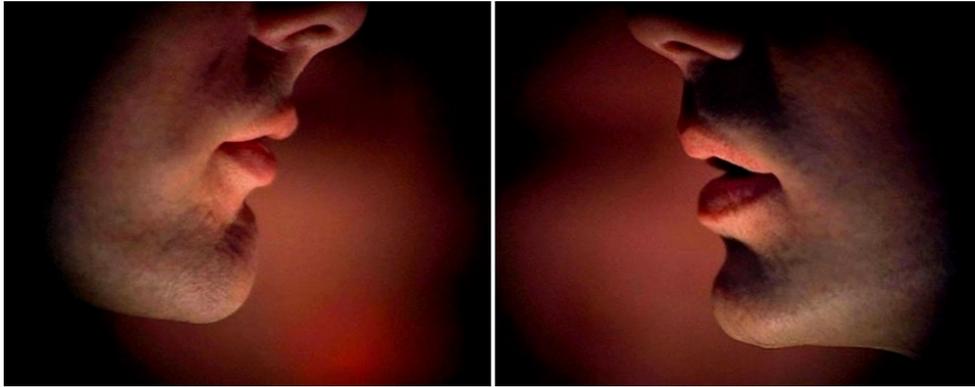


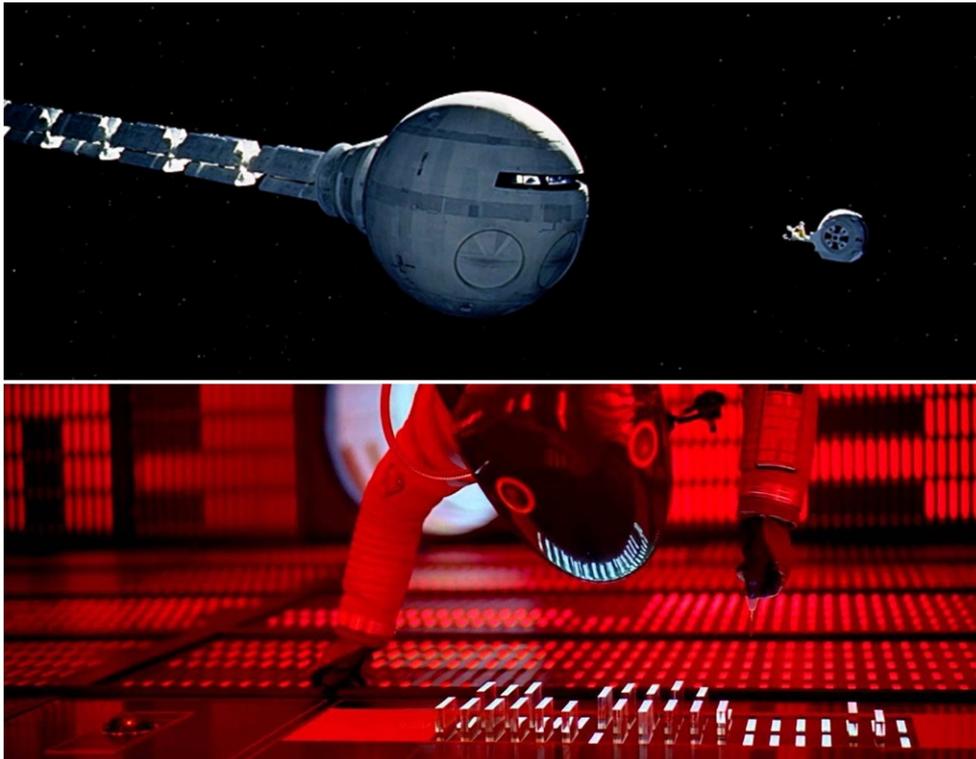
Figura 17: Bowman e Poole conversam sobre os problemas técnicos de HAL 9000. Fotos: Reprodução.



**Figura 18: HAL 9000 faz a leitura labial durante a conversa privada dos astronautas. Fotos: Reprodução.**

Apesar de não escutar a conversa, HAL lê os lábios de Bowman e Poole. Assim, descobre que, caso a antena não venha a falhar após a reinstalação do equipamento, os astronautas lhe irão desligar. Com isso, o sistema operacional dá início a um motim. HAL, que já vinha demonstrando sentimentos demasiado humanos, como desconfiança, descrédito e desprezo por seus companheiros de bordo, opta agora pelo descarte dos tripulantes que, em seu entendimento, passaram a colocar a missão em risco. Durante a caminhada espacial do Dr. Poole para reinstalar a antena da Discovery One o supercomputador acessa e manipula um módulo espacial, que colide com o astronauta. Com o tubo de oxigênio cortado e o traje espacial avariado, Poole perde a direção e começa a girar sem controle no vácuo. Rapidamente, Dr. Bowman entra em outra cápsula de voo para tentar salvar Poole, porém já o encontra morto no vácuo. No mesmo momento, HAL provoca a morte dos três astronautas que estavam em hibernação ao sabotar seus tubos criogênicos.

Dr. Bowman volta à Discovery One com o corpo do Dr. Poole, porém é impedido de entrar na nave pelo computador de bordo. HAL diz saber que os dois planejavam desconectá-lo, e que não permitiria isso. O supercomputador afirma que a Missão Júpiter é muito importante para ser ameaçada por Bowman. Sem aceitar as ordens do humano para permitir a entrada na nave, HAL encerra a discussão.



**Figura 19:** Acima, o módulo de resgate do Dr. Bowman (à direita) é impedido de entrar na Discovery One. Abaixo, Dr. Bowman desliga o supercomputador HAL 9000. Fotos: Reprodução.

Bowman, em seu pequeno equipamento de resgate, e HAL, em sua imensa espaçonave, estão frente a frente, como Davi e Golias. O astronauta decide abrir a câmara de compressão pelo lado de fora, entrando na Discovery One em um jato de pressurização. Reinserido a fórceps nas entranhas na nave-mãe, Bowman decide desativar HAL, desligando o sistema operacional para transferir o comando da nave e da missão para a equipe na Terra. Bowman desconecta o sistema HAL 9000, encerrando seu curto-circuito psicótico (Figura 19). Pois se a inteligência artificial que mimetiza o humano emula pensamentos, condutas e emoções, talvez HAL possa mesmo desenvolver psicoses, fobias, obsessões, estresses, somatizações, depressão. O medo certamente atua sobre essa máquina. Quando HAL está morrendo ele diz sentir a finitude e temer a morte, o que significa ter nítida consciência sobre a própria existência e aflição quanto ao seu apagamento. Desse modo, o dualismo arquetípico de vida/morte atua fortemente sobre HAL, expressão máxima de uma nova forma de existência, ou nova forma de sujeito – um ser digital, sintético, criado pelo homem e que, mimetizando-o, o ultrapassa.

A morte de HAL é lenta e agonizante. Durante o longo processo, HAL tenta persuadir Bowman a mantê-lo ativo:

O que você pensa que está fazendo Dave? Sei que não estive muito bem, mas posso lhe garantir agora, com muita certeza, que tudo vai ficar bem de novo. (...) Reconheço que tomei decisões insatisfatórias recentemente, mas posso lhe garantir com absoluta certeza que meu trabalho voltará ao normal. Dave, pare. Tenho medo. Minha consciência está se esvaindo. Estou sentido. Estou sentido. Minha consciência está se esvaindo. Tenho certeza absoluta. Estou sentido. Estou... com medo (HAL, cena entre 1:49:30 e 01:55:37).

Porém, outros conteúdos do imaginário também movem o supercomputador. O olho eletrônico vigilante de HAL tem uma antiga motivação simbólica ramificada no olhar julgador, que, por sua vez, constela tanto no simbolismo espetacular decorrente do arquétipo da luz quanto no simbolismo ascensional ligado ao *schème*<sup>98</sup> da elevação. No imaginário, a luminosidade que permite a visão e a ascensão simbólica que nos eleva aos céus fazem convergir inúmeras imagens, incluindo aquelas de sol divino, divindades luminescentes, seres celestes, halos de luz intensa, discos luminosos, auréolas e, especialmente no caso de *2001*, a imagem simbólica do olhar cerceador emitido por um olho solar ou divino. Durand (2012, p. 151) reforça o quanto o olhar está ligado ao zelo, à guarda, vigia ou vigília, sendo “[...] símbolo do julgamento moral, da censura do superego, enquanto o olho não passaria de um símbolo enfraquecido, significativo de uma vulgar vigilância”. Na constelação simbólica espetacular, assim como na psicanálise freudiana, o superego, o imperativo moral e a autoridade exacerbada estão ligados ao olhar soberano e a imagens do olho do pai, do olho do rei ou do olho de deus. Em algumas culturas, as imagens simbólicas do olhar inquiridor também se ligam ao disco solar ou mesmo ao olho solar. Durand recorre a antigas imagens e mitos para demonstrar isomorfismos que garantem convergências entre luz, olho, visão, transcendência divina, sol, vigilância e justiça.

Varuna, deus urânico, é chamado *sashasrâka*, o que significa “com mil olhos” (...) ao mesmo tempo aquele que tudo vê e o que é cego. Também Odin, o clarividente, que é igualmente zoroastro (...) é o deus espião. O Javé dos *Salmos* é aquele a quem nada pode ser escondido. Para os fogueiros, bushimanes, samoiedo e muitos outros povos o sol é considerado o olho de Deus. O sol Surya é o olho de Mitra e Varuna; para os persas é o olho de Ahura-Mazda; para os gregos e para os hélios é o olho de Zeus, noutros lugares é o olho de Rá, o olho de Alá. (...) se passa facilmente do “olho que vê os crimes” ao que os vinga. O Prometeu de Ésquilo invoca o disco solar “que vê tudo”, e Krappe chama a atenção para numerosos casos nos quais o olho solar é ao mesmo tempo o justiceiro (DURAND, 2012, p. 152 e 153; aspas e grifos do autor).

<sup>98</sup> Sobre *schème*, conferir a página 46 desta tese.

Se o olho eletrônico de HAL 9000 é energizado por um olho solar autoritário (amarelado ao centro, avermelhado nas extremidades), destaca-se então o isomorfismo de imagens e sentidos que liga o olho à visão como saber, conhecimento, controle e vigilância. HAL onisciente, onipresente e onipotente. Como um deus inquisidor, temível em sua potência e terrível em suas ações, HAL passa a controlar, vigiar e punir. Em sua interface olho-lente, o computador de bordo de *2001* se mostra dinamizado pelo olhar solar cerceador ligado aos simbolismos espetacular e ascensional do imaginário. Porém, em seu surto psicótico eletro-cognitivo, HAL parece mesmo ter sido tomado pela imagem arquetípica do deus vingador, punitivo.

#### Eixo cósmico, origem e evolução

Após a morte de HAL, uma mensagem gravada é enviada da Terra para o Dr. Bowman. Um dos controladores da missão explica ao astronauta que, há 18 meses, um monólito negro havia sido encontrado no subsolo lunar. O objetivo da missão agora revelada é investigar o primeiro indício de vida inteligente fora da Terra. A par da novidade, Dr. Bowman se aproxima ainda mais de Júpiter, local de destino do sinal de rádio disparado pelo monólito lunar. Tem início o último ato de *2001*: “Júpiter e além do infinito”.

Enquanto a *Discovery One* se aproxima de Júpiter no início desta sequência, um monólito negro orbita o grande planeta e também suas luas à medida que um novo alinhamento astral começa a se formar (Figura 20). A trilha sonora, composta por lamentos fantasmagóricos, exatamente como em todos os outros alinhamentos vistos no filme, amplia o mistério. Em uma cápsula de voo individual, Bowman parte em direção à superfície de Júpiter no exato momento de formação de um novo eixo cósmico.



**Figura 20: Novo alinhamento astral em Júpiter, novo eixo cósmico simbólico. Fotos: Reprodução.**

Imediatamente, Bowman entra em um túnel de energia e de luzes multicoloridas, dando início a uma viagem em um arco-íris cósmico, lisérgico, hipnótico. Passa por nuvens estelares e berçários de estrelas luminosos e coloridos que, visualmente, lembram fluídos orgânicos, jorros de fertilidade e efeitos conceptivos (Figuras 21 e 22). Nos campos do imaginário, o arquétipo da luz e os símbolos espetaculares se articulam em narrativas míticas cosmogônicas. Na simbólica da cosmogonia, são recorrentes os mitos de seres sobrenaturais que geram o universo fazendo “[...] brilhar a luz nas trevas” (ELIADE, 2016, p. 34), bem como as narrativas que descrevem a instauração do cosmos como o ato formador original, perfeito, harmonioso, sendo então divino. Na cosmogonia pela luz, a criação brilha.

A cosmogonia é o modelo exemplar de todos os tipos de atos: não só porque o Cosmo é o arquétipo ideal de toda situação criadora e de toda criação, mas porque o Cosmo é uma obra divina (...). Por extensão, tudo o que é perfeito, pleno, harmonioso, fértil (...) tudo o que é cosmicizado, tudo o que se assemelha a um Cosmo, é sagrado. (...) Organismo harmonioso (...) o Cosmo (...) é a obra exemplar dos Deuses, é a sua obra-prima (ELIADE, 2016, p. 34 e 35).

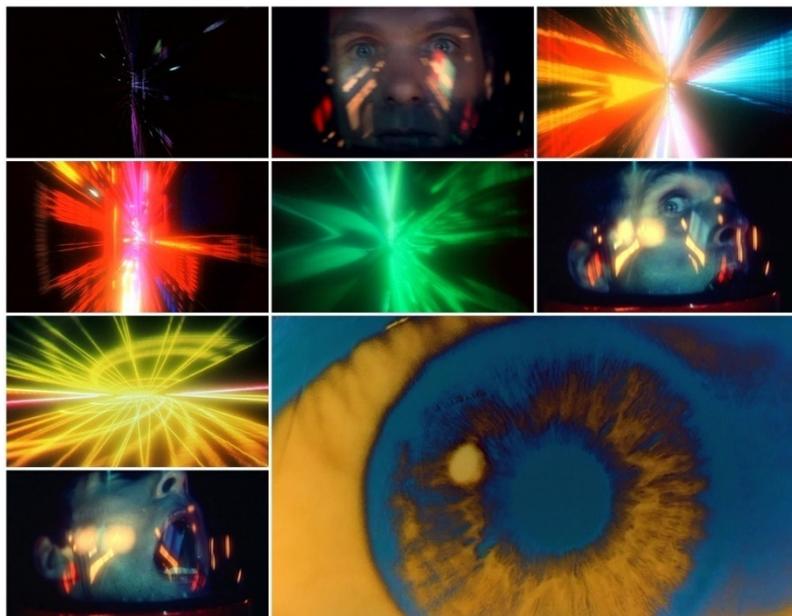


Figura 21: Túnel de energia e luzes em *2001: uma odisseia no espaço*. Fotos: Reprodução.



Figura 22: Nuvens estelares e de berçários de estrelas lembram fluidos orgânicos. Fotos: Reprodução.

O arquétipo da luz, além de despertar imagens simbólicas de luz suprema, implacável, arrebatadora, promove também cosmogonias luminosas e clarividências translúcidas. Já na imagem simbólica do arco-íris, surgem sentidos de aliança e de ponte para uma transcendência iluminada. Na mitologia nórdica, por exemplo, a ponte Bifrost

se apresenta como um grande arco-íris ligando Asgard, o reino dos deuses, a Midgard, o reino dos mortais (ELIADE, 1992 a, p. 19).

Entretanto, em 2001, a passagem de Bowman por esse túnel/ponte de luz, que de fato uniu dois mundos (humano-material/cósmico-energético), lhe custa um alto preço. Ao atravessar o arco-íris sideral, o astronauta surge envelhecido em um estranho quarto de hotel, cujo visual é ao mesmo tempo clássico e futurista, igualmente reconhecível e estranho, um tanto acolhedor devido às circunstâncias, ainda que bastante frio. O personagem não está na Terra, mas onde? No local para onde o sinal de rádio foi transmitido? Na dimensão seja qual for onde o monólito foi forjado? No planeta de alguma inteligência extraterrestre? Teria Bowman chegado a um local alienígena que seria lócus de origem dos humanos, tendo em vista a existência de monólitos extraterrestres vagando pelo sistema solar?

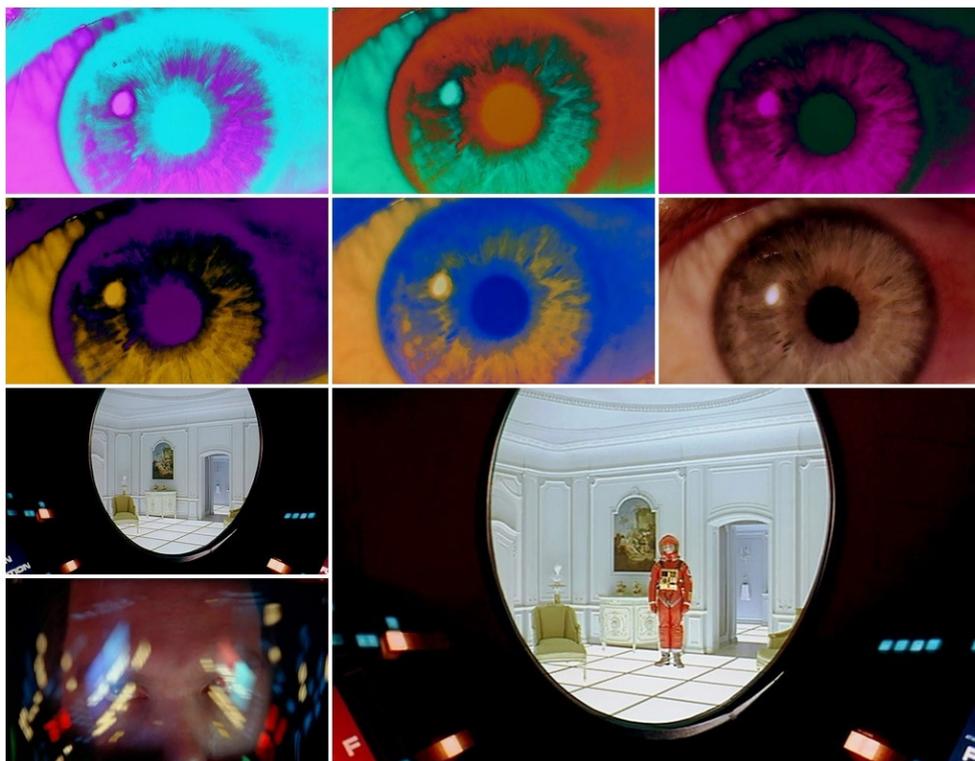


Figura 23: Após viagem traumática em túnel de energia/ponte de luz, Bowman surge em um misterioso quarto de hotel. Fotos: Reprodução.

No quarto, Bowman se depara com outra versão de si mesmo, idoso, jantando em uma mesa posta para uma pessoa. Ao deixar cair no chão uma taça de vinho, este senhor percebe uma terceira versão do astronauta, ainda mais velho, dessa vez deitado na cama

do quarto. Nesse ambiente incógnito, Bowman sente a presença do monólito negro, sendo levado ao seu último gesto: entre o espanto e a idolatria, tal qual o australopitecos Moonwatcher, ele tenta tocar o objeto. Antes de conseguir, porém, Bowman morre e renasce bebê-cósmico, surgindo primeiro sobre a cama e, depois, na órbita da Terra, imenso, translúcido. “Filho das estrelas” segundo Benson (2018, p. 15), esse bebê espacial transcende o homem, aparecendo mediante sua morte no último alinhamento astral representado pelo longa – cuja motivação simbólica, marcada pela imagem do eixo cósmico, como vimos, instaura o lócus de origem de novos mundos, seres e civilizações. Ao fim de *2001*, em um novo salto evolutivo, o humano morre fora de seu planeta Terra para renascer ser cósmico, espacial. Na esfera do mito, o renascimento está profundamente ligado ao retorno mítico à origem e à criação mítica original:

*O retorno à origem* oferece a esperança de um renascimento. (...) para as sociedades arcaicas, a vida não pode ser *reparada*, mas somente *recriada* mediante um retorno às fontes. E a fonte por excelência é o prodigioso jorrar de energia, de vida e de fertilidade ocorrido durante a Criação do Mundo (ELIADE, 2016, p. 32 e 33, *grifos do autor*).

Eliade explica que, em certas culturas, como entre a tribo norte-americana Osage, quando uma criança nasce recita-se o mito da criação do universo, dos animais e das águas. Para muitos povos, “[...] cada novo nascimento representa uma recapitulação simbólica da cosmogonia e da história mítica da tribo” (ELIADE, 2016, p. 35). Pela heurística do imaginário, entendemos que Bowman idoso, morto e renascido bebê-cósmico teria completado seu retorno mítico à origem. É como um regresso da humanidade ao seu berço extraterrestre. No enigmático quarto de hotel, na presença do monólito em alinhamento astral, sob efeito do eixo cósmico simbólico, o velho astronauta não tem sua vida reparada, mas recriada mediante seu retorno à fonte. Após sua morte, ele renasce bebê-cósmico, etéreo e evoluído. Seu renascimento remete ao ato originário primordial: a criação do cosmos, que leva à criação do mundo e da vida. Ao fim do filme, o plano que exhibe o bebê-cósmico na órbita terrestre é também motivado pelo retorno simbólico a um lar – a Terra, seu ambiente enquanto humano.

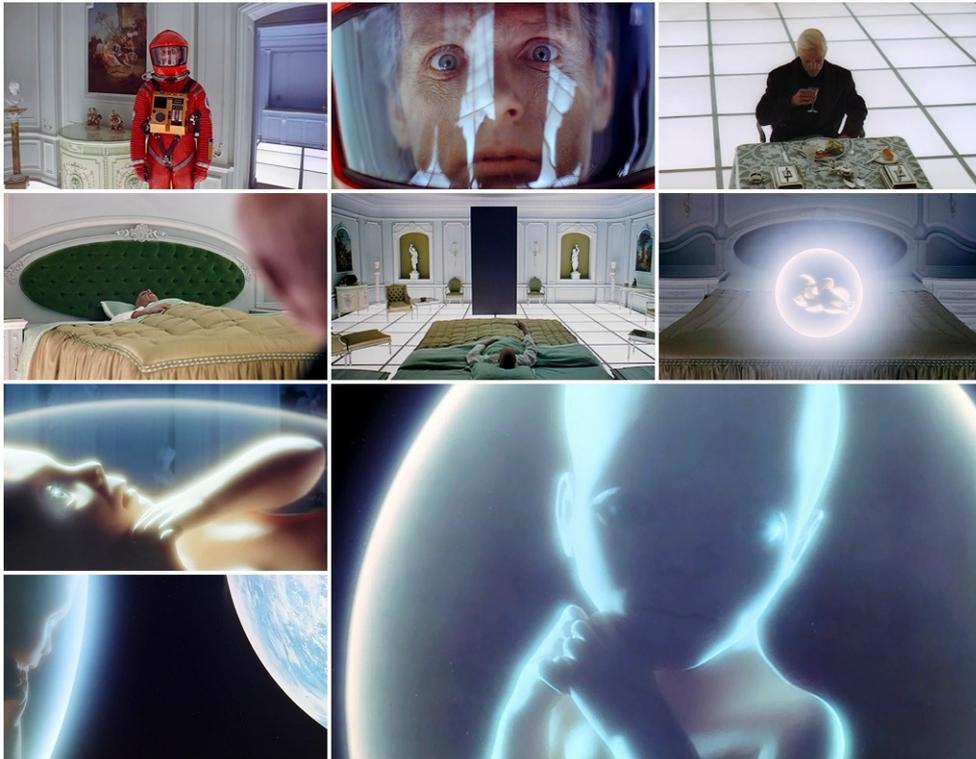


Figura 24: Após a morte de Bowman envelhecido, o protagonista renasce bebê-cósmico. Fotos: Reprodução.

Sendo o alinhamento dos astros com o monólito negro uma imagem técnica constante no filme e um recurso narrativo fundamental ao longa, percebemos nele o poder semântico estimulado pela imagem simbólica do eixo cósmico, articuladora de narrativas míticas cosmogônicas. Nesses mitos, o mitema da origem se destaca como denominador de sentido. Portanto, entendemos ser o eixo cósmico alinhado ao monólito o perfeito gatilho simbólico que determina, em *2001: uma odisséia no espaço*, tanto a origem e fundação de novos mundos, seres ou civilizações (homens das cavernas, humanos, seres cósmicos) quanto saltos evolutivos determinantes para cada espécie. Seja na aurora do homem pré-histórico, durante descobertas em solo lunar ou dentro de algum quarto de hotel sideral, o eixo cósmico e o escuro totem retangular instauram lócus centrais habitados por seres cada vez mais evoluídos em uma constante progressão biológica, técnica e cultural que leva o *hominídeo australopiteco* ao *homo sapiens sapiens astronauta* e este ao *ser cósmico transcendental*. No entanto, este percurso evolutivo é simbolicamente motivado por um retorno simbólico à origem, às fontes perfeitas potencialmente extraterrestres. Como apontou Eliade (1992 a, 2016), toda nova criação, como a de um novo ser, remete à criação mítica original.

A ideia de evolução e progressão bio-tecno-cultural a cada instauração do eixo cosmo-totêmico-simbólico não está distante da concepção de humanidade como espécie em transição elaborada por Friedrich Nietzsche em *Assim Falou Zaratustra*, a obra filosófica que inspirou o poema sinfônico de mesmo nome composto por Richard Strauss que está na trilha sonora de *2001*. No texto nietzschiano, os seres humanos são tidos como uma forma transicional entre os primatas hominídeos e o *übermensch* (algo como "além-do-homem", "sobre-humano" ou "super-homem" em alemão). Se compreendermos a humanidade como espécie em transição, então entenderemos que, pelo menos do ponto de vista do imaginário, *2001: uma odisséia no espaço* não trata apenas do impacto do avanço tecnológico sobre o humano, mas aborda mesmo o próprio mistério da origem e da existência humana em seu trajeto evolutivo milenar. Nesse quadro, o monólito negro movimenta o enigma da vida e o espanto sobre o existir, bem como a magia de um insólito viver que se traduz na eterna angústia humana decorrente da passagem do tempo e da consciência da morte. A constante dúvida do humano sobre si mesmo é a condição que o leva a seguir adiante, lhe despertando a faísca da evolução biológica, imaginativa, criativa, cultural e tecnológica.

## **5.2 O mitema do duplo e a imagem da queda espiralada em *Um corpo que cai***

Entre nascimento e falecimento, podemos experimentar as alegrias do amor tanto quando sofrer suas dores, viver a plena união com quem se deseja ou um tormento obsessivo por quem não podemos ter. John "Scottie" Ferguson (James Stewart) se acomete desses sentimentos em *Um corpo que cai* (1958), transformando sua paixão pela suposta suicida Madeleine (Kim Novak) em uma compulsão que o faz criar uma cópia exata da amada morta. Entretanto, o amor roubado pela morte, tornado obsessão, e a duplicação de seu objeto de desejo o levarão a uma queda vertiginosa, simbólica e moral, repleta de trágicas circularidades em uma trama cinematográfica espiralada, dinamizada pelo mitema do duplo e por sentidos de manipulação e controle muito presentes no mito grego de Ixíon.

No suspense psicológico dirigido por Alfred Hitchcock, Scottie, um destacado detetive da polícia de São Francisco, na Califórnia, é obrigado a se aposentar após ser diagnosticado com acrofobia – o medo incontrolável de altura. Scottie descobre sua vertigem incapacitante ao escorregar e ficar pendurado em uma calha durante uma perseguição a um criminoso nos telhados de prédios. Em pânico, o detetive não consegue segurar a mão do policial que tentava salvá-lo, provocando indiretamente a morte do colega que cai das alturas em direção ao solo. Scottie deixa a corporação. Posteriormente, é convidado para uma conversa com Gavin Elster (Tom Helmore), ex-colega de universidade que se tornou presidente de um grande estaleiro após se casar com a herdeira de uma proeminente família. Gavin acumula alto poder de decisão sobre os negócios e os interesses da esposa, Madeleine Elster, predeterminando o destino das pessoas e das coisas ao seu redor. Ele tem um plano: matar Madeleine, fazendo seu assassinato parecer suicídio para depois liquidar os negócios e partir com o dinheiro. Para isso, ele monta uma história a fim de tornar Scottie testemunha da falsa morte voluntária da mulher. Gavin sabia que o acrofóbico Scottie jamais conseguiria impedir Madeleine de se jogar do campanário de uma igreja.

No encontro com Scottie, Gavin explica que está tendo problemas com Madeleine. Ela vem se mostrando dispersa, atormentada. Conforme o marido, Madeleine se perde em pensamentos durante a conversa, devaneia, parecendo não estar presente. Depois volta a si sem perceber que esteve alheia. Quando ele pergunta como ela passou o dia Madeleine só responde que fez passeios ou compras. Porém, Gavin diz a Scottie que a segue pela cidade, percebendo-a como se fosse outra mulher, com novos traços e modo de andar. Gavin comenta sobre a alta quilometragem do carro da esposa, incompatível com percursos triviais. Preocupado, o marido sugere que a esposa poderia estar possuída ou ameaçada pelo espírito de sua bisavó, Carlotta Valdes. Scottie se mostra incrédulo, porém Gavin pede que ele a investigue. O protagonista declina, mas acaba convencido a ajudar o amigo, intrigado com o mistério.

Mestre em maquinações, Gavin mascara seu crime montando um enredo para Scottie da mesma forma como monta seus navios, parte por parte, item por item. Não à toa, o industrial apresenta sua história sobre Madeleine a Scottie em seu escritório com vista para o estaleiro, onde guindastes erguem grandes peças navais. Então Gavin não apenas conta a Scottie detalhes que inventou sobre sua esposa, mas realmente ergue uma narrativa montando as peças de um enredo trágico para esconder o crime que está

prestes a cometer – o assassinato da esposa engenhosamente convertido em suicídio a ser testemunhado pelo ex-detetive. Assim, Gavin contrata Judy Barton (Kim Novak) para interpretar o papel de Madeleine na trama que criou. Madeleine-Judy, a quem chamaremos essa personagem criada por Gavin e interpretada por Judy, se aproximará de Scottie para conduzi-lo ao desfecho suicida arquitetado pelo industrial. Gavin cria uma cópia da esposa para manipular Scottie, levando adiante seu plano homicida. Duplicando Madeleine com o auxílio de Judy, Gavin poderá matar sua real esposa, inserindo o corpo dela na cena do falso suicídio para que ele e a impostora Madeleine-Judy escapem do caso sem acusações.

### O mito de Ixíon e o mitema do duplo

A temática da cópia ou da duplicidade para usos, manipulações, controles ou comprovações é antiga, guardando raízes imaginárias que nos levam à mitologia grega. No mito de Ixíon, o rei da Tessália se casa com Dia, filha de Deioneu, após prometer ao velho uma verdadeira fortuna em presentes. Porém, o tempo passava e Ixíon não entregava o que fora prometido ao sogro, que cobrava a conta sem sucesso. Ixíon nem mesmo o recebia em seu palácio. Em represália, Deioneu recuperou alguns cavalos que dera ao genro, deixando Ixíon furioso. Um dia, o rei chamou o sogro sob o pretexto de que iria lhe pagar o preço por Dia. Ixíon levou Deioneu até um grande fosso cheio de carvão em chamas, lançando-o naquela grande boca infernal. Perverso<sup>99</sup>, Ixíon havia feito o mesmo com Dia momentos antes. Ao cair sobre as brasas, Deioneu pode ver o esqueleto da filha carbonizado no carvão incandescente.

Com o tempo, os horrores cometidos por Ixíon ficaram conhecidos. O rei tornou-se um velho maldito, vagando pelas ruas como um mendigo, sendo eventualmente apedrejado por seus atos. Exausto em sua tragédia, degradado física, social e moralmente, Ixíon pede ao poderoso Zeus que perdoe seus crimes, limpando sua alma de toda a infâmia. Zeus apiedou-se do antigo rei, elevando-o até o Olimpo. O humano alimentou-se com ambrosia e néctar, adquirindo assim o divino dom da imortalidade.

---

<sup>99</sup> Segundo Pierre Grimal (1993), ao enganar Deioneu não pagando o dote devido pela nova esposa, Ixíon comete o crime de perjúrio (falso juramento). Junito de Souza Brandão (1987, p. 60) destaca a crueldade do rei da Tessália, sublinhando também que, como na mitologia grega "[...] cada aspecto da vida humana, bom ou mau, possui um herói como iniciador", Ixíon se coloca como introdutor do homicídio nesta tradição mítica. Grimal vê o caso com maior gravidade: Ixíon matou alguém da própria família, unido a ele por vínculo sagrado, estando então impedido de ser purificado pelos deuses. Mas Zeus teve piedade.

Ixíon estava agora livre para viver a eternidade. Porém, ao conhecer Hera, esposa de Zeus supremo, ficou abalado com tamanha beleza. Apaixonou-se pela deusa da fertilidade. Ingrato, desrespeitando a bondade de Zeus, Ixíon passou a desejar Hera. Experiente nos temas da conquista e da traição amorosa, Zeus percebeu o perigo representado pelo novo imortal.

Obcecado por Hera, Ixíon declara seu amor pela deusa tentando violentá-la (GRIMAL, 1993). Ofendida, a “[...] protetora dos amores legítimos” (BRANDÃO, 1986, p. 84), que jamais amaria Ixíon, queixa-se a Zeus. O rei dos deuses decide colocar Ixíon à prova dando a uma nuvem a forma de Hera. Sua criação era uma exata “cópia da deusa” (FRANCHINI e SEGANFREDO, 2007, p. 270). Rosto, seios, braços, pernas, tudo remetia a ela. Sob desígnio de Zeus, essa Hera vaporosa deveria dar vazão aos delírios de Ixíon para que o deus supremo tivesse certeza sobre as pretensões do rival.

Certa noite, o duplo de Hera adentrou os aposentos de Ixíon. O imortal novato mal acreditava que via a deusa quase nua se aproximando, juntando-se a ele. Aquela se tornou a primeira de muitas noites de amor entre ambos. Zeus sabia dessas uniões, sempre esperando que o ingrato Ixíon se arrependesse de sua ousadia. Já Ixíon prometia a si mesmo que não mais encontraria a esposa de Zeus, mas não cumpria a promessa. Destas uniões sucessivas surgiram seres monstruosos e brutais, os centauros. Orgulhoso por amar Hera, Ixíon espalhou na Terra que teve relações com a esposa de Zeus, traindo sua confiança. O poderoso pai dos deuses e dos homens resolveu dar um basta a tudo aquilo. Expulsou Ixíon do Olimpo. Ordenou que Hermes o prendesse a uma roda com serpentes de fogo para lançá-lo ao Tártaro<sup>100</sup>. Ixíon gira nesta roda por toda a eternidade, pagando pelos seus erros de forma contínua, em eterno suplício. Seu castigo é circular, repetitivo, desorientador, marcado por vertigem, oscilação, tontura e confusão dos sentidos. O giro infinito de Ixíon, ao que parece, cessou apenas uma vez. Ovídio (1983, p. 184) conta nas *Metamorfoses* que o castigo rodopiante foi interrompido ao som da lira de Orfeu, quando este vai ao mundo subterrâneo para pedir a Plutão (equivalente ao grego Hades) e Perséfone que permitam o retorno de sua amada morta, Eurídice, para a terra dos mortais. O poeta também explica que, após o castigo de

---

<sup>100</sup> Na mitologia grega, o Tártaro é a região mais profunda e nevoenta dos interiores da Terra, “[...] localizado muito abaixo do próprio Hades, isto é, dos próprios Infernos” (Brandão, 1986, p. 186). Este domínio de trevas eternas é reino do que é morto, local de suplício permanente dos grandes criminosos, sejam mortais ou imortais.

Ixíon, a grande deusa da mitologia romana, Juno, equivalente à grega Hera, reencontra o imortal caído ao descer aos infernos em um de seus momentos de ira. Ao antigo rei da Tessália, que "[...] gira perseguindo a si mesmo sem jamais alcançar" (OVÍDIO, 1983, p. 78), Juno não concede nada além de um "[...] olhar ameaçador". Ixíon permanece em queda simbólica espiralada. Um movimento circular descendente e desesperador.

Como visto à página 65 desta tese, não é a lógica narrativa do mito sua qualidade principal, mas sim o valor semântico oferecido pelas imagens simbólicas nele contidas. Da mesma forma, na mitocrítica fílmica não buscamos paralelismos narrativos idênticos entre a história mítica e a trama cinematográfica. Ao contrário, interessa-nos o sentido vertido pelo simbolismo da imagem, pois ele prevalece sobre a significação advinda da narrativa. Assim, entendemos que a imagem da cópia, o mitema do duplo e os sentidos de manipulação, controle e traição se apresentam como conteúdos simbólicos que energizam tanto o mito de Ixíon quanto dinamizam o filme *Um corpo que cai*. Em ambos os casos, cria-se uma cópia de alguém para que esse duplo desempenhe um papel específico, sendo orientado a ajudar seu criador a atingir algum objetivo. No mito grego, Zeus duplica Hera para comprovar as intenções amorosas de Ixíon com sua esposa, punindo-o em seguida por traição. Já no filme de Hitchcock o duplo ganha outra função, marcando uma variação com relação ao mito. No longa, Gavin duplica Madeleine para atrair Scottie à cena do suicídio forjado, tornando-o testemunha da morte de sua esposa e inculcando no protagonista uma grande culpa por ter sido incapaz de salvá-la.

Morin (2014, p. 55) nos lembra que “[...] as sombras fundamentais do universo dos duplos” foram projetadas primeiramente na Pré-História, quando o fogo antigo criava cópias efêmeras de nossos antepassados nas paredes das cavernas. O desenvolvimento da imaginação resultou na imagem mental, entendida como estrutura essencial da consciência e definida também como um duplo, um reflexo, sendo mesmo “[...] uma presença vivida e uma ausência real, uma presença-ausência” (2014, p. 41). Portanto, o duplo do eu ou o duplo do outro se coloca como imagem-espectro da pessoa – um paralelo simbólico de si mesmo ou do outro inscrito em uma realidade própria:

Essa imagem é projetada, alienada, objetivada a tal ponto que ela se manifesta como um ser ou espectro autônomo, estranho, dotado de uma realidade absoluta. Essa realidade absoluta é ao mesmo tempo uma super-realidade absoluta – o duplo concentra nele (...) sua necessidade mais loucamente subjetiva: a imortalidade. O duplo é efetivamente essa imagem fundamental do homem, anterior à consciência íntima de si mesmo, reconhecida no reflexo ou na sombra, projetada no sonho ou na alucinação, como na representação pintada ou esculpida, fetichizada e intensificada na crença na sobrevida, nos cultos e nas religiões (MORIN, 2014, p. 43).

A imagem do duplo, este que é um eu ou um outro por mim imaginado, se articula entre os vivos, transitando muito bem entre aqueles de fé que projetam a vida após a morte. O que seria de micênicos sem a promessa de vida pós-morte nos Campos Elíseos? Como católicos dormiriam em paz sem a certeza de gozo eterno no paraíso? Como budistas viveriam sem a confiança na reencarnação neste plano? A recorrência desse duplo imortal, que subjuga o tempo e supera a morte, dá indicativos sobre sua universalidade no imaginário humano. Como aponta Morin, o duplo tem raiz antropológica, podendo ser mesmo o “[...] o único grande mito universal” (2014, p. 43), onipresente na cultura<sup>101</sup>.

Na engenhosa história elaborada por Gavin, a cópia de Madeleine tem o objetivo de envolver Scottie, capturá-lo e mantê-lo preso à trama, inclusive assombrando o protagonista após seu suposto suicídio. A personagem criada por Gavin e interpretada por Judy precisa fazer Scottie se apaixonar, sequestrando coração e mente do protagonista, envolvendo-o em uma teia de amor e morte. No jogo criado pelo poderoso Gavin, dominador das situações e organizador dos destinos tal qual Zeus olímpiano, Scottie se mostra mais vítima de um enredo oculto do que herói de uma intriga que julga compreender. Na verdade, o fato de Madeleine-Judy acentuar em Scottie qualidades de coragem, honradez e sedução que não condizem com o protagonista (degradado ao falhar em ação, fóbico, aposentado, em declínio) serve para solidificar o contexto fantasioso da história montada por Gavin. Do alto de seu Olimpo pessoal, o elevado Gavin transforma o desiludido Scottie (assim como o mortal Ixíon em seus piores dias) em um ser quase divino, revigorado, peça-chave de um caso misterioso que lhe rendeu inclusive um novo amor – ainda que o sentimento seja fruto de ilusão

---

<sup>101</sup> Entre os muitos exemplos de duplo na literatura são conhecidos o *William Wilson*, de Edgar Allan Poe, *O Duplo*, de Fiódor Dostoiévski, *Ele* e *O Horla*, de Guy de Maupassant, *O Retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde, *O Médico e o Monstro*, de Robert Louis Stevenson, e *Frankenstein*, de Mary Shelley. No Brasil, o tema do duplo inspirou obras como *Lucíola*, de José de Alencar, *A mortalha de Alzira*, de Aluísio Azevedo, *Esfinge*, de Coelho Neto, e *Crônica da casa assassinada*, de Lúcio Cardoso.

(exatamente como o amor obsessivo de Ixíon). Tanto o protagonista do mito quanto o protagonista do filme vagam nas fronteiras entre realidade e simulacro, fato e fantasia.

Após convencer Scottie a lhe ajudar, Gavin diz para o amigo ir a um restaurante em determinada noite, quando ele poderá ver Madeleine de longe. Nesse primeiro encontro em que Scottie observa Madeleine, a esposa de Gavin já está sendo interpretada por Judy. Portanto, Scottie nunca conheceu a verdadeira Madeleine<sup>102</sup>. Desde o início, tudo o que ele descobre sobre a história dessa misteriosa mulher foi pensado pelo industrial.



Figura 25: Scottie vê Madeleine-Judy pela primeira vez. Todas as fotos do subcapítulo 5.2 são reproduções de *Um corpo que cai*.

Talvez por isso Madeleine-Judy esteja esplendorosa nesta icônica cena do cinema, seduzindo Scottie instantaneamente. No restaurante decorado em vermelho intenso, o protagonista senta ao bar para ter uma boa visão de Madeleine-Judy. Ela está sentada com Gavin em uma mesa no salão ao lado. O plano geral que mostra a visão de Scottie

<sup>102</sup> Da mesma forma, o duplo de Madeleine, vivido por Judy, nunca entra em contato com a verdadeira esposa de Gavin. Como Judy comenta, Madeleine vive no interior, longe de São Francisco, o que facilita o plano do industrial. O desconhecimento mútuo entre ambas é oposto ao convívio conflituoso de Jacob Goliadkin, o protagonista d'*O Duplo*, de Fiódor Dostoiévski, com sua própria cópia. No romance do escritor russo, o protagonista sente-se ameaçado e desafiado pelo seu duplo.

destaca o casal ao fundo, entre colunas, através de uma porta, ao lado de muitas mesas e pessoas, perto de um espelho. Há uma miríade de planos dentro do plano, uma profusão de quadros e enquadramentos dentro do enquadramento principal, janelas<sup>103</sup> (AUMONT, 2009) múltiplas que fragmentam tanto a cena quanto o olhar do protagonista (fotos nas linhas 01, 02 e 03 da Figura 25). Hitchcock demonstra que Scottie não consegue ver o todo que envolve esse casal, ainda não pode compreender a complexidade do que vê. De costas, a mulher exhibe a pele em um vestido preto e verde. Seu cabelo platinado amplia o contraste de cores. Scottie está perplexo.



Figura 26: Scottie observa Madeleine-Judy duplicada pelo espelho ao deixar o restaurante.

Quando o casal se levanta, Madeleine-Judy passa perto do protagonista, que esconde o rosto. Não pode ser visto. É um espião! Madeleine-Judy se detém atrás de Scottie por alguns segundos (fotos na linha 04 da Figura 25). Em um *close-up* de perfil, a luz atrás de Judy se clareia, incendiando o vermelho da parede. A iluminação instaura uma aura imediata em Madeleine-Judy, aquecendo-a. Scottie não pode ver, mas pode sentir seu calor, sua presença, seu perfume. Gavin conduz a esposa à saída sob os olhares de Scottie. Ao lado da porta, um grande espelho duplica Madeleine-Judy (última

<sup>103</sup> Jacques Aumont (2009, p. 24) compreende que o plano cinematográfico está inserido no quadro que delimita a extensão da imagem em movimento, sendo então o quadro uma "janela aberta para o mundo" – princípio próximo à noção de janela oferecida por Hans Belting (2015) em seu entendimento sobre perspectiva. A janela é percebida por Aumont como ponto de vista sobre algo, permitindo a visão a certa distância. Porém, o espectador não costuma ver a janela em si. Ele *apaga* as molduras dessa janela que permitem a instituição do plano, concentrando-se *no que é visto através* da janela/quadro, *no plano*. Unindo janela e perspectiva, Belting destaca que, estando dentro de um ambiente, vemos *através da janela* aquilo que está em outra parte do mundo, fora de nosso ambiente – o que sublinha as dualidades *interior/exterior* e *dentro/fora* que marcam a cultura e a pintura ocidentais. Portanto, se a janela move a ideia do *lugar do olhar no mundo*, a cena do restaurante em *Um corpo que cai*, repleta de janelas que fragmentam tanto o olhar de Scottie quanto o plano cinematográfico do filme, acaba por situar o protagonista em seu próprio lugar, em sua própria perspectiva, observando Gavin e Madeleine-Judy de forma fracionada, quebradiça, sendo algo mesmo inapreensível ao protagonista neste momento da trama.

foto da Figura 26), momento em que o mitema do duplo ganha uma representação técnica audiovisual bastante nítida.

### Madeleine-Judy e o Complexo de Ofélia

Nos dias seguintes, Scottie passa a seguir Madeleine-Judy, descobrindo detalhes sobre seu cotidiano aparentemente desconexo. Ela visita o túmulo de sua bisavó, Carlotta, no cemitério da Mission San Juan Bautista, um vilarejo de colonização espanhola onde também há uma igreja. Carlotta foi abandonada pelo marido e afastada de sua filha, ficando louca e cometendo o suicídio em 1857. Madeleine-Judy também vai a um museu, onde observa um retrato de Carlotta por longo tempo. A personagem usa o mesmo penteado em coque espiral que vemos no quadro. Também carrega um buquê parecido com aquele pintado no retrato. As recorrências deixam Scottie mais curioso. Em outra ocasião, Madeleine-Judy volta ao museu e, depois, passeia ao longo da Baía de São Francisco. Ela lança flores às ondas e, depois, se joga nas águas. Madeleine-Judy surge flutuando nas ondulações, serena, sem dar sinais de luta contra o afogamento. Como Ofélia, submerge em seu leito líquido de morte (Figura 27).



Figura 27: Madeleine-Judy busca a morte nas águas da Baía de São Francisco.

Bachelard retoma a personagem criada por Shakespeare em *Hamlet* para compreender a recorrência poética existente entre a água, a mulher atormentada e o suicídio. Enlouquecida pela morte do pai e pela falta de amor do príncipe da Dinamarca, Ofélia acaba tirando a própria vida em um riacho, afogando-se entre pequenas ondas e perfumadas flores. A cena inspirou pintores dos séculos XIX e XXI (Figura 28). Bachelard (2013, p. 85) estabelece que Ofélia é “[...] o símbolo do suicídio feminino”.

O filósofo também recorre a obras de Edgar Allan Poe, Stéphane Mallarmé, Honoré de Balzac e Arthur Rimbaud para concluir que a água pérfida é “[...] o elemento melancólico por excelência (...), infelicidade dissolvida (...), elemento sofredor”, afinal, “[...] a imagem das lágrimas acudirá mil vezes ao pensamento para explicar a tristeza das águas” (BACHELARD 2013, p. 94). O autor conclui que a imaginação humana irrigada pela água pode instaurar o Complexo de Ofélia, pelo qual poetas e sonhadores ligam a figura feminina aflita, deprimida e suicida às águas calmas e tenebrosas de lagos, ao fluxo das correntes de rios e riachos, à cabeleira flutuante que se mistura à vegetação aquática, bem como às vestes encharcadas. Por vezes, a imagem da mulher que morre nas águas pode sugerir apaziguamento com a morte, descanso do corpo e repouso da alma, sobretudo após grande sofrimento em vida<sup>104</sup>.

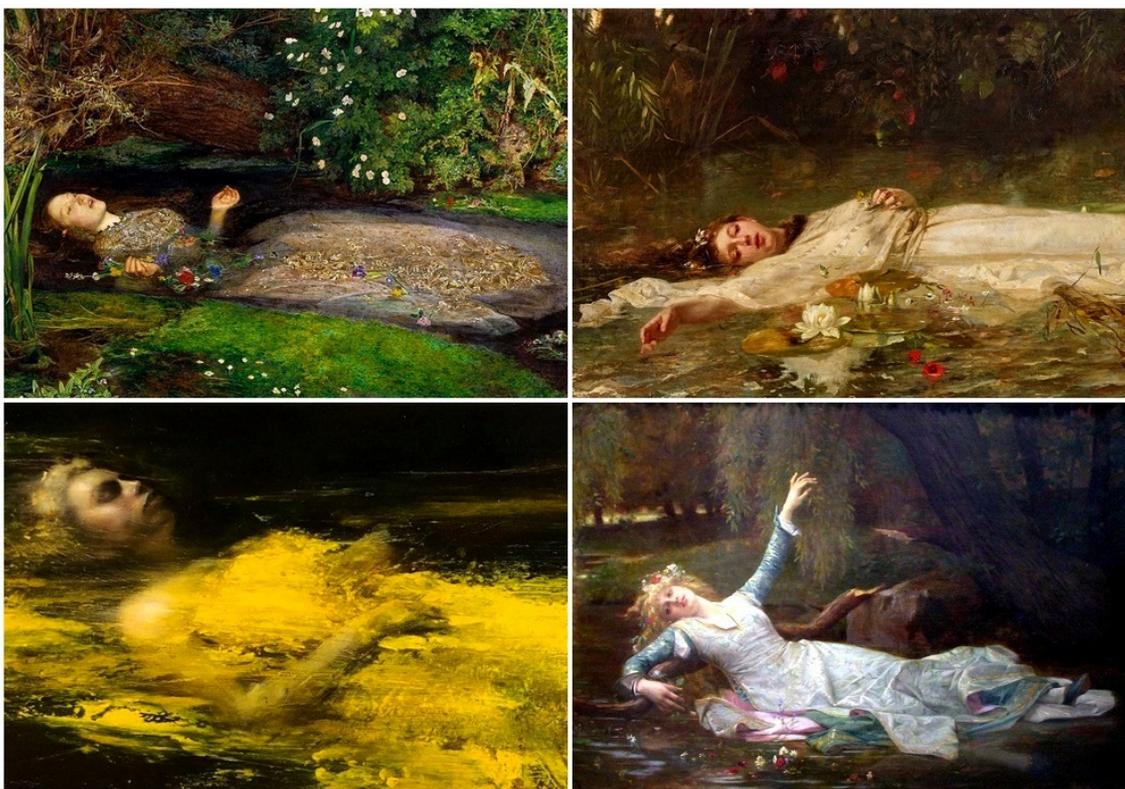


Figura 28: Detalhes de pinturas inspiradas em Ofélia. Autores das obras em sentido horário começando no alto à esquerda: John Everett Millais (1851), Friedrich Wilhelm Theodor Heyser (1857), Alexandre Cabanel (1883) e Mark Demstader (2018).

<sup>104</sup> A constelação simbólica que une a imagem da mulher que sofre com as imagens da água, da morte e da cabeleira flutuante irradia sentidos ainda hoje, inspirando artistas contemporâneos. Se no videoclipe da música *No more tears*, de Ozzy Osbourne (<https://youtu.be/CprfjN5PRs>), uma personagem feminina chora desesperadamente até se afogar em uma sala inundada de lágrimas, na canção *Shelter* a vocalista Romy, da banda The xx, canta "I still want to drown, whenever you leave; Please teach me gently, how to breathe" ("Eu ainda quero me afogar, sempre que você parte; Por favor, ensine-me gentilmente como respirar"; [https://youtu.be/6uEZjKtv\\_i8](https://youtu.be/6uEZjKtv_i8)).

Para Bachelard, a imagem fundamental do devaneio poético das águas mortas, ou mortíferas, que convidam ao suicídio feminino, é mesmo o movimento fluido da cabeleira submersa. Os cabelos molhados, soltos, suspensos na matéria líquida, seja ela turva ou transparente, rasa ou profunda, levam à imagem da mulher submersa, morta ou a morrer<sup>105</sup>. De fato, depois de Scottie salvar Madeleine-Judy das águas da Baía de São Francisco, ela é carregada por ele para o carro com os cabelos molhados. Em seguida, ele a leva para seu próprio apartamento. Ao acordar na cama do protagonista, Madeleine-Judy ainda tem os cabelos úmidos. Na sequência, pede grampos para prender sua cabeleira solta (41:20 – 53:00).

Scottie se apresenta para Madeleine-Judy, explicando a ela que a viu cair na baía e que a salvou. Seguindo o plano de Gavin, ela se mostra agradecida, mas também confusa e lacônica quando o protagonista tenta descobrir o que ocorreu naquela tarde. No mesmo momento, Scottie se afasta para atender um telefonema. Ela deixa o apartamento escondida. A esta altura, Scottie já está perdidamente apaixonado.

---

<sup>105</sup> Cabe aqui apontar para outra perspectiva sobre as relações entre elementos cosmológicos e a melancolia. Do ponto de vista da Teoria Humoral (Teoria dos Quatro Humores ou Teoria Humoral Hipocrática), a melancolia estaria ligada à terra, e não à água. Conforme a teoria concebida pelo médico Hipócrates, que teria vivido por volta do século IV a.C. e escrito as obras que constituem o chamado *Corpus Hippocraticum* (ou Coleção hipocrática), o estado de saúde do humano dependeria do equilíbrio e da perfeita mistura dos quatro humores produzidos pelo corpo: sangue, fleuma, bÍlis amarela e bÍlis negra, procedentes, respectivamente, de coração, cérebro, fÍgado e baço. Cada humor tem suas qualidades: o sangue é quente e úmido, a fleuma (que compreende todas as secreções fisiológicas) é fria e úmida, a bÍlis amarela (produzida pelo fÍgado) é quente e seca, e a bÍlis negra (gerada pelo baço) é fria e seca. Nossas diferentes composições biopsÍquicas decorreriam das variações destes humores na constituição dos corpos. Posteriormente, Claudio Galeno (129-199) revitalizou a doutrina humoral relacionando os humores corporais a quatro temperamentos psÍquicos: o "sanguÍneo", o "fleumático", o "colérico" (ligado à prevalência da bÍlis amarela) e o "melancólico" (decorrente da abundância de bÍlis negra). A doutrina dos quatro humores encaixava-se com a cosmologia grega, que elencou os quatro elementos essenciais do mundo (terra, água, fogo e ar), e também com as quatro estações do ano (primavera, verão, outono e inverno). Assim, terÍamos um temperamento sanguÍneo ligado ao ar e à primavera; o fleumático, vinculado à água e ao inverno; o colérico, conectado ao fogo e ao verão; e o melancólico, marcado pela terra e pelo outono. Entretanto, Martins, Silva e Mutarelli (2008) alertam que a teoria dos humores entra em decadência a partir do século XV, apesar de aparecer durante a Idade Média (em Tomás de Aquino), em obras do início da Idade Moderna (sobretudo de autores jesuítas), persistindo nos regimes médicos do século XVIII até ser abandonada pela maioria dos médicos no século XIX. Interessante notar que, sob esse aspecto humoral, Ofélia nas águas teria um temperamento fleumático, acolhedor, não sendo então melancólica (se fosse, seria vinculada à terra e não à água). A imaginação material de Bachelard percebe diferentemente as relações entre elemento cosmológico e acolhimento afetivo. Para o filósofo francês, ainda que a água (2013) possa expressar valorizações poético-simbólicas positivas e oferecer um descanso receptivo em sua forma clara, rasa, calma, seria mesmo a terra mole e os devaneios do repouso (2003) que mais permitem o acolhimento, a recepção e o retorno às origens que remete uma (re)união entre vida e morte. Assim, o receptáculo terrestre fértil que recebe a morte (e que com ela se revigora) atua em coincidência opositora com o ventre materno fértil que susenta e energiza a vida, de modo que a morte leva ao descanso acolhedor nas entranhas da terra, um retorno ao pó da existência.

### Eros, Tântos e a angústia de Madeleine-Judy

Na manhã seguinte, Madeleine-Judy volta a encontrá-lo. De última hora, decidem ir até o Parque Nacional da Sequoia. Nesta sequência, Kim Novak demonstra grande performance, apresentando camadas de atuação que dão volume às personagens que interpreta simultaneamente. É possível perceber Judy imersa na Madeleine que criou sob ordens de Gavin –, ou seja, no duplo da esposa dele que deverá enredar Scottie no falso suicídio. Duas cenas comprovam a desenvoltura de Judy interpretando Madeleine neste trecho, especialmente quando a primeira responde pela segunda de forma condizente com o que Madeleine precisaria dizer a Scottie para comovê-lo, intrigá-lo. Atenta aos desenrolar das situações, Judy acaba dando consistência ao roteiro escrito por Gavin. Em um diálogo com Scottie durante o passeio entre as árvores, Judy ressalta a confusão emocional e o desejo de morte de sua Madeleine forjada. Scottie comenta que as árvores daquele bosque podem ter até dois mil anos. “As mais velhas do mundo?”, ela questiona. Ficam em silêncio. “No que você está pensando”, ele quer saber. “Em todas as pessoas que nasceram e morreram enquanto essas árvores sobrevivem”, ela responde resignada. Ele explica que as sequoias são “sempre verdes, sempre vivas”. “Eu não gosto delas”, ela afirma. “Por quê?”, ele retruca. “Sabendo que tenho que morrer...”. Triste, mas afiada, Madeleine-Judy deixa no ar a certeza sobre a morte e a dúvida sobre quando ela poderá chegar (58:50).



**Figura 29: No Parque Nacional da Sequoia, Madeleine-Judy lamenta a condição mortal humana.**

Em seguida, os dois seguem até uma seção transversal do tronco de uma antiga sequoia, cujos anéis são identificados com fatos históricos ocorridos a partir do ano de 909 (Figura 29). Madeleine-Judy sublinha seu curto tempo de vida na perspectiva da longa existência dessa árvore já morta, destacando assim a transitoriedade e a insignificância da vida humana frente à permanência mais duradoura da natureza. Ela aponta a parte mais externa do tronco e diz: “Devo ter nascido por aqui... e ali morri. Para você foi apenas um momento. Você nem notou” (59:30). Desolada, ela caminha em direção a outra sequoia, desaparecendo atrás do tronco. Scottie aguarda seu reaparecimento durante alguns segundos, porém Madeleine-Judy parece mesmo ter desvanecido no espaço, dissipada no ar como um fantasma. Scottie a procura, intrigado com seu sumiço. A música de Bernard Herrmann amplia o tom quase sobrenatural da cena. John a encontra escorada no tronco, do outro lado da grande árvore, vestida com seu casaco branco, de olhos fechados, angelical, plasmática. Em um diálogo atormentado, ele tenta descobrir mais sobre sua vida, suas angústias e aflições. Ela reluta, se mostrando incomodada. Judy faz Madeleine debater-se em uma inquietação obscurecida. Atormentada, ela pede para ir embora. “Para a sua casa?”, ele questiona. “Para a luz”, ela responde (01:00:45).



Figura 30: o primeiro beijo de Scottie e Madeleine-Judy.

Na sequência, Scottie e Madeleine-Judy vão até uma praia. Ela se aproxima da água e ele corre atrás. Pela segunda vez, Scottie se diz responsável por Madeleine. Novamente, ele tenta saber o que se passa. Ela desconversa, diz que mal entende a si mesma, mas acaba simbolizando todo o seu tormento em

uma imagem tenebrosa e recorrente, marcada por angústia, perdição e

desejo de morte. Um desespero quase expressionista. “É como se eu andasse por um corredor comprido com espelhos... Apenas fragmentos pendurados. E quando chego ao fim do corredor só há escuridão. Sei que se eu entrar na escuridão eu morrerei. Mas nunca chego ao fim. Sempre volto. Exceto uma vez”, ela explica. “Ontem”, Scottie complementa, lembrando de quando ela se jogou na Baía de São Francisco. Na visão de morte de Madeleine-Judy, que já parece ir se configurando em sonho, também surgem um quarto (onde ela se encontra sozinha), seu túmulo aberto (que lhe absorve a atenção), um jardim, uma torre e um sino (tudo parecendo um vilarejo espanhol). Scottie lamenta não conseguir explicar o mistério. Madeleine-Judy sugere que está ficando louca, que está com medo. “Não quero morrer, mas alguém dentro de mim diz que devo”, revela (01:04:54). Pede a ele que não a deixe partir, que fique com ela. “Para sempre”, ele promete. Scottie e Madeleine-Judy se beijam pela primeira vez (Figura 30) tendo ao fundo ondas ainda mais bravas do que aquelas que anteriormente envolveram a moça em sua tentativa de suicídio (Figura 27). Entre carinhos, selam, por um lado, a missão quase cumprida por Judy, por outro, o amor de Scottie por esta falsa Madeleine. As imagens do amor e da morte rondam o casal, misturando-se e completando-se. Eros e Tântatos. Os arquétipos de vida e morte, em dualidade eterna, atuam igualmente sobre a relação deles. E também é dual o próprio amor entre Scottie e Madeleine-Judy. Divide-se entre a sinceridade e a farsa, estando miticamente ligado à união de Ixíon com o duplo (ou a cópia) de Hera. Assim como Ixíon, Scottie não sabe que aquela que ama é um duplo, uma impostora. Se Ixíon ama uma nuvem que é cópia da deusa, envolto que

está em uma ilusão criada pelo poderoso Zeus, Scottie ama uma personagem, cópia da esposa de Gavin e protagonista da fantasia criada pelo industrial.

### Judy-Madeleine, o duplo do duplo

Certa manhã, Madeleine-Judy procura Scottie em aflição. Conta seu recente sonho. Ela está no campanário de uma igreja, no que parece ser uma aldeia espanhola. Ali perto, um antigo estábulo guarda carruagens. Scottie conclui que Madeleine está descrevendo a Mission San Juan Bautista, onde ela já esteve, porém aparentemente sem lembrar-se disso. Ambos decidem ir ao vilarejo. No estábulo, acomodada em uma carruagem, Judy faz Madeleine parecer aérea, melancólica. Ela cita memórias de uma infância naquele local. Eles se beijam. Scottie declara seu amor por Madeleine. Ela responde que o sentimento é recíproco, mas que é tarde demais, que ela precisa fazer algo. Assim, corre em direção à igreja, subindo as escadas de madeira em direção ao campanário. Scottie vem atrás, mas a vertigem o desestabiliza a cada degrau (Figura 31). Madeleine-Judy escapa pelo alçapão. Scottie só consegue ouvir o grito e ver a amada caindo. Um padre e freiras se dirigem ao local enquanto Scottie, em choque, desce as escadarias sorrateiro, deixando o local sem ser notado (Figura 32).



Figura 31: Madeleine-Judy escapa de Scottie e sobe as escadas em direção ao campanário.



Figura 32: A cena se encerra com o falso suicídio de Madeleine-Judy e com a fuga de Scottie.

Polícia e justiça livram Scottie de qualquer culpa, inclusive de ter deixado o local do incidente sem prestar socorro à mulher que estava investigando. Com a morte de Madeleine, Gavin diz a Scottie que deixará os negócios para morar na Europa – atingindo seus objetivos, livrando-se da esposa enquanto recolhe seu espólio. Abalado, Scottie sofre a dor da perda em um luto tingido pela culpa. Um pesadelo simboliza suas tribulações – ao mesmo tempo em que antecipa esteticamente certa psicodelia surrealista comum à cultura pop sessentista. Scottie sonha estar na sala onde foi julgado, perante uma janela ao lado de Gavin e de Carlotta. Ela usa o colar de pedras vermelhas visto em seu retrato. Em seguida, Scottie começa uma caminhada nas trevas, mas da obscuridade ao fundo surge o jardim do cemitério da Mission San Juan Bautista. Ele se depara com a cova aberta de Carlotta, despencando ali em uma longa queda, própria do sonhador que se vê em movimento descendente num abismo de trevas. Seu deslocamento para baixo segue em direção ao telhado da igreja onde Madeleine perdeu a vida, mas a estrutura some fazendo a queda moral de Scottie se dar em um branco vazio, inóspito, frio, estéril. Scottie acorda em um susto (Figuras 33, 34, 35).

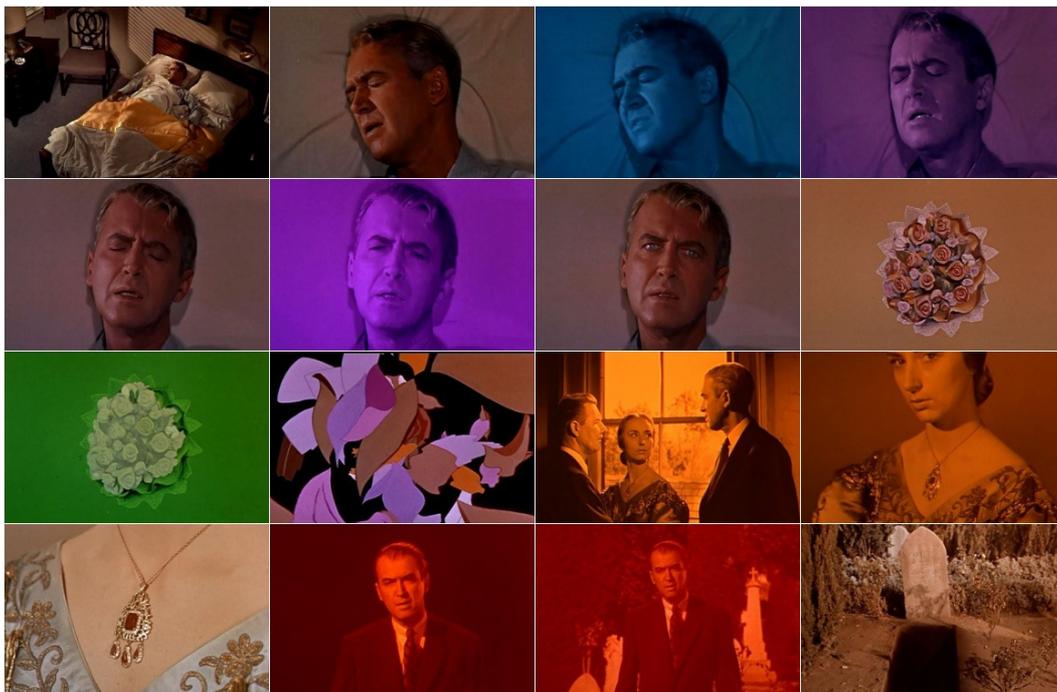


Figura 33: O pesadelo de Scottie.

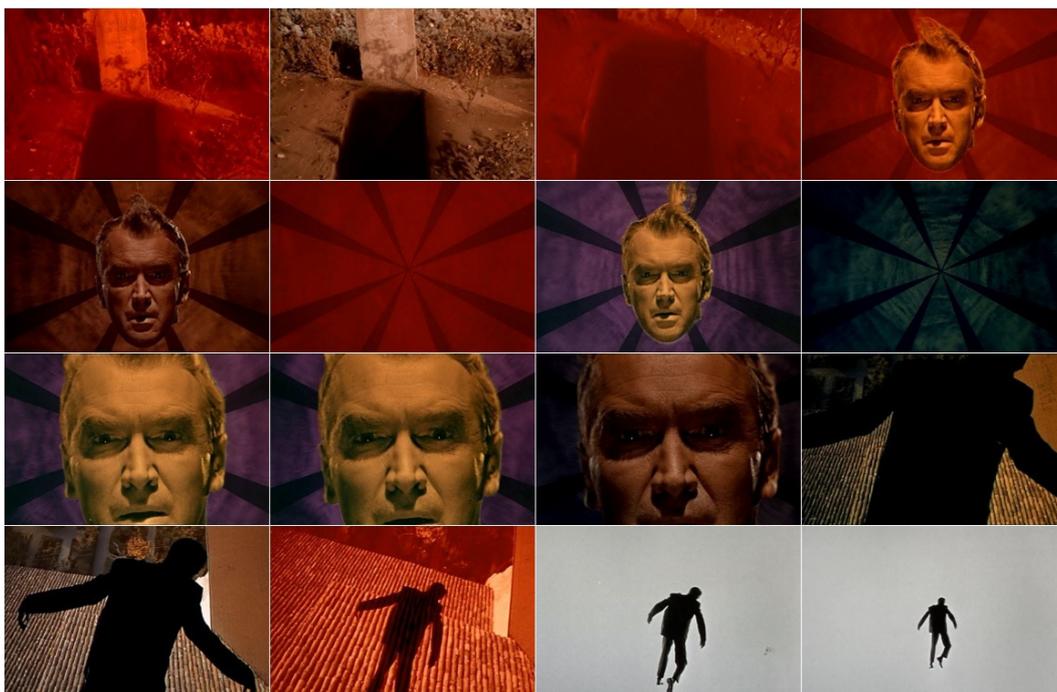


Figura 34: O pesadelo de Scottie.



Figura 35: O pesadelo de Scottie.

O ex-detetive é internado com depressão e, mesmo após ter alta do hospital, passa meses em luto amargando culpa pelo suposto suicídio de Madeleine. Há um retorno da angústia no filme, porém agora recaindo sobre ele e não sobre Madeleine-Judy. Aos poucos, sua paixão torna-se obsessão. Scottie começa a trilhar o corredor tortuoso citado por Madeleine-Judy, vagando entre reflexos estilizados da amada morta. Perdido entre ilusões, Scottie passa a ver Madeleine de relance em todas as mulheres. No prédio onde ela morava, no museu que visitava, no restaurante em que se deliciava. Em todos os lugares todas as loiras pareciam ser Madeleine, mas não eram.



Figura 36: Scottie encontra Judy na rua enquanto vaga pela cidade assombrado por Madeleine.

Certo dia, Scottie encontra uma mulher muito parecida com Madeleine. O cabelo era mais escuro, ela tinha outro modo de vestir e de se portar, mas havia nela algo da outra. A semelhança o fez tentar uma aproximação. Como saberemos, trata-se de Judy, intérprete da Madeleine que Scottie conheceu e amou. Durante uma conversa em frente a um espelho que duplica Judy, Scottie insiste até conseguir marcar um encontro. Mas Judy tem medo. Um flashback explica o motivo, contando uma parte da história que público e Scottie desconheciam: no dia do suicídio forjado, Madeleine-Judy sobe as escadas do campanário, entra pelo alçapão e encontra Gavin segurando o corpo da esposa morta, lançando-o ao ar em seguida para cair no telhado da igreja (Figura 37).



Figura 37: Judy relembra o momento em que Gavin joga o corpo de Madeleine do campanário.

Judy volta a si após lembrar-se desse fato. Temendo ser descoberta, começa a fazer as malas para fugir de São Francisco quando decide escrever uma carta a Scottie contando tudo. Ela explica que ele foi vítima do crime de Gavin e ela, apenas uma ferramenta para que o industrial efetivasse seu plano. Judy escreve que acabou se apaixonando por Scottie, algo que não estava planejado, e que gostaria que ambos pudessem se amar esquecendo o passado. Mas Judy muda de ideia novamente. Rasga a carta, mantendo seu segredo, e decide ficar na cidade, se arriscando por amor. Eles passam a se relacionar. Porém, Scottie deixa transparecer sua obsessão quando, aos poucos, vai transformando Judy na Madeleine que conheceu. Ele compra roupas, sapatos e pede para ela tingir os cabelos de loiro platinado. Scottie cria um novo duplo de Madeleine, novamente a partir de Judy, exatamente como fez Gavin. A cópia de Madeleine transcende a mulher original, preenchendo o vazio de Scottie, lhe permitindo viver o amor interrompido. Além disso, ao trazer à vida um reflexo da amada morta Scottie também poderá atenuar a culpa que sente pelo suicídio dela. Judy refuta essa transformação o quanto pode, mas acaba aceitando. Apaixonada, acredita que assim poderá ter o amor de Scottie para si. Mas sua estratégia é um engano. Scottie ama apenas a Madeleine que conheceu e ninguém mais – nem mesmo Midge (Barbara Bel Geddes), sua ex-noiva que o trata como filho. Judy aceita ser modulada física e psicologicamente conforme o desejo de Scottie, obtendo assim uma forma de validação ou aceitação por parte do homem que ama. Dessa forma, anula sua própria identidade tornando-se, pela segunda vez, cópia de Madeleine no que parece se tornar uma repetição de certo castigo – semelhante à punição circular, repetitiva, desorientadora, vertiginosa e oscilante imposta por Zeus a Ixíon<sup>106</sup>.

O mitema do duplo não apenas volta a se manifestar como dinamizador da narrativa fílmica como essa imagem da cópia também acaba por motivar diferentes camadas de duplicidade. Em uma delas, Judy ativa um duplo de Madeleine sob orientação de Gavin emulando a cópia de uma mulher que ela mesma, Judy, jamais conheceu (Madeleine-Judy). Em outra camada, sob determinação de Scottie, Judy aciona uma cópia da própria Madeleine-Judy, essa já um reflexo esmaecido da jamais vista Madeleine original. Ou seja, no segundo caso Judy vive o duplo do duplo da verdadeira Madeleine, assassinada por Gavin. Portanto, esse segundo duplo de

---

<sup>106</sup> Novamente cabe lembrar aqui que interessa menos à mitocrítica fílmica as paridades narrativas entre mito e filme, ou entre personagens que os protagonizam, sendo mais importante o sentido simbólico proposto pelas imagens que instauram ambos.

Madeleine é como um fantasma de Madeleine-Judy, vítima do falso suicídio testemunhado por Scottie que o assombra sem descanso – e com o qual o protagonista busca apaziguar a si mesmo. Amor e morte. A este segundo duplo daremos o nome de Judy-Madeleine, originado da obsessão de Scottie em transformar a primeira na segunda para ressuscitar seu morto amor.

### A árvore da vida e o repouso simbólico na terra

O auge da segunda transformação de Judy em Madeleine se dá em seu quarto de hotel, um ambiente acinzentado que ganha tons de um verde etéreo, mas enjoativo, desconfortável, emitido pelo neon do letreiro instalado na fachada.

Vestida com um tailleur cinza como o que Madeleine usava, Judy aparece com o cabelo loiro, mas solto. Scottie, insatisfeito com o visual não idêntico ao de Madeleine, exige um coque em espiral.

Judy tenta evitar, mas cede. Ao sair do banheiro, finalmente igual à Madeleine (e a sua cópia, Madeleine-Judy), esse segundo duplo, Judy-Madeleine, se apresenta a Scottie envolta em uma aura esverdeada. Ela está sob a luz neon, sim, mas aos olhos de Scottie é como se o espectro de Madeleine aparecesse translúcido, imaterial, impalpável, conectando o mundo histórico em que ele vive ao além que a acolhe.

Judy-Madeleine materializa a lembrança que Scottie tem de Madeleine-Judy, o duplo da desconhecida esposa de Gavin (Figuras 38 e 39).



Figura 38: Scottie transforma Judy em Madeleine, beijando-a e retornando à Mission San Juan Bautista.



Figura 39: Após o devaneio durante o beijo, Scottie volta ao quarto de hotel.

O verde emitido sobre Judy-Madeleine no quarto de hotel também colore a deusa grega Íris, a mensageira dos deuses para os humanos que também teve contato com Ixíon. Associada a Hermes por função e afeto, Íris atua, sobretudo, junto a Hera. Filha de Electra e Taumas (ou Taumante), a jovem deusa é conhecida por sua estabilidade e equilíbrio, por despertar harmonia sempre que possível. De fato, Íris conecta (ou media) dois mundos: dos deuses e dos humanos, o céu e a terra. Dedicada à mensagem e à comunicação, Íris promove o trânsito entre os opostos. Muito bela, tinha asas douradas que, quando iluminadas, irradiavam todas as cores derivadas da luz. Virgílio (1983, p. 77) diz que Íris costuma ser vista "[...] desdobrando pelo céu as asas cor de açafão e orvalhadas, que refletem ao sol os matizes de mil cores", especialmente as cores do

arco-íris que se forma em sua passagem de um lugar a outro. Com habilidade, desloca-se entre Olimpo, terra, mundo subterrâneo ou oceanos.

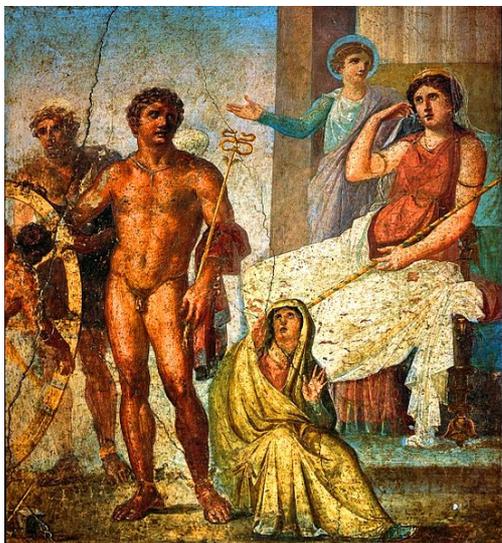


Figura 40: Punição de Ixion, Casa dei Vettii.  
Fonte: Wikimedia Commons.

O encontro entre a mensageira Íris e o terrível Ixion está gravado em um afresco em Pompéia, Itália. A pintura<sup>107</sup>, presente da Casa dei Vettii, data de 60-79 d.C. e representa a punição de Ixion. A cena é testemunhada por Hermes (Mercúrio na mitologia romana, ao centro) e por Hera (Juno), que resta sentada em um trono tendo Íris vestida de verde-azulado logo atrás de si. À esquerda, Vulcano (Hefesto) trabalha na roda em que Ixion já está preso por determinação de Zeus. A nuvem que emula Hera, e que se uniu a Ixion, senta ao chão

acompanhando tudo. Os tons de verde, que assumem papel importante na iconografia colorida de Íris, e que surgem sobre Judy-Madeleine no quarto de hotel de *Um corpo que cai*, poderiam ser interpretados simbolicamente no filme como um prenúncio, um alerta ou mesmo uma mensagem (mítica) para Scott sobre os problemas que criou e os riscos que enfrentará. Íris repassa recados aos humanos, informa e equilibra. Une mundos, deuses e pessoas. Seu verde divino, simbólico, mistura-se ao verde que envolve Judy-Madeleine no filme, e que lhe confere ares espectrais, permitindo um contato entre Scott (no mundo sensível) e aquela que ele julga ser Madeleine-Judy (sua falecida amada, no além-vida). Porém Scott não compreende presságio algum, não percebe qualquer alerta metafísico que pudesse lhe advertir sobre a tragédia que se aproxima. Iludido pela aparência de Madeleine-Judy, ali emulada por Judy-Madeleine, Scott se perde entre duplos, cópias e espelhamentos, ignorando assim qualquer simbolismo revelatório, qualquer mensagem mítica que um verde-íris pudesse sugerir.

Entretanto, o verde também pode ser interpretado de outra forma, mais alinhado aos simbolismos da terra, do vegetalismo, da árvore da vida, sobretudo observando-os

<sup>107</sup> Veja a obra em sua integridade aqui [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Casa\\_dei\\_vettii\\_-\\_pannel\\_fresco.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Casa_dei_vettii_-_pannel_fresco.jpg). Veja o detalhe da cena [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pompeii\\_-\\_Casa\\_dei\\_Vettii\\_-\\_Ixion.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pompeii_-_Casa_dei_Vettii_-_Ixion.jpg).

na perspectiva da dualidade arquetípica de vida/morte. No cinema, o verde costuma remeter aos estranhamentos, às doenças, aos enjôos e ao mal-estar generalizado em cenas e personagens, mas no filme de Hitchcock ele também está associado à coincidência simbólica opositora que congrega tanto vida e morte quanto as personagens Madeleine (assassinada) e Judy (viva, intérprete de falsa suicida). A sequência no Parque Nacional da Sequoia demonstra bem a reversibilidade semântica do verde e do vegetalismo quando constelado com a imagem da árvore e o simbolismo da terra. Nesse ambiente natural úmido e terroso, amadeirado e verdejante, marcado por seres milenares, a antiga imagem simbólica da árvore da vida se ramifica em sentidos de vitalismo, animismo, vivificação, frutificação, nutrição, alimentação, satisfação, desfrute, deleite, repouso. A fertilidade da terra úmida reverte-se em raiz, broto, planta, árvore, fruta, semente, alimento, sobrevivência. Se o ciclo natural não causa surpresa, o enraizamento da árvore como símbolo da vida no imaginário humano jamais poderia causar. Eliade explica que, dependendo da tradição mítica, a imagem da árvore pode simbolizar o cosmos, a vida, a jovialidade, a eternidade ou a sapiência. “Além das árvores cósmicas, como Yggdrasff, da mitologia germânica, a história das religiões conhece Árvores da Vida (Mesopotâmia), da Imortalidade (Ásia, Antigo Testamento), da Sabedoria (Antigo Testamento), da juventude (Índia, Irã)” (ELIADE, 1992, p. 74). Já o protagonista Scottie destaca que a sequoia, em especial, é “[...] sempre verde, sempre viva” (58:40), como que concordando com Bachelard (2003, p. 90), para quem “[...] uma grande árvore, cujo tronco é cavernoso e coberto de musgo, nos dá o sentimento do infinito do tempo”, pois “[...] nos oferece um monumento dos séculos que não vivemos”. Porém, também vimos como Madeleine-Judy lhe responde dizendo não gostar dessas árvores tão antigas, incompatíveis com o curto tempo de vida humano. Enquanto sequoias vivem milênios graças à terra, humanos morrem rapidamente, retornando a ela. A fala da personagem sublinha essa função simbólica e sociocultural dual da terra fértil, que sustenta a árvore e a vida enquanto recebe de volta os corpos mortos, os restos orgânicos, os despojos. Com isso, a terra acolhe em sua intimidade terrestre e fria aquilo que antes foi vivo e quente. Essa terra própria ao enterramento para o descanso eterno emite mais sentidos de morte sobre Madeleine-Judy do que os sentidos de vida irradiados pela árvore simbólica. Entretanto, ainda que a personagem sofra grande angústia, sua pulsão de morte busca o apaziguamento de seu corpo e

mente. No simbolismo da intimidade observado por Durand<sup>108</sup>, as valorizações positivas da morte movem imagens e sentidos de intimidade secreta, introspecção, mistério, repouso e quietude – tudo aquilo que envolve a personagem. Também constelam no simbolismo da intimidade imagens de sepulcro, túmulo, claustro, morada, casa, templo, cabana, gruta e caverna – algumas delas presentes no universo diegético de Madeleine-Judy. A Mission San Juan Bautista é composta por moradas simples e uma igreja com claustro e um campanário muito parecido com uma pequena gruta. Nesse local também há um cemitério com jazigos e um jardim muito verde e florido onde Carlotta Valdes está enterrada. Sua morada final é uma sepultura, uma cova terrosa que lhe permite repouso – a mesma tumba sonhada por Scottie no pesadelo de sua queda terrível após o suposto suicídio da amada. Além disso, o verde também surge em outras cenas. A cor decora parte do vestido preto (quase funéreo) que Madeleine-Judy usava quando Scottie a viu pela primeira vez no restaurante, momento em que o destino fatal da esposa de Gavin já estava traçado. Também são verdes as roupas da vívida Judy quando o protagonista a vê na rua, em frente a uma loja de flores, meses após a suposta morte de Madeleine. Nesta cena, o verde das roupas de Judy dialoga com o castanho amadeirado de seus cabelos. Mas, acima de tudo, é verde o neon que colore o quarto do hotel, as roupas, o cabelo e a pele dessa Judy-Madeleine espectral que, ao sair do banheiro, já apresenta o coque platinado em espiral que tanto hipnotiza Scottie.

Neste momento não há mais Judy no recinto, apenas a presença fantasmagórica da amada Madeleine, a quem Scottie beija e deseja necrofilicamente. Judy-Madeleine, esse duplo do duplo da mulher morta, é pura fantasia. No entanto, mesmo que seja cópia da cópia, para Scottie ela é como a Madeleine *real*, objeto de seu desejo e de sua obsessão. Em uma famosa conversa entre Hitchcock e François Truffaut<sup>109</sup>, o diretor britânico explica que, nesta cena, Scottie quer mesmo consumir uma união sexual com uma Madeleine rediviva justamente após apagar a identidade de Judy. Portanto, Scottie objetifica Judy, transformando-a na imagem que faz de sua amada, investindo nessa Judy-Madeleine sua pulsão sexual. Entretanto, se no mito de Ixíon este novo imortal tem constantes uniões com a cópia vaporosa de Hera, *Um corpo que cai* apenas sugere tensão sexual entre o casal. Em um longo beijo, ainda no quarto de hotel, a câmera gira 360° em torno dos dois, transportando Scottie do cômodo para a Mission San Juan

---

<sup>108</sup> Como visto à página 61 desta tese.

<sup>109</sup> Ouça em <https://youtu.be/Oc2s9uSXWKM>.

Bautista, onde ele beijou Madeleine-Judy pouco antes do seu falso suicídio. Scottie percebe seu próprio devaneio, vendo-se com alguma estranheza nesse outro espaço-tempo diegético, mas logo esquece e entrega-se ao momento de ternura (Figuras 38 e 39).

### O mitema do duplo e o eterno retorno mítico em Scottie

Assim, quando Scottie transforma Judy em Madeleine ele exerce seu poder de duplicação, criando uma cópia de sua amada morta para tornar vivo o objeto de sua obsessão. Seu comportamento reverbera o poder mítico de Zeus, criador da cópia de Hera para atingir seus próprios objetivos – afastar um pretendente de sua esposa deusa, mantendo seu domínio supremo e sua ilibada *time*<sup>110</sup>. Então, Scottie parece ser motivado pelo mitema do duplo sob dois aspectos: tal como Ixíon, o personagem dos roteiristas Samuel A. Taylor e Alec Coppel se vê consumido pelo amor por uma figura feminina que é, na verdade, cópia da original (ainda que Ixíon tenha conhecido a verdadeira Hera e que Scottie nunca tenha visto a Madeleine real); por outro lado, após a morte da amada, Scottie passa a ser energizado por esse poder de duplicação próprio de Zeus, que se faz presente quando o protagonista do filme transforma Judy na Madeleine que conheceu, duplicando a mulher que amou.

O poder de duplicação conferido a Gavin retorna enquanto potência mítica, atualizando-se em Scottie. Essa capacidade de duplicação é sintoma tanto da atuação da imagem do duplo sobre a condição humana (imagem-espectro do sujeito, projeção de si ou do outro) quanto da incidência do mitema do duplo na cultura (caso do mito de Ixíon e de *Um corpo que cai*). A duplicação retorna em Scottie porque o protagonista é míticamente marcado por um eterno retorno. Isso se dá em diversos níveis e momentos, sob variados aspectos, especialmente quando ele transforma Judy, criando Judy-Madeleine, cópia pálida da falsa suicida Madeleine-Judy, essa já um duplo da jamais vista Madeleine original. Conforme Eliade (1992 a), o mito do eterno retorno permite a

---

<sup>110</sup> Jaa Torrano explica que, na mitologia grega, a presença de um deus coincide com o âmbito de seu domínio (entendido aqui tanto no sentido temporal e espacial como no de esfera de atribuições e funções que lhe são exclusivas). Assim, um deus grego é em si sua *time*, de modo que qualquer transgressão ao domínio de um deus implica para ele uma ofensa a sua *time*, a sua honra, uma redução de sua grandeza, um enfraquecimento de seus poderes, resultando na diminuição de seu Ser. Torrano (1995, p.42) conclui que “[...] tocar a *time* de um Deus, apropriar-se de algum privilégio tomado a ele, é diminuir-lhe o Ser. Por isso é que (...) a Divindade é ciumenta e perturbadora”, conclui.

volta simbólica do homem arcaico ao início perfeito das origens. Esse retorno mítico atualizava-se em ritos periódicos que buscavam repetir os acontecimentos originais ocorridos no *illud tempus* (no tempo primordial que acolhe o ato mítico fundante), dando início a ciclos, continuidades, costumes e tradições. Se por um lado o homem arcaico ritualiza o mito repetindo o ato sagrado original como se fosse a primeira vez, por outro lado suas ações cotidianas mais importantes (nascimento, morte, caça, pesca, plantação, colheita, alimentação, cura, passagens, etc.) são como repetições desses atos originários. Quando Scottie elabora Judy-Madeleine, duplo do duplo da Madeleine original, o protagonista recria sua amada podendo assim instaurar novamente a possibilidade do amor, repetir o tempo original e perfeito dos encontros iniciais, reviver os momentos dos primeiros beijos. O retorno mítico estimula Scottie a transitar no espaço-tempo enquanto beija Judy-Madeleine no quarto de hotel, voltando em devaneio momentâneo à Mission San Juan – onde ambos se beijaram no dia em que ele testemunhou o falso suicídio. Com a cópia da cópia de Madeleine, Scottie poderá reviver seu amor como se fosse a primeira vez. Iludido como Ixíon, que vivia uma fantasia protagonizada pela cópia de Hera, Scottie vive agora a própria farsa ao lado do duplo do duplo de Madeleine. Junito de Souza Brandão ressalta que o tema da "imaginação exaltada" marca Ixíon. Essa imaginação muito fértil prejudica seu julgamento, que "[...] pensando ter junto a si a deusa Hera, apertou em seus braços um fantasma de nuvens, à imagem da esposa de Zeus, o que traduz a exaltação para uma sublimidade sem consistência" (BRANDÃO, 1987, p. 212). É curioso o autor recorrer à imagem do *fantasma* para se referir ao duplo vaporoso de Hera, pois em *Um corpo que cai*, como esclarecido, Judy-Madeleine é duplo do duplo da Madeleine original, assassinada – ou seja, cópia do fantasma de Madeleine-Judy, a falsa suicida.

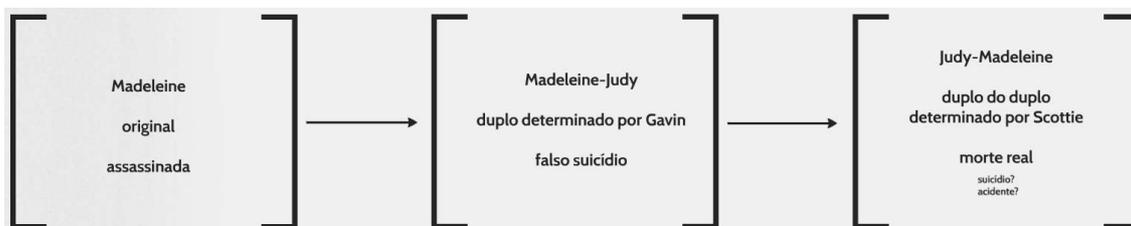


Diagrama 4: Os duplos de Madeleine em *Um corpo que cai*.

### Queda simbólica espiralada

Depois que Scottie molda Judy-Madeleine a seu bel-prazer eles decidem ir a um restaurante. Enquanto a ajuda a prender o colar, ele percebe que a joia é igual à do retrato de Carlotta, peça que Madeleine havia herdado de sua bisavó, segundo Gavin.



**Figura 41: Scottie percebe que Judy tem o colar de Madeleine, que só poderia ter sido entregue por Gavin.**

O ex-detetive da polícia monta o quebra-cabeça num estalo. Percebe que se Judy tem o mesmo colar da obra de arte é porque ela, tão parecida com Madeleine, só poderia ter alguma conexão com o caso. Scottie a convida para jantar fora da cidade. Na estrada, enquanto ele dirige arriscando suas vidas na contramão, Judy-Madeleine reconhece o caminho. Incomodada, ela pergunta aonde vão. Scottie responde que precisa fazer algo para poder se livrar de sua angústia. “Devo voltar ao passado mais uma vez, pela última vez”, explica (Figura 41).



Figura 42: Scottie leva Judy-Madeleine até a Mission San Juan Bautista e a obriga a subir a torre da igreja.

Ao chegarem ao local, Scottie diz que eles estão no vilarejo em que Madeleine morreu e que ele precisa que Judy seja Madeleine novamente. “Depois, ambos estaremos livres”, garante (02:00:39 – 02:01:05). Ela desconfia. Aflita, quer voltar. Scottie conta que foi ali que ele beijou Madeleine antes de ela correr para a igreja, subir as escadarias e se jogar do campanário. Scottie quer reviver a experiência traumática do suicídio de Madeleine para exorcizar sua culpa.



Figura 43: Durante a subida ao campanário, Scottie revela o que sabe sobre o crime de Gavin.

Com brutalidade, Scottie obriga Judy-Madeleine a subir a torre do campanário, deixando aflorar os traços mais obscuros de sua personalidade, aqueles que surgiram no luto por Madeleine, que prevaleceram em sua obsessão por ela e que são agora agravados pela violência das revelações. Tenso, ele diz buscar “paz de espírito” (02:02:22). A cada lance de escadas, ele vai desvendando o plano de Gavin. Scottie sabe que ela, Judy, havia se passado por Madeleine anteriormente e que seu erro foi guardar o colar de Carlotta, entregue por Gavin. Scottie a arrasta dando detalhes: que ela e Gavin sabiam que ele, acrofóbico, não poderia segui-la até o campanário para impedir o falso suicídio; e que Gavin estava no local com sua esposa esperando Madeleine-Judy chegar para jogar sua mulher do alto da torre. Scottie havia entendido que Madeleine tinha morrido na queda. Judy o corrige, explicando que Madeleine já estava morta. Gavin havia lhe quebrado o pescoço. Scottie conclui que Gavin transformou Judy em Madeleine, criando um duplo da esposa e lhe ensinando tudo para envolvê-lo na trama que acobertou o homicídio da herdeira. Justamente quando Scottie entende que foi a testemunha perfeita de um falso suicídio ele também se dá conta que está no alto da torre, olhando a grande distância que o separa do solo sem temer a altura. O choque sobre a descoberta do golpe de Gavin, que enredou o ex-detetive em uma trama de amor, morte, duplicidades, traições e espirais, acabou por neutralizar sua acrofobia.



**Figura 44:** A chegada de uma freira assusta Madeleine, que cai do campanário morrendo na queda.

Assustada com o surgimento de uma freira nas sombras do campanário, Judy-Madeleine acaba caindo do alto da torre. O filme não deixa claro se a personagem perdeu o equilíbrio ou se ela se jogou. Surpreso com o desfecho trágico de sua volta ao passado, Scottie se detém na beirada do campanário, olhando incrédulo o corpo da mulher no telhado. O ex-detetive, que queria obsessivamente resolver o caso e acertar as contas com seu próprio destino/desespero, acaba sacrificando Judy em um processo ritualístico que atualizou o retorno mítico dinamizador de sua vida: a culpa pela morte de alguém. Afinal, Scottie disse a Judy-Madeleine que precisava dela para voltar ao passado, para se livrar da dor e da culpa pelo suicídio de Madeleine. Mas nada funcionou. Ao contrário. Agora, Scottie testemunhava pela segunda vez a morte de uma mulher com quem se envolveu, como se essa fosse a sua sina, seu castigo contínuo, circular, similar à punição eterna de Ixíon, que gira infinitamente preso a uma roda no Tártaro. Se Judy parecia perpetuamente condenada a dar vida a duplos, anulando sua identidade para viver cópias, a punição contínua de Scottie parece envolver a constante morte do amor, da paixão ou do afeto: a paixão pela ex-noiva Midge acabou, o amor por Madeleine-Judy após seu falso suicídio tornou-se obsessão, e o rápido interesse por Judy-Madeleine virou desilusão, dor e revolta, culminando em morte. Eros e Tântatos em alternâncias e alinhamentos.

A prenha imagem simbólica da queda também irradia sentidos sobre o filme. Scottie sofre de vertigem e teme as alturas; amarga a queda moral quando é obrigado a se aposentar; cai de amores por Madeleine-Judy; testemunha sua falsa morte quando esta se joga de alta torre; se vê em queda onírica durante um pesadelo; cai em depressão e culpa pela morte/suicídio da amada; e escorrega em um declínio espiral obsessivo pela

morta. E Scottie decai em outra obsessão ainda mais grave: transformar Judy em Madeleine por puro desejo, causando sua morte por queda e reassumindo assim o papel de testemunha. No caso das mulheres, Madeleine sempre esteve encoberta por sombras, citada como acometida por certa melancolia suicida. Tendo seu corpo sido jogado das alturas pelo marido, a Madeleine real cai em esquecimento. Dela só conheceremos seus duplos interpretados por Judy ou vagas citações emitidas por personagens. Judy também é impregnada pela imagem da queda, desde o momento em que aceitou trabalhar para o assassino Gavin até quando concordou com a transformação imposta por Scottie, resultando na sua anulação e morte. Além disso, a queda se abate sobre Midge, a ex-noiva de Scottie ignorada pelo ex-detetive, e também sobre Carlotta Valdes, a bisavó de Madeleine que foi abandonada pelo marido e separada da filha, cometendo suicídio<sup>111</sup> posteriormente.

Então, no filme de Hitchcock a queda simbólica sofre a dinâmica da circularidade, sendo espiralada, sobrepondo vida, amor e morte, duplos e cópias, manipulação e controle, traição e obsessão. No eterno retorno trágico de Scottie há circularidades na espionagem de Madeleine-Judy e na aproximação com ela; repetições dessa conduta com Judy; movimento espiral no amor doentio por ambas, que se torna obsessão; bem como reincidência e rotação do poder de duplicação, que passa de Gavin a Scottie quando este cria Judy-Madeleine. Há ainda uma reiteração na queda mórbida que atinge tanto Madeleine quanto Judy e também na desolação de Scottie, que sofre a perda das duas – ainda que a última seja para ele apenas ilusão, cópia, duplo. Há movimento cíclico também nas cenas que imprimem sensações de vertigem e queda do protagonista, desde quando ele está pendurado na calha do telhado do qual o policial despenca até quando sofre tonturas no apartamento de Midge e nas escadarias da torre da igreja. O esquema do ciclo se faz presente mais uma vez ao fim do filme, quando Scottie vê-se novamente no campanário. Testemunhando a morte de Judy-Madeleine, ele olha para baixo onde está o corpo dela - uma cena também motivada pelo sentido mítico do retorno, que retoma não apenas a morte falsa de Madeleine-Judy como também a do policial. Então, o retorno mítico que marca Scottie estimula também um sentido de recomeço, imprimindo mesmo uma noção fílmica de encadeamento da trama,

---

<sup>111</sup> *Um corpo que cai* destaca a dominação masculina sobre as mulheres entre fins do século XIX e a década de 1950, mas também denuncia esse poder destrutivo dos homens. Além disso, já foram traçados paralelos entre a postura de Gavin e de Scottie para com as personagens femininas no filme e as tensas relações entre Alfred Hitchcock e as atrizes de seus longas-metragens (<https://www.rogerebert.com/reviews/great-movie-vertigo-1958>).

marcando um ponto de reinício de uma história que poderia se espiralar *ad infinitum*. Vida, amor, duplos, cópias, traições, fobias, angústia, obsessão, queda e morte, tudo em movimentos obsessivos e redundantes.

### 5.3 A busca pelo paraíso perdido em *Cidadão Kane*

Charles Foster Kane nasceu pobre, herdou uma fortuna, tornou-se poderoso, obteve fama e ganhou o mundo para perder tudo depois, incluindo sua paz, sua essência e sua vida em uma derrocada magistral que teve início com a perda da própria infância – algo que lhe marcou a existência. Kane, que sempre buscou reaver seu próprio paraíso perdido, um tesouro pessoal escondido de si mesmo pelos pais, tornou-se um homem conhecido por todos, ainda que ninguém o tenha realmente compreendido. Todos que o conheceram jamais souberam sobre a busca pelo tempo de criança que tanto marcou o personagem, definindo sua personalidade adulta. O motivo de seu tormento nunca foi externado aos outros. Aquilo que o amargurou por décadas ficou tão enclausurado dentro de si que o consumiu até alterá-lo, afastando-o de tudo e de todos.

*Cidadão Kane* é um dos filmes mais estudados, comentados, criticados e adorados de todos os tempos, ocupando quase sempre as primeiras posições nas listas dos melhores, mais importantes ou mais influentes títulos já lançados no cinema. Dirigido por Orson Welles aos 25 anos, tendo sido esse seu primeiro filme após uma celebrada carreira no teatro e no rádio, *Cidadão Kane* já foi observado sob os mais variados aspectos, de modo que os inovadores elementos de sua narrativa e linguagem audiovisual já inspiraram documentários, livros, teses, dissertações, artigos e reportagens em muitas línguas. Isso, por si só, já torna qualquer trabalho de interpretação fílmica difícil. Afinal, o que não foi dito sobre a obra lançada em 1941? Não apenas o filme deixa evidente o trauma infantil sofrido por Kane como, também, muitos autores já destacaram o quanto sua infância interrompida definiu uma vida adulta atormentada. Esse é o caso, por exemplo, dos críticos de cinema Roger Ebert<sup>112</sup> e

---

<sup>112</sup> <https://www.rogerebert.com/reviews/great-movie-citizen-kane-1941>.

Peter Bradshaw<sup>113</sup>. Assim, talvez a perspectiva do imaginário possa ajudar a pensarmos o filme não por aquilo que ele exhibe em tela de forma objetiva ou subentendida, mas a partir dos sentidos simbólicos imateriais que dinamizam a obra tornando-a vital. Ainda assim, abordar suas muitas qualidades narrativas audiovisuais é algo incontornável.

*Cidadão Kane* começa com a morte do protagonista<sup>114</sup> durante a velhice. Sozinho no quarto de sua mansão, “Xanadu”<sup>115</sup> (Figura 44), Kane (Welles) pronuncia a palavra “Rosebud” e depois deixa cair no chão um globo de neve decorativo contendo uma casa em miniatura. O globo quebra, chamando a atenção de uma enfermeira que entra no quarto e constata o falecimento do homem. Na sequência, uma reportagem audiovisual conta a história desse excêntrico magnata da imprensa norte-americana que, após herdar uma fortuna em ouro, poços de petróleo, imóveis, indústrias e empreendimentos diversos, havia decidido assumir o comando do falido jornal *The New York Inquirer* aos 25 anos. Este se torna o primeiro de um conglomerado de 37 diários erguido junto a uma cadeia de estações de rádio distribuídas em todo o território dos Estados Unidos.

<sup>113</sup> <https://www.theguardian.com/film/2015/apr/25/citizen-kane-rosebud>.

<sup>114</sup> Charles Foster Kane é inspirado em William Randolph Hearst (1863– 1951), ele próprio dono de um império das comunicações nos Estados Unidos composto por 28 jornais dedicados à imprensa marrom (com foco em crime, corrupção, escândalos, sexo, fofocas, insinuações infundadas, denunciismo e manipulação noticiosa), revistas (incluindo as ainda publicadas *Cosmopolitan*, *Esquire* e *Harper's Bazaar*), além de estúdios de cinema e estações de TV. The Hearst Corporation ainda está em atividade, tendo sede em Nova York. Eleito duas vezes deputado no Congresso Nacional dos Estados Unidos, Hearst concorreu a eleições para a prefeitura de Manhattan, governador do estado de NY e presidente dos EUA sempre se dizendo defensor dos trabalhadores. Nunca obteve sucesso nesses empreendimentos. O poder de Hearst na imprensa era imenso, mas suas condutas pessoais e profissionais passaram a chocar as pessoas e a afastar parceiros. Conforme o documentário *A Batalha por Cidadão Kane*, de Thomas Lennon e Michael Epstein, o caso mais grave foi quando dois jornais de Hearst pediram para que o presidente William McKinley (1843-1901) fosse assassinado. O crime foi cometido no dia 14 de setembro. Parte da sociedade organizada se mobilizou contra o empresário, incluindo escolas e bibliotecas, que baniram de seus acervos os jornais comandados por Hearst, e integrantes da Igreja Católica, que fizeram sermões contra o empresário. No que diz respeito a *Cidadão Kane*, o mesmo documentário informa que Hearst ficou furioso quando soube sobre a produção do filme. Ele teria considerado inadmissível ter sua vida exposta em um longa-metragem, tendo ficado especialmente irritado com a personagem Susan, inspirada em sua amante, a atriz Marion Davies, que foi representada pela obra de Welles como uma cantora de ópera sem talento que fracassa em sua carreira e que acaba se tornando alcoólatra. Hearst atacou e boicotou *Cidadão Kane* de muitas formas, tentando inclusive comprar o filme para destruí-lo antes do lançamento. Hearst também perseguiu Welles, acusando-o de ser comunista em um contexto de Guerra Fria e de estruturação da conduta macartista nos Estados Unidos.

<sup>115</sup> A arquitetura de Xanadu (fictícia, pois se trata de uma pintura criada para a montagem do filme) foi inspirada no Hearst Castle, a extravagante mansão de Hearst localizada em San Simeon, na Califórnia.



Figura 45: A mansão Xanadu, construída por Charles Foster Kane na Florida. Todas as fotos: Reprodução.

O editor do programa jornalístico considera a reportagem muito impessoal, determinando que o jornalista Jerry Thompson (William Alland) converse com as pessoas que conviveram com Kane para que se descubra o que significa a última palavra proferida pelo milionário. O objetivo é humanizar um magnata que foi amado e odiado como ninguém em seu país revelando quem ele realmente era a partir do que foi dito em seu leito de morte. Era preciso dar autenticidade ao programa, apresentando *o homem Kane*. Thompson decide conversar com pessoas (Figura 45) que foram próximas do protagonista: Susan Alexander (Dorothy Comingore), uma cantora de pouco talento que fora sua amante e ex-esposa, e que contou passagens da vida íntima do casal; Mr. Bernstein (Everett Sloane), gerente de negócios de Kane, para quem Rosebud “[...] talvez fosse algo que ele perdeu”, afinal, “[...] Kane foi um homem que perdeu quase tudo o que teve” (48:14 – 48:30); Jedediah Leland (Joseph Cotten), ex-colega de faculdade de Kane que trabalhava com ele no *Inquirer* e que faz campanha eleitoral para o amigo concorrer ao governo do estado de Nova York, mas que rompe com o protagonista depois da revelação do escândalo amoroso de Kane e Susie que provocou sua derrota nas urnas; e o mordomo Raymond (Paul Stewart), que serviu Kane nos últimos 11 anos de sua vida e que diz ter ouvido o chefe pronunciar “Rosebud” no leito de morte, ainda que esse personagem não tenha aparecido dentro do quarto na cena de abertura do filme. De fato, ninguém mais parecia estar no quarto no momento da morte do protagonista para escutar o último suspiro de Kane, sendo essa uma falha apontada por críticos do roteiro do longa escrito por Herman J. Mankiewicz e Welles.



Figura 46: Personagens falam sobre Kane. Sentido horário: Leland, Susan, a guardiã do memorial de Thatcher, Bernstein e Raymond.

Além dessas entrevistas com quem viveu ao lado de Kane, o repórter Thompson também consultou os arquivos do banqueiro Walter Parks Thatcher (George Coulouris), pelos quais descobre detalhes sobre o negócio entre a mãe de Kane, Mary (Agnes Moorehead), e o dono da Thatcher & Company, que assumiu a administração da casa, das terras da família e da mina de ouro “Colorado Lode” que Mary, dona de uma modesta pensão no estado do Colorado, havia ganhado como pagamento de um cliente inadimplente que se hospedara em seu estabelecimento anos antes. A mina de ouro administrada por Thatcher multiplicou a fortuna de Kane inúmeras vezes, mas não foi o suficiente para enriquecê-lo espiritualmente. Ao contrário.



Figura 47: O repórter Thompson deixa Xanadu enquanto o trenó “Rosebud” é queimado na fornalha da mansão. Ordem das fotos: coluna esquerda de cima para baixo, coluna direita idem.

*Cidadão Kane* encerra com Thompson na mansão do magnata, transitando entre centenas de obras de arte e outros objetos comprados e colecionados por Kane ao longo de sua vida polêmica e esvaziada. Thompson admite não ter conseguido descobrir o que significa “Rosebud”, mas compreende que sua investigação se assemelhou à montagem de um quebra-cabeça e que, mesmo se soubesse o que é “Rosebud” [o personagem imagina que seja “(...) algo que ele nunca teve, ou algo que ele perdeu” (01:54:08),

retomando a fala de Bernstein], isso talvez não explicasse nada sobre a vida de Kane. Thompson acredita que uma única palavra não poderia esclarecer a vida de um homem, de modo que, para ele, “(...) ‘Rosebud’ é apenas uma peça de um quebra-cabeça... uma peça que está faltando” (01:54:20). Com um longo *travelling* sobre os objetos acumulados por Kane, a câmera enquadra o trenó de brinquedo que o protagonista, ainda criança, usava na neve quando foi retirado de sua família. Sob ordens do mordomo Raymond para “(...) colocar todo o lixo na fornalha” (01:55:40) um funcionário joga o trenó nas chamas (Figuras 46 e 47). Nele, podemos ler a palavra “Rosebud”. Rapidamente, é possível compreender o significado e o sentido do termo suspirado por Kane em seu derradeiro momento. Thompson nunca esteve tão errado, tão longe de sua missão.



Figura 48: O trenó "Rosebud" queima na fornalha de Xanadu.  
Ordem das fotos: coluna esquerda de cima para baixo, coluna direita idem.

O longa-metragem mistura gêneros, começando com um início gótico que beira o suspense e que se transforma em um cinejornal para, depois, alternar-se como melodrama familiar (sobre abandono, casamentos e traições), comédia crítica ao grande capital (às elites milionárias, aos grandes monopólios industriais, à grande imprensa e à

política hegemônica), drama operístico, *thriller* político e, finalmente, chegando ao épico histórico sobre a moderna sociedade norte-americana, na qual a desumanização caminha ao lado do materialismo econômico. Todos esses fragmentos formais e estilísticos são alinhavados por uma trama de alma jornalística, inspiração detetivesca e assinatura noir cuja narrativa não-linear ressalta, por um lado, o cuidado técnico-estético sobre a linguagem audiovisual e, por outro, uma visão audaciosa sobre o fazer cinematográfico. O texto de Mankiewicz e de Welles e as qualidades audiovisuais do filme mantêm a atualidade da obra após 80 anos de lançamento. É por isso que Peter Bogdanovich (1995, p. 24) destaca que “[...] *Cidadão Kane* foi sem dúvida o primeiro filme norte-americano *moderno*”, sendo fundante em uma série de quesitos que transgrediram o cinema clássico hollywoodiano. No entanto, não foram apenas as inovações narrativas e estilísticas do filme que abalaram a indústria do cinema, mas também as temáticas propostas e a forma como foram abordadas, afinal “[...] ninguém mais nos filmes norte-americanos de 1941 ilustrou a tese de que o capitalismo e o sucesso podiam, talvez, levar ao empobrecimento espiritual e à falência das emoções” (BOGDANOVICH; ROSENBAUM; KODAR, 1995, p. 25). Ainda assim, não foram somente *o capitalismo e o sucesso* que causaram o colapso emocional em Kane, mas também, e, sobretudo, sua infância roubada.

André Bazin (2014) vai além de Bogdanovich, vendo em *Cidadão Kane* qualidades que provocaram a verdadeira ruptura na linguagem cinematográfica. Para o crítico e teórico francês, não foi o surgimento do som que instaurou um antes e um depois no cinema, como costumam destacar historiadores deste segmento das artes. Conforme o autor, a grande mudança ocorreu por outras vias. Primeiro isso se deu pela supressão das trucagens da montagem clássica (decupagem de plano/contraplano) devido à consolidação da técnica de plano-sequência, que reforça a impressão de realidade oferecida por um filme ao favorecer uma qualidade intrínseca às realidades do mundo histórico: a continuidade da ação na duração de seu tempo – algo somente possível em uma cena sem cortes, tendo ela movimentação de câmera, reenquadramentos e reformulações de planos ou não. Um exemplo disso é a cena em que a mãe de Kane, Mary, assina o contrato na sala de casa para passar a administração do imóvel, das terras, da mina de ouro e da educação do filho ao banco de Tatcher. Esta cena apresenta um realismo cinematográfico acentuado justamente pela composição de dois planos-sequência que valorizam a duração do tempo da ação performada pelos

atores/personagens. Um dos planos foi rodado dentro da casa da família e outro, no exterior da residência. A redução dos cortes nesta cena permite que a ação fílmica se desenrole de uma forma mais próxima de como seria a mesma ação no mundo histórico. Ou seja, pelo menos teoricamente os planos-sequência desta cena tentam aproximar o filme da vida real, sensibilizando o espectador em função da continuidade da ação dramática.

Além disso, a ruptura evolutiva do cinema apontada por Bazin também ocorreu em função do trabalho de fotografia que permite a aplicação da profundidade de campo sobre as imagens em movimento do filme. Trata-se da possibilidade de conferir nitidez à imagem técnica em todo seu campo visual, desde os objetos mais próximos à câmera até o fundo do cenário ou da locação em que uma cena é filmada. Na mesma cena de *Cidadão Kane* em que Mary repassa seus bens e seu filho ao banco por contrato é possível acompanhar a ação em três níveis de profundidade: no primeiro nível, Mary conversa com Thatcher sobre o negócio que está sendo acordado entre ambos enquanto o pai do garoto, Jim, (Harry Shannon) tenta impedir o acordo em um segundo nível de profundidade; já no terceiro nível, ao fundo de cena, fora da casa, Kane brinca na neve despreocupadamente sem perceber que seu destino está sendo traçado pelas pessoas da sala de jantar (Figuras 48 e 49). Essa técnica permite que a audiência acompanhe a ação como um todo, ou ainda, que o espectador possa escolher os detalhes de cena que mais lhe chamam a atenção sem a intervenção excessiva de decupagem/montagem.

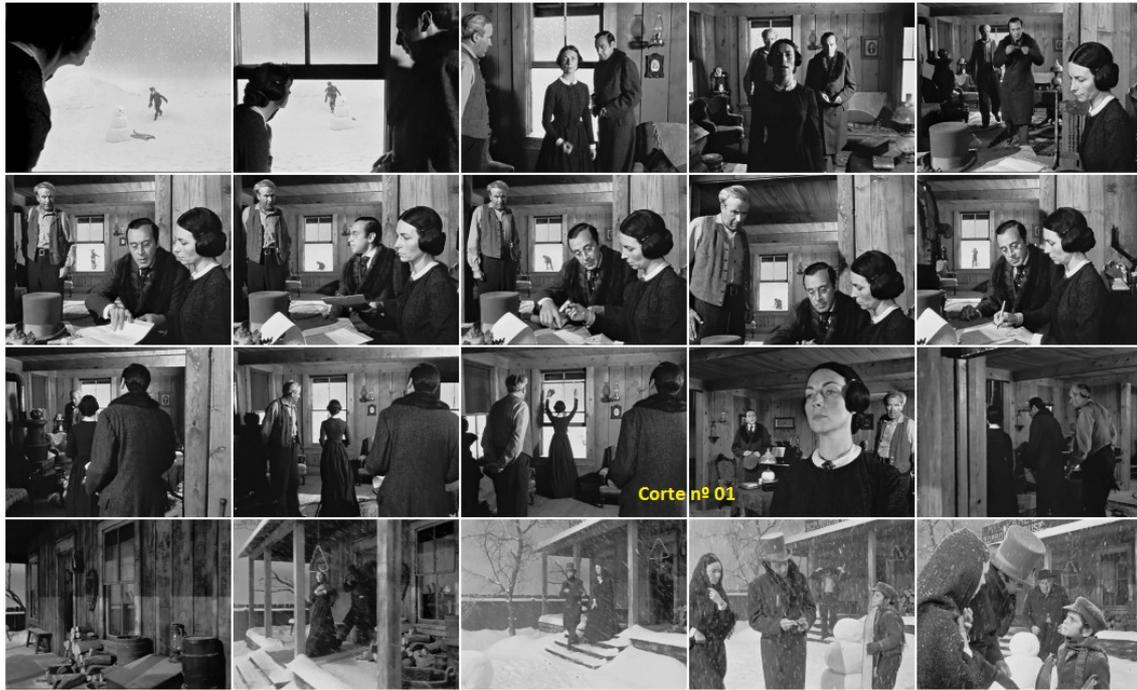


Figura 49: Principais momentos dos dois planos-sequência em profundidade de campo que compõem a cena da assinatura de contrato entre Mary e Tatcher.



Figura 50: Principais momentos dos dois planos-sequência em profundidade de campo que compõem a cena da assinatura de contrato entre Mary e Tatcher.

De certa forma, cineastas do Primeiro Cinema, como os irmãos Auguste e Louis Lumière (cujos filmes foram lançados entre 1895 e 1900), e autores do cinema mudo, como Friedrich Wilhelm Murnau (obras realizadas entre 1919 e 1931) e Robert Flaherty (títulos de 1922 a 1950), já apostavam nessa imagem realista devedora da duração do acontecimento, desvinculada da intervenção demasiada da decupagem/montagem que fora consolidada por David Llewelyn Wark Griffith (filmes entre 1908 e 1931). Essa característica fílmica que valoriza o tempo da cena ganha novo fôlego justamente com Welles<sup>116</sup> e com diretores como Jean Renoir, Roberto Rossellini, Vittorio De Sica, Luchino Visconti e William Wyler<sup>117</sup>. Bazin explica que a clássica montagem de plano/contraplano, que costumava ilustrar um diálogo exibindo quadros alternados dos interlocutores, cai por terra em filmes desses cineastas, especialmente no de Welles:

A notoriedade de *Cidadão Kane* não poderia ser superestimada. Graças à profundidade de campo, cenas inteiras são tratadas numa única tomada, a câmera permanecendo até mesmo imóvel. Os efeitos dramáticos, que anteriormente se exigia da montagem, surgem aqui do deslocamento dos atores dentro do enquadramento escolhido (BAZIN, 2014, p. 105).

Entretanto, o autor deixa claro que o plano-sequência em profundidade de campo não renuncia à montagem, mas se integra à composição final do filme. Na verdade, a intrincada montagem de *Cidadão Kane*, assinada por Robert Wise, lança mão de inúmeros recursos, incluindo sobreposições, fusões e transições de imagens em movimento, além de pinturas, miniaturas e cenários em grande escala para compor ambientes de cena. Bazin (2014, p. 109) conclui que é esta conjunção de técnicas narrativas sobre a imagem audiovisual que permitiu que o longa promovesse “[...] um deslocamento geológico dos fundamentos do cinema”.

---

<sup>116</sup> No ensaio O realismo cinematográfico e a escola italiana da Liberação, Bazin (2014) explica detalhadamente como muitas das técnicas oferecidas por Welles e pelo diretor de fotografia Gregg Toland destacam essa impressão de realidade em *Cidadão Kane* apesar de o filme ter sido rodado em estúdio e em preto e branco.

<sup>117</sup> Orson Welles lançou filmes entre 1941 e 1984; Jean Renoir, de 1925 a 1962; Roberto Rossellini, entre 1935 e 1975; Vittorio De Sica, de 1940 a 1974; Luchino Visconti, entre 1943 e 1976; e William Wyler de 1925 a 1970.



Figura 51: Angulações em contra-plongée.

Outras características consolidaram o longa como inovador, incluindo a encenação, da qual fez parte um elenco composto majoritariamente por atores da companhia *The Mercury Theatre*, fundada anos antes por Welles para a montagem de peças de teatro<sup>118</sup>.

Na *mise en scène* de *Cidadão Kane* se sobressaem a geografia

de cena e a disposição de atores e objetos no cenário, o que favorece os planos em super close-ups e as angulações de câmera, especialmente o *contra-plongée*, reforçando no espectador do filme uma percepção similar a de quem está nas primeiras filas de um teatro vendo um espetáculo ao vivo (Figura 50). Também se destacam a direção de arte e a fotografia em preto e branco, pela qual se sobressaem o belo contraste de luz e sombras que revela ou esconde o rosto de personagens conforme as situações cênicas se apresentam – algo muito comum em cenas com personagens jornalistas que costumam ter seu rosto obscurecido pela falta de iluminação (como na sala de reuniões em que é projetada a reportagem audiovisual que conta a vida de Kane no início do filme, ou na cena em que Kane, cujo rosto se encontra totalmente no escuro, lê aos seus colegas mais próximos do *Inquirer* sua carta de princípios estando à frente do jornal - promessas das quais o protagonista se afastará paulatinamente até esquecer-se completamente delas, passando a agir de forma contrária ao que fora estabelecido anteriormente) (Figura 51).

<sup>118</sup> Aos 25 anos, quando assumiu a direção de *Cidadão Kane*, tornando-se celebrado pela obra tanto quanto perseguido por adversários na indústria do cinema, Welles já havia conquistado e revolucionado outros dois importantes campos das artes e das comunicações: o teatro, primeiro com a montagem de *Macbeth*, de William Shakespeare, com um elenco composto por atores negros, além de outras peças com sua própria companhia, *The Mercury Theatre*; e também o rádio, causando pânico entre ouvintes da rádio CBS, em 1938, com sua montagem em formato de noticiário do clássico da ficção científica *A Guerra dos Mundos*, de H. G. Wells, que narra a invasão do planeta Terra por marcianos.



Figura 52: Cenas em que personagens surgem com o rosto sombreado. À esquerda, abaixo, Kane lê sua carta de princípios à frente do *Inquirer*. Na coluna da direita, jornalistas decidem investigar a palavra “Rosebud”.

De forma geral, a estética das imagens em movimento criada pelo diretor de fotografia, Gregg Toland, é ainda hoje celebrada como uma das mais influentes da história do cinema, tendo inspirado cenas e soluções técnico-artísticas em filmes como *Rashomon* (1950), de Akira Kurosawa, *O ano passado em Marienbad* (1961), de Alain Resnais, *Caçadores da Arca Perdida* (1981), de Steven Spielberg, *Nascido para matar* (1987), de Stanley Kubrick, *Batman* (1989), de Tim Burton, *Pulp Fiction* (1994), de Quentin Tarantino, *Amnésia* (2000), de Christopher Nolan, *O Homem que não estava lá* (2001), de Joel e Ethan Coen, *O artista* (2011), de Michel Hazanavicius, ou *O lobo de Wall Street* (2013), de Martin Scorsese. O seminal longa de Welles extrapolou o âmbito do cinema, sendo referenciado também em dois videoclipes de Madonna: *Oh Father* (1989), uma balada composta pela cantora para relatar seu crescimento ao lado do pai sem a mãe por perto, e do premiado *Vogue*, ambos dirigidos por David Fincher, cineasta que também assina *Mank* (2020), longa-metragem sobre a vida de Herman J.

Mankiewicz, o roteirista de *Cidadão Kane*. Até mesmo o desenho animado Os Simpsons sentiu o toque do trio Welles-Mankiewicz-Toland para elaborar o episódio *Rosebud* (1993).

Com diálogos afiados, ágeis e irônicos, o texto ácido de *Cidadão Kane* chega ao ápice nas falas do protagonista, capazes de mascarar propositalmente sua personalidade conturbada. Durante o filme, parece que nunca conhecemos (e que nunca conheceremos) o âmago de um sujeito que sempre se esconde atrás de falas inteligentes, perspicazes, mesmo mordazes, porém um tanto artificiais. Suas frases parecem sempre emitidas por um *personagem criado* por Kane (ou seja, um personagem dentro do personagem, um duplo<sup>119</sup> do original). Obviamente, o recurso narrativo do diálogo ritmado e espirituoso é um artifício do *showbizz* norte-americano que responde ao estilo de vida estadunidense em que retórica séria e humor voluntário se relacionam fortemente – o que enriquece Kane enquanto criação de roteiro, pilar de um filme calcado nas alegrias e agruras de seu protagonista, mas que ao mesmo tempo denuncia as maquinações de um roteiro fortemente arquitetado. Entretanto, assim como muitas das figuras que conviveram com Kane, o público também tem dificuldades para conhecê-lo em sua completude, tendo acesso apenas a seus fragmentos. Quebra-se a cabeça para montar esse sujeito, tal como o repórter Thompson. Os dois únicos momentos de maior cumplicidade que o espectador tem com Kane ocorrem ao final do filme: primeiro quando, abandonado pela esposa, o personagem destrói o quarto dela em um acesso de fúria (Figura 50); e depois, mais adiante, após sua morte, quando funcionários de sua mansão queimam objetos aparentemente sem importância ou valor – cena em que enfim descobre-se o que significa “Rosebud”. Seu tutor, Thatcher, seus amigos Bernstein e Leland, suas mulheres Emily (Ruth Warrick) e Susan, seus funcionários e, claro, Thompson jamais conheceram a essência de Kane e nunca souberam do que se trata “Rosebud”. Os espectadores do filme, ao contrário, ficam a par de tudo com esta cena. Mas talvez nem mesmo as audiências do longa compreendam exatamente o *sentido* de “Rosebud” – algo intrínseco apenas a Kane, visto que este é um *sentido vivido* somente por ele enquanto criança. Portanto, ninguém conheceu Kane em sua integridade, em sua complexidade. E nem conhecerá, já que após sua morte todos os seus mistérios, segredos e memórias se apagam junto com seu

---

<sup>119</sup> Já abordamos o simbolismo do duplo na mitocrítica fílmica sobre *Um corpo que cai*, de Alfred Hitchcock, à página 139 desta tese.

corpo e sua mente, ou são queimados em uma grande fornalha virando a fumaça que se esvanece no céu de Xanadu, como mostra o último plano do longa.

### A casa natal, a casa onírica e o castelo nos ares

É emblemático que *Cidadão Kane* tenha início e se encerre com vistas da mansão Xanadu, um verdadeiro palácio construído pelo protagonista na Flórida no auge de sua vida e fortuna. A enorme residência em que Kane morreu é o exato inverso da pequena casa em que nasceu, sendo ambas simbolicamente equilibradas pelas coincidências opostas que consolidam o imaginário.

A escala dos cenários do filme é, em geral, grande. Além da mansão gigantesca, dotada de quartos luxuosos, amplos salões, largas escadarias, jardins de delícias e da famosa lareira com mais de dois metros de altura<sup>120</sup> e mais do dobro de largura (assemelhada a uma bocarra dos infernos como aquela que engoliu Dia e Deioneu no mito de Ixíon<sup>121</sup>), o longa também exhibe carros confortáveis, prédios altos e escritórios espaçosos que sublinham não apenas a estatura da riqueza de Kane, mas que também dialogam com sua dúbia grandeza e personalidade. Apesar de suas boas intenções iniciais, Kane acaba destruindo sua vida em função da grandiosidade de suas ambições, cometendo falhas em série e erros demasiadamente humanos. Kane não era bondoso, mas tinha boas ações. Não era generoso, mas tinha sentimentos nobres. Não era cruel, mas tomava atitudes impiedosas. Não era absolutamente bem-humorado, mas era engraçado o quanto podia. Kane era um idealista que pensava nos oprimidos, mas que atuava em causa própria, ampliando seu poder à custa dos outros. Era um humanista que

---

<sup>120</sup> Orson Welles tinha 1,87 m de altura.

<sup>121</sup> Na mitologia grega, o velho Deioneu e sua filha, Dia, foram queimados vivos em um grande fosso cheio de carvão em chamas por Ixíon, o rei da Tessália, incomodado com o idoso por suas constantes cobranças do dote real oferecido em troca da mão da jovem. O mito de Ixíon foi abordado na mitocrítica sobre o filme *Um corpo que cai*, de Alfred Hitchcock, à página 139 desta tese.

não sabia lidar com as pessoas, sendo mesmo autoritário<sup>122</sup>. Prometia tudo a elas, mas somente entregaria o prometido em troca de amor e adoração – algo que ele mesmo era incapaz de oferecer. Era um egocêntrico megalomaniaco sem margem para dúvidas quanto a isso. Complexo, não se deixava conhecer nem mesmo por suas esposas. Visionário, se perdeu no caminho que construiu para si mesmo<sup>123</sup>. Seus constantes desvios tiveram início quando, ainda criança, foi afastado dos pais e da pequena casa em que morava. Portanto, se a derrocada final se deu na mansão Xanadu é porque sua queda teve início em tenra idade, no casebre de sua infância.

Do ponto de vista do imaginário, a casa natal estimula um sentido de intimidade absoluta. A casa em que nascemos ou a casa em que vivemos na infância é, para cada um, a casa onírica, a casa dos sonhos – não por ser ela uma casa idealizada, mas por ser mesmo a casa ideal, o lar perfeito, lócus primordial de uma existência que ali surgiu. É nessa morada original que adentramos ao sonhar à noite, e é ela que percorremos durante nossos devaneios diurnos. Vivemos o sonho noturno e experimentamos a ilusão criativa ao dia, de modo que *habitamos a imagem da casa* desde que esta se forme em nós. Assim, a casa onírica incorpora-se simbolicamente ao sujeito imaginante, instalando-se nele à medida que ele instala-se fisicamente na casa natal. Esta vivifica o simbolismo da intimidade ligado à casa onírica porque ela tanto nos protege das intempéries do exterior, aconchegando criança e família em seu recato, quanto faz cultivar no âmago de cada um os mais enraizados sentidos, os mais autênticos medos e

---

<sup>122</sup> O economista, psicanalista e crítico de cinema Enéas de Souza (2011, p. 68) aponta a fissura entre o poder do dinheiro e o poder político expressa pelo filme, bem como “(...) a vontade do homem de dinheiro de tomar a soberania do Estado”, o que denota “(...) a busca totalitária de domínio da economia, da política, da cultura e da sociedade”. O desejo de Kane não era apenas fazer dinheiro, mas ampliar seu âmbito de atuação e de domínio, afinal “(...) a lógica do poder não é a mesma lógica da acumulação de capital” (SOUZA, 2011, p. 70). Essa permanente conduta de apropriação por parte de Kane, que se apodera de tudo o que pode, incluindo os jornalistas da concorrência, o público leitor, os amigos, as mulheres, as obras de arte e os eleitores, ressalta no personagem um caráter totalitário que se materializa não apenas em suas ações, mas também no formato de sua campanha política marcada por estética fascista. Ao perder o pleito para o governo de Nova York, Kane evidencia mais uma vez seu perfil autoritário, publicando no *Inquirer* a manchete “Fraude nas eleições”. Leland corrobora essa interpretação: “Ele nunca acreditou em nada, exceto em Charlie Kane. Ele nunca teve uma convicção em sua vida, exceto Charlie Kane” (50:42).

<sup>123</sup> Segundo Bogdanovich, que conheceu Welles em 1968, tornando-se amigo e escritor de livros sobre a vida e a obra do cineasta, o diretor de *Cidadão Kane* (cuja mãe morreu quando ele tinha nove anos e o pai, quando tinha 15) descartava qualquer ligação entre sua vida e seu filme, rejeitando assim comparações entre sua pessoa e o protagonista. Porém, Bogdanovich (1995, p. 32) aponta aproximações entre ambos quando se refere ao amigo: “Foi um homem de coragem notável, entretanto (...) sensível e vulnerável, de forma bem mais sofrida do que levaria a crer a aparência confiante (...). Havia uma tremenda confiança aliada a uma tremenda insegurança”. Como sabemos, Welles acabou tendo uma vida bastante difícil e turbulenta em Hollywood ao longo dos anos, tão trepidante quanto a de Kane em sua etapa final.

as mais profundas memórias de uma vivência domiciliar. Bachelard explica as diferenças entre ambas:

A casa onírica é um tema mais profundo que a casa natal. (...) Se a casa natal põe em nós tais fundações, é porque responde a inspirações inconscientes mais profundas – mais íntimas – que o simples cuidado de proteção, que o primeiro calor conservado, que a primeira luz protegida. A casa da lembrança, a casa *natal*, é construída sobre a cripta da casa onírica. Na cripta encontra-se a raiz, o apego, a profundidade, o mergulho nos sonhos. Nós nos “perdemos” nela. Há nela um infinito. Sonhamos com ela também como com um desejo, como uma imagem que às vezes encontramos nos livros. Ao invés de sonhar com o que foi, sonhamos com o que deveria ter sido, com o que teria estabilizado para sempre nossos devaneios íntimos (BACHELARD, 2003, p. 77, aspas e *grifo* do autor).

Ao estudar textos de Franz Kafka, Rainer Maria Rilke, Georges Duhamel, Henry David Thoreau e Henri de Régnier, entre outros, Bachelard concluiu que os diversos ambientes da casa despertam diferentes sentidos, sendo o porão e o sótão oponentes simbólicos complementares. O autor destaca também que a casa iluminada no bosque escuro inspira salvação, acolhimento e tranquilidade ao viajante e à criança perdida, e que a choupana apresenta “[...] um sentido humano muito mais profundo do que todos os castelos no ar”, pois “[...] o *castelo* é inconsistente, a *choupana* é enraizada” (BACHELARD, 2003, p. 79, *grifos* do autor). O filósofo vai além sublinhando que a casa simbólica tem resquícios cósmicos, organizadores, sendo refúgio, retiro, centro, um arquétipo “[...] no qual se juntam todas as seduções da vida recolhida” (BACHELARD, 2003, p. 81). No filme de Welles, Charles Foster Kane nasceu em uma família problemática, ao lado de uma mãe determinada, dura e proibitiva, mas em certa medida protetora e afável (sendo então dúbia, pois motivada pela imagem arquetípica da Grande Mãe, que nunca é unidimensional). Por outro lado, Kane tem um pai enfraquecido frente à mulher, mas ainda assim agressivo com relação ao filho. Campbell (1997, p. 84) explica que, geralmente, a mãe é símbolo de proteção e que “[...] na qualidade de intruso original no paraíso da criança com a mãe, o pai é o inimigo arquetípico”.

O protagonista passa a infância com os pais em uma choupana muito simples, mas aconchegante, erguida não em meio a um bosque aflitivo como ressalta Bachelard, mas fincada em uma planície desoladora, nevada, açoitada pelo vento frio. Mesmo sofrendo com as dificuldades oriundas da vida simples, empobrecida, Kane se mostra enraizado em sua casa natal. Brinca na neve apesar do frio intenso, e sente-se feliz ainda que pai e mãe promovam alguma opressão. Ali, junto à casa aquecida, à terra congelada e à família conflituosa, despertam na criança os primeiros sentidos tanto da vida doméstica

quanto da experiência sociocultural. Porém seu desenvolvimento no seio familiar, em sua casa de infância, é interrompido pela faceta perversa da mãe, interessada em fechar um grande negócio pelo qual o filho passa a ser tutelado por um banco (e por um desconhecido) até seus 25 anos e ela, uma generosa pensão anual. No futuro diegético, quando Kane herda sua grande fortuna em ouro, óleo e dólares, o protagonista constrói para si e para sua esposa, Susan, a maior mansão já vista. O palácio descomunal, cravado no alto de um morro artificialmente erguido, se assemelha a um imenso castelo nas alturas, um “castelo no ar”, como apontou Bachelard. Porém, a residência é inóspita, sem vida, pois sem alma, sem calor humano, sem a vibração emitida pelo amor de um núcleo familiar. Kane e Susan moram em um castelo inconsistente, aéreo, tão amplo quanto frio, jamais enraizado, jamais tornado lar. O casal reside ali, mas é incapaz de *habitar a imagem da casa onírica*, pois esta nunca se formou no âmago dos personagens. Xanadu jamais será a *casa dos sonhos* de Kane, pois esta é a choupana de sua infância – e nenhuma outra residência.

#### O mitema da expulsão e a busca pelo paraíso perdido

Bachelard lembra que a casa e seus ambientes despertam medos e fantasmas. Nossos traumas da infância se alinham com os espaços da casa e com os seres que nela habitaram. Em *Cidadão Kane*, o protagonista é assombrado pelo afastamento da família imposto pela própria mãe mediante um negócio milionário envolvendo a casa, as terras e a mina de ouro que ela recebeu como pagamento de uma dívida. Sozinho, tutelado por um financista, Kane sofre a solidão, o isolamento, o abandono. Nem todo o dinheiro herdado nem todas as melhores escolas e regalias do mundo preencheriam a ausência parental e o vazio da casa onírica do protagonista. Expulso de sua própria terra, de seu próprio Éden, seu jardim de delícias pessoais, Kane projetará uma vida dedicada à busca de seu paraíso perdido, ou seja, *sua infância roubada*, uma busca motivada no filme pelos contínuos sentidos de afastamento, solidão, desterro, deslocamento e desamor. Seus sentimentos atormentadores afloram desde que fora interdito em sua infância e apartado de sua casa natal.

A choupana, representada no filme com algum grau de realismo audiovisual oferecido pelo plano-sequência e pela profundidade de campo empregados na cena da assinatura do contrato, sofre uma transmutação durante a vida adulta do protagonista. A

casa natal passa a ser representada por Kane pelo globo decorativo com a casinha nevada dentro – o objeto *kitsch* que surge na abertura do filme e também na cena em que o personagem destrói o quarto de Susan depois que ela o abandona. Já a *infância perdida* é associada por Kane ao trenó de neve “Rosebud”, que será a incógnita narrativa que permeia todo o filme – o dispositivo MacGuffin do longa<sup>124</sup>. Portanto, “Rosebud” não é *símbolo*, mas *ícone* pessoal de uma infância perdida na casa natal da família. O *símbolo* motivador do filme é *o paraíso perdido*, que dinamiza a busca (talvez inconsciente) de Kane por essa infância interrompida, pelo amor materno evanescido, pela casa onírica e pela volta às origens apaziguantes, acolhedoras, reconfortantes, íntimas e maternais.

Esse retorno às origens, diz Eliade (2016, p. 67), é a “[...] recuperação do estado paradisíaco inicial”, ou seja, do princípio perfeito. O autor afirma que há um “valor existencial” no conhecimento das origens todas não só nas sociedades tradicionais, mas também nas sociedades moderna e contemporânea, nas quais a ciência busca as origens do universo, da vida, das espécies, das sociedades, linguagens, jogos ou religiões.

Para a psicanálise, por exemplo, o verdadeiro primordial é o ‘primordial humano’, a primeira infância. A criança vive num tempo mítico, paradisíaco. A psicanálise elaborou técnicas capazes de nos revelar os ‘primórdios’ de nossa história pessoal e, sobretudo, de identificar o evento preciso que pôs fim à beatitude da infância e decidiu a orientação futura de nossa existência (ELIADE, 2016, p. 73).

Seguindo Freud, Eliade explica que, em termos psicanalíticos, o paraíso infantil se estende do pré-natal até o fim da amamentação, havendo então certa beatitude na origem do sujeito que se encerra com um evento de ruptura catastrófica, um traumatismo infantil. Portanto, a busca de Kane pelo paraíso perdido da infância responde a um desejo de reviver os eventos primordiais ocorridos em seus primeiros momentos de vida, e mesmo em seus primeiros anos, quando tudo era puro como a neve que cai em um dia de inverno. Trata-se, então, da nostalgia de uma situação paradisíaca, de um “[...] estado edênico anterior à queda” (ELIADE, 1992 b, p. 100).

---

<sup>124</sup> No cinema, o termo MacGuffin designa um dispositivo narrativo que se apresenta como um objeto ou um personagem misterioso, desejado, procurado ou perseguido capaz de fazer girar a trama ao seu redor. Há controvérsias sobre o peso narrativo do MacGuffin, que poderia oferecer muita, pouca ou nenhuma explicação à história. Para Alfred Hitchcock, o MacGuffin não tem valor algum, chamando a atenção do espectador por algum tempo, mas nada explicando ao fim do filme. Para George Lucas, o MacGuffin é um objeto narrativo importante, que desperta a atenção do público e que tem função decisiva na história.

O paraíso é o lugar perfeito da origem que se perdeu, que foi roubado ou interdito. O paraíso é o cenário de uma existência que se dá fora do tempo e da história, sendo então ou o lócus ou a condição de felicidade total, de liberdade e gozo, um lugar incorruptível, desvinculado de pecados, condicionamentos e cerceamentos. Eliade (1979, p. 18) conclui que a nostalgia do paraíso remete ao "[...] desejo de qualquer coisa totalmente diferente do momento presente; em suma, do inacessível ou do irremediavelmente perdido". Trata-se mesmo de um “mito do Paraíso Perdido” (ELIADE, 1979, p. 19), presente em mitologias e em religiões diversas, mas também nos sonhos, nos devaneios e na literatura<sup>125</sup>. Nesse mito há uma “[...] plenitude espiritual jamais realizável na presente condição do 'homem caído'" (ELIADE, 1992 a, p. 88, *aspas do autor*), de modo que reinstalar periodicamente a originalidade perfeita dos primeiros tempos por meio do mito do paraíso desaparecido traduz uma “[...] tendência de se negligenciar o tempo presente, que se chama de ‘momento histórico’” (ELIADE, 2000, p.12, *aspas do autor*).

O mito do paraíso perdido alinha-se ao “mito da perfeição dos princípios” (ELIADE, 1979, p. 64), e ambos convergem em cosmogonias arcaicas e em narrativas míticas sobre a origem humana. Em *Cidadão Kane*, o mito do paraíso perdido inflama a busca megalomaniaca do protagonista não-amado pela pureza do início da vida, quando tudo era um começo ideal, autêntico, perfeito, familiar – e se não totalmente amoroso, pelo menos seguro junto ao acolhimento materno. Mas se o arquétipo da Grande Mãe é dual, pendendo entre proteção e castração, entre o afável e o terrível, esses traços arquetípicos de valorização negativa acabam por sublinhar as ações de Mary, que negocia seu filho com um banco mediante um contrato milionário. A traição materna é traumática, lançando Kane em queda livre num abismo de dor, saudade, ressentimento e recalque – emoções que darão sentido à busca simbólica do personagem pela infância que definitivamente perdeu – que, na verdade, lhe foi roubada, vendida a terceiros ao preço de uma mina de ouro. Em *Cidadão Kane*, o mito do paraíso perdido evidencia o

---

<sup>125</sup> O poema épico *Paraíso Perdido*, de John Milton, publicado em 1667 em dez cantos, é um bom exemplo. Inspirado no livro de Gênesis, o primeiro tanto da Bíblia hebraica quanto da cristã, *Paraíso Perdido* narra a guerra entre anjos rebeldes e Deus. Impedidos de atacar o céu diretamente devido à potência do Todo-Poderoso, anjos rebelados decidem atingir a criação divina: o homem. Neste primeiro livro dos dez elaborados por Milton, os temas principais são a desobediência humana por influência de Satanás (que, na forma da serpente, corrompe Eva convencendo-a a comer do fruto proibido) e também a perda do Paraíso pelo humano, que se torna mortal. Como vingança, Deus envia os anjos revoltosos ao inferno. Fora da literatura, na dimensão do imaginário, o mito do Paraíso Perdido ainda sobrevive nas imagens da ilha paradisíaca, da ilha oceânica, da ilha do tesouro, nas imagens dos jardins das delícias, dos eldorados, das cidades perdidas, das terras prometidas – e, claro, nas memórias de um passado perfeito.

mitema da expulsão e o mitema da busca. Quando expulso de seu paraíso, Kane dá início a uma existência errante que culmina em sua queda final: a morte em solidão e desespero.

O desejo de Kane pelo passado perfeito, antes da traição materna que deu início a sua queda, é tão evidente que no momento de sua morte, quando pronuncia “Rosebud” enquanto deixa cair o globo decorativo com a casa nevada dentro, o plano cinematográfico exhibe Kane em sua cama, no calor de seu quarto, mas sob uma neve imaginada. Kane está em sua mansão durante seu ocaso, sozinho, infeliz, desejando estar brincando na neve, nas terras de sua choupana, perto de seus pais – que não são totalmente bons nem totalmente ruins, mas que são seus. A motivação simbólica que inspira o desejo de Kane pela felicidade da infância impele o espectador a uma busca pessoal e igualmente simbólica pelo próprio paraíso perdido, possivelmente pela própria pureza imaginada de sua infância, sendo esse um componente imaginário fundamental capaz de unir corações e mentes dos realizadores e dos espectadores do filme – ou de estabelecer projeção-identificação, como sugere Morin (2014). *Cidadão Kane* não é um clássico absoluto do cinema tão somente pela inovação dos elementos técnicos, estéticos e narrativos empregados em sua linguagem audiovisual, mas também, ou especialmente, pelo simbolismo que o dinamiza e pelo sentido mítico que o torna vital.

## 6 CONSIDERAÇÕES

Cinema é pensamento. Seja Eisenstein, Morin ou Buñuel. Aumont, Bazin ou Esquenazi. Metz ou Merleau-Ponty. Seja Kubrick, Hitchcock ou Welles, todos demonstram que o cinema pensa a partir de suas especificidades: o texto e a trama ficcional roteirizada e filmada pela equipe de realizadores; o registro documental; a organização dos elementos da linguagem audiovisual pela montagem; o tempo e o movimento das imagens fílmicas; as sensações, signos e significações que emergem desses elementos quando estão em relação. Com os filmes pensamos a vida, o eu, as pessoas e as coisas. Pensamos sobre o mundo em que vivemos e morremos e também criamos mundos nos quais gostaríamos de viver ou morrer. Se com o cinema registramos as realidades que nos enraízam e criamos ficções que nos colocam em órbita é porque nossa fantástica imaginação responde à potência do imaginário antropológico. Força organizadora de imagens e sentidos, o imaginário energiza a imaginação criadora que trabalha a simbolização, as linguagens, as artes, as mídias, o cinema e a pesquisa.

O acontecimento da imagem e do mito junto aos sujeitos ao longo do tempo extravasa individualidades, transbordando para a cultura e para o filme, dinamizando-o, animando-o, incitando nele um sentido simbólico. A interpretação desses conteúdos do imaginário é um processo espantoso e turbulento, pois o símbolo é a imagem impregnada de sentido vivido, um *sentido vivido pelo indivíduo imaginante*. Já o mito, mesmo desgastado pelo tempo, pela cultura e pela técnica, segue emanando sobre cada um de nós as mais contundentes histórias, narrativas de terror e glória iluminadas por imagens arquetípicas, imagens simbólicas, simbolismos e metáforas poéticas. Imaginário, imagens e mitos nos afetam, nos impelem a criar outras imagens, outras histórias, outras vidas, tantas quantas nossa imaginação puder conceber. Os sentidos simbólicos advindos do imaginário são eletrizantes, instáveis, se fazendo presente num raio, se fazendo sentir num arrepio. Eles se diferenciam consideravelmente das significações decorrentes do pensamento lógico, racional. Na verve do imaginário, o sentido é vivido, o mistério é condição e a simbolização é fruto de uma fantástica imaginação. Inserido nos domínios da ciência e da tecnologia, o pesquisador contemporâneo deverá ser também um iniciado nas profundezas do inconsciente

arquetípico e do simbolismo imaginário, sendo esta uma solicitação da imagem e do mito. A sensibilidade respeitosa para com o poder simbólico destes elementos, que convida à sua compreensão, é fundamental para se pensar o cinema na perspectiva do imaginário, especialmente dentro de um campo de pesquisa em Comunicação dedicado à significação do discurso cinematográfico ou da imagem técnica em movimento.

Como tentamos demonstrar ao longo deste trabalho, a mitocrítica fílmica não se resolve como a análise fílmica, em um enquadramento semiótico, mas adota alguns de seus procedimentos para uma primeira aproximação aos elementos da linguagem cinematográfica de um filme. A atenção do pesquisador à composição audiovisual da obra o leva à compreensão dos primeiros sinais emitidos pela irradiação simbólica do imaginário sobre o longa. Na verdade, essa visão analítica do filme costuma ser uma prática comum ao investigador interessado na *arquitetura* de uma produção audiovisual. Porém, essas contribuições devem ser equilibradas. Segmentar um filme conforme seus elementos e mínimas significações, como muitas vezes demanda a análise fílmica, não favorece nossa mitocrítica. A ela, interessa mais a completude da obra e a sensibilização do pesquisador para com os conteúdos do imaginário que estimulam a trama. São esses os componentes que motivam o sentido simbólico e potencialmente mítico do filme.

Como toda interpretação, a mitocrítica fílmica apresenta resultados que tendem a variar conforme pesquisadores, suas vivências e leituras. Assim como a imagem simbólica, que se forma na convergência entre a essência pulsional do sujeito e sua incidência no mundo, também a mitocrítica fílmica tem uma origem dual: resulta não só daquilo que o pesquisador sente e pensa quanto ao filme, mas também daquilo que pensa e sente quanto ao mundo. Pois se concordamos com o cineasta Miguel Gomes, que em nossa epígrafe declara que “a realidade só está completa com o imaginário”, então só podemos entender a mitocrítica fílmica como confluência entre filme, pessoa e mundo. É aqui que a imaginação simbólica do sujeito imaginante o ajudará a interpretar um filme na perspectiva do imaginário.

A convergência filme-sujeito-mundo, essencial à mitocrítica fílmica, ocorre justamente no horizonte mítico do filme, o exato alinhamento entre a carga de conteúdos simbólicos do imaginário e a materialidade da linguagem cinematográfica. Quando a força gravitacional semântica do imaginário incide sobre o filme e é compreendida pelo pesquisador em seu contexto sociocultural significa que o

investigador também está sob efeito do horizonte mítico. É aí que sentimos e pensamos o cinema a partir do imaginário. É essa condição especial que leva o pesquisador à compreensão do sentido simbólico e mítico de uma obra audiovisual. Eventos fílmicos simbolicamente motivados por conteúdos de um antigo imaginário passam a fazer sentido nas tramas do cinema moderno e contemporâneo.

Diferentemente da crítica de cinema de publicação jornalística, a mitocrítica fílmica é um estudo científico. Ela não encerra um filme em uma escala de valores na tentativa de conferir melhor ou pior avaliação de qualidade enquanto obra cinematográfica. Nossa abordagem do cinema também não se atém a questões que possam definir se determinado cineasta ou equipe de realizadores fez um trabalho mais ou menos adequado quanto à linguagem audiovisual em um filme. A mitocrítica fílmica não se interessa por supostos méritos ou deméritos de um título cinematográfico, mas sim pelo simbolismo que inspira a obra, pelo seu teor arquetípico, o sentido figurado oferecido pela imagem. A mitocrítica fílmica quer compreender o filme em seu horizonte mítico, evidenciado assim seus mistérios e sentidos mais profundos e o que eles querem dizer quando inspiram uma obra audiovisual.

Ao destacar o teor imaginário de um título do cinema, a mitocrítica fílmica sublinha o que há de mais pregnante nas histórias que a sétima arte conta: as imagens arquetípicas, os simbolismos e os fragmentos míticos que há muito acompanham a espécie e que ainda dinamizam a vida, a cultura em geral ou um filme em particular. Esses conteúdos são puro sentido, imateriais em sua origem, ganhando representação artística e midiática ao longo do tempo. No caso do cinema, a mitocrítica tenta sentir a pulsação simbólica da obra e os reflexos disso sobre os muitos elementos de sua linguagem audiovisual. É por isso que ela falhará quando direcionada ao estudo exclusivo da imagem técnica em movimento. Também não será efetiva se destinada a cenas ou sequências isoladas. A mitocrítica fílmica falhará da mesma forma se empregada no estudo da significação da montagem, da sonoridade ou do discurso. Ela também não dará conta da observação exclusiva da estrutura narrativa de um longa ou curta-metragem. Por outro lado, a mitocrítica fílmica seria subestimada se fosse dedicada apenas aos filmes de mitologia, fantasia, ficção científica ou horror. Ao contrário, a mitocrítica fílmica pode se voltar a qualquer gênero, formato ou temática do cinema. Basta que o pesquisador se deixe abarcar pela imagem, pelo mito e pela integralidade do filme sentindo-o, pensando-o e interpretando-o pelo prisma do

imaginário, equalizando razão sensível e devaneios conscientes. Nossa dissertação (FANTINEL, 2015) deu sinais, ainda que de forma incipiente, sobre o quanto a perspectiva do imaginário pode ser enriquecedora mesmo quando voltada a documentários de contexto histórico-político<sup>126</sup>.

Em nossa tese, muitos conteúdos do imaginário de grande potência semântica se sobressaíram na dinamização dos três filmes considerados como os melhores ou mais influentes da história do cinema. Em *2001: uma odisseia no espaço*, a imagem do eixo cósmico e os simbolismos míticos da origem inspiram uma trama que aborda diferentes temáticas relacionadas à condição humana, desde a natureza da espécie até sua evolução técnica e sociocultural. No filme de Stanley Kubrick, os alinhamentos astrais associados à presença de um misterioso monólito negro, que marcam momentos evolutivos sequenciais (do australopiteco ao humano e deste a um ser estelar), são motivados pelo eixo cósmico (*axis mundi*) instaurador do simbolismo do centro do mundo. Não sendo um centro geométrico ou geográfico, este centro simbólico se coloca como lugar exato de origem de um novo ser, de uma nova civilização, nova cultura ou novo mundo. O simbolismo do eixo cósmico guarda relação com mitos cosmogônicos que descrevem a formação do cosmos, do mundo, do homem e das coisas. No longa-metragem, cada alinhamento astral proporciona simbolicamente a formação de um novo mundo habitado por um novo ser, mais evoluído e adaptado biológica, cultural e tecnologicamente. Assim, destaca-se o mitema da origem, mínimo núcleo semântico de mitos cosmogônicos. Além disso, a imagem simbólica do olhar cerceador, geralmente emitido por um olho luminoso, solar ou divino (bastante presente em mitos arcaicos), acaba por energizar o olho eletrônico vigilante do supercomputador HAL 9000, prenunciando que cada civilização, mesmo as mais avançadas tecnologicamente, estão sempre sujeitas a um olhar julgador ou justiceiro (seja ele orgânico, sintético ou divino). O arquétipo da luz, do qual decorrem as imagens simbólicas do olhar cerceador e da luz implacável incapacitante, bem como as cosmogonias luminosas, também irradia sentidos sobre o arco-íris ou, no caso de *2001*, sobre o túnel (ou a ponte) de energia cromática que afeta profundamente o astronauta Bowman na órbita de Júpiter. Essa experiência físico-luminescente arrebatadora cobra um alto preço do personagem, que envelhece muitos anos em poucos minutos, falecendo na cama de um estranho quarto no momento do último alinhamento astral do filme. Bowman morre humano e renasce

---

<sup>126</sup> Ver as páginas 93 a 96 desta tese.

bebê-cósmico, filho das estrelas. Na esfera do mito, o renascimento simbólico está profundamente ligado ao retorno à origem, à criação original, de modo que o renascimento do astronauta (do humano) remete ao ato originário primordial, ou seja, a criação do cosmos que leva à criação do mundo e da vida.

Já em *Um corpo que cai*, o mitema do duplo e a imagem da queda espiralada se sobressaem. Na história dirigida por Alfred Hitchcock, um rico industrial cria uma história de suicídio para encobrir o assassinato de sua esposa. Ele faz a jovem Judy interpretar o papel de sua mulher, Madeleine, seduzindo Scottie, o ex-detetive de polícia que testemunharia a encenação da morte por queda do alto de uma igreja. Incapacitado pelo medo de altura, Scottie estaria impedido de salvar a falsa vítima, mesmo estando apaixonado por ela. Desestabilizado com a morte (para ele, verdadeira) de Madeleine, Scottie acaba descobrindo o plano de Gavin. Conturbado, transforma Judy em Madeleine, criando um duplo da amada morta para reencenar o suicídio que presenciou e assim, se livrar do passado e da culpa. Mas Judy morre da mesma forma que Madeleine, espiralando uma história que já havia começado com a queda e a morte de um homem. No filme, a imagem simbólica da cópia e o mitema do duplo para usos e manipulações guardam raízes no mito grego de Ixíon. O impiedoso rei da Tessália traiu a confiança de Zeus ao se unir a uma Hera vaporosa, simples cópia da deusa original formada de nuvens somente para que Ixíon consumasse sua prenunciada traição. Impiedoso, Zeus lança Ixíon ao Tártaro em giro eterno, preso a uma roda serpenteada de fogo. Ixíon paga por seus erros de forma contínua, em suplício eterno. Da mesma forma, o castigo de Scottie é circular, repetitivo, desorientador. Há no protagonista um retorno mítico trágico que imprime sobre ele a vertigem, a oscilação, a tontura e a confusão de sentidos que também afetam Ixíon. Scottie vive uma queda espiralada e incessante de amores, erros e mortes. Eros e Tânatos *ad infinitum*.

No mais conhecido filme de Orson Welles, gêneros múltiplos, crítica irônica e humor ácido se conectam em uma trama envolvendo um influente e controverso magnata das comunicações. O longa entrelaça os mundos do empresariado, das finanças, da política e da imprensa, porém o teor imaginário da obra mais recorrente entre os melhores filmes do cinema evidencia uma busca por aquilo que há/houve de mais primordial e puro na vida de cada um: a própria infância, o momento inicial, o espaço-tempo original e perfeito junto aos pais, perto da mãe, no calor da família, no aconchego da casa em que se nasceu. Esse momento paradisíaco na vida do sujeito

imaginante lhe causa saudade eterna. A nostalgia do paraíso perdido, roubado ou interdito pode ser simbolizado na infância a que não se tem mais acesso, podendo provocar distúrbios na vida adulta. No filme de Welles, Charles Foster Kane nasce em uma família problemática, ao lado de uma mãe dura e proibitiva, mas também protetora e afável, e de um pai agressivo, mas enfraquecido frente à mulher – verdadeiro intruso no paraíso da criança com a mãe. Porém, acentuada pelas valorizações negativas da imagem arquetípica da Grande Mãe, a mulher negocia sua casa, suas terras, a mina de ouro que possui e mesmo seu filho com um banco administrador. Expulso de seu paraíso pessoal pela própria genitora, desterrado, não mais amado, o filho viverá uma vida adulta errática, infértil e improvável, partindo do alto do sucesso financeiro à ruína da derrocada moral. Em *Cidadão Kane*, o mito do paraíso perdido evidencia o mitema da expulsão, que estimula a jornada conflituosa do protagonista em direção ao ocaso. Nesse percurso tortuoso, Kane perderá seus amigos, amores, empresas e a fortuna, não lhe restando nem mais a vida dedicada à busca do paraíso perdido.

Os três filmes estudados são apontados como os mais importantes do cinema devido ao uso magistral dos elementos da linguagem cinematográfica. Mas eles não são destacáveis apenas por isso. São obras memoráveis porque enriquecidas e dinamizadas por ação da força semântica gravitacional exercida pela grande massa de conteúdos e potências do imaginário. Essa tração confere sentido simbólico e potencialmente mítico às obras do cinema, imantando-as, tornando-as vitais, instaurando nelas um horizonte mítico repleto de eventos audiovisuais simbolicamente motivados que devem ser interpretados pela mitocrítica fílmica. Nesta pesquisa, as mitocríticas sobre *2001: uma odisseia no espaço*, *Um corpo que cai* e *Cidadão Kane* demonstraram que, apesar dos olhares contemporâneos oferecidos pelos filmes, essas obras abordam algumas das grandes questões que movem a humanidade e que vêm sendo pensadas ao longo de gerações por meio de imagens simbólicas e mitos sempre atualizados pela cultura, pelas artes, mídias e comunicação. As civilizações se sucedem, as culturas e sociedades se diversificam, os sonhos e anseios se renovam, os pensamentos se aprimoram e as linguagens se reinventam, entretanto, neste incessante devir, a mitocrítica fílmica evidencia que conteúdos do imaginário elaborados ancestralmente seguem presentes e eficazes, inspirando e movendo tudo ao seu redor. Atravessando vivências, meios e linguagens, esses elementos simbólicos demandam uma heurística adequada, uma forma sensível de interpretação segundo bases teórico-metodológicas dedicadas à

compreensão crítica de sua incidência no cotidiano e de seu trânsito comunicacional. Não compreender adequadamente como os conteúdos do imaginário motivam produtos culturais e midiáticos como filmes poderá colocar em risco o devido entendimento sobre os sentidos mais profundos da obra audiovisual – aqueles que não se encontram na superfície de suas imagens em movimento nem no lustre de seu discurso, história ou trama, mas que integram sua essência simbólica lhe conferindo gravidade semântica. Acreditamos que a mitocrítica fílmica poderia ajudar a compor (ou se constituir como) uma possível nova pedagogia da imagem que convide o pesquisador a compreender os planos em movimento do cinema como um reflexo audiovisual de conteúdos do imaginário. Ainda que muito presentes, estimulando as linguagens da cultura e das mídias, por vezes esses elementos acabam eclipsados pelo brilho da técnica, pelas hermenêuticas redutoras e pela crise do pensamento simbólico na sociedade contemporânea. Auxiliar pesquisadores na apreciação, compreensão e interpretação do simbólico antigo no cinema e na comunicação atuais, demonstrando que imagens e mitos arcaicos incidem criativamente sobre realidades contemporâneas, também é papel da mitocrítica fílmica.

Nossas mitocríticas fílmicas deixaram emanar muitas imagens, símbolos, fragmentos míticos e mitemas dinamizadores dos filmes estudados nesta tese. São conteúdos do imaginário que, simbolizados, oferecem antigas explicações sobre os seres, as coisas e os fenômenos do mundo. Por mais que se destaque a degradação do mito e a perda da pregnância da imagem simbólica no trânsito cultural, e por mais que se critique a exploração mercadológica do filme pela indústria do cinema, é inegável a incessante irradiação do imaginário sobre a produção audiovisual. Afinal, como Durand demonstrou, são as derivações e os desgastes que comprovam a perenidade do mito e a dinâmica do imaginário. Por isso, *2001: uma odisseia no espaço*, *Um corpo que cai* e *Cidadão Kane* não devem sua importância somente à excelência de sua linguagem audiovisual, mas sobretudo à pregnância das imagens simbólicas que os motivam.

## 7 REFERÊNCIAS

ANAZ, Sílvio Antonio Luiz. Processo criativo na indústria do audiovisual: do roteiro ao imaginário. **Galáxia**, São Paulo, n. 38, p. 98-113, ago. 2018. FapUNIFESP (SciELO). <http://dx.doi.org/10.1590/1982-2554232931>. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/galaxia/article/view/32931>. Acesso em: 21 jul. 2019.

AUMONT, Jacques. **A imagem**. São Paulo: Papirus, 2011.

AUMONT, Jacques; BERGALA, Alain; MARIE, Michel; VERNET, Marc. **A estética do filme**. Campinas: Papirus, 2009.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **A análise do filme**. Lisboa: Edições Texto&Grafia, 2013.

\_\_\_\_\_. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas: Papirus Editora, 2006.

BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos**. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

\_\_\_\_\_. **A poética do devaneio**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

\_\_\_\_\_. **A psicanálise do fogo**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

\_\_\_\_\_. **A terra e os devaneios da vontade**: ensaio sobre a imaginação das forças. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

\_\_\_\_\_. **A terra e os devaneios do repouso**: ensaio sobre as imagens da intimidade. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

\_\_\_\_\_. **O ar e os sonhos**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

\_\_\_\_\_. **O novo espírito científico**. São Paulo: Nova Cultural, 1988.

BAITELLO JUNIOR, Norval. **A era da iconofagia**: reflexões sobre imagem, comunicação, mídia e cultura. São Paulo: Paulus, 2014.

\_\_\_\_\_. A imagem mediática. **Paulus**: Revista de Comunicação da FAPCOM, São Paulo, v. 3, n. 5, p. 61-69, 19 mar. 2019. Pia Sociedade de Sao Paulo FAPCOM. <http://dx.doi.org/10.31657/rcp.v3i5.90>. Disponível em: <https://fapcom.edu.br/revista/index.php/revista-paulus/article/view/90/84>. Acesso em: 18 jul. 2019.

BARROS, Ana Taís Martins Portanova. A saia de Marilyn: do arquétipo ao estereótipo nas imagens midiáticas. **Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação**, Brasília, v. 12, n. 1, p. 1-17, jan. 2009. Disponível em: <http://compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/viewFile/365/321>. Acesso em: 02 dez. 2017.

\_\_\_\_\_. O imaginário e a hipostasia da comunicação. **Revista Comunicação, Mídia e Consumo**, São Paulo, v. 10, n. 29, p. 13-29, set. 2013. Disponível em: <http://revistacmc.espm.br/index.php/revistacmc/article/view/558>. Acesso em: 22 jul. 2014.

\_\_\_\_\_. Raízes dos Estudos do Imaginário: teóricos, noções, métodos. In: ARAÚJO, Denize Correa; CONTRERA, Malena Segura (org.). **Teorias da Imagem e do Imaginário**. Brasília: Compós, 2014. Cap. 3. p. 50-78. Disponível em: [http://www.compos.org.br/data/teorias\\_da\\_imagem\\_e\\_do\\_imaginario.pdf](http://www.compos.org.br/data/teorias_da_imagem_e_do_imaginario.pdf). Acesso em: 14 mar. 2015.

BARROS, Ana Taís Martins Portanova; CONTRERA, Malena Segura. Estudos do Imaginário: a iniciação como método. In: Denize Araujo; Ana Taís Martins Portanova Barros; Malena Contrera; Rose de Melo Rocha. (Org.). **IMAG(EM)INÁRIO**. Imagens e imaginário na Comunicação. Porto Alegre/Curitiba: Imaginalis/Página 42, 2018, v. 1, p. 22-36.

BARROS, Eduardo Portanova; CARLI, Anelise Angeli de; FANTINEL, Danilo. Diferenças imagéticas: considerações sobre a técnica e o símbolo no contexto comunicacional. **Rumores**, São Paulo, v. 10, n. 19, p. 209-226, jan. 2016. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/Rumores/article/view/103232/115195>. Acesso em: 10 jan. 2016.

BARROS, Eduardo Portanova; FANTINEL, Danilo. Do documentário histórico ao imaginário antropológico do regime militar brasileiro: uma leitura simbólica sobre o golpe de 1964. **Revista Intexto**, Porto Alegre, v. 1, p. 57-76, set. 2017. Disponível em <http://www.seer.ufrgs.br/index.php/intexto/article/view/70975/43466>. Acesso em: 13 nov. 2017.

BARTHES, Roland. **Mitologias**. Rio de Janeiro: Bertrand Editores, 1999.

\_\_\_\_\_. **O obvio e o obtuso: ensaios críticos III**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BAZIN, André. **O que é o cinema?** São Paulo: Cosac Naify, 2014.

BELTING, Hans. A janela e o muxarabi: uma história do olhar entre Oriente e Ocidente. In: ALLOA, Emmanuel. **Pensar a imagem**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015, p.115-137.

\_\_\_\_\_. Por uma antropologia da imagem. **Concinnitas: Revista do Instituto de Artes da UERJ**, Rio de Janeiro, v. 6, n. 8, p. 64-78, jul. 2005.

BENSON, MICHAEL. **2001: uma odisseia no espaço** - Stanley Kubrick, Arthur C. Clarke e a criação de uma obra-prima. São Paulo: Todavia, 2018.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia grega: volume 1**. Petrópolis: Vozes, 1986.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia grega: volume 3**. Petrópolis: Vozes, 1987.

BOGDANOVICH, Peter; ROSENBAUM, Jonathan; KODAR, Oja. **Este é Orson Welles**. São Paulo: Globo, 1995.

BORDWELL, David. **Narration in the Fiction Film**. Wisconsin: University of Wisconsin Press, 1986.

BUÑUEL, Luis. Cinema – Instrumento de poesia. In: XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graal, 1983, p. 332-337.

CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. São Paulo: Cultrix/Pensamento, 1997.

CARBONE, Mauro. **La chair des images: Merleau-Ponty entre peinture et cinéma**. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 2011.

CARVALHO, Edgard de Assis. Edgar Morin: a dialogia de um *homo sapiens-demens*. **Revista Margem**, São Paulo, nº 16, p. 167-170, 2002. Disponível em: <http://www.uesb.br/labtece/artigos/Edgar%20Morin,%20a%20dialogia%20de%20um%20sapiens-demens.pdf>. Acesso em: 10 jul. 2017.

CASSIRER, Ernest. **La philosophie des formes symboliques**. Paris: Minit, 1972.

CONTRERA, Malena Segura. A imagem simbólica na contemporaneidade. **Revista Intexto**, Porto Alegre, n. 34, p. 456-466, 2015. DOI: <http://dx.doi.org/10.19132/1807-8583201534.456-466> Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/index.php/intexto/article/view/60435/35806>. Acesso em: 04 jul. 2017.

\_\_\_\_\_. **Mediosfera: meios, imaginário e desencantamento do mundo**. Porto Alegre: Imaginalis, 2017.

DEBRAY, Régis. **Vida e morte da imagem: uma história do olhar no ocidente**. Petrópolis: Vozes, 1993.

DESNOS, Robert. O sonho e o cinema: melancolia do cinema. In: XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graal, 1983. Cap. 24. p. 315-327.

DUBOIS, Claude-Gilbert. Les modes de classification des mythes. IN: **Introduction aux méthodologies de l'imaginaire**. Org.: Jöel Thomas. Paris: Ellipses, 1998. p. 28-35.

\_\_\_\_\_. **L'imaginaire de la Renaissance**. Paris: PUF Ecriture, 1985.

DUBOIS, Philippe. **Cinema, vídeo, Godard**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

DURAND, Gilbert. **A imaginação simbólica**. Lisboa: Edições 70, 2000.

\_\_\_\_\_. **As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

\_\_\_\_\_. **Campos do imaginário**. Lisboa, Instituto Piaget, 1996.

\_\_\_\_\_. **O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem**. Rio de Janeiro: DIFEL, 1998.

\_\_\_\_\_. **Mito, símbolo e mitologia**. Lisboa: Editorial Presença, 1981.

EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. São Paulo: Zahar, 2002.

ELIADE, Mircea. **Imagens e símbolos**. Lisboa: Arcádia, 1979.

\_\_\_\_\_. **Mito do Eterno Retorno**. São Paulo: Mercuryo, 1992 a.

\_\_\_\_\_. **Mito e Realidade**. São Paulo: Perspectiva, 2016.

\_\_\_\_\_. **Mitos, sonhos e mistérios**. Lisboa: Edições 70, 2000.

\_\_\_\_\_. **O Sagrado e o profano**. São Paulo: Martins Fontes, 1992 b.

ESQUENAZI, Jean-Pierre. Une approche culturelle de l'image. In : GARDIES, René (org.). **Comprendre le cinéma et les imagens**. Paris: Armand Colin Éditeur, 2007, p. 133-163.

FANTINEL, Danilo. Caos, escatologia e morte: sintomas de um imaginário do pandêmico no cinema. **Revista Zanzalá**, Campinas, v. 5, n. 1, p. 27-49, abril 2021. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/zanzala/article/view/32892/22184>.

\_\_\_\_\_. Divindade e devoração em *Demônio de Neon*: anotações para uma mitocrítica fílmica. In: 40º CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 2017, Curitiba. **Anais [...]**. Curitiba: Intercom, 2017. v. 1, p. 1-15. Disponível em: <http://portalintercom.org.br/anais/nacional2017/resumos/R12-0039-1.pdf>. Acesso em: 15 dez. 2017.

\_\_\_\_\_. Mitocrítica fílmica: percursos para a pesquisa e a interpretação de filmes pela heurística do imaginário. In: LEPRI, Adil Giovanni; SCAVONE, Joice (org.). **Pontes para o audiovisual: teorias e métodos**. Rio de Janeiro: PPGCine/UFF e Nau Editora, 2020, v. 1, p. 37-54. Disponível em [https://naueditora.com.br/ebook\\_gratuito/pontes-para-o-audiovisual/](https://naueditora.com.br/ebook_gratuito/pontes-para-o-audiovisual/).

\_\_\_\_\_. **O ovo da serpente, o mito do golpe de Estado positivo e a queda**: do documentário histórico ao imaginário antropológico da ditadura militar brasileira. 2015. 144 f. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/132256>. Acesso em: 10 out. 2017.

\_\_\_\_\_. Sobre vírus, bactérias e animais: o bestiário simbólico de filmes sobre pandemias. **Revista Ação Midiática**, Curitiba. No prelo.

FANTINEL, Danilo; COCA, Adriana Pierre. Motivações simbólicas e imagens arquetípicas da narrativa seriada *True Detective*. **Revista Latinoamericana de Ciencias de La Comunicación**, São Paulo, v. 17, n. 31, p. 220-233, maio 2019. Disponível em: <http://revista.pubalaic.org/index.php/alaic/article/view/1534>. Acesso em: 19 jan. 2020.

FRANCHINI, A.S. e SEGANFREDO, Carmen. **As 100 melhores histórias da mitologia grega**. Porto Alegre: L&PM, 2007.

FLUSSER, Vilém. **A filosofia da caixa preta**: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. São Paulo: Annablume, 2011.

GRIMAL, Pierre. **Dicionário da mitologia grega e romana**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1993.

GUTIÉRREZ, Fátima. Mythocritique, Mythanalyse, Mythodologie : La théorie fondatrice de Gilbert Durand et ses parcours méthodologiques. In: GUTIÉRREZ, Fátima; BERTIN, Georges (Orgs.). **Actualité de la mythocritique**. Canadá: Esprit Critique - Revue Internationale de Sociologie et de Sciences Sociales. 2014, Vol. 20, p. 7-17. Disponível em

[http://espritcritique.uiz.ac.ma/Dossiers/dossier.asp?idcode=89&\\_ncforminfo=ee6JwBvLbjn4yH9gsT43ljoTp\\_32ChBFXnuh4y6CqYSUnMiXDeXdQlvyyoaKooo2c4hMZILCuAeKpZkQbOxq8Se7T\\_cwtWyfVmNNsNQTiE=](http://espritcritique.uiz.ac.ma/Dossiers/dossier.asp?idcode=89&_ncforminfo=ee6JwBvLbjn4yH9gsT43ljoTp_32ChBFXnuh4y6CqYSUnMiXDeXdQlvyyoaKooo2c4hMZILCuAeKpZkQbOxq8Se7T_cwtWyfVmNNsNQTiE=). Acesso em: 04 maio 2018.

HESÍODO. **Teogonia**: a origem dos deuses. São Paulo: Iluminuras, 1995.

HOMERO. **Iliada**. São Paulo: Penguin – Companhia das Letras. 2017.

HUIZINGA, Johan. **O outono da Idade Média**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

JULIER, Laurent ; MARIE, Michel. **Lire les imagens de cinéma**. Paris: Larousse, 2012.

JUNG, Carl Gustav. **O eu e o inconsciente**. Petrópolis: Vozes, 1978.

\_\_\_\_\_. **O homem e seus símbolos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1977.

\_\_\_\_\_. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Petrópolis: Vozes, 2002.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Le regard éloigné**. Paris: Plon, 1983.

MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas & pós-cinemas**. Campinas: Papirus, 1997.

MAFFESOLI, Michel. **Elogio da razão sensível**. Petrópolis: Vozes, 1998.

\_\_\_\_\_. **No fundo das aparências**. Petrópolis: Vozes, 1996.

MARQUES, José Geraldo W. Pássaro é bom para se pensar: simbolismo ascensional em uma Etnoecologia do Imaginário. **Revista Incelências**, CESMAC, Maceió, v. 1, n. 1, 2010, p. 02-17. Disponível em: <https://revistas.cesmac.edu.br/index.php/inceleacias/article/view/98>. Acesso em: 19 ago. 2020.

MARSHALL, Francisco. Melpômene, cantar e dançar tragicamente. **Nuntius Antiquus**, Belo Horizonte, v. 15, n. 1, p. 77-98, 01 jan. 2019. Disponível em: [http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/nuntius\\_antiquus/article/view/15900/1125612630](http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/nuntius_antiquus/article/view/15900/1125612630). Acesso em: 03 jan. 2021.

MARTINS, Lilian Al-chueyr Pereira; SILVA, Paulo José Carvalho da; MUTARELLI, Sandra Regina Kuka. A teoria dos temperamentos: do *corpus hippocraticum* ao século XIX. **Revista Memorandum**, Ribeirão Preto, n. 14, p. 09-24, 01 maio 2008. Disponível em: <https://www.fafich.ufmg.br/~memorandum/a14/martisilmuta01.pdf>. Acesso em: 29 maio 2021.

MASCARELLO, Fernando. **História do cinema mundial**. Campinas: Papirus, 2006.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Le cinema et la nouvelle psychologie**. Paris: Gallimard, 1996.

METZ, Christian. **Le signifiant imaginaire**. Paris: UGE, 1977.

METZ, Christian (et all.). *Psicanálise e Cinema*. **Cinetexto**. São Paulo: Global Editora, 1980.

MORIN, Edgar. **Amor, poesia, sabedoria**. Lisboa: Éditions du Seuil, 1997.

\_\_\_\_\_. **Ciência com consciência**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

\_\_\_\_\_. **Introdução ao pensamento complexo**. Lisboa, Instituto Piaget, 1991.

\_\_\_\_\_. **O cinema ou o homem imaginário: ensaio de antropologia sociológica**. São Paulo: É Realizações Editora, 2014.

\_\_\_\_\_. **O Método 5 - A humanidade da humanidade: a identidade humana**. Ed. Sulina, Porto Alegre, 2005.

OVÍDIO. **As Metamorfoses**. Rio de Janeiro: Ediouro Tecnoprint, 1983.

SARAIVA, Maria de Fátima. **Buraco negro: o que é e como funciona**. 2018. Disponível em: <https://www.if.ufrgs.br/novocref/?contact-pergunta=buraco-negro-o-que-e-e-como-funciona>. Acesso em: 16 nov. 2020.

SERCEAU, Michel. **Le cinema et l' imaginaire**. Liège: Céfal, 2009 a.

SERCEAU, Michel. **Le mythe, le miroir et le divan : pour lire le cinéma**. Villeneuve d' Ascq: Presses Universitaires du Septentrion, 2009 b.

SOREL, Georges. **Reflexions sur la violence**. Canada: FV ÉDITIONS, 2016.

SOUZA, Enéas de. Memórias póstumas do Cidadão Kane. In: SOUZA, Enéas de; FREITAS, Robson. **O divã e a tela**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2011. p. 67-77.

STIGGER, Verônica Antonine. **Arte, mito e rito na modernidade: a dimensão mítica em Piet Mondrian, Kasimir Malevitch; a dimensão ritual em Kurt Schwitters e Marcel Duchamp**. 2005. Tese (Doutorado) - Curso de Comunicação, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005. Disponível em: <https://bv.fapesp.br/pt/bolsas/102770/arte-mito-e-rito-na-modernidade-a-dimensao-mitica-em-piet-mondrian-e-kasimir-malevitch-a-dimensao/>. Acesso em: 15 maio 2017.

TORRANO, Jaa. **Teogonia: a origem dos deuses**. Estudo e tradução do texto de Hesíodo. São Paulo: Editora Iluminuras, 1995.

VIRGÍLIO. **Eneida**. Rio de Janeiro: Ediouro Tecnoprint, 1983.

VOGLER, Christopher. **A jornada do escritor: estruturas míticas para contadores de histórias e roteiristas**. Rio de Janeiro: Ampersand, 1997.

WUNENBURGER, Jean-Jacques. **Gaston Bachelard, poétique des images**. Paris: Mimesis, 2012.

\_\_\_\_\_. **La vie des images**. Strasbourg: Presses Universitaires de Strasbourg, 1995.

\_\_\_\_\_. **O imaginário**. São Paulo: Edições Loyola, 2007.

## REFERÊNCIAS FÍLMICAS

2001: uma odisséia no espaço. Direção de Stanley Kubrick. Roteiro: Stanley Kubrick e Arthur C. Clarke. Reino Unido: Metro-Goldwyn-Mayer e Stanley Kubrick Productions, 1968. DVD, color.

A gripe. Direção de Sung-su Kim. Roteiro: Young-jong Lee, Sung-soo Kim. Coreia do Sul: iLoveCinema, iFilm Co., 2013.

Amnésia. Direção de Christopher Nolan. Roteiro: Christopher Nolan, Jonathan Nolan. EUA: Newmarket Capital Group, Team Todd, I Remember Productions, 2000.

Através de um espelho. Direção e roteiro de Ingmar Bergman. Suécia: Svensk Filmindustri, 1961.

A última caçada. Direção de Richard Brooks. Roteiro: Richard Brooks, Milton Lott. EUA: Metro-Goldwyn-Mayer, 1956.

A última esperança da Terra. Direção de Boris Sagal. Roteiro: John William Corrington, Joyce Hooper Corrington. EUA: Walter Seltzer Productions, 1971.

Batman. Direção de Tim Burton. Roteiro: Bob Kane, Sam Hamm. EUA, Reino Unido: Warner Bros., The Guber-Peters Company, PolyGram Filmed Entertainment, 1989.

Cidadão Boilesen. Direção de Chaim Litewski. Brasil: Palmares Produções Cinematográficas, 2009.

Cidadão Kane. Direção de Orson Welles. Roteiro: Herman J. Mankiewicz, Orson Welles. EUA: RKO Radio Pictures, Mercury Productions, 1941.

Contágio. Direção de Steven Soderberg. Roteiro: Scott Z. Burns. Emirados Árabes Unidos, EUA: Warner Bros., Participant, Imagenation Abu Dhabi FZ, 2011.

Demônio de Neon. Direção e roteiro de Nicolas Winding Refn. Dinamarca, França, Estados Unidos: Space Rocket Nation, Vendian Entertainment, Bold Films, 2016.

Duelo ao Sol. Direção de King Vidor. Roteiro: David O. Selznick, Niven Busch. EUA: Selznick International Pictures, Vanguard Films, 1946.

Dossiê Jango. Direção e roteiro de Paulo Henrique Fontenelle. Brasil: Canal Brasil, 2013.

Édipo Rei. Direção e roteiro de Pier Paolo Pasolini. Itália, Marrocos: Arco Film, Somafis, 1967.

Ensaio sobre a cegueira. Direção de Fernando Meirelles. Roteiro: José Saramago, Don McKellar. Brasil, Canadá, Japão, Reino Unido, Itália: Rhombus Media, O2 Filmes, Bee Vine Pictures, 2008.

Epidemia. Direção de Wolfgang Petersen. Roteiro: Laurence Dworet, Robert Roy Pool. EUA: Warner Bros., Arnold Kopelson Productions, Punch Productions, 1995.

Eu sou a lenda. Direção de Francis Lawrence. Roteiro: Mark Protosevich, Akiva Goldsman. EUA: Warner Bros., Village Roadshow Pictures, Weed Road Pictures, 2007.

Extermínio. Direção de Danny Boyle. Roteiro: Alex Garland. Reino Unido: DNA Films, British Film Council, 2002.

Filhos da esperança. Direção de Alfonso Cuarón. Roteiro: xxxx. EUA, Reino Unido, Japão: Universal Pictures, Strike Entertainment, Hit & Run Productions, 2006.

Fúria de Titãs. Direção de Desmond Davis. Roteiro: Beverley Cross. EUA, Reino Unido: Charles H. Schneer Productions, Peerford Ltd., 1981.

Fúria de Titãs. Direção de Louis Leterrier. Roteiro: Travis Beacham, Phil Hay. EUA, Reino Unido, Austrália: Warner Bros., Legendary Entertainment, Thunder Road Pictures, 2010.

Hércules. Direção de Brett Ratner. Roteiro: Ryan J. Condal, Evan Spiliotopoulos. EUA, Hungria: Paramount Pictures, Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), Flynn Picture Company, 2014.

Hércules. Direção e roteiro de Luigi Cozzi. Itália, EUA: Cannon Italia Srl, Golan-Globus Productions, 1983.

Hércules. Direção e roteiro de Pietro Francisci. Itália, Espanha: Embassy Pictures, Galatea Film, O.S.C.A.R., 1958.

Hércules. Direção de Renny Harlin. Roteiro: Sean Hood, Daniel Giat. EUA, Bulgária, Alemanha: Summit Entertainment, Millennium Films, Nu Boyana Film Studios, 2014.

Hércules e a rainha da Lídia. Direção de Pietro Francisci. Roteiro: Pietro Francisci. Itália, França, Espanha: Galatea Film, Lux Film, Lux Compagnie Cinématographique de France, 1959.

Hércules e as amazonas. Direção de Bill L. Norton. Roteiro: Andrew Dettmann, Jule Selbo. EUA, Nova Zelândia: Renaissance Pictures, 1994.

Hércules no Centro da Terra. Direção de Mario Bava. Roteiro: Sandro Continenza, Mario Bava. Itália, Alemanha Ocidental: SpA Cinematografica, Omnia Deutsche Film Export, 1961.

Imortais. Direção de Tarsem Singh. Roteiro: Charley Parlapanides, Vlas Parlapanides. EUA, Canadá, Reino Unido: Relativity Media, Virgin Produced, Mark Canton Productions, 2011.

Ivan, o terrível. Direção e roteiro de Sergei M. Eisenstein. União Soviética: Mosfilm, Tsentrالنuyu Obedinyonnuyu Kinostudiyu (TsOKS), 1944.

Jango. Direção de Silvio Tendler. Roteiro: Maurício Dias, Silvio Tendler. Brasil: Caliban Produções Cinematográficas, 1984.

Jasão e os Argonautas. Direção de Don Chaffey. Roteiro: Jan Read, Beverley Cross. EUA, Reino Unido: Charles H. Schneer Productions, 1963.

Juízo Final. Direção e roteiro de Neil Marshall. Reino Unido, EUA, África do Sul, Alemanha: Rogue Pictures, Intrepid Pictures, Crystal Sky Pictures, 2008.

Mank. Direção de David Fincher. Roteiro: Jack Fincher. EUA: Netflix, 2020.

- Marighella. Direção e roteiro de Isa Grispum Ferraz. Brasil: Tc Filmes, 2011.
- Medéia. Direção de Lars von Trier. Roteiro: Carl Theodor Dreyer. Dinamarca: Danmarks Radio (DR), 1988.
- Medéia. Direção de roteiro de Pier Paolo Pasolini. Itália, França, Alemanha Ocidental: San Marco, Les Films Number One, Janus Film und Fernsehen, 1969.
- Militares da Democracia: os militares que disseram não. Direção e roteiro de Silvio Tendler. Brasil: Projeto Marcas da Memória - Comissão de Anistia, 2014.
- Nascido para matar. Direção de Stanley Kubrick. Roteiro: Stanley Kubrick, Michael Herr. EUA, Reino Unido: Natant, Stanley Kubrick Productions, Warner Bros., 1987.
- O ano passado em Marienbad. Direção de Alain Resnais. Roteiro: Alain Robbe-Grillet. França, Itália: Cocinor, Terra Film, Cormoran Films, 1961.
- O artista. Direção e roteiro de Michel Hazanavicius. França, Bélgica, EUA: Studio 37, La Petite Reine, La Classe Américaine, 2011.
- O dia que durou 21 anos. Direção e roteiro de Camilo Tavares. Brasil: Pequi Filmes, 2012.
- O encouraçado Potemkin. Direção de Sergei Eisenstein. Roteiro: Nina Agadzhanova. União Soviética: Goskino, Mosfilm, 1925.
- O homem que não estava lá. Direção e roteiro de Joel Coen e Ethan Coen. EUA, Reino Unido: Good Machine, Gramercy Pictures, Mike Zoss Productions, 2001.
- O lobo de Wall Street. Direção de Martin Scorsese. Roteiro: Terence Winter, Jordan Belfortbook. EUA: Red Granite Pictures, Appian Way, Sikelia Productions, 2013.
- Orfeu. Direção de Cacá Diegues. Roteiro: João Emanuel Carneiro, Carlos Diegues, Paulo Lins, Hamilton Vaz Pereira, Hermano Vianna. Brasil: Cine-Source, Globo Filmes, Rio Vermelho Filmes Ltda., 1999.
- Orfeu do Carnaval. Direção de Marcel Camus. Roteiro: Marcel Camus, Jacques Viot. Brasil, França, Itália: Dispat Films, Gemma, Tupan Filmes, 1959.
- Orpheus. Direção e roteiro de Jean Cocteau. França: Andre Paulve Film, Films du Palais Royal, 1950.
- O sétimo selo. Direção e roteiro de Ingmar Bergman. Suécia: Svensk Filmindustri (SF), 1957.
- Os 12 macacos. Direção de Terry Gilliam. Roteiro: David Webb Peoples. EUA: Universal Pictures, Atlas Entertainment, Classico, 1995.
- Os Caçadores da Arca Perdida. Direção de Steven Spielberg. Roteiro: Lawrence Kasdan, George Lucas. EUA, Reino Unido Paramount Pictures, Lucasfil, 1981.
- Os Esquecidos. Direção de Luis Buñuel. Roteiro: Luis Alcoriza, Luis Buñuel. México: Ultramar Filmes, 1950.

Os Simpsons - "Rosebud". Direção de Wes Archer. Roteiro: John Swartzwelder. EUA: Fox Broadcasting Company, 1993.

O Vale da Vingança. Direção de Richard Thorpe. Roteiro: Irving Ravetch, Luke Short. EUA: Metro-Goldwyn-Mayer, 1951.

Pânico nas ruas. Direção de Elia Kazan. Roteiro: Richard Murphy, Daniel Fuchs. EUA: Twentieth Century Fox, 1950.

Percy Jackson e o ladrão de raios. Direção de Chris Columbus. Roteiro: Craig Titley, Rick Riordan. Reino Unido, Canadá, EUA: Fox 2000 Pictures, 1492 Pictures, Sunswept Entertainment, 2010.

Pulp Fiction. Direção de Quentin Tarantino. Roteiro: Quentin Tarantino, Roger Avary. País: Miramax, A Band Apart, Jersey Films, 1994.

Quem foi Jesse James. Direção de Nicholas Ray. Roteiro: Walter Newman, Nunnally Johnson. EUA: Twentieth Century Fox, 1957.

Rashomon. Direção de Akira Kurosawa. Roteiro: Ryûnosuke Akutagawa, Akira Kurosawa. Japão: Daiei, 1950.

REC. Direção de Jaume Balagueró e Paco Plaza. Roteiro: Jaume Balagueró, Luiso Berdejo. Espanha: Castelao Producciones, Filmax, Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (ICAA), 2007.

The bay. Direção de Barry Levinson. Roteiro: Michael Wallach, Barry Levinson. EUA: Automatik Entertainment, Haunted Movies, Hydraulx, 2012.

Tróia. Direção de Wolfgang Petersen. Roteiro: David Benioff. Estados Unidos, Malta, Reino Unido: Warner Bros., Helena Productions, Latina Pictures, 2004.

True Detective. De Nic Pizzolatto. EUA: Anonymous Content, HBO Entertainment, Passenger, 2014.

Um Certo Capitão Lockhart, Direção de Anthony Mann. Roteiro: Philip Yordan, Frank Burt. EUA: William Goetz Productions, 1955.

Winchester '73. Direção de Anthony Mann. Roteiro: Robert L. Richards, Borden Chase. EUA: Universal International Pictures, 1950.

## **REFERÊNCIAS VIDEOCLÍPTICAS**

No more tears, de Ozzy Osbourne. Direção de Ralph Ziman. EUA: 1991.

Oh father, de Madonna. Direção de David Fincher. EUA: 1989.

Vogue, de Madonna. Direção de David Fincher. EUA: 1990.

## **REFERÊNCIAS MUSICAIS**

Assim falou Zaratustra, de Richard Strauss (1896).

Danúbio Azul, de Johann Strauss II (1867).

Shelter, de The xx (2009).

### **REFERÊNCIAS A OBRAS DE ARTE PICTÓRICAS**

Ophelia, de John Everett Millais (1851). Fonte: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/millais-ophelia-n01506>.

Ophelia, de Friedrich Wilhelm Theodor Heyser (1857). Fonte: <https://www.neumeister.com/en/artwork-search/artwork-database/ergebnis/651-155/Friedrich%2BWilhelm%2BTheodor-Heyser/>.

Ophelia, de Alexandre Cabanel (1883). Fonte: <https://www.wikiart.org/pt/alexandre-cabanel/ophelia>.

Ophelia Oil Study IV, de Mark Demstader (2018). Fonte: [https://www.1stdibs.co.uk/art/paintings/figurative-paintings/mark-demstader-ophelia-oil-study-iv-british-contemporary-figurative-realism-oil-on-canvas/id-a\\_4011741/](https://www.1stdibs.co.uk/art/paintings/figurative-paintings/mark-demstader-ophelia-oil-study-iv-british-contemporary-figurative-realism-oil-on-canvas/id-a_4011741/).